



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Priscila Barcelos Tomé

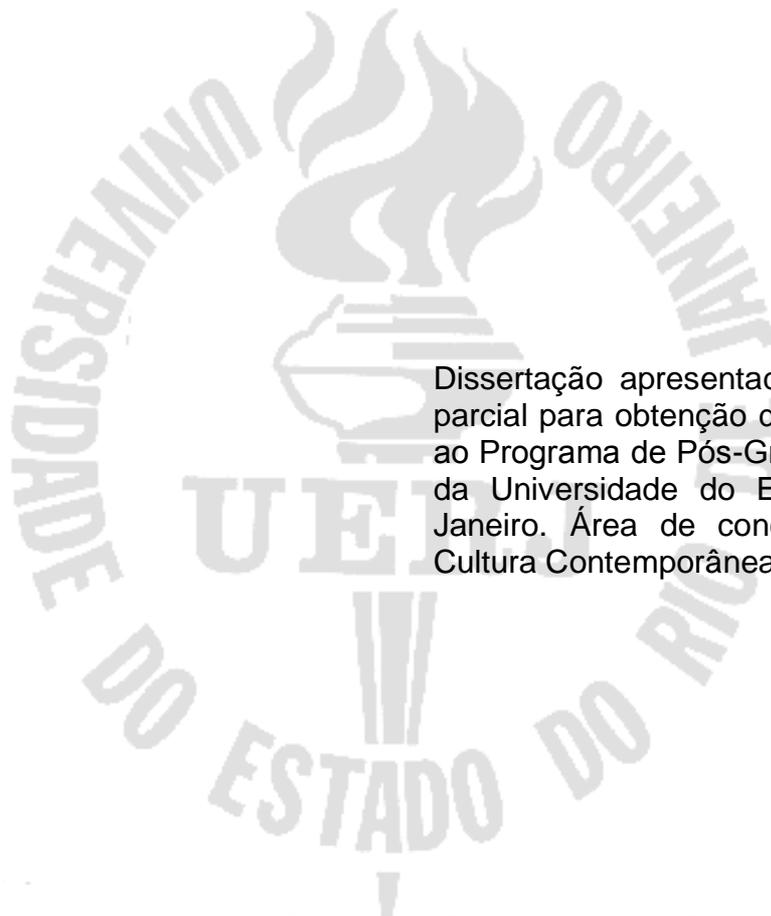
**A ficcionalização da vida: escritas de si na arte contemporânea**

Rio de Janeiro

2021

Priscila Barcelos Tomé

**A ficcionalização da vida: escritas de si na arte contemporânea**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Regina Célia de Paula

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

T656 Tomé, Priscila Barcelos.  
A ficcionalização da vida : escritos de si na arte contemporânea /  
Priscila Barcelos Tomé. – 2021.  
91 f.: il.

Orientadora: Regina Célia de Paula.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Artes.

1. Arte e literatura - Teses. 2. Biografia na arte - Teses. 3. Subjetividade  
na arte – Teses. 4. Arte moderna – Séc. XX - Teses. 5. Arte moderna – Séc.  
XXI – Teses. I. Paula, Regina Célia de. II. Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036:82

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Priscila Barcelos Tomé

**A ficcionalização da vida: escritas de si na arte contemporânea**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 20 de julho de 2021.

Banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Regina Célia de Paula (Orientadora)  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Yana Tamayo Sotomayor  
Universidade de Brasília

Rio de Janeiro

2021

## AGRADECIMENTOS

A meu filho, Bernardo, antes mesmo de seu nascimento, agradeço por já ser o mais lindo capítulo da minha história. A minha companheira, Juliana Lins, agradeço o amor e cuidado com os quais me acompanhou nesse processo e em todos os outros pelos quais passamos.

A meus pais e minhas irmãs, família *Osbourne*, agradeço a presença e as estranhas peculiaridades que, hoje enxergo, me fazem quem sou.

A minhas amigas íntimas, com as quais compartilhei esta dissertação e tantas outras histórias.

A meus bichos, essas pequenas criaturas que me trazem alegria todos os dias, agradeço a presença a meu lado – e embaixo e em cima de mim! – enquanto escrevia esta dissertação.

A Luísa de Castro Costa, o apoio incondicional sempre.

A minha orientadora, Regina de Paula, agradeço a presença próxima e generosa com a qual me guiou desde o início desta dissertação. Nossas trocas sobre assuntos diversos me mantiveram motivada nestes adversos períodos de pandemia.

Aos professores Marcelo Campos e Malu Fatorelli, agradeço as contribuições valiosas na qualificação.

Aos professores Yana Tamayo e Marcelo Campos, agradeço o aceite para participar da banca de defesa e contribuir com suas trajetórias.

Aos colegas do mestrado, as trocas; ao PPGartes, a oportunidade; à UERJ, a resistência.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

A grande morte, que cada um em si traz, é o fruto à volta do qual tudo gira.

*Rainer Maria Rilke*

## RESUMO

TOMÉ, Priscila Barcelos. *A ficcionalização da vida: escritas de si na arte contemporânea*. 2021. 91 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Nesta dissertação proponho criar uma relação entre as escritas de si – modalidade de textos escritos na primeira pessoa do singular ou correlacionados às experiências de vida do autor – e a arte contemporânea. A partir, principalmente, dos autores Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky e Leonor Arfuch estabeleço os parâmetros para tal proposição, explorando termos e expressões como autoficções e espaço biográfico. Desdobro tais conceitos da literatura e da área de letras e os aproximo das obras de artistas contemporâneos como Louise Bourgeois, Bispo do Rosário, Leonilson, Carrie Mae Weems, Rosana Paulino, além de meu próprio processo artístico, uma vez que as obras citadas lidam com várias das questões propostas, subjetividade, constituição do sujeito, ficção de si, entre outras. Cito escritores como Paul Auster, Gertrude Stein, Lima Barreto e Virginia Woolf em relação a noções de escritas de si e autoficções. Em paralelo, os desdobramentos desta pesquisa teórica resultaram na criação da obra *Ficções de si ou Queria ser romancista*.

Palavras-chave: Escritas de si. Autoficções. Espaço biográfico. Subjetividade. Processos artísticos contemporâneos.

## ABSTRACT

TOMÉ, Priscila Barcelos. *The fictionalization of life: self-writing in contemporary art*. 2021. 91 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This dissertation aims to create a relation between self-writing – a modality of texts written in first-person or correlated to the author's life experiences – and the contemporary art. Based mainly on the authors Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky and Leonor Arfuch, the parameters for this proposition were established, exploring expressions and terms such as self-fiction and the biographical space. The development brings such concepts from literature and letters closer to the works of contemporary artists such as Louise Bourgeois, Bispo do Rosário, Leonilson, Carrie Mae Weems, Rosana Paulino, in addition to my own artistic process, after all, the artworks mentioned in the text deal with several of the proposed questions, subjectivity, the constitution of individuality and self-fiction. Writers such as Paul Auster, Gertrude Stein, Lima Barreto and Virginia Woolf were quoted in relation to the notions of self-writing and autofictions. In parallel, the developments of this theoretical research resulted in the creation of the piece *self-fictions or I wanted to be a novelist*.

Keywords: Self-writing. Autofictions. Biographical space. Subjectivity. Contemporary artistic processes.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Louise Bourgeois, <i>Untitled (Arch of Hysteria)</i> , 1992 .....	24
Figura 2 – Louise Bourgeois, <i>Arch of Hysteria</i> , 1993 .....	24
Figura 3 – Louise Bourgeois, <i>Cell (Arch of Hysteria)</i> , 1993 .....	25
Figura 4 – Louise Bourgeois, <i>Triptych for the Red Room</i> , 1994 .....	25
Figura 5 – Louise Bourgeois, <i>Arch of Hysteria</i> , 2004 .....	25
Figura 6 – Charles Bell, <i>Opisthotonus</i> , 1824 .....	26
Figura 7 – Gian Lorenzo Bernini, <i>Êxtase de Santa Teresa</i> , 1647-1652 .....	27
Figura 8 – Louise Bourgeois, <i>La fillette</i> , 1968 .....	28
Figura 9 – Fotografia de Robert Mapplethorpe, 1982 .....	29
Figura 10 – Louise Bourgeois, <i>Art is a guaranty of sanity</i> , 2000 .....	30
Figura 11 – Louise Bourgeois, <i>Cell XXVI</i> , 2003 .....	31
Figura 12 – Louise Bourgeois, <i>Cell I (detalhe)</i> , 1991 .....	32
Figura 13 – Louise Bourgeois, <i>Maman</i> , 1999 .....	33
Figura 14 – Alberto Giacometti, <i>Dog</i> , 1951 .....	33
Figura 15 – Louise Bourgeois, <i>The She-Fox</i> , 1985 .....	34
Figura 16 – <i>Miquerinos e rainha</i> , 2490-2472 a.C. ....	35
Figura 17 – <i>Pintura de esfinge em ânfora grega</i> , 510 a.C. ....	36
Figura 18 – Louise Bourgeois, <i>Ode à l'oubli</i> , 2002 .....	37
Figura 19 – Louise Bourgeois, <i>Ode à l'oubli</i> , 2002 .....	37
Figura 20 – Bispo do Rosário, <i>Atenção: Veneno</i> , sem data .....	39
Figura 21 – Bispo do Rosário, <i>Estandarte do Clóvis</i> , sem data .....	40
Figura 22 – Lima Barreto, manuscrito de <i>O cemitério dos vivos</i> , 1919 .....	41
Figura 23 – Bispo do Rosário, <i>Vitrines</i> , sem data .....	42
Figura 24 – Leonilson, <i>Ninguém</i> , 1992 .....	43
Figura 25 – Bispo do Rosário, <i>Podium I</i> , sem data .....	44
Figura 26 – Leonilson, <i>Para quem comprou a verdade</i> , 1991 .....	44
Figura 27 – Leonilson, <i>O inflexível</i> , 1983 .....	45
Figura 28 – Leonilson, <i>São tantas as verdades (detalhe)</i> , 1988 .....	45
Figura 29 – Meret Oppenheim, <i>Pelzhandschuhe</i> , 1936 .....	47
Figura 30 – Robert Gober, <i>Untitled leg</i> , 1989-1990 .....	47
Figura 31 – Bispo do Rosário, <i>Moinho de cana</i> , sem data .....	48

Figura 32 – Bispo do Rosário, <i>Pavilhão 10</i> , sem data .....	49
Figura 33 – Agnes Richter, jaqueta bordada/detalhe, década de 1890 .....	50
Figura 34 – Bispo do Rosário, <i>Manto da apresentação/verso</i> , sem data .....	50
Figura 35 – Sophie Calle, <i>The chromatic diet</i> , 1998 .....	53
Figura 36 – Sophie Calle, <i>The shadow</i> , detalhe, 1981 .....	54
Figura 37 – Agnès Varda, <i>Les plages d'Agnès</i> , 2008 .....	56
Figura 38 – Carrie Mae Weems, <i>The Kitchen Table Series</i> , 1990 .....	58
Figura 39 – Carrie Mae Weems, <i>From Here I Saw What Happened and I cried</i> , 1995-1996 .....	59
Figura 40 – Rosana Paulino, <i>Atlântico vermelho</i> , 2017 .....	61
Figura 41 – Piti Tomé, <i>Esmacer</i> , 2013 .....	64
Figura 42 – Piti Tomé, registro da exposição Entre uma e outra coisa todos os dias são meus, 2014 .....	67
Figura 43 – Piti Tomé, <i>Uma ilusão fugaz que nos prende a todos nós</i> , 2014 .....	68
Figura 44 – Piti Tomé, <i>Meras palavras para Luísa e Arthur</i> , 2015 .....	69
Figura 45 – Piti Tomé, <i>Objeto 1, 90 tentativas de esquecimento</i> , 2019 .....	70
Figura 46 – Piti Tomé, <i>Objeto 72, 90 tentativas de esquecimento</i> , 2019 .....	71
Figura 47 – Piti Tomé, <i>90 tentativas de esquecimento</i> , 2019 .....	72
Figura 48 – Aby Warburg, <i>Painel 8 (Ascent to the Sun)</i> , <i>Atlas Mnemosine</i> , 1924-1929 .....	73
Figura 49 – Hannah Hoch, <i>Sammelalbum</i> , 1933 .....	74
Figura 50 – Gerhard Richter, <i>Atlas (folha 1)</i> , 1962-2013 .....	74
Figura 51 – Piti Tomé, <i>Atlas da inadequação</i> , 2016 .....	75
Figura 52 – Piti Tomé, <i>Carmen, Os imortais</i> , 2015 .....	76
Figura 53 – Piti Tomé, <i>Atlas da Carmen, Os imortais</i> , 2015 .....	76
Figura 54 – Piti Tomé, <i>Abandono infinito</i> , 2017 .....	78
Figura 55 – <i>Coluna infinita e Abandono Infinito</i> .....	79
Figura 56 – Piti Tomé, <i>Self-portrait (depois de Edward Hopper)</i> , 2018 .....	80
Figura 57 – Piti Tomé, <i>Early sunday morning (depois de Edward Hopper)</i> , detalhe, 2018 .....	81
Figura 58 – Duane Michals, <i>Death comes to the old lady</i> , 1969 .....	82
Figura 59 – Piti Tomé, <i>Ficções de si ou Queria ser romancista</i> , 2021 .....	83
Figura 60 – Piti Tomé, <i>Ficções de si ou Queria ser romancista (detalhe)</i> , 2021 .....	83

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1	<b>ESCRITAS DE SI – EU É UM OUTRO</b> .....	14
2	<b>ARTES VISUAIS – EU NÃO SOU EU NEM SOU O OUTRO</b> .....	20
2.1	<b>I need my memories, they are my documents</b> .....	21
2.2	<b>Eu preciso dessas palavras escritas</b> .....	38
2.3	<b>From here I saw what happened and I cried</b> .....	51
3	<b>COSTUMES ESTRANHOS E SONHOS ABSURDOS</b> .....	63
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	85
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	87

## INTRODUÇÃO

### **Ser zero à esquerda – uma autoficção**

Um homem de meia-idade atravessa a rua sem olhar para os lados, por pouco não é atropelado por um carro bem acima do limite de velocidade, adesivo *Collor para colorir o Brasil* no vidro traseiro; buzinas soam ao redor, morador de rua gritando. O homem acredita que é imortal ou que os carros devem parar ao seu movimento. O homem é pai de família, terno e gravata, pega avião toda terça para Brasília.

A casa tem cheiro de antisséptico e desinfetante. Mármore brilhando. Babá, enfermeira, cozinheira, motorista, jardineiro, passadeira. As crianças brincam sozinhas, a criação terceirizada, pobres meninas ricas.

A mulher vive apreensiva, mas quem tem cartão de crédito não precisa se preocupar com nada, ensina o marido. Nem engolir sapo, nem chorar pitanga, pode estourar a boca do balão, chutar o balde, com vontade de ser feliz. O homem de meia-idade gosta dos jargões.

A menina assistiu no noticiário sobre uma doença fatal que afetava homossexuais, morreu de medo, não sou *gay*, graças a deus, deus me livre e guarde, deus é convosco, seja lá o que isso queira dizer. Alguns anos mais tarde descobriu-se *gay*. E agnóstica.

Nessa época ainda rezava à noite: deus proteja as criancinhas pobres e as ricas também. Tinha pesadelo com espíritos zombeteiros que oravam a ave-maria. Corria para o quarto da irmã e segurava seu pé no escuro. Anos depois virou ateia com culpa católica.

O pai, o tal homem de meia-idade que sobreviveu ao quase atropelamento na avenida Rio Branco, perto da empresa da qual era diretor, sócio fundador etc. e tal,

ficou internado em uma clínica. A menina ouviu os enfermeiros se referirem ao pai como *O piradão*.

A mãe fez plástica, sua cabeça ficou tão grande que parecia uma abóbora, nunca tinha visto ninguém com uma cabeça tão grande, nem nos desenhos animados. Naquela época se retirava toda a pele do rosto como São Bartolomeu na Capela Sistina, era o tal do *lifting*. A mãe fez mais um monte de plásticas, depois passou, graças às toxinas botulínicas. A menina já não era cristã para agradecer a Deus.

O rosto roxo da mãe a aterrorizava, o cheiro de naftalina da enfermeira a mareava, a toalha de mesa encostando no joelho dava arrepios, cheiro de peixe causava enjoo, unha no tecido dava nervoso, frango cru na pia da cozinha lhe provocava vômito, viajar de avião era sentença de morte, com chuva não saía de casa, não ia ao passeio da escola para não morrer num acidente de ônibus, não competia para não perder, não queria ter bicho de estimação porque morriam, no fim dos livros chorava, odiava epílogos, finais, términos, abandonos e morte.

A menina cresceu e não prestava para nada porque tinha evitado tudo. Até que resolveu inventar um trabalho em que pudesse exercer a única prática que a acompanhava desde a infância: lidar com as finitudes.

### ***Ficcionalizar a vida***

A presente dissertação reflete sobre a ficcionalização da vida como forma de autoconstituição e como ferramenta para sobreviver a conjunção de fatos que estrutura nossa existência. Para tal, aplico às artes visuais uma expressão oriunda da literatura, as *escritas de si* ou *escrita íntima*, mediante pesquisa teórica, produção de texto e de objetos artísticos que evidenciem tais interesses.

Não por acaso, termos literários como autoficções, autobiografias, fabulações, memórias e confissões estão vinculados a uma grande parcela da produção artística contemporânea. Todos eles mantêm relação com as escritas de si – modalidade de

textos escritos em primeira pessoa ou correlacionados às experiências de vida do autor. Dessa forma, é possível criar identificações entre a literatura e a arte contemporânea, visto que o uso de dados autobiográficos é recorrente nas artes visuais hoje.

Primeiro, é preciso ter em mente a noção de sujeito contemporâneo; afinal, é esse sujeito descentralizado que se vale das escritas de si para se compreender enquanto indivíduo e afirmar sua existência.

É sabido que a noção de sujeito foi construída ao longo de séculos, mas é a partir das concepções de Sigmund Freud que toma as características que o definem; afinal, desde os princípios da psicanálise, a ideia de uma identidade fixa e regida unicamente pela razão cai por terra.

A subjetividade passa a depender de complexos processos de socialização e de repressão de instintos e predisposições internas; logo, não seria mais crível uma identidade única que pautasse nossas ações e pensamentos durante toda a vida. Longe disso, nossas pulsões seriam oriundas do inconsciente, sobre o qual temos pouco ou nenhum controle, e cambiariam conforme nossas circunstâncias e experiências.

Assim, o sujeito contemporâneo já não é mais o do modelo cartesiano, passando a ser entendido como fragmentado, um indivíduo cindido, ainda que haja uma unidade que o defina; afinal, percebe o mundo e a si mesmo a partir de um corpo e a partir das vivências às quais esse corpo é submetido.

Mais recentemente, em meados do século XIX, vemos nascer a chamada crise de identidade ou crise do sujeito. Conforme os sistemas de representação e significação cultural se multiplicam, somos confrontados por desconcertante multiplicidade de identidades possíveis. A globalização também contribui, no contexto da pós-modernidade, para a dissolução das identidades nacionais fixas, colaboradora, por sua vez, do descentramento das identidades individuais.

É esse sujeito fragmentado que sente necessidade de lançar mão das *escritas de si*, pois, precisa dar nome a suas vivências para se entender como uma unidade, como um *eu*. Seria essa uma tentativa de organização do *eu* pós-moderno, sem um centro, com identidades múltiplas e cambiantes.

Dessa forma, tal qual a literatura, em que as escritas de si se tornam abundantes após o início do século XX, a arte contemporânea também despontará

para a construção de narrativas, além de propiciar a arte confessional, os diários, os relatos e as fabulações.

Minha produção artística se encontra filiada a essas concepções da arte contemporânea, visto que construo narrativas a partir de dados autobiográficos e de experiências de vida. É a partir de memórias próprias e alheias e na conjugação das noções de *eu* e *outro* que os trabalhos são constituídos, tendo como base a fotografia e a experimentação com a imagem. Considero, assim, minha produção uma escrita de si, por vezes uma autoficção, a partir da qual me constituo, e essa foi a força motriz para a presente pesquisa.

Está implícito que, ao nos apropriar de termos da literatura – como escritas de si, narrativas do eu, eu lírico, confissões e autoficções – para pensar as artes visuais, assumimos seu lugar de linguagem e de poesia, e é nesse campo que o projeto pretende operar, criando paralelos entre termos oriundos da literatura e a produção artística contemporânea. Para tal, o trabalho foi estruturado em três capítulos em que penso o conceito de escritas de si e o aplico à arte contemporânea.

No primeiro capítulo, “Escritas de si – eu é um outro”, analiso o que se designa por *escritas de si* ou *narrativas do eu* a partir de conceitos como pacto autobiográfico, autoficções e espaço biográfico.

No segundo capítulo, “Artes visuais – eu não sou eu nem sou o outro”, aplico termos oriundos da literatura a obras de artistas visuais cujas poéticas tenham afinidade com os temas tratados: Louise Bourgeois, Arthur Bispo do Rosário e Carrie Mae Weems, entre outros.

No terceiro e último capítulo, “Costumes estranhos e sonhos absurdos”, faço uma análise de minha própria produção artística com base na concepção de *escritas de si*, costurando os três campos de saberes que são pilares em minha formação: a literatura, a arte e a psicanálise.

Por último, esta dissertação se apresenta também como um trabalho poético tendo em vista que sua motivação inicial decorre de minha produção artística.

## 1 ESCRITAS DE SI – EU É UM OUTRO

Primeiramente, seria importante entender o que designo aqui por *escritas de si*. Como já explicitado, a *escrita de si* não é um gênero, e sim uma modalidade de texto em primeira pessoa que inclui diários, confissões, memórias etc.

Conceito extremamente vasto e, algumas vezes, controverso, as escritas de si constituem uma modalidade de narração da própria vida – ou de partes dela – como expressão da interioridade e afirmação de si. Ao mesmo tempo, na contemporaneidade, as escritas do eu tomam a posição de questionar a própria concepção de identidade.

Segundo Philippe Lejeune, autor que cunhou a expressão pacto autobiográfico em 1975, a identidade entre os nomes – de personagem e autor – estabelecerá um contrato entre leitor e escritor, garantindo, assim, a crença daquele nas palavras e nas experiências por este descritas. Lejeune (2008, p. 53) dirá que “o que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio”.

Sabemos hoje, no entanto, que o terreno da autobiografia é mais pedregoso do que a mera identificação de nomes. O gênero não ficção nasce exatamente da impossibilidade de categorias tão restritas – biografias e ficções – abarcarem todas as modalidades de narrativa. *A sangue frio*,<sup>1</sup> de 1966, é um dos primeiros livros a estabelecer o gênero não ficção e era considerado por seu autor, Truman Capote, *faction*, um neologismo que funde as palavras *fact* e *fiction*. Nesse mesmo viés, em 1977, o escritor francês Serge Doubrovsky cunhou o termo *autoficções* em referência a seu romance *Fils*, sua primeira obra autoficcional. De maneira semelhante à fusão *faction*, o termo combinaria duas formas narrativas inicialmente contraditórias, ficção e autobiografia.

Admite-se hoje como evidência o fato de que um romance ou uma narrativa escrita na primeira pessoa não tem, necessariamente, valor autobiográfico. A distinção metodológica fundamental da narratologia é, assim, aquela entre

---

<sup>1</sup> Livro do autor e jornalista americano Truman Capote (2003), no qual relata o homicídio de uma família no interior do Kansas. Capote entrevistou os envolvidos no crime, familiares das vítimas e moradores da cidade, além de ter tido acesso a documentos oficiais e boletins policiais. Ainda assim, o autor admite que a história minuciosamente contada em seu livro é permeada de elementos ficcionais.

narrador e autor, e o uso da primeira pessoa não constitui de nenhum modo garantia de “autenticidade”, quer dizer, de referencialidade, e pode inscrever-se no quadro da ficção (COMBE, 2001, p. 52, destaque do original).

A partir de reflexão similar às que geraram as palavras *faction* e *autoficção*, o teórico francês Dominique Combe argumenta que o uso da primeira pessoa não garante a autenticidade do texto enquanto fatos, como outrora sugeriu Philippe Lejeune.

Se pensarmos na verdade como algo semelhante à solidez de um granito e na personalidade como equivalente à intangibilidade de um arco-íris, e se refletirmos a respeito de o objetivo da biografia ser a fusão desses dois elementos, então, devemos admitir que o problema é penoso e não precisamos questionar se a maioria dos biógrafos falhou em solucioná-lo (WOOLF, 1975, p. 149).<sup>2</sup>

Reiterando a tênue fronteira entre realidade e ficção, a escritora inglesa Virginia Woolf afirma no trecho acima a falácia de se encarar a verdade como algo sólido e a subjetividade como algo intangível. Afinal, ambas são mais fluidas e devem ser encaradas a partir da interpretação de múltiplos sujeitos. A escrita de si operará, então, na costura entre a realidade – os acontecimentos externos ao texto – e a ficção – o que é próprio das operações narrativas.

Dessa forma, as escritas do eu, em sua maior parte, constituem uma tentativa de organização e estruturação do eu pós-moderno, fragmentado e descentrado. Assim também Walter Benjamin (1985c) se coloca em relação às narrativas, na qual o indivíduo isolado, com compreensão parcial da realidade, ou seja, o sujeito a partir da modernidade, tenta se definir e criar contorno. Segundo o autor, narrar experiências de vida é levar o incomensurável ao limite e conclui: “Na riqueza da vida narrada e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive” (BENJAMIN, 1985c, p. 217).

Ao fim e ao cabo, toda escrita do eu se interessa pela vida humana, seus fracassos, suas conquistas, o que é singular em uma vida e o que é passível de identificação. Esta deve ser a maior motivação de quem escreve: se conectar com o

---

<sup>2</sup> No original: If we think of truth as something of granite-like solidity and of personality as something of rainbow-like intangibility and reflect that the aim of biography is to weld these two into one seamless whole, we shall admit that the problem is a stiff one and that we need not wonder if biographers, for the most part failed to solve it. Nesta e nas demais citações em idioma estrangeiro, a tradução é nossa.

grande emaranhamento da vida, seja por meio de dados biográficos, seja por meio da invenção de ficções.

Talvez a frase mais célebre com relação a biografias/autobiografias seja a do poeta francês Arthur Rimbaud (1871) “Eu é um outro”, que já captava a dimensão ilusória de falar ou escrever a si mesmo, posto que o eu é algo fugidio, cindido, mutante. A identidade não é uma narrativa linear.

Para o escritor contemporâneo Paul Auster, cujos textos muitas vezes foram associados às autoficções, não existem identidades fechadas e sim um *espectro* de identidades que o sujeito percorre.

Passamos boa parte de nossas vidas em seu centro, mas há momentos em que flutuamos para as extremidades e percorremos esse espectro de matizes, de uma cor a outra, em diferentes momentos, de acordo com nosso estado de ânimo, com nossa idade e com as circunstâncias. Não há identidade, mas sim uma consciência de si mesmo (AUSTER, 2019, n.p.).

Como visto, a grande problemática está na impossibilidade de captar a vida como um todo e de dar contorno ao pronome pessoal *eu*. Afinal, ele sempre nos escapa. São as diversas pessoas que somos e que fomos – cujo contato com algumas delas perdemos, como poeticamente nos coloca a escritora americana Joan Didion (1968) – que aparecem, se alternam e se narram pelas escritas em primeira pessoa.

De forma similar a Auster e a Didion, o escritor norueguês Karl Ove Knausgård (2015, p. 12) pondera que deveríamos receber nomes diferentes de acordo com nossa idade: “Não seria mais natural operar com nomes distintos, uma vez que as identidades e as percepções de si mesmo apresentam diferenças tão profundas?”.

Desse modo, tendo em vista a impossibilidade de fixar uma linha entre realidade e imaginação, biografia e ficção, nos apoiaremos na expressão empregada por Leonor Arfuch a partir das concepções de Philippe Lejeune (2007) e Mikhail Bakhtin (2003): *o espaço biográfico*.

Para a pesquisadora argentina, a expressão sugere uma esfera interdiscursiva que engloba não só a autobiografia, a biografia e gêneros vizinhos, mas também outras aparições culturais, hibridizadas e matizadas por tonalidades autobiográficas ou biográficas.

Não é tanto o “conteúdo” do relato por si – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes – mas precisamente as estratégias ficcionais – de *autorepresentação* o que importa. Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de se nomear no relato, o vaivém da vivência ou da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. (ARFUCH, 2010, p. 73, destaques do original)

Assim, a história, o acontecimento ou a parte da vida (de si mesmo ou de outro) que se decide contar já define um recorte parcial e, portanto, ficcional da realidade. O *que* se escolhe contar e *como* são operações narrativas de suma importância para essas escritas. E é precisamente esse espaço biográfico que parte de experiências vividas pelo autor ou por outra pessoa, mas que não garante nem pretende garantir um contrato de veracidade, que será frutífero para as artes visuais na presente dissertação. Seria a função dessa escrita – ou seu valor – a tentativa de dar ordem às narrativas e, conseqüentemente, sentido à própria vida, como nos ensina Arfuch (2010).

“Escrever é ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (FOUCAULT, 1992, p. 156, destaque do original) afirma o filósofo francês. As expressões proferidas por Foucault (1969), como *modos de subjetivação* ou *posições-sujeitos*, questionam a unicidade do sujeito dado *a priori*, imutável e constante. Em câmbio, Foucault sugere um sujeito em construção e dado sempre pelo discurso.

Para o filósofo (FOUCAULT, 1969), o vazio deixado pela “morte do autor” é preenchido pela categoria “função autor” que se constrói em diálogo com a obra. O autor seria uma posição que o indivíduo pode vir a ocupar no discurso, desempenhando um papel determinado, em dada circunstância.

Outro fator a ser ressaltado é a importância da alteridade para as escritas de si. Ainda que para Michel Foucault e para Roland Barthes haja na contemporaneidade o desaparecimento do autor, há nesse trajeto o nascimento do leitor, ou seja, a importância da recepção e interpretação da obra. “O nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” (BARTHES, 2004, p. 6) ou ainda:

Um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino. (BARTHES, 2004, p. 5)

No entanto, esse autor que desaparece para os pós-estruturalistas, ressurgue nos dias atuais, já que a assinatura passou, com frequência, a significar mais do que o conteúdo do texto. Ora, é notável a grande proliferação de escritos em primeira pessoa e uma valorização excessiva do autor, para além, aliás, da qualidade ou das características de suas prosas ou narrativas.

A espetacularização do sujeito pelas mídias e a cultura de celebridade atual endossam o grande número de relatos e escritos na primeira pessoa, produzindo, muitas vezes, narrativas infecundas voltadas para o narcisismo exacerbado de nossos tempos.

A escrita do eu, contudo, ainda pode ser, mesmo que autorreferenciada, um lugar de crítica e de questionamento das identidades, ou melhor, das *personas*<sup>3</sup> produzidas pela cultura midiática. As escritas de si, quando potentes, refletem os tempos atuais, indagam o lugar das identidades, afirmam a multiplicidade de gêneros e manifestam a pluralidade da contemporaneidade.

Dessa forma, o interesse por essas escritas parte do lugar de crítica e, acima de tudo, da tentativa de construção de uma narrativa própria que tenha como objetivo pensar os modos de viver e ser no mundo contemporâneo.

Se a história (de uma vida) não é senão a reconfiguração nunca acabada de *histórias* divergentes, superpostas, das quais nenhuma poderá aspirar a maior “representatividade” – nos mesmos termos nos quais, para a psicanálise lacaniana, nenhum significante pode representar totalmente o sujeito –, nenhuma identificação, por mais intensa que seja, poderá operar como elo final dessa cadeia. É precisamente sobre esse vazio constitutivo, e sobre esse (eterno) deslizamento metonímico, que se tecem os fios de nosso espaço biográfico (ARFUCH, 2010, p. 79, destaques do original).

Como nos ensina Leonor Arfuch, o espaço biográfico é o lugar de tessitura do eu em que podemos nos constituir a partir da falta e contar as histórias ambíguas e divergentes de uma vida ou de partes suas. Nesse mesmo sentido, Diana Klinger afirma que as autoficções se aproximam do discurso psicanalítico e, assim como Foucault, delibera que o sujeito se constrói na narração e não antes dela.

Essa construção de um mito, de uma *invenção de si*, aproxima a autoficção do discurso psicanalítico, pois “o sentido de uma vida não se *descobre* e depois se narra, mas se *constrói* na própria narração: o sujeito da

---

<sup>3</sup> A palavra *persona* vem do etrusco e significa face ou máscara. Não por acaso, em inglês, *eu lírico* é traduzido como *persona*, o que reflete as noções de ficção, alter ego ou multiplicidade contidas na ideia de *eu lírico* em oposição a um *eu empírico*.

psicanálise *cria* uma *ficção de si*. E essa ficção não é verdadeira nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio (KLINGER, 2006, p. 51, destaques do original).

Residiria nessa tentativa hercúlea – e sempre inconclusa – de se inventar e de criar uma ficção de si o valor do espaço biográfico para Arfuch (2010). É essa tentativa, quiçá vã, que dará ordem à vida – tanto do narrador quanto do leitor, ou melhor, tanto do artista quanto do espectador.

Em suma, manteremos aqui o espaço biográfico como pano de fundo para as concepções de autobiografias, autoficções e escritas de si que seguiremos explorando nos demais capítulos. Afinal, o que se pretende nesta dissertação é criar uma analogia entre as escritas do eu – tendo em vista as complexidades expostas neste capítulo – e obras de artistas contemporâneos que se relacionem com tais escritas.

## 2 ARTES VISUAIS – EU NÃO SOU EU NEM SOU O OUTRO

Eu não sou eu nem sou o outro,  
Sou qualquer coisa de intermédio:  
Pilar da ponte de tédio  
Que vai de mim para o Outro.

*Mário de Sá Carneiro*

Desde a pintura rupestre até os dias atuais, algo que permanece característico das manifestações artísticas é sua abertura a múltiplas leituras (mesmo quando a arte esteve à mercê de outros campos de saberes ou doutrinas de pensamento); assim, há sempre um espaço para a ambiguidade e a polivalência. Talvez a poesia surja exatamente dessa ambivalência, do que não segue uma linha única e do que permite uma multiplicidade de significados e leituras.

Essa falta de linearidade e de literalidade é ainda mais evidente a partir da modernidade, pois reflete as próprias condições da vida contemporânea aos artistas modernos e pós-modernos. O sujeito posterior às formulações da psicanálise “não é mais senhor de sua própria morada” (FREUD, 1917a, p.32), preconizando um indivíduo fragmentado e contraditório em seus quereres e pulsões.

A leitura que pensadores psicanalíticos, como Jacques Lacan, fazem de Freud é que a imagem do eu como inteiro e unificado é algo que a criança *aprende* apenas gradualmente, parcialmente, e com grande dificuldade. Ela não se desenvolve naturalmente a partir do interior do núcleo do ser da criança, mas é formada em relação com os outros; especialmente nas complexas negociações psíquicas inconscientes, na primeira infância, entre a criança e as poderosas fantasias que ela tem de suas figuras paterna e materna (HALL, 2006, p. 37, destaque do original).

A ideia de uma identidade una é reconfortante, porém, ilusória. Assim, a criação de uma identidade é algo aprendido e apreendido pelo contato com os outros desde o nascimento. A ficção, nesse sentido, é o modo pelo qual o sujeito se constitui desde o início.

O artista designa-se por sua obra e não antes dela, ele não preexiste como artista a seu trabalho. Por mais que uma obra se apresente como francamente autobiográfica, ela distancia-se do eu que a enuncia em prol de

uma universalidade. Freud afirma que a verdadeira arte poética residiria na conjuração do que é estritamente pessoal em prol de um laço com o outro, o espectador ou leitor (RIVERA, 2007, p. 16).

Como afirma a psicanalista Tania Rivera (2003), a obra precede o artista e não deve ser lida como chave para o entendimento do artista enquanto sujeito. Apesar de as obras poderem estar associadas a uma escrita de si, elas não narram a história de um artista nem tampouco revelam seu inconsciente, mas são parte constituinte do próprio autor.

Logo, o que está em jogo na arte não é o eu que provém do artista enquanto sujeito, o eu empírico, nem tampouco um personagem a ele completamente alheio (distanciado por completo de dados biográficos e de suas vivências). O que se faz presente é essa *qualquer coisa de intermédio*, como concebe o poeta português Mário de Sá Carneiro (2004) – o intermédio que se estende como uma ponte entre o *eu* e o *outro*.

## 2.1 I need my memories, they are my documents

A primeira artista que focalizo é a franco-americana Louise Bourgeois. Seus trabalhos foram lidos e interpretados sob a luz da psicanálise à exaustão nas últimas décadas, o que, em certa medida, reduz as contradições neles implícitas, criando explicações constantemente externas à própria obra.

Louise Bourgeois, apesar de circunscrita na arte contemporânea, também foi diversas vezes associada ao surrealismo. É fácil entender as conexões que levam a tal associação: seu contato com os surrealistas em Nova York, a relação de seu trabalho com a psicanálise, as figuras relacionadas à castração, o lugar materno, o complexo de Édipo, as construções ambíguas etc. Mas o surrealismo não dá conta nem temporal, nem conceitualmente da produção da artista, que, aliás, criticava o movimento por, a um só tempo, reivindicar a liberação dos padrões vigentes e excluir as mulheres com escusas misóginas.

A artista também passou a ser reconhecida como fundadora de uma arte confessional, posteriormente associada a artistas como Tracey Emin e Sophie Calle. Uma vez mais, há a tentativa de enquadrar a obra da artista em um sítio em que

essa transborda. Vejamos o título do primeiro texto de teor autobiográfico, o de Santo Agostinho no século IV, *Confissões*, vale-se das práticas cristãs de absolvição dos pecados por meio da admissão de culpa. Já a literatura confessional, enquanto texto de teor intimista, é produto da modernidade, devido ao caráter central que a subjetividade iria tomar a partir do Iluminismo e da Declaração dos direitos do homem. Assim, outro texto, homônimo ao de Santo Agostinho, o do filósofo Jean-Jacques Rousseau, surge exatamente nessa época. *As confissões* (1782) já não revela um homem diante do julgamento católico e, sim, um ser humano diante da sociedade e seus dilemas.

Nos dias atuais, o termo *confessional* nos soa ingênuo, posto que carrega a ideia de atos censuráveis e culpa, noções provindas das confissões cristãs e, posteriormente, apropriadas pela área jurídica. Dessa forma, tampouco cabe empregar o conceito a um trabalho que diverge radicalmente desses preceitos.

É fato que o trabalho da artista francesa, ainda que não deva ser tachado ou enclausurado, se relaciona estreitamente com algumas questões provindas sobretudo da psicanálise, do feminismo (embora ela o refute em algumas situações) e da arte moderna.

Podemos intuir na obra de Bourgeois, por exemplo, o conceito de arte autoficcional, nos apoiando no texto de Diana Klinger (2006) em que a autora substitui a ideia de autorretrato por heterorretrato, afirmando que, para a psicanálise, biografia e ficção não são opostos.

Ao pensar em heterorretrato, o poeta português Fernando Pessoa nos vem à mente; seus textos são construídos sobre fatos biográficos e sobre ficção, sempre questionando a ideia de identidade una, de um autorretrato. Sua escrita é elaborada por intermédio de pseudônimos, heterônimos e pseudo-heterônimos. É, por exemplo, o heterônimo Bernardo Soares quem assina o *Livro do Desassossego* e sua *autobiografia sem fatos*. Para reiterar a multiplicidade de eus contida na poesia, o autor conclui: “São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer” (PESSOA, 2011, p. 27).

Da mesma forma, são esses heterorretratos que podemos presumir na obra de Louise Bourgeois, ainda que não haja, diferentemente da poesia de Pessoa, a construção de múltiplos personagens. Sem embargo, há a tentativa de construção de seu próprio eu, em constante mutação, multifacetado e, por vezes, ambivalente.

Alguns de nós somos tão obcecados com o passado que morremos por isso. É a atitude do poeta que nunca encontra o paraíso perdido e é, realmente, a situação dos artistas que trabalham por uma razão que ninguém pode imaginar. Eles podem querer reconstruir algo do passado para exorcizá-lo. Porque o passado para tais pessoas tem um enorme domínio e uma enorme beleza. Tudo o que eu faço é inspirado pelas fases iniciais da minha vida. (BOURGEOIS, 1998, p.133).<sup>4</sup>

O historiador da arte Hal Foster, em crítica a *Teoria da vanguarda*, de Peter Burger (2012), aponta uma analogia interessante com o conceito freudiano de *repressão e repetição*. Ainda que a citação pareça deslocada, afinal o contexto de Bourgeois não é o das vanguardas ou neovanguardas, é possível trazer a analogia feita por Foster para a repetição encontrada no trabalho da artista.

se a vanguarda histórica foi *reprimida* institucionalmente, ela foi *repetida* na primeira neovanguarda, e não, segundo a distinção freudiana, *recordada*, e suas contradições, trabalhadas. Se essa analogia entre repressão e recepção for válida, pode-se dizer que em sua primeira repetição a vanguarda foi levada a parecer histórica antes de ter a oportunidade de se tornar efetiva, isto é, antes que suas ramificações, político-estéticas pudessem ser esclarecidas, para não dizer elaboradas. Na analogia freudiana, isso é repetição, aliás recepção, como *resistência* (FOSTER, 1996, p. 40, destaques do original).

Se transladarmos essa analogia para o conjunto da obra de Bourgeois, podemos entender as figuras e os temas recorrentes em seus trabalhos como *repetições* no sentido psicanalítico, ou seja, repetições de conteúdos psíquicos reprimidos que retornam no intuito de ser elaborados. A repetição também é dinâmica usual do campo artístico e observável em obras da quase totalidade dos artistas, seja por uma obsessão, seja pela tentativa de aprimoramento de uma forma ou de uma ideia. Pensemos aqui na palavra francesa *répétition*, que pode significar ensaio, além de repetição. Bourgeois, por todas essas razões, repete uma e outra vez determinadas imagens e frases: a casa, o falo, o útero, membros do corpo e, claro, o arco da histeria (figuras 1 a 5).

---

<sup>4</sup> No original: Some of us are so obsessed with the past that we die of it. It is the attitude of the poet who never finds the lost heaven and it is really the situation of artists who work for a reason that nobody can quite grasp. They might want to reconstruct something of the past to exorcise it. It is that the past for certain people has such a hold and such a beauty. Everything I do was inspired by my early life.

Figura 1- Louise Bourgeois, *Untitled (Arch of Hysteria)*, 1992



Fonte: moma.org.

Figura 2- Louise Bourgeois, *Arch of Hysteria*, 1993



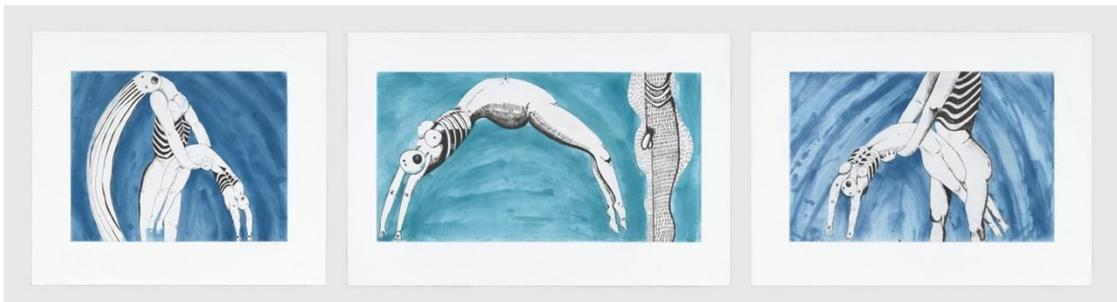
Fonte: moma.org.

Figura 3- Louise Bourgeois, *Cell (Arch of Hysteria)*, 1993



Fonte: moma.org.

Figura 4- Louise Bourgeois, *Triptych for the Red Room*, 1994



Fonte: moma.org.

Figura 5- Louise Bourgeois, *Arch of Hysteria*, 2004



Fonte: moma.org.

No final do século XIX, o neurologista Jean-Martin Charcot estudava, por meio de hipnoses, a histeria, demonstrando a possibilidade do desencadeamento de reações físicas. Posteriormente, Sigmund Freud, junto ao médico Josef Breuer, postulou que a histeria era causada por lembranças reprimidas e que as contorções corporais eram manifestações de tais repressões. Seria, portanto, tanto psíquica quanto encarnada; tanto reprimida quanto enunciada.

Aprendemos com a psicanálise que a essência do processo de repressão não está em pôr fim, em destruir a ideia que representa um instinto, mas em evitar que se torne consciente. Quando isso acontece, dizemos que a ideia se encontra num estado 'inconsciente', e podemos apresentar boas provas para mostrar que, inclusive quando inconsciente, ela pode produzir efeitos, incluindo até mesmo alguns que finalmente atingem a consciência (FREUD, 1916, p. 98).

Louise, que esteve em análise por mais de 30 anos, se interessava por essas questões e no início dos anos 90 começa a desdobrar a imagem do arco da histeria em diversos trabalhos. No primeiro (figura 2) e mais conhecido, moldado a partir do corpo de seu assistente Jerry Gorovoy, a artista utiliza uma superfície polida, refletindo o espectador e, dessa forma, incluindo-o na obra, abrindo a possibilidade de identificação. Além disso, o material e o tratamento dado à escultura remetem a *Bird in space* ou *Sleeping Muse*, ambas de Brancusi. Assim, o trabalho de Bourgeois está sempre desafiando as leituras unilaterais.

Figura 6- Charles Bell, *Opisthotonus*, 1824



Fonte: Wikipedia.

Mais do que isso, nesses trabalhos, Louise Bourgeois subverte o interesse da psicanálise pela histeria feminina ao esculpir corpos masculinos. Era sabido que a histeria se manifestava em ambos os gêneros (ver figura 6); contudo, a psicanálise tinha especial interesse pela histeria feminina, o que, para Bourgeois, era uma

espécie de voyeurismo dos psicanalistas da época. Afinal, essas contorções estão no limite entre a angústia e o prazer. Podemos pensar aqui em *Êxtase de Santa Teresa* (1647-1652), de Gian Lorenzo Bernini, e na suposta conexão entre prazer e angústia, gozo e dor, presentes na escultura barroca. A dor é testemunho da presença da pulsão no corpo, pulsão de vida e morte, sendo regida pelo princípio do prazer-desprazer. Assim, os corpos masculinos de Bourgeois (figuras 2 e 3), se contorcem em agonia e – quem sabe? – prazer, e parecem gozar em meio a seus sintomas neuróticos (ver figura 4).

Figura 7- Gian Lorenzo Bernini, *Êxtase de Santa Teresa*, 1647-1652



Fonte: Wikipedia.

Os corpos masculinos foram, literalmente, castrados (figuras 1 a 3), não possuem órgão sexual – uma vez mais a subversão de Bourgeois se faz presente. Assim, podemos pensar na falta do órgão sexual como um amálgama entre os gêneros e, dessa forma, como mais uma manifestação de opostos: masculino e feminino, angústia e prazer, inconsciente e consciente, repressão e manifestação, dor e gozo.

Essa ambiguidade se encontra de forma reversa no trabalho de 2004 (figura 5), em que o órgão sexual masculino se encontra em um corpo feminino. É um corpo que, segundo as ideias psicanalíticas, teria burlado a angústia de castração, um

corpo completo. Um dos complexos centrais de todas as neuroses, psicoses e perversões, a castração apontaria, hoje entendemos, além das questões sexuais, a consciência de sermos seres faltantes e limitados.

Em *La fillette* (1968), o complexo de castração aparece outra vez de forma evidente. A ambivalência se faz presente no falo de látex pendurado do teto, imagem literal da castração, cujo título pode ser traduzido como *A menininha*. A subversão novamente se faz presente, uma vez que a menininha seria, para os psicanalistas freudianos, justamente aquela que se dá conta de não possuir um pênis, ou seja, de que há algo que lhe falta e, portanto, sofre a angústia de castração. Dessa parábola, podemos intuir uma atitude feminista por parte de Bourgeois, que, afinal, opera, uma e outra vez, uma apropriação do falo e uma subversão do que há de patriarcal nos primórdios da psicanálise.

Assim como em *Arco da histeria* (figuras 2 e 5), a artista instala *La fillette* pendurada do teto por um fio ou cabo, remetendo a peças em um açougue, ao corpo enquanto pedaço de carne, matéria passível de putrefação, evocando outro par de opostos: atração e repulsa.

Figura 8- Louise Bourgeois, *La fillette*, 1968



Fonte: artnet.com.

Figura 9- Fotografia de Robert Mapplethorpe, Louise Bourgeois com *La fillette*, 1982



Fonte: tate.org.uk.

Quando nos deparamos com *La fillette* na fotografia de Robert Mapplethorpe (figura 9), nossa recepção da obra é distinta da maneira como a recebemos em sua forma usual. Na fotografia, a escultura deixa, por alguns instantes, de ser falo para se converter em uma menininha, em uma boneca, um bicho de estimação ou, até mesmo, em uma Vênus do neolítico. Em seguida, voltamos a enxergar o órgão sexual masculino, mas dessa vez, a artista o segura com um sorriso sarcástico e desafiador. É a imagem de Judite após decapitar Holofernes.

Faz parte da experiência em análise o sentimento de ambivalência perante o método. A carga de ironia ou parábola criada por Louise, certamente, não provém estritamente de uma crítica à teoria psicanalítica, mas de um emaranhamento emocional próprio da experiência no divã.

Todo mecanismo artístico é o resultado de vários privilégios, e é um privilégio fazer parte disso. O privilégio é o acesso ao inconsciente. Também foi um privilégio ser capaz de sublimar. Há algo muito especial em ser capaz de sublimar seu inconsciente, e há algo muito doloroso nesse acesso. (BOURGEOIS, 1998, p.164).<sup>5</sup>

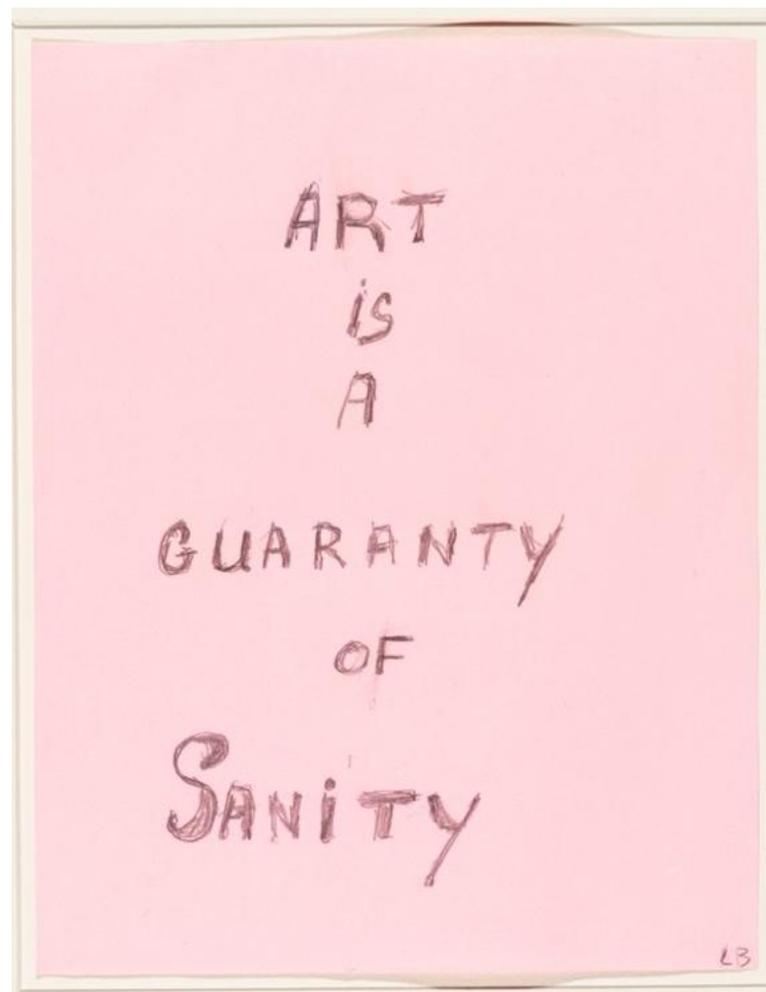
---

<sup>5</sup> No original: The whole art mechanism is the result of many privileges, and it was a privilege to be a part of it. The privilege was the access to the unconscious. It is a fantastic privilege to have access to the unconscious. It was a privilege also to be able to sublimate. There is something very special in being able to sublimate your unconscious, and something very painful in the access to it.

Assim como histeria e castração, outro conceito freudiano muito explorado pela artista é a sublimação, na qual as pulsões são transformadas por meio de outras ações, como a criação artística, evitando o recalque. É devido ao conceito de sublimação que Bourgeois irá afirmar “Arte é garantia de sanidade mental” em vários trabalhos, como em *Ce/as* e em diversos desenhos.

De fato, a sublimação seria um privilégio, como descrito pela artista, posto que é a melhor solução para o conflito cultural da sexualidade, mas restrito a poucos indivíduos. Ademais, para Freud, os grandes feitos da civilização seriam fruto de processos sublimatórios, já que a satisfação das pulsões estaria na dimensão do impossível, restando a sublimação como possibilidade de manifestação plena.

Figura 10- Louise Bourgeois, *Art is a guaranty of sanity*, 2000



Fonte: moma.org.

Parece que a letra tremida da artista (figura 10) revela, uma vez mais, a dúvida, tanto sobre a psicanálise como sobre a arte. Arte é garantia de sanidade mental? A frase se repete (repetição e elaboração uma vez mais) em outros desenhos e também está bordada na primeira *Cela*, feita pela artista em 1991.

O título do trabalho, *Cells*, carrega duplo sentido: se por um lado pode significar células, a menor parte que constitui o corpo humano, por outro, pode significar celas, espaços de confinamento. E é nesse entrecruzamento que o trabalho se dá, tratando, de forma metafórica, das células do psiquismo: as experiências primeiras, os traumas e as memórias reprimidas.

Em *Cell I* (figura 12), a frase “I need my memories, they are my documents” (“Eu preciso das minhas memórias, elas são meus documentos”) está bordada em tecido e serve como aforismo para esse conjunto de trabalhos. As celas quando expostas juntas formam constelações e se assemelham ao próprio mecanismo da memória.

Figura 11- Louise Bourgeois, *Cell XXVI*, 2003



Fonte: Museu Haus der Kunst.

Figura 12- Louise Bourgeois, *Cell I* (detalhe), 1991



Fonte: Museu Haus der Kunst.

Um dos trabalhos mais reconhecidos da artista, *Maman*, opera um paradoxo similar. Por um lado, é uma homenagem à mãe e ao papel materno – a aranha monumental fundida em bronze protege os ovos abaixo de si. Por outro, a representação fidedigna e a escala do inseto despertam repulsa e medo. A imagem materna é aqui representada em suas contradições.

É natural que o trabalho da família na restauração de tapetes e a infância de Louise rodeada pelo trabalho têxtil tenham motivado algumas mídias usadas pela artista, como as esculturas feitas com linhas e as colagens em tecido – intuímos essa influência também na escolha da aranha como animal representativo da mãe; afinal, a aranha é quem tece a teia.

Além da tessitura, a ideia do sacrifício maternal performed por algumas espécies de aranhas nos vem a mente: a *Stegodyphus lineatus* ou a *Heteropoda venatória*, em casos de escassez de alimento, oferecem seus corpos como alimento aos filhotes.

O material escultórico, o bronze, assim como a escala grandiosa, sugere força e vigor, mas as patas finas e o reservatório de ossos vazados apontam para fragilidade e vulnerabilidade. Essa dualidade entre a força do bronze e a fragilidade das formas alude às esculturas do artista suíço Alberto Giacometti (figura 14).

Figura 13- Louise Bourgeois, *Maman*, 1999



Fonte: [tate.org.uk](http://tate.org.uk).

Figura 14- Alberto Giacometti, *Dog*, 1951



Fonte: [guggenheim.org](http://guggenheim.org).

Figura 15- Louise Bourgeois, *The She-Fox*, 1985



Fonte: Collection Museum of Contemporary Art Chicago, Gift of Camille Oliver-Hoffmann, 2008  
Photo: Nathan Keay, © MCA Chicago.

Se a escultura *The She-Fox*, feita em mármore negro, se assemelha ao tom do bronze de *Maman*, sua imobilidade, sua construção em bloco único, no entanto, não reportam à fragilidade; ao contrário, tamanha estabilidade recorda esculturas em bronze do Egito antigo (ver figura 16) ou da Grécia arcaica, antes da utilização do contraposto.

Tendo em vista essas duas civilizações, nos aproximamos da ideia de esfinge, criatura que, usualmente, possui corpo de animal em posição similar à de *The She-Fox* e cabeça humana (figura 17). A esfinge egípcia, normalmente, se apresenta com corpo de leão e cabeça de faraó; a grega costuma ter dorso de leão, rosto feminino e asas.

Na tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles (429 a.C. aprox.), a partir da qual Sigmund Freud nomeou o complexo de Édipo, a esfinge aparece personificada e propõe aos passantes o famigerado enigma: “Decifra-me ou devoro-te: que criatura

pela manhã tem quatro pés, ao meio-dia tem dois, e à tarde três?”. Édipo resolve a charada respondendo que a criatura seria o homem. “Engatinha quando bebê, anda sobre dois pés na idade adulta e usa uma bengala quando ancião.” Furiosa por ter seu enigma desvendado, a esfinge comete suicídio, atirando-se do precipício.

É curioso refletir sobre as considerações acima tendo em vista que a escultura de Bourgeois, segundo a mesma, retrata sua mãe e a si mesma na pequena cabeça do lado inferior direito. O título faz menção à uma raposa fêmea, e as tetas – tenhamos em vista novamente a *Vênus de Willendorf* – denotam a fertilidade e a maternidade. Contudo, há ambiguidades – uma vez mais – na representação maternal. O animal decapitado (castrado?) e a indubitável relação com a esfinge são apenas duas dessas contradições.

Tal como a aranha de *Maman*, a raposa de *The She-Fox*, apresenta dualidades como força e fragilidade, proteção e temor. E o que falar da cabeça humana diminuta à direita? Esmagada pela escala do animal, a cabeça parece mais oprimida do que protegida, se assemelha mais a uma das vítimas estranguladas pela esfinge do que a uma cria protegida pelo instinto materno.

Figura 16- *Miquerinos e rainha*, 2490-2472 a.C.



Fonte: Boston Museum of Fine Arts.

Figura 17- Pintura de esfinge em ânfora grega, 510 a.C.



Fonte: Boston Museum of Fine Arts.

Se em *Maman* a tecelagem aparece enquanto associação de ideias, há um número vasto de trabalhos da artista que possuem a tecelagem enquanto parte do processo, como já mencionado. As esculturas de tecido que fez no final de sua vida (partes de corpos, bonecos, orgias, fetos em úteros, entre outros) operam nesse lugar da tecelagem, da costura, da reparação, tanto de forma literal quanto metafórica.

Já na casa dos 80 anos, Bourgeois começou a trabalhar com pequenos pedaços de tecidos e produzir livros (*Ode à l'oubli* e *Ode à la Bièvre*). *Ode à l'oubli* que pode ser traduzido como *Ode ao esquecimento* é constituído, maioritariamente, por colagens abstratas em tecido. A partir das abstrações, podemos pensar na Bauhaus ou no Color Field. No entanto, as imagens recorrentes em seu trabalho – aranhas, espirais, frases de teor psicanalítico – estão igualmente presentes.

Os tecidos utilizados pertenciam a diversas fases de sua vida, vestidos da adolescência, lenços de seu falecido marido, guardanapos manchados etc. Dessa forma, o próprio suporte carrega as memórias afetivas da artista, que declara

“Sempre tive medo de ser apartada e abandonada. A costura é a minha tentativa de manter as coisas juntas e criar uma unidade” (BOURGEOIS, 2010, p. 12).<sup>6</sup>

Figura 18 – Louise Bourgeois, *Ode a l'oubli*, 2002



Fonte: moma.org.

O trabalho se torna mais interessante quando pensamos no paradoxo que constitui a obra. De um lado, a forma de livro, cujo objetivo seria reter uma ideia ou uma narrativa por um tempo alongado; por outro lado, o título que sugere uma aceitação do esquecimento e da efemeridade. Além do mais, as abstrações apontam para a reverência à composição visual em contraposição à ausência de narrativa; no entanto, os tecidos usados e manchados – carregados de memória – trazem suas próprias histórias à tona.

Figura 19- Louise Bourgeois, *Ode à l'oubli*, 2002



Fonte: moma.org.

<sup>6</sup> No original: I always had the fear of being separated and abandoned. The sewing is my attempt to keep things together and make things whole.

Tendo em vista os trabalhos analisados, podemos criar uma analogia entre a obra de Louise Bourgeois e as escritas de si. Esses fragmentos, repetições e o repertório imagético formam uma obra coesa e nos contam sobre a formação da identidade, sobre o feminismo, sobre a história da arte. Como afirma Doubrovsky (1988), a autoficção enquanto escrita de si opera como uma *ficção de si* no sentido psicanalítico, ou seja, o sujeito se cria escrevendo e se reescrevendo ao longo da vida. E, podemos acrescentar aqui, além de se criar, cria a obra, que independe de si.

## 2.2 Eu preciso dessas palavras escritas

Arthur Bispo do Rosário nasceu em Japaratinga, Sergipe, no início do século XX, mas foi no Rio de Janeiro, mais precisamente na Colônia Juliana Moreira, que desenvolveu sua poética, durante os cinquenta anos em que viveu internado, entre entradas e saídas, no hospital psiquiátrico.

Seu vasto corpo de obra é constituído por bordados, objetos, esculturas e instalações, feitos a partir de materiais apropriados de seu entorno – utensílios de cozinha, sapatos dos internos e tecidos de uniformes, entre outros. O trabalho é uma tentativa de catalogação do mundo, já que, segundo o próprio Bispo, ele devia cumprir o pedido dos anjos, sob ordens de Deus, de representar tudo o que havia na Terra.

A maior parte dos trabalhos de Bispo possui escritos, frases de jornais, pensamentos, nomes de pacientes e funcionários do manicômio, listas extensas de substantivos, nomes de países, em suma, catalogações e taxonomias. Podemos, portanto, entender a escrita de Bispo do Rosário como uma escrita-limite, ou melhor, uma escrita urgente, e não apenas por suas circunstâncias, a vida no hospital psiquiátrico, mas também pelo excesso que aponta para uma iminência da escrita e do processo artístico: o número de obras, a quantidade de palavras bordadas, as repetições das formas e dos conteúdos, as coleções extensas de objetos apropriados e ressignificados.



claramente anti-institucional, revelando a sordidez dos métodos psiquiátricos anteriores à reforma dos anos 80, a de Bispo do Rosário é anti-institucional ao subverter os materiais do hospício em matéria-prima para suas obras, devolvendo, como afirma o curador Marcelo Campos (2016), a observação de sua situação e de seu entorno a seus observadores e ao mundo.

*Diário do hospício* é composto por fragmentos e anotações do escritor, assim como a obra de Bispo é composta por retalhos de seu cotidiano; afinal, as experiências de delírios (provenientes do alcoolismo no caso do primeiro e da esquizofrenia no caso do segundo) e as agressões exteriores tornam uma prosa corrida e linear incompatível com a experiência de *eu* cindida em vivências desse teor.

O que, entretanto, há de mais pungente nas obras de ambos é a urgência da escrita. Arthur Bispo do Rosário bordou “eu preciso dessas palavras”, enquanto Lima Barreto (1993, p. 24) escreveu “Ah, a literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela!”, indicando a importância da escrita nos dois casos, uma escrita via de mão dupla, que é formada pelos autores, mas que também os forma. Há igualmente um dado visual em seus textos (ver figuras 21 e 22) – mesmo no caso do escritor – que denuncia a premência das palavras: o excesso, a sobreposição, a letra trêmula.

Figura 21 - Bispo do Rosário, *Estandarte do Clovis*, sem data



Fonte: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.



Walter Benjamin (1985b) escreve o trecho acima acerca das repetições nas brincadeiras das crianças e nas narrações dos adultos. A produção artística de Bispo está em um lugar entre essas duas dinâmicas. Ele recria o mundo em seus *ready-mades* (figura 23), como a criança que opera relações simbólicas com elementos a seu redor, e, por outro lado, borda suas experiências nos *estandartes* ou nas *vestimentas*, como o adulto que narra os traumas para os superar.

Figura 23- Bispo do Rosário, *Vitrines*, sem data



Fonte: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea.

No mesmo trabalho em que afirma “eu preciso dessas palavras escritas” (figura 21), Bispo borda “no peito traz nomes próprios”, confirmando sua vocação de escritor com um texto urgente e subjetivo. Ainda no mesmo estandarte, se leem nomes de partes do corpo humano, “pescoço, ombro, veias, costela, pulmão, fígado, rins, umbigo”, que ele termina com “garganta, gritar”. À direita, anotações copiadas de jornais e alguns vocábulos sem conexão evidente. As palavras e figuras representadas – Clóvis era outro interno da Colônia Juliano Moreira – são taxonomias de sua vivência na instituição psiquiátrica, e o léxico utilizado aponta para noções de afetos, medos e pequenas banalidades do cotidiano, construindo uma poesia singular. Em vista disso, podemos aproximar suas obras às do artista brasileiro Leonilson que, igualmente, lançava mão de um léxico próprio.

Figura 24- Leonilson, *Ninguém*, 1992



Fonte: *Isto é*, 2011.

A linguagem intimista de Leonilson assinala que estamos diante de um diário e de apontamentos subjetivos, como afirma o curador Ricardo Resende (2012, p. 13): “o cotidiano é registrado e preenchido por escritas, pelo cuidado estético e pela projeção da intimidade que ali se coloca”. O artista tanto se faz narrador de si (“Leo não pode mudar o mundo”) quanto faz uso da primeira pessoa do singular em frases como “Eu preciso, eu quero, eu tenho” em uma tentativa de dar contorno à identidade e às suas vivências.

Leonilson – discípulo de um ideal romântico malogrado – foi movido pela compulsão de registrar sua interioridade a fim de dedicá-la aos objetos de desejo. Esse legado, enunciado por um ‘eu’ cuja expiação é incessante, reavalia a subjetividade após as experiências conceituais. Isto é, desgastada a reflexão sobre o destino da arte que teve a metalinguagem como ápice, a obra volta-se neste momento para o questionamento do sujeito (LAGNADO, 1998, p. 27, destaque do original).

O questionamento do sujeito, proposto pela curadora Lisette Lagnado, pode ser intuído também na obra de Bispo do Rosário. Certamente, as motivações para tal são distintas, já que o artista sergipano vivia no limiar entre a realidade e a fantasia, devido a seus delírios e experiências psicóticas, enquanto José Leonilson conduzia sua obra de forma intencional a uma subjetividade. Além disso, como sugerido por Lagnado, após a metalinguagem da arte conceitual, há um retorno a tais questões na produção artística, não mais no sentido de uma autoexpressão dos

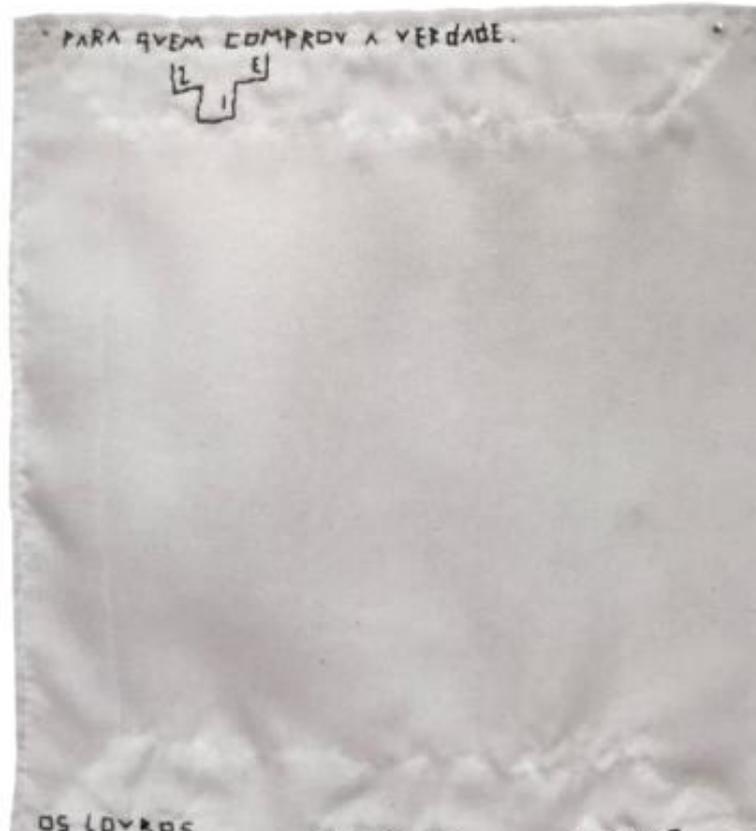
românticos do século XIX, mas como tentativa de configuração das identidades cambiantes.

Figura 25- Bispo do Rosário, *Podium I*, sem data



Fonte: Lazaro, 2012, p. 239.

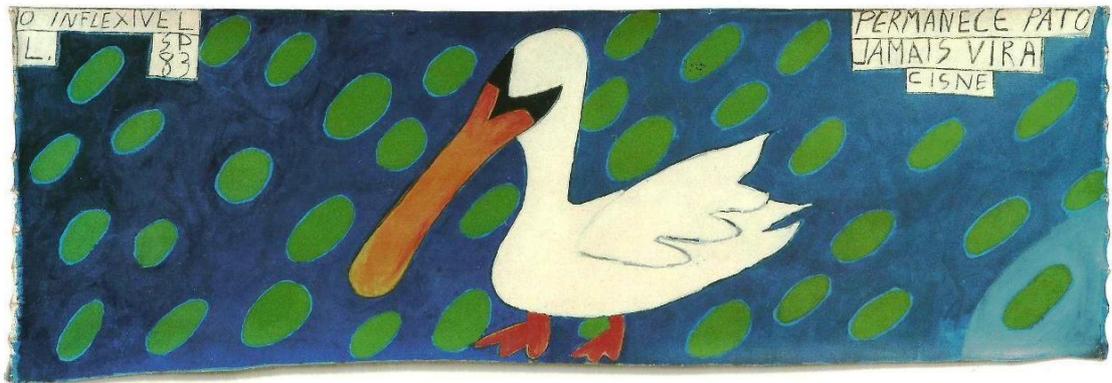
Figura 26- Leonilson, *Para quem comprou a verdade*, 1991



Fonte: *Folha de S. Paulo*, 2016.

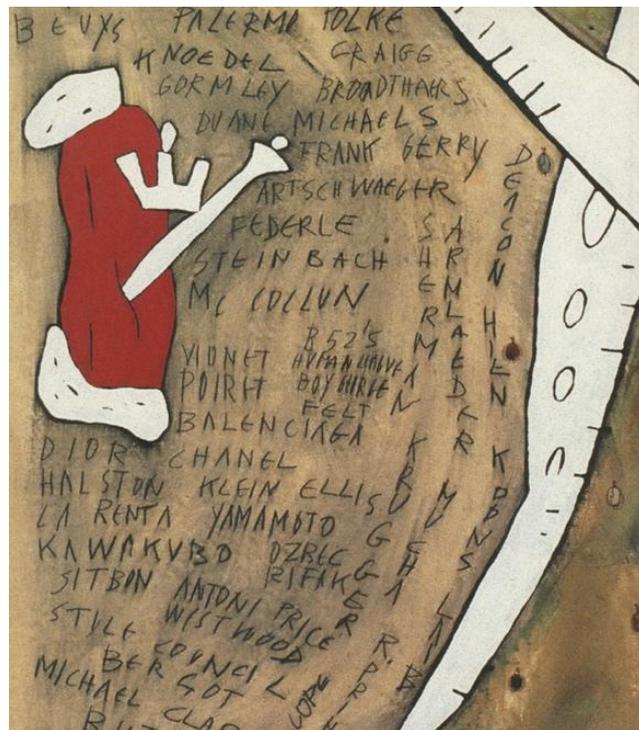
*Podium I* (figura 25) e *Para quem comprou a verdade* (figura 26) são obras que figuram pódios vazios, são poéticas do fracasso, daqueles que não se adaptam ao mundo, dos que não ganharão os prêmios de pertencer, dos inconformados. Como insere Leonilson em uma obra do início de sua produção, *O inflexível* (figura 27), “permanece pato, jamais vira cisne”, clara referência ao patinho feio de Hans Christian Andersen.

Figura 27 – Leonilson, *O inflexível*, 1983



Fonte: Fundação Iberê Camargo.

Figura 28- Leonilson, *São tantas as verdades* (detalhe), 1988



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

Há, também, algo de compulsivo que une as poéticas de Lima Barreto, Arthur Bispo do Rosário e Leonilson, tal qual a compulsão à repetição cunhada por Freud ou a beleza convulsiva forjada pelos surrealistas franceses. Como afirma o poeta surrealista André Breton (1960, p. 160), “A beleza será convulsiva ou não será”;<sup>7</sup> ao que o teórico americano Hal Foster (1995, p.61) complementa: “A beleza será convulsiva ou não será, mas também compulsiva ou não será. Convulsiva em seu efeito físico, compulsiva em sua dinâmica psicológica”.

A convulsão é observada na obra, assim como nos corpos histéricos (ver figura 6), enquanto a compulsão reflete a dinâmica psíquica que se repete em prol de uma elaboração. Foster (1995, p. 100) retoma: “Podemos pensar todas essas práticas surrealistas como numerosas tentativas, convulsivamente repetidas, de transformar a ansiedade em estética, o sinistro em maravilhoso”. Tendo em vista que o *maravilhoso* referido na citação é o conceito surrealista que implica uma nova relação do ser com o mundo, que não parte da razão, mas de algo que a transcende, Bispo do Rosário estaria afiliado a tais ideias, partindo de uma mística própria.

Já o sinistro é um conceito próximo ao *Das Unheimliche* – como tal, aliás, é traduzido no texto de Freud para o espanhol, *el siniestro*. Para Freud (1919, p. 142) o *unheimlich* é “tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz”, ou seja, algo familiar que foi reprimido. “Pode ser verdade que o estranho [*unheimlich*] seja algo que é secretamente familiar [*heimlich-heimisch*], que foi submetido à repressão e depois voltou, e que tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição” (FREUD, 1919, p. 155, destaques do original), concluirá mais adiante o autor.

---

<sup>7</sup> No original: Beauty will be convulsive or will not be at all.

Figura 29- Meret Oppenheim, *Pelzhandschuhe*, 1936



Fonte: Ursula Hauser Collection, Schweiz. Foto: Stefan Altenburger, Zürich/©VBK, Wien 2013.

Figura 30- Robert Gober, *Untitled leg*, 1989-1990



Fonte: moma.org.

O par de opostos que compõem o conceito de *Unheimliche* acaba por causar uma dissonância cognitiva à medida que o sujeito é simultaneamente atraído e repellido pelo objeto. Os surrealistas, entusiasmados pelos textos de Sigmund Freud, exploraram o conceito em numerosas práticas, fosse via as fotografias do francês Jacques-André Boiffard ou as esculturas, utilizando objetos apropriados, da suíça Meret Oppenheim (figura 29).

Artistas contemporâneos como os americanos Robert Gober (figura 30) e Mike Kelley foram motivados pelo conceito do estranho-familiar; ambas as

produções têm afinidades com o surrealismo. Ao ver *Untitled-leg*, as botas-pés de uma pintura de René Magritte, intitulada *The red model*, nos vêm à mente, estabelecendo uma ponte entre os dois momentos. Sem embargo, as imagens oníricas e estranhas de Gober se relacionam também com o absurdo da contemporaneidade.

Na produção de Bispo do Rosário, o estranho-familiar aparece de forma mais sutil, na operação surpreendente de transformar o doméstico em estranho e, por vezes, irreconhecível, seja nos objetos revestidos por fios azuis, provenientes dos uniformes dos internos (figura 31), seja nas diminutas arquiteturas dos pavilhões da Colônia Juliano Moreira (figura 32). Assim, é na transformação do sinistro em maravilhoso, como elucidado por Foster, que a obra do artista se dá, “transfigurando o terrível em aparência, através de uma complexa elaboração simbólica” (DANTAS, 2009, p. 86).

Figura 31- Bispo do Rosário, *Moinho de cana*, sem data



Fonte: *Isto é*, 2011.

Figura 32- Bispo do Rosário, *Pavilhão 10*, sem data



Fonte: Lazaro, 2012, p. 128.

Os objetos revestidos por fio azul (figura 31), classificados sob a sigla O.R.F.A,<sup>8</sup> são metamorfoses de outros objetos ou materiais, que se encontram embaixo da camada de linhas dos uniformes, trabalhadas por Bispo. Essa transformação está no cerne do fazer artístico – a capacidade de converter um material em outro, deslocar os significados, transmutar utensílios dotados de funções práticas em objetos simbólicos.

Outra artista cujo trabalho apresenta características similares às de Bispo do Rosário e que utiliza materiais têxteis é a alemã Agnes Richter, que viveu internada em um hospital psiquiátrico em Heidelberg na Alemanha em finais do século XIX. Com os tecidos que tinha à mão Richter borda uma espécie de autobiografia em que o número de seu processo, 583m, aparece diversas vezes. Aqui novamente o trabalho se apresenta *convulsivo em seu efeito físico, compulsivo em sua dinâmica psicológica*.

---

<sup>8</sup> Nome atribuído a essa série de trabalhos pelo crítico Frederico Moraes durante o processo de organização do acervo após a morte de Bispo do Rosário.

Figura 33- Agnes Richter, jaqueta bordada e detalhe, década de 1890



Fonte: Prinzhorn Collection.

Figura 34- Bispo do Rosário, *Manto da apresentação* e verso do trabalho, sem data



Fonte: Lazaro, 2012, p. 290-292.

A produção desses dois artistas se constitui, em grande medida, de trabalhos de escrita e se aproxima da técnica de fluxo de consciência, na qual, há a transcrição do processo de pensamento em estado corrente, entremeado por impressões, associações e recordações, muitas vezes criando um texto não linear e sem pontuação. Os fluxos de consciência têm, por sua própria definição, algo de convulsivo – catárticos posto que se trata de uma escrita livre, sem compromisso com sequenciamento lógico.

Clarice Lispector e Virginia Woolf são escritoras que utilizaram esse processo. “Não sou uno nem simples, mas complexo, múltiplo. [...] Preciso estar atento às entradas e saídas de vários indivíduos que desempenham alternadamente o papel de Bernard. Sou anormalmente consciente das circunstâncias” pondera um dos personagens de *As ondas*, de Woolf (1980, p. 58) e é esse sujeito múltiplo que se encontra também nos escritos de Bispo do Rosário, que, apesar de seu diagnóstico, parece ser *anormalmente consciente das circunstâncias* em suas obras. Como aponta o curador Pérez-Oramas (2012, p. 35): “Bispo viveu em confinamento, em seu intramundo, e por isso talvez pôde ter uma certeza do mundo mais afilada e correta, transformada em coisas, em objetos, em brilhantes costuras”.

Arthur Bispo do Rosário criou uma escrita de si única para uma história de vida também singular. Apesar de suas circunstâncias terríveis, foi capaz de criar uma poesia singela, de beleza ímpar, como artista visual e como escritor, considerando que:

Escritor é aquele que marca na areia da pele humana sua mensagem. Escritor é aquele que perfura a alma, como quem abre uma fruta carnosa para degustar o suco secreto de sua promessa. Escritor é aquele que carrega na escuridão de seu corpo a luz claríssima de uma missão revelada; escritor é quem traz ao mundo uma língua nova, outra, capaz de costurar os significados e os corpos, os sonhos e os signos (PÉREZ-ORAMAS, 2012, p. 35).

Por todas essas razões, poderíamos imaginar Arthur Bispo do Rosário proferindo as palavras de Susan Sontag (apud RESENDE, 2016, p. 78): “Nós, escritores, ficamos preocupados por causa de palavras. Palavras significam. Palavras apontam. São flechas cravadas na pele dura da realidade”.

### 2.3 From here I saw what happened and I cried

A artista francesa Sophie Calle se vale de fotografias e textos, entre outros suportes, para explorar narrativas híbridas com alto teor biográfico. Entre alguns de seus trabalhos mais notórios, a artista já convidou pessoas para dormir em sua cama, posou como *stripper*, seguiu um homem pelas ruas de Veneza e trabalhou como camareira em um hotel, documentando os pertences de hóspedes.

Algumas questões são recorrentes nas narrativas de Calle, como a associação e, por vezes, dissolução, entre as noções de eu e outro, assim como entre arte e vida. A tensão entre outros pares de opostos também se faz presente, como voyeurismo (em *Suite Venitienne* ou *Adress book*) e exibicionismo (*The shadow*), atividade e passividade, proximidade e distanciamento.

O trabalho *Double game* é, como o próprio nome evidencia, um jogo duplo entre a artista e o escritor americano Paul Auster. A história começa com a personagem Maria Turner, criada por Auster com base na vida de Calle, para *Leviatã*, livro de 1992. A maior parte dos trabalhos de Maria descreve obras de Sophie Calle, mas há alguns poucos inventados pelo escritor.

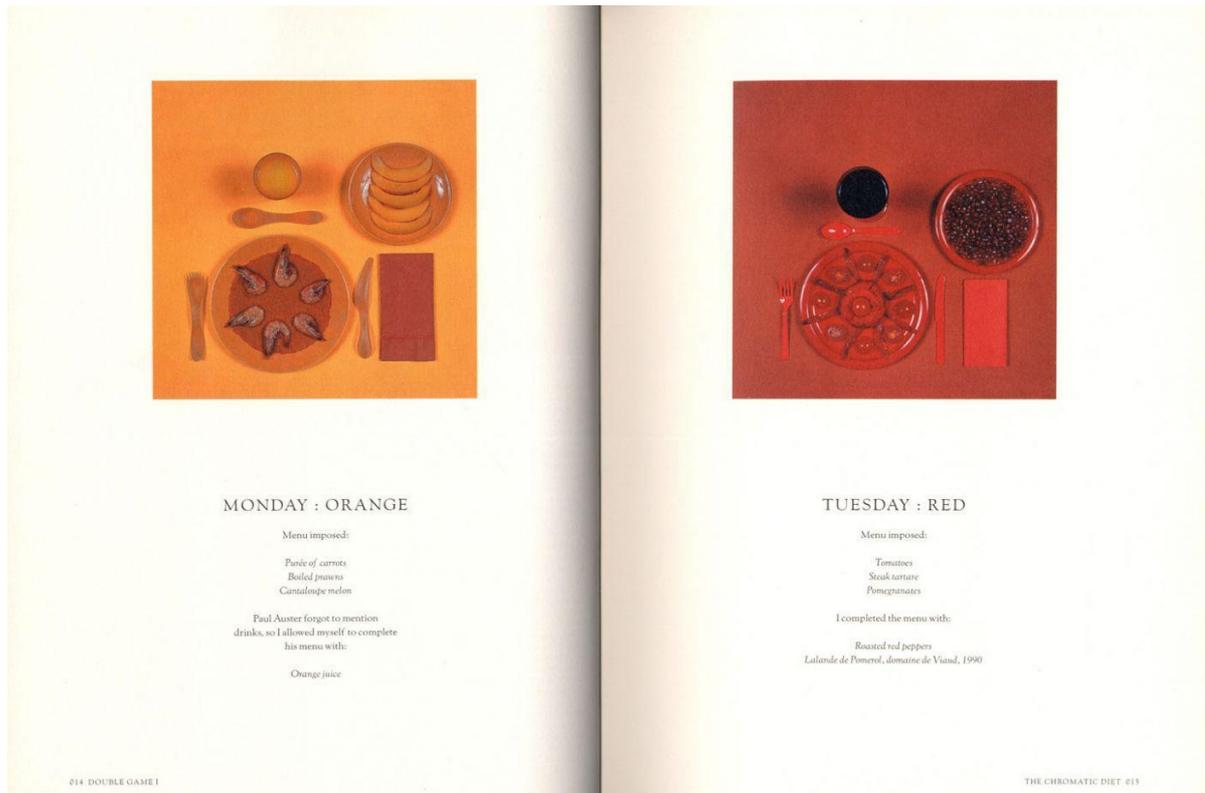
Seis anos após a publicação de *Leviatã*, Sophie Calle executa – e modifica – os trabalhos criados por Auster, como *The chromatic diet* ou *Days under the sign of B, C & W*. Em seguida, Paul Auster escreve uma história para a artista, *Personal instruction for Sophie Calle on how to improve life in New York City (Because she asked...)*, com atividades que Calle poderia performar na cidade de Nova York.. Institui-se, assim, uma dinâmica interdisciplinar entre os dois, explorando as fronteiras da ficção.

Há em *Double game* uma *ficcionalização* da realidade e uma realização da ficção – Paul Auster (2001, p. 4) agradece a Calle nas páginas iniciais de *Leviatã* “a autorização para misturar fato e ficção”, ao que Sophie retruca, agradecendo a Auster, no livro *Double game*, “a permissão de misturar ficção com fatos” (CALLE, 2010, p.12).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> No original: for permission to mingle fiction with fact.

Figura 35 – Sophie Calle, *The chromatic diet*, 1998



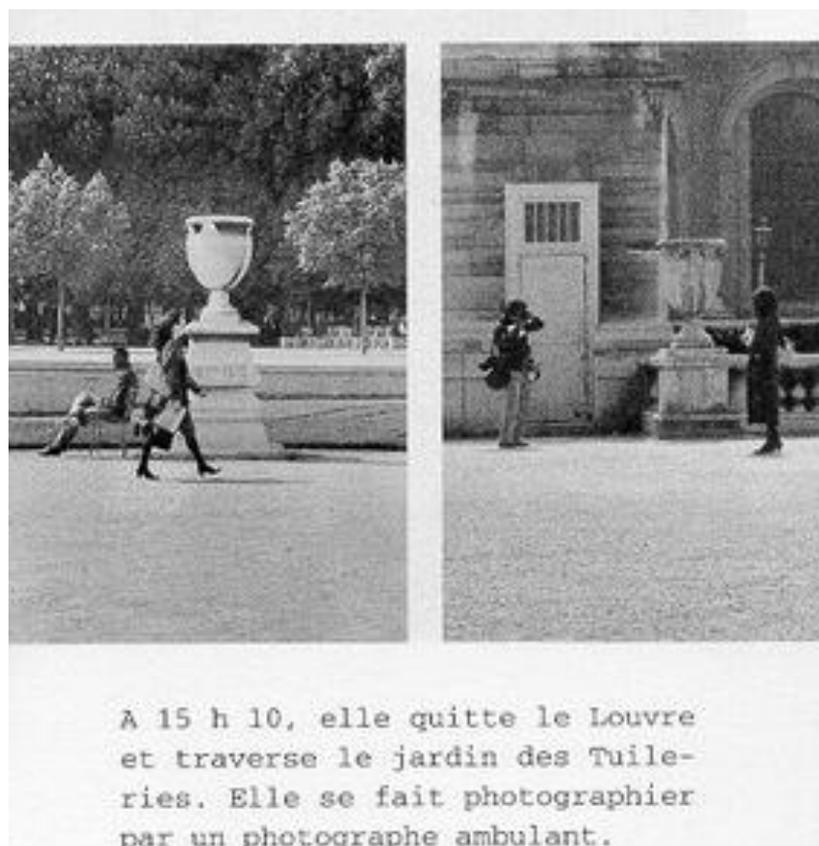
Fonte: Violette Editions.

Não é apenas em *Double game* que a autoficção aparece de forma evidente na produção da artista. Ora os trabalhos partem de fatos biográficos para se tornar ficção, como em *Doaleur exquise*, ora partem de histórias ficcionais para se tornar realidade, como em *The chromatic diet* (figura 35). Em *Take care of yourself*, como em algumas outras obras, essa divisão se torna mais complexa, fusionando realidade e ficção do princípio ao fim.

Para esse trabalho, a artista solicitou que 107 mulheres criassem algo a partir de um e-mail, pelo qual o remetente rompia um relacionamento com a artista, terminando com a expressão *Take care of yourself*. A frase de encerramento foi interpretada de diversas formas pelas convidadas, com músicas, danças, escritos e até palavras cruzadas.

Já em *The shadow*, a artista pediu à mãe que contratasse um detetive para a seguir e registrar suas atividades diárias, dando provas fotográficas de sua existência, e criando imagens metalinguísticas (figura 36). As fotografias são, como de costume na produção de Calle, acompanhadas por textos, construindo uma narrativa que fusiona objeto e sujeito, observador e observado, público e privado.

Figura 36- Sophie Calle, *The shadow*, detalhe, 1981



Fonte: Artsper magazine.

A escrita de si criada por Sophie Calle questiona a própria ideia de identidade ao deslocar os lugares da subjetividade e da alteridade. Nesse sentido, sua obra se aproxima dos escritos da romancista e poeta americana Gertrude Stein.

A problematização da identidade é uma questão presente em toda a obra de Stein, especialmente, em suas duas autobiografias: *Autobiografia de Alice B. Toklas* e *Autobiografia de todo mundo*. Os títulos das obras já apontam para a descentralização do sujeito autobiográfico.

No primeiro caso trata-se de uma autobiografia escrita por outro e que, para tornar ainda mais complexo, esse outro não escreve sobre si, mas sobre a própria escritora. Ou seja, Gertrude Stein toma emprestada a voz de sua companheira, Alice Toklas, transformando-a em personagem, para falar de si mesma na terceira pessoa, assumindo a voz de Toklas, “seu estilo amargo e lúcido, suas frases imperativas, as ironias, suas piadas peculiares e a pontuação regular”, como relata a biógrafa inglesa Diana Souhami (1995, p. 175), acrescentando que a incorporação foi tal, que confundiu seus amigos a ponto de eles considerarem a participação da companheira na criação, fato negado por Alice.

A segunda autobiografia de Stein é uma *Autobiografia de todo mundo*, entregando no título a intrincada relação proposta; afinal, *todo mundo* não é um sujeito, a princípio, possível para uma autobiografia. Ou seja, a escritora utiliza os gêneros pertencentes à biografia – que deveriam delimitar a subjetividade – para justamente dissolver as noções de identidade do sujeito autobiográfico, explorando os limites do gênero.

A identidade é engraçada ser você mesmo é engraçado pois você nunca é você mesmo para si mesmo exceto na medida em que se lembra de você mesmo então é claro você não acredita em si mesmo. Na verdade esse é o problema de uma autobiografia você é claro não acredita realmente em si mesmo [...] Você é claro nunca é você mesmo (STEIN, 1983, p. 75).

Há em Stein um jogo metalinguístico acerca do próprio gênero autobiográfico, assim como se pode observar no já citado *The shadow*, de Sophie Calle, no qual, a artista contrata um detetive para a espionar, criando uma dinâmica similar ao jogo entre observador e observado proposto por Gertrude em *Autobiografia de Alice B. Toklas*.

Nos filmes autobiográficos da também francesa Agnès Varda – *Les plages d'Agnès* e *Varda por Agnès* – também é possível presumir a autoficção e o jogo metalinguístico com os gêneros de teor biográfico. No primeiro, a cineasta abre com a frase “Estou interpretando o papel de uma velhota agradavelmente rechonchuda e falante, que conta a história de sua vida” (LES PLAGES..., 2008, 0:20min).<sup>10</sup>

Interpretar o papel de alguém e ser esse alguém é, em certa medida, intercambiável não apenas na arte, mas ao longo da vida, das atividades cotidianas e das diversas relações que estabelecemos com os outros. Talvez, como afirmou Stein (1983), você nunca seja você mesmo.

A forma, igualmente, contribui para o jogo metalinguístico, tanto em Stein quanto em Calle ou Varda. Sophie Calle, por exemplo, se deixa fotografar por um retratista ambulante enquanto se sabe sendo fotografada pelo detetive. Essa série de imagens dentro do quadro, como uma *matrioska*, também é produzida por Varda na cena dos espelhos (figura 37), após afirmar: “Se você abrir as pessoas, encontrará paisagens. Se você me abrir, encontrará praias” (LES PLAGES..., 2008,

<sup>10</sup> No original: Je joue le rôle d'une petite vieille rondouillarde et bavarde qui raconte sa vie.

0:45min).<sup>11</sup> Ou, ainda, em Stein (1984, p. 208) na forma incomum escolhida para sua autobiografia e ao afirmar nas últimas linhas do livro “Gertrude Stein disse, está querendo me parecer que você nunca vai escrever a tal autobiografia. Sabe o que eu vou fazer? Vou escrever ela para você. [...] E ela escreveu e é isso aqui”.

Figura 37- Agnès Varda, *Les plages d'Agnès*, 2008



Fonte: Fotograma do filme *Les plages d'Agnès*.

Outro ponto de interseção entre as três artistas é a importância dada ao observador. Ser observado é, como afirmou Sophie Calle, ter provas da própria existência, sendo visto por um outro, sendo formado por meio da alteridade. A experiência da psicanálise também passa por ser visto por um outro, o psicanalista, para em algum momento poder se ver a partir de um ponto de vista externo.

No contexto da cultura de vigilância vigente – pensemos aqui nas câmeras de segurança ou no tão difundido uso das redes sociais –, os trabalhos de Calle, ou mesmo de Varda, poderiam ser lidos como aditivos à economia da informação ou, ao menos, a uma sociedade narcísica<sup>12</sup> que tem dificuldade de enxergar o outro. As

---

<sup>11</sup> No original: Si on ouvrait des gens, on trouverait des paysages. Si on m'ouvrait moi, on trouverait des plages.

<sup>12</sup> Para Freud, o estágio de narcisismo acontece quando a escolha de um objeto libidinal já se realizou, mas esse objeto coincide com o próprio ego do indivíduo. O narcisismo seria fruto da não ultrapassagem desse estado libidinal (FREUD, 1914).

duas artistas, porém, estão ligadas à visão psicanalítica, observam os outros para poder se enxergar e, simultaneamente, se expõem para que os outros possam vê-las e a si mesmos, a partir das identificações geradas. A arte antecipa e resiste aos sintomas de uma sociedade gradativamente mais similar à distopia de 1984.

Agnès utiliza a palavra *cinécriture* para definir seus filmes, uma fusão de *écriture* (escrita) e *cinéma* (cinema). A prática da cineasta tem, portanto, estreita relação com a escrita de si, e o termo inventado é próximo a *escrevivência*, fusão de escrita e experiência, cunhado pela escritora brasileira Conceição Evaristo.

Evaristo compõem romances, poesias e contos que revelam a condição dos afrodescendentes no Brasil. É uma escrita de si que parte de uma identidade coletiva, portanto, *escreviver* é narrar histórias particulares, mas que remetem às experiências compartilhadas por outros – “Se não é uma experiência minha, é uma experiência dos meus. Uma experiência que eu vivo de certa forma” (EVARISTO, 2017, 0:25min), elucida a escritora e realça a importância da escrita em sua própria constituição quando diz “Escrever é dar movimento à dança-canto que meu corpo não executa. A poesia é a senha que invento para poder acessar o mundo” (EVARISTO apud SILVA, 2017, n.p.)

As escritas de teor biográfico são um modo de preservar a memória, podendo passar por aspectos históricos, sociais e culturais; afinal, o autor escreve necessariamente a partir de suas circunstâncias, como afirma Evaristo (2017, 3:22min): “Eu escrevo meus textos a partir da minha condição de mulher negra brasileira”.

A artista americana Carrie Mae Weems constrói suas narrativas a partir de memórias coletivas, tal qual a escritora brasileira. Desde os anos 80, Mae Weems vem desenvolvendo séries de fotografias que perpassam questões identitárias, de raça, classe social e gênero.

The Kitchen Table Series, iniciada em 1989, é uma série seminal em sua produção, na qual a artista posicionou a câmera diante da mesa de jantar, retratando a cada dia, uma cena distinta. Uma história ficcional se desenrola diante da câmera, tendo Weems como personagem principal. Um relacionamento amoroso, por vezes próximo e descontraído, por horas frio e distante, foi interpretado pela artista, assim como outros papéis: de mãe, amiga ou mulher solitária. A série versa, portanto, sobre os papéis interpretados pela mulher, tendo como pano de fundo um ambiente doméstico, muitas vezes imposto ao gênero feminino.

Figura 38- Carrie Mae Weems, The Kitchen Table Series, 1990



Fonte: Site da artista.

Tal como afirma Weems (2016), o trabalho joga com a visão do espectador ao subverter a lógica da fotografia documental e do que se espera das imagens em geral. O que está em cena é uma ficção, ainda que perpassse questões biográficas e identitárias; assim, o trabalho se aproxima das fotografias de Cindy Sherman, nas quais, a artista interpreta papéis femininos estereotipados do cinema hollywoodiano. Ambas as produções tratam de questões próprias do feminino, dos lugares e atitudes impostos ao gênero, e, simultaneamente, refletem acerca da história da fotografia e das teorias da imagem.

Além de *Untitled Film Stills*, de Sherman, o trabalho de Weems possui forte correspondência com o vídeo performático *Semiotics of the kitchen*, de Martha Rosler, concluído em 1975, por suscitar uma crítica em relação aos papéis – e espaços – tradicionais impostos às mulheres na sociedade moderna.

Figura 39- Carrie Mae Weems, *From here I saw what happened and I cried*, 1995-1996



Fonte: Site da artista.

Em *From here I saw what happened and I cried*, Carrie Mae Weems se apropria das primeiras fotografias de escravos – daquerreótipos do suíço Louis Agassiz de meados do século XIX – e outras imagens de africanos e afrodescendentes dos séculos XIX e XX, revelando o racismo e a injustiça social promovidas pela visão eurocêntrica e o papel da fotografia em difundir tais visões.

Mae Weems (2012, 0:55min) afirma: “estamos vendo as maneiras como a América do Norte – a América branca – se via em relação ao sujeito negro. Queria intervir nisso dando voz a um sujeito que historicamente não teve voz”.<sup>13</sup> O texto gravado no vidro ocupa o lugar da voz desse sujeito e faz contraponto às questões latentes nas imagens.

Sempre pensei que fotografia e texto operam de forma bastante independente e, juntos, formam uma terceira coisa, algo dinâmico e complexo que permite que você leia algo mais sobre as fotografias. Não penso neles como sendo necessariamente dependentes um do outro. Em vez disso, eles existem lado a lado, em conjunto (WEEMS, 2016, n.p.).<sup>14</sup>

A artista brasileira Rosana Paulino possui igualmente uma série de trabalhos com fotografias apropriadas de Louis Agassiz, na qual, relaciona as imagens à da

<sup>13</sup> No original: we're looking at the ways in which Anglo America — white America — saw itself in relationship to the black subject. I wanted to intervene in that by giving a voice to a subject that historically has had no voice.

<sup>14</sup> No original: I've always thought that both the photographs and text operate quite independently, and together they form yet a third thing, something that is dynamic and complex and allows you to read something else about the photographs. I don't think of them as being necessarily dependent on one another. Rather, they exist side by side, in tandem.

flora e fauna brasileiras, sugerindo que negros e índios eram vistos pelos colonizadores como seres inanimados pertencentes ao ambiente ou, no mínimo, como seres humanos inferiores. Paulino, assim como as artistas aqui apresentadas, cria narrativas a partir de questões biográficas e fusiona a experiência coletiva de raça e gênero, reconstruindo a história do Brasil.

Como elucidado pelos curadores da exposição “Rosana Paulino: a costura da memória”, de 2018, a artista se apropria da fotografia científica para construir um tecido social de remendos; ponderam, então, Nery e Piccoli (2018, p. 11) que a costura é o que “une, de maneira frágil, uma sociedade cindida, quando o puxão de qualquer fio solto pode desmanchar tudo”.

Seus bordados são de uma tessitura frágil, assim como os de Leonilson, mas aqui a fragilidade remete à construção da sociedade brasileira – uma sutura que nunca foi bem realizada no país, como sugere a artista (PAULINO, 2014), por isso, sua costura não é precisa, desfia e revela certa precariedade. Em *Atlântico Vermelho* (figura 40), por exemplo, a sutura se mostra aparente, os fios caem como sangue, são as manchas deixadas pelos navios negreiros no azul do oceano. Uma mulher sem rosto sugere as identidades apagadas pela escravidão. Opressor e oprimido se intercalam em desconcertante colagem da história do Brasil.

Figura 40- Rosana Paulino, *Atlântico vermelho*, 2017



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

As imagens feitas pelos artistas viajantes do Brasil colônia entre os séculos XVI e XIX, tinham como intuito classificar o povo, a flora e a fauna brasileiros como objetos de análise, coisificando vidas, apagando afetos e subjetividades, escrevendo a história sob o ponto de vista dos *vencedores* e ocultando a violência implícita nesses atos.

A ação de Rosana Paulino, assim como a de Carrie Mae Weems, visa revelar a violência oculta dessas imagens para repensar as posições que esses corpos ainda ocupam hoje. A função dos trabalhos é “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1985d, p. 245) encarando-a a partir de outro ponto de vista e revisitando os abismos. Como afirma Benjamin (1985d, p. 245), “Nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco o é o processo de transmissão em que foi passado adiante”.

Reescrever a história da escravidão e suas nefastas consequências se faz cada dia mais necessário, e esse é o intuito de Carrie Mae Weems, Rosana Paulino e Conceição Evaristo. As artistas operam uma escrita de si que trata de gênero, raça e classe social, partindo de circunstâncias que são suas, mas também de milhões de pessoas.

Escrever a fala de seu povo, como elucida Evaristo (2006, p. 161), é um ato de insubmissão potente, uma voz que se levanta depois de anos calada e que ressoa em eco pelo mundo: “Um dia, ela haveria de narrar, de fazer soar, de soltar as vozes, os murmúrios, os silêncios, o grito abafado que existia, que era de cada um e de todos”.

### 3 COSTUMES ESTRANHOS E SONHOS ABSURDOS

Enquanto escrevo esta dissertação, o Brasil e o mundo se encontram em quarentena devido ao novo coronavírus. Hoje, 15 de maio de 2019, há mais de dois milhões de pessoas infectadas e quase 150 mil mortes. Devido ao isolamento social, esse é um momento de introspecção e apreensão, no qual precisamos ponderar sobre nossas vidas, enquanto sociedade e indivíduos. É nesse ponto que o instante presente e o tema de minha dissertação convergem.

Quais são os momentos que nos tornam quem somos? Quais acontecimentos serão lembrados, quais serão esquecidos ou reprimidos? Existe um núcleo que não se modifique em mim? Essas e outras reflexões são motivações para o meu trabalho. Assemelham-se aos questionamentos da infância, os constantes por quês? de cunho existencial. De onde viemos e para onde vamos ainda são perguntas sem respostas para a criança que fui.

A imensa questão da morte ronda todos nós. Momentos como o atual nos colocam diante da perspectiva de finitude da vida. Somos compelidos a encarar nossa mortalidade e dos outros a nossa volta. Como será a passagem do estado de vida para o estado de morte? Lembro-me do último suspiro de um cachorro que morreu em meu colo – foi grave, como um susto. E do filhote de passarinho assassinado pelo cão que, ao morrer depenado em minha sala, emitiu um último som agudo. E dos olhos de um idoso que foram se tornando mais opacos até perder totalmente o brilho num quarto de hospital. E do amigo jovem que chorava e repetia “eu não quero morrer, eu não quero morrer” em seus últimos dois dias de vida. E da avó que, aos 102 anos, desejando partir, temeu a passagem no derradeiro instante.

Permitam-me divagar um pouco mais. Semana passada apareceu um grilo em minha varanda. Tentei diversas vezes tirá-lo de casa, mas era surpreendida por seus saltos acrobáticos. O inseto – chamemo-lo de Cronos – ficou vivendo em minha varanda entre cadeiras e plantas. Quando lavava o piso, Cronos subia no rodapé e esperava o chão estar seco para descer. Esse pequeno gesto de sobrevivência aumentou meu afeto pelo bicho. Meus dois gatos viviam tentando pegá-lo, mas eu os enxotava rapidamente. Uma noite, enquanto participava de uma reunião *online* sentada à mesa da varanda, me deparei com o gato pisoteando

Cronos no trilho da porta. Não consegui retirar seu corpo do estreito vão em que estava. Rapidamente formigas se juntaram em um banquete.

Toda essa digressão serve para evidenciar as relações do momento presente com o meu trabalho. Os pensamentos sobre a condição humana e sobre a finitude perpassam toda a minha produção; não por acaso, o suporte com o qual venho trabalhando, a fotografia, possui intrínseca relação com a morte e com a passagem do tempo.

Figura 41- Piti Tomé, *Esmacer*, 2013



Fonte: A autora, 2013.

A fotografia analógica é prova física da existência de algo/alguém, posto que os sais de prata captam a luz refletida pelo objeto ou sujeito retratado. Assim, o que vemos na fotografia é também índice de algo que existiu. A fotografia é como ossos ou dentes. Ou como a luz das estrelas extintas que chega até nós, para usar uma analogia de Roland Barthes. Sobrevive à existência de um sujeito e/ou de um momento, comprovando que *aquilo foi*, “de um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm tocar-me, a mim, que estou aqui” (BARTHES, 1984, p. 91).

Assim, a fotografia carrega seu referente, “ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios” (BARTHES, 1984, p. 15), e traz em si um paradoxo: congela o

tempo apenas para revelar sua inexorável passagem. Enxergamos, ali onde havia juventude, nossa própria velhice; onde havia modas específicas, tempos datados; na presença dos entes queridos, a ausência atual; afinal, “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13).

E, ainda que imputemos à fotografia a responsabilidade de conservar os acontecimentos, ela sempre falha. Afinal, como tudo que é material, também está designada a um fim. Seja porque nos esquecemos dos retratados, não identificamos mais os referentes, seja porque o próprio suporte se desgasta e chega ao fim. Estamos todos fadados ao esquecimento.

Desejaria tanto possuir algo que me lembrasse de tudo o que pode me ser caro nesse mundo. Não é simplesmente a semelhança que é preciosa nesse caso – mas as associações e o sentimento de proximidade que esse objeto impõe [...]. O fato de que a própria sombra da pessoa esteja fixada aqui para sempre! [...] preferiria, a tudo que um artista conseguiu produzir de mais nobre, conservar uma recordação assim de alguém que eu tivesse amado com carinho (SONTAG apud DUBOIS, 1990, p. 82).

A mágica de possuir o instante em um pequeno pedaço de papel entre meus dedos foi o que primeiro me atraiu na fotografia. Sentia-me maravilhada como os primeiros espectadores do meio, temendo, não que o retrato roubasse minha alma, mas que fotografar o fizesse. Por meio da fotografia eu pretendia que o mundo e os afetos fossem eternos, mumificar os seres amados como na analogia do teórico francês André Bazin (1991) ou como os personagens aprisionados em resina do artista Farnese de Andrade. Aprendi com o tempo que essa era uma tentativa vã, impossível possuir o tempo, o instante escorrendo entre os meus dedos enquanto disparava a câmera. Ao mergulhar no rio, as águas já são outras, assim como nós mesmos, nos ensina Heráclito.

As tentativas vão, no entanto, sempre me atraíram. Donald Crowhurst retratado pela artista Tacita Dean, tentando circunavegar a Terra em um barco inapropriado; os esboços da máquina voadora de Leonardo Da Vinci; Giovanni Drogo – protagonista de *O deserto dos tártaros* – aguardando a glória inalcançável em uma remota fortificação; uma cidade fantasma chamada Fordlândia projetada por Henry Ford para fabricar borracha no meio do Pará. Projetos sem sucesso, fracassados.

Resolvi, assim, explorar os fracassos da fotografia – que também ressoavam em mim –, o abandono, a decadência, o esquecimento, ou seja, o meio fotográfico em sua relação paradoxal com o tempo. Comecei, então, a usar fotografias apropriadas (figura 41), imagens de arquivos alheios, que evidenciavam de forma mais crua tais questões, deixando o *já não é* da fotografia à mostra até para os olhares menos atentos.

Essa decisão partiu, primeiramente, de um encontro com um baú repleto de fotografias antigas na casa de minha avó. A maioria dos retratados era desconhecida para mim e, a partir daquele inventário imagético, comecei a elucubrar sobre suas vidas e me deparar com o que havia restado delas. Resta sempre muito pouco de uma vida.

Além de ser um rico material para a construção de narrativas – com suas camadas de tempo, histórias e afetividades –, essas imagens também me remetiam ao momento áureo da fotografia. Quase todas datavam da primeira metade do século XX quando a foto ainda tinha grande importância dentro dos núcleos familiares, dados sua escassez e o esforço que envolvia ser fotografado – o trajeto até o estúdio, o investimento financeiro, o uso de roupas formais, as expressões faciais inertes durante segundos ou minutos para que a fotografia não saísse borrada. Todos esses elementos me atraíam nas imagens, pois recordavam um tempo em que as fotografias exerciam fascinação nos espectadores, como ainda exercia em mim.

Em minha primeira exposição individual – entre uma e outra coisa todos os dias são meus –, na extinta Galeria MUV e constituída por obras feitas com essas imagens, o curador, Marcelo Campos, afirmou que os trabalhos se assemelhavam a biografias. É a partir desse momento que constato meu interesse em construir narrativas acerca da vida, do tempo, dos afetos. E que, como disse o fotógrafo Lewis Hine (apud SONTAG, 2004, p. 201), “Se eu pudesse contar a história em palavras, não precisaria carregar uma câmera”. Afinal, sempre me considerei uma romancista frustrada.

Podemos perceber, no retrato, a presença da morte, lugar prenunciado pelo gesto congelado, pelo estado de suspensão do tempo, do controle do corpo, da pose que se coloca como uma alteridade de si mesma. Ao mesmo tempo, a biografia engalanada, sem sabermos das hipocrisias, das falências e riquezas. Na hora do retrato, presencia-se, como no gozo, uma pequena morte (CAMPOS, 2014, n.p.).

Assim, a fotografia impressa nas páginas dos livros apresentava tais biografias, possíveis narrativas para os personagens retratados. Se escrever não parecia uma tarefa apropriada para mim, me apropriava dos livros de outra forma, destacando nas páginas os trechos que apontassem para o caminho que pretendia construir. Livros de teoria da psicanálise, dicionários e romances se intercalavam com fotografias, objetos e documentos, concebendo novas histórias e narrativas. Buscava em sebos e em feiras de antiguidade livros que compartilhassem da atmosfera que eu pretendia criar: histórias que versavam sobre fracassos, decepções, lutos e desafetos. Um léxico ia sendo formado com palavras como corpo, identidade, memória, tempo, infância, abandono, ausência e morte.

Figura 42- Piti Tomé, Registro da exposição entre uma e outra coisa todos os dias são meus, 2014



Fonte: A autora, 2014.

Figura 43- Piti Tomé, *Uma ilusão fugaz que nos prende a todos nós*, 2014



Fonte: A autora, 2014.

O gesto congelado do retrato, “na expressão fugidia de um rosto” como afirma Marcelo Campos (2014), era o eixo pelo qual os trabalhos se construía. A escolha dos retratos da infância – com toda sua beleza melancólica – tem relação com um período de extrema importância na formação da identidade, além de deixar mais evidente a inexorável passagem do tempo.

O leigo por certo achará difícil compreender que as perturbações patológicas do corpo e da alma possam ser eliminadas através de “meras” palavras. Achará que lhe estão pedindo para acreditar em magia. E não estará tão errado assim: as palavras de nossa fala cotidiana não passam de uma magia atenuada (FREUD, 1905, p.176, destaque do original).

O trecho acima figura em um de meus trabalhos dessa época, *Meras palavras para Luísa e Arthur* (figura 44), exposto no Museu Bispo do Rosário e criado a partir das relações entre minha pesquisa e a produção de Bispo. Assim como posto por Freud, as palavras foram para mim uma ponte de salvação, por meio, principalmente, da psicanálise, mas também da literatura. É na junção entre palavra e fotografia, texto e imagem, que as narrativas de meus trabalhos são construídas.

Figura 44- Piti Tomé, *Meras palavras para Luísa e Arthur*, 2015



Fonte: A autora, 2015.

A fotografia, que tem tantos usos narcisistas, é também um poderoso instrumento para despersonalizar nossa relação com o mundo; e os dois usos são complementares. Como um par de binóculos sem um lado certo e outro errado, a câmera torna próximas, íntimas, coisas exóticas; e coisas familiares, ela torna pequenas, abstratas, estranhas, muito distantes (SONTAG, 2004, p. 184).

Tal qual as palavras – matéria bruta da psicanálise – a fotografia também possui algo em comum com a experiência da análise. Posto que, no ato fotográfico, nos distanciamos do mundo para vê-lo de outro ponto de vista, para em seguida possuir um retrato do tempo em nossas mãos. A psicanálise, assim como a fotografia, torna próximo o que nos parecia exótico e distante o que nos era familiar.

*90 tentativas de esquecimento* (figura 47) trata exatamente desta tríade fotografia, palavra e psicanálise. É um trabalho de luto e de construção de novas narrativas em cima de memórias próprias e alheias, por meio, principalmente, da fotografia e sua íntima relação com a memória.

O conceito do trabalho surgiu a partir de um momento de luto que se instaurou em minha vida após várias perdas consecutivas. Segundo Freud, é a partir da falta que o psiquismo se organiza, posto que o sujeito experimenta constantemente o desejo de possuir um objeto exterior. O período de luto seria o

tempo em que o sujeito vive a perda do objeto amado, sendo forçado a reinvestir sua libido em si mesmo como um gato lambendo suas próprias feridas.

O luto profundo, a reação à perda de alguém que se ama, encerra o mesmo estado de espírito penoso, a mesma perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não evoca esse alguém –, a mesma perda da capacidade de adotar um novo objeto de amor (o que significaria substituí-lo) e o mesmo afastamento de toda e qualquer atividade que não esteja ligada a pensamentos sobre ele. É fácil constatar que essa inibição e circunscrição do ego é expressão de uma exclusiva devoção ao luto, devoção que nada deixa a outros propósitos ou a outros interesses. E, realmente, só porque sabemos explicá-la tão bem é que essa atitude não nos parece patológica (FREUD, 1917b, p. 144).

Ora, se sabemos explicar é porque esse é um processo consciente, e não à toa Freud designará a palavra *trabalho* como dinâmica do luto, em oposição à melancolia que teria raízes inconscientes. Sendo o luto um verdadeiro trabalho da psique, seria adequado para tal processo, pensei, transformá-lo em um trabalho de arte, e para isso, construí 90 pequenos objetos que se relacionavam com a perda.

Figura 45- Piti Tomé, *Objeto 1, 90 tentativas de esquecimento*, 2019



Fonte: A autora, 2019.

*90 tentativas de esquecimento* versa também sobre o meio fotográfico, repassando sua história do daguerreótipo ao Instagram; afinal, não há mídia mais

pertinente para lidar com a falta do que a fotografia, pois, como escreve Susan Sontag (2004, p. 180), “Não se pode possuir a realidade, mas pode-se possuir imagens (e ser possuído por elas)” ou, ainda, como elucida a historiadora da arte Svetlana Alpers (2013, p. 93), tendo em vista o trabalho de Tacita Dean: “A sensação de perda, pode-se dizer, está inscrita no próprio ato de olhar. Uma maneira de lidar com isso é fabricar imagens.” As fotografias, porém, continuam deixando evidente a falta, pois “ao olharmos para a foto agora, vemos algo que esteve lá no passado. A perda é condição essencial do meio fotográfico”.

Figura 46- Piti Tomé, *Objeto 72, 90 tentativas de esquecimento*, 2019



Fonte: A autora, 2019.

A forma expositiva, objetos numerados em mesas, remete à ideia de catalogação, uma tentativa vã de dar ordem ao inominável da perda e, assim, organizá-la, detê-la, superá-la. Ademais, a aparência de catalogação é oportuna para o trabalho, já que a fotografia, acima de tudo, é uma tentativa de catalogação de acontecimentos, tanto individuais quanto coletivos. No entanto, é o fracasso de levar a cabo esta função – de catalogação de histórias e do mundo – que interessa ao trabalho.

Como pondera Susan Sontag (2004, p. 95), “A contingência das fotos confirma que tudo é perecível; a arbitrariedade da evidência fotográfica indica que a

realidade é fundamentalmente inclassificável”, e, por essas razões, a fotografia fracassa na função que lhe imputamos. Além de não eternizar os momentos, como já escrito, ela assume um caráter arbitrário em suas evidências, ainda mais se pensarmos na contemporaneidade e seu excesso de imagens fortuitas. De maneira similar, o teórico belga Philippe Dubois (1990, p. 77) dirá: “A foto pode ser uma prova instrutiva e irrefutável. É tão evidente que não é preciso insistir nisso. Mas, ao mesmo tempo, ocorre com frequência que não se sabe bem o que ela prova”.

Figura 47- Piti Tomé, *90 tentativas de esquecimento*, 2019



Fonte: A autora, 2019.

Ainda que a forma expositiva do trabalho se assemelhe à de museus de arqueologia ou de história natural, a catalogação aqui é inócua e revela a impossibilidade de reter plenamente a memória. As mesas são como caixas entomológicas, guardando pequenas mortes, inventariando espécies, mas destituída da utilidade das segundas. Afinal, não há verdades, apenas fragmentos dispostos lado a lado, criando associações entre imagens de naturezas heterogêneas. Assim, a ideia de atlas, proveniente do historiador da arte Aby Warburg, aparece no trabalho. Seu *Atlas Mnemosyne* (1924-1929) consiste em dezenas de painéis em

que fotografias e reproduções foram organizadas e associadas umas às outras, oferecendo-nos, como aponta o filósofo francês Didi-Huberman (2018, p. 27), “a possibilidade – ou melhor, o *recurso* inesgotável – de uma releitura do mundo”.

Figura 48 - Aby Warburg, *Painel 8 (Ascent to the Sun)*, *Atlas Mnemosyne*, 1924-1929



Fonte: The Warburg Institute.

Não é difícil entender, portanto, a razão pela qual a ideia de atlas, a partir de Warburg, acabou por se tornar não apenas um método de fazer história da arte como também uma forma de produzir trabalhos por artistas modernos (figura 49) e, posteriormente, contemporâneos (figura 50). A ideia de montagem, intrínseca à metodologia de Warburg, é extremamente atual; afinal, desde a modernidade não



A concepção de atlas aparece em diversos de meus trabalhos como em *Atlas da inadequação* (figura 51) e *Inventário dos imortais* (figuras 52 e 53), visto que é a partir da associação entre os componentes que o sentido é construído. O que me interessa é o *recurso inesgotável* de leituras dos trabalhos a partir das possíveis identificações dos espectadores.

Figura 51- Piti Tomé, *Atlas da inadequação*, 2016



Fonte: A autora, 2016.

Na série *Os imortais* (figura 52), eu realizava uma intervenção urbana colando personagens no espaço público de diversas cidades. Cada um deles era acompanhado por um *QR Code* que permitia ao espectador acessar uma espécie de inventário (figura 53) dos retratados.

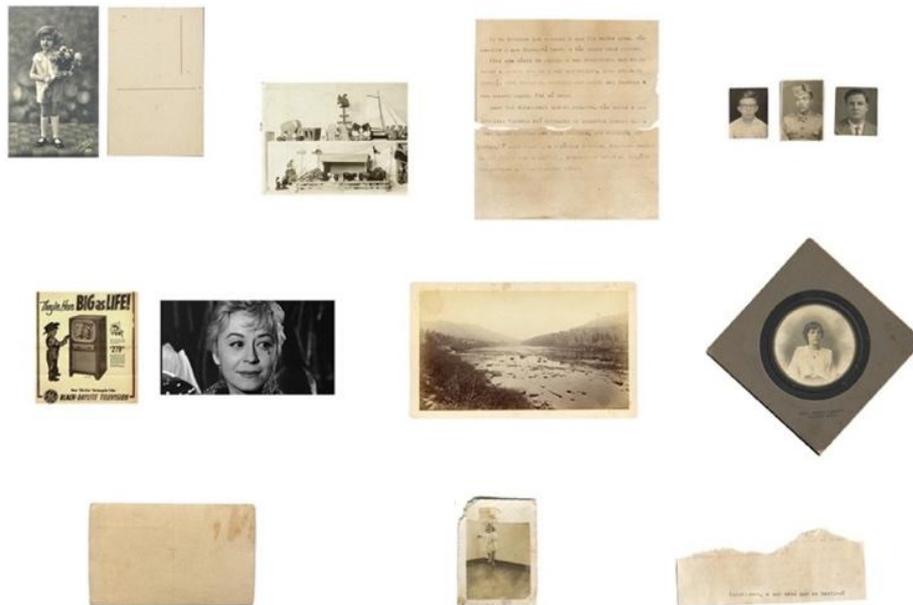
Por um lado, com essa ação, eu dava visibilidade a fotografias que haviam acabado em feiras de antiguidade, no lixo ou esquecidas, atribuindo uma sobrevida a essas imagens. Por outro lado, explorava o que havia sob a superfície dos retratos – a vida dos retratados ou o que delas havia restado. Pesquisava as datas, os locais, as dedicatórias e assinaturas em seus versos, procurava os estúdios de fotografias do século XIX para em seguida, numa fusão de realidade e ficção, construir biografias para esses personagens.

Figura 52- Piti Tomé, *Carmen, Os imortais*, 2015



Fonte: A autora, 2015.

Figura 53- Piti Tomé, *Atlas da Carmen, Os imortais*, 2015



Fonte: A autora, 2015.

Como já sugeriu o poeta Wally Salomão (1995), “A memória é uma ilha de edição” e, como em qualquer edição, há sempre algo que sobra, que escapa, que fica fora, reiterando a impossibilidade de abarcar o todo. Assim, é num jogo de mostrar e esconder que as obras se dão.

O ato de velar e revelar, apagar ou reiterar está contido na maior parte dos meus trabalhos e é parte intrínseca do meu processo no ateliê. Esse gesto constante me remete ao jogo infantil nomeado por Freud *Fort-Da*, ou seja, a encenação do desaparecimento e aparecimento.

Ao observar um menino de um ano e meio, Freud percebeu que a criança lançava um carretel repetidamente proferindo o som *o-o-o-ó* (similar a palavra alemã *Fort*, que significa embora/distante) e o puxava novamente ao som alegre de *da* (palavra em alemão que significa ali). Após algum tempo de observação do comportamento “a interpretação do jogo tornou-se óbvia. Ele se relacionava à grande realização cultural da criança, a renúncia instintual (isto é, a renúncia à satisfação instintual) que efetuara ao deixar a mãe ir embora sem protestar” (FREUD, 1920, p.11).

O que está em jogo é, na verdade, a forma de lidar com a ausência do objeto de desejo. Assim como a criança tenta elaborar o trauma da perda pela encenação dessa situação, o artista pode tentar reencenar experiências perturbadoras ou, ainda, presentificar a ausência de um objeto de desejo. Afinal, não são de todo distantes a brincadeira infantil e a produção artística; ambas podem operar no campo simbólico.

Então compreendemos melhor de que modo também o pequeno objeto, o carretel, tende a sustentar-se numa imagem visual – pois visual é o acontecimento de sua partida; visual ainda, seu próprio desaparecimento, como um relâmpago de cordão; visual, sem dúvida, seu reaparecimento como um sempre *frágil resto* –, e de que modo esse reaparecimento pode suportar, no exemplo freudiano, algo como uma arqueologia do símbolo. É que o carretel só é “vivo” e dançante ao figurar a ausência, e só “joga” ao eternizar o desejo, como um mar demasiado vivo devora o corpo do afogado, como uma sepultura eterniza a morte para os vivos (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.82-83, destaques do original).

Tanto o carretel de *Fort-Da* quanto alguns de meus trabalhos são imagens visuais que, mediante um movimento de ocultação e aparecimento, carregam consigo o estatuto de símbolo, assim como as sepulturas, como sugerido por Georges Didi-Huberman.

É pela repetição constante, ou melhor, pela *compulsão à repetição* que o

trauma da perda tenta ser elaborado, via o “desaparecimento e retorno” (FREUD, 1920, p.10) encenados em meus trabalhos; tento exercer um comportamento ativo diante das perdas presentes em minha vida, ou, como coloca Walter Benjamin (1985b, p. 270), restaurar – e aqui acrescentaria reparar – uma situação original:

Sabemos que a repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como “brincar outra vez”. O obscuro ímpeto de repetição não é menos violento nem menos astuto na brincadeira do que o impulso sexual no amor. Não é por acaso que Freud acreditava ter descoberto nesse impulso um “além do princípio do prazer”. Com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original que foi seu ponto de partida.

Esse ímpeto de repetição que se encontra nas brincadeiras, no ato sexual e, eu diria, em grande parte das obras de arte – pensemos aqui em Yayoi Kusama ou em Bispo do Rosário – aparece de forma evidente em *Abandono infinito*. Sua violência se dá pelo excesso de rostos empilhados e, também, pelo gesto de violar a imagem, recortando retratos alheios e colando-os um ao outro, impedindo que sejam vistos novamente.

Figura 54- Piti Tomé, *Abandono infinito*, 2017

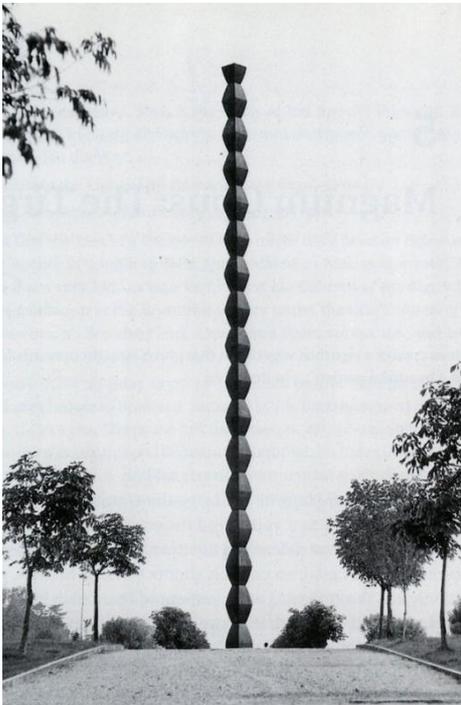


Fonte: A autora, 2017.

O título do trabalho faz menção à *Coluna infinita*, do escultor romeno Constantin Brancusi, devido à ideia de repetição pertinente a ambos. Para o artista moderno, no entanto, o interesse pela repetição – que leva à ideia de infinito – provinha de questões formais e relativas à história da escultura; já para mim, reitero, surge via a *compulsão à repetição*, sendo o trauma a ferida que nunca se repete, mas que retorna de outras formas numa tentativa de ser elaborado. Ademais, a repetição realça a própria natureza da imagem, ou seja, a reprodutibilidade do meio fotográfico.

Os empilhamentos são diminutos, possuem 38 centímetros de altura, mas a escala e aparência minimalista (a repetição, a base em cubo, a neutralidade de seus tons) escondem o seu excesso; afinal, são compostos por mais de mil rostos. Essa acumulação – que não cessa de ser uma repetição – é recorrente em minha produção. Como afirma o historiador da arte alemão Benjamin H. D. Buchloh (2009, p. 195), “O que as fotografias, por meio de sua simples acumulação, procuram anular é a lembrança da morte, traço componente de toda imagem memorial”.

Figura 55- *Coluna infinita* e *Abandono infinito*



(a)

(a) Constantin Brancusi, *Coluna infinita*, 1935; (b) Piti Tomé, *Abandono infinito*, 2017



(b)

Fonte: (a) pinterest; (b) A autora, 2017.

Se, em *Abandono infinito*, o que havia era um ocultamento dos retratados, em série posterior – depois de Edward Hopper (figura 56) – exerço uma ação contrária, trazendo à tona personagens ocultos nas fotografias. Praticando alongada observação das imagens, comecei a encontrar personagens perdidos em meio à paisagem e resolvi trazê-los à vista, como o menino que puxa o carretel para perto de si. O que parecia ser um lote de fotografias de paisagens, acabou se convertendo em retratos da solidão. A partir da ampliação de parte das imagens, em um trabalho detetivesco, similar ao do filme *Blow up*, de Michelangelo Antonioni, encontrei cenas escondidas e as trouxe à luz, ou melhor, à superfície do papel.

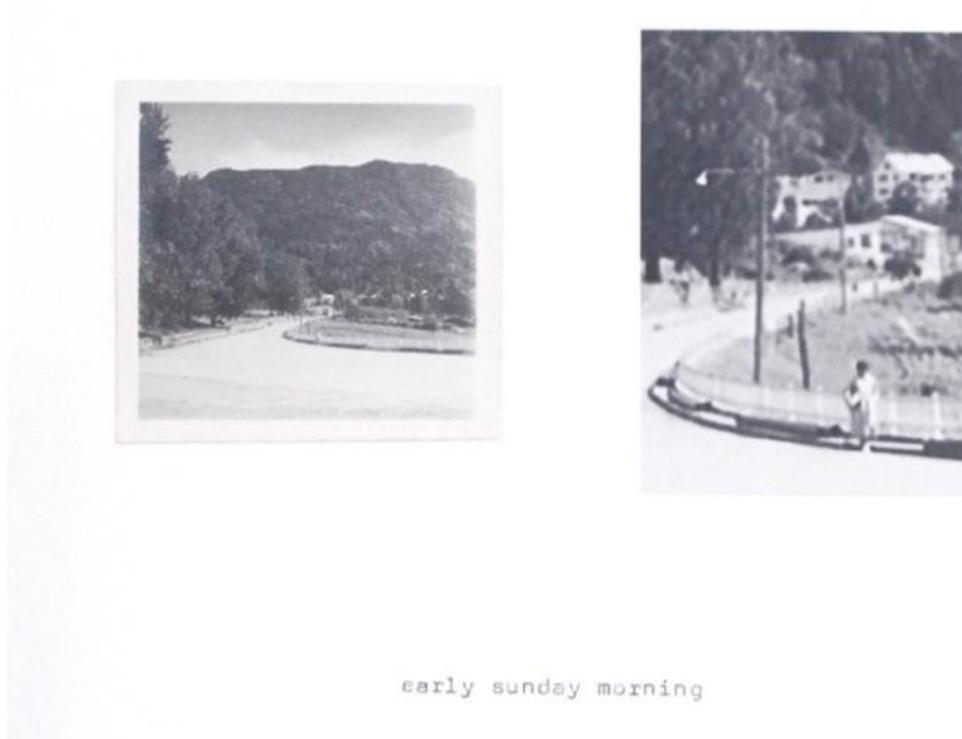
Figura 56- Piti Tomé, *Self-portrait* (depois de Edward Hopper), 2018



Fonte: A autora, 2018.

Os personagens solitários e a melancolia das imagens me remeteram ao pintor americano Edward Hopper; ademais, o lote das fotografias datava da mesma época das pinturas mais célebres do artista, os anos 40 e 50, como *Nighthawks* (1942) ou *Office in a small city* (1953). Desse modo, datilografei títulos das obras de Hopper abaixo da fotografia original e da ampliação de parte da imagem na qual se via o personagem retratado.

Figura 57- Piti Tomé, *Early sunday morning* (depois de Edward Hopper),  
detalhe, 2018



Fonte: A autora, 2018.

A ação de incorporar o título à visualidade do trabalho (ver figura 58) me interessou por duas razões: por um lado deixava a analogia aos trabalhos de Hopper mais evidente, por outro, citava indiretamente mais um momento da história da arte – os trabalhos de artistas e fotógrafos conceituais como Duane Michals (figura 58) ou John Baldessari, enriquecendo as possibilidades de leitura do trabalho.

Nas fotografias de Duane Michals, as palavras existem para desestabilizar a lógica das fotografias; em vez de fixar um significado, abrem espaço para a visão do artista, não sobre o referente, mas sobre sua própria interpretação da imagem. Michals (apud FOUCAULT, 1982, p. 1.067) afirma: “A visão dessas palavras sobre a página me agrada. É como uma pista que eu deixo atrás de mim. Imprecisos, curiosos traços, que provam que eu estive lá”.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> No original: La vue de ces mots sur une page me plaît. C'est comme une piste que j'ai laissée derrière moi, indécises, drôles de traces, qui prouvent que j'ai passé par là. (MICHALS apud FOUCAULT, 1982, p.1067)

Figura 58- Duane Michals, *Death comes to the old lady*, 1969



Fonte: Carnegie Museum of Art.

A relação entre palavra e imagem me interessa pois ativa o papel do leitor-espectador e ao utilizá-la – como em depois de Edward Hopper, ou mesmo em séries anteriores nas quais imprimia imagens em páginas de livro – estou propondo um jogo de liga-pontos aos espectadores, ativando, quem sabe, sensações e pensamentos.

Imagem e texto, portanto, sempre estiveram presentes em minha produção, seja como parte integrante da visualidade, seja como título ou apêndice. Dessa forma, a ideia de uma *escrita de si* se torna quase literal, aparecendo como texto em meus trabalhos e apontando para reflexões acerca do que é ser humano.

Esta dissertação se desdobrou na obra *Ficções de si ou Queria ser romancista* (figura 59 e 60) e em uma publicação de mesmo nome, nas quais, exploro poeticamente as possibilidades de se fazer uma escrita de si visual. O trabalho é constituído por caixinhas de diversos tamanhos contendo imagens e objetos que possuem relação estreita com a teoria desenvolvida aqui. A escrita – presente em alguns dos objetos apresentados; a metodologia de Atlas – presente na associação entre imagens de naturezas diversas; a apropriação de imagens – presente nas fotos antigas ou nos *printscreens*; e o uso da fotografia enquanto

*memento mori* são algumas das questões trabalhadas na dissertação que podem ser observadas em *Ficções de si ou Queria ser romancista*.

Figura 59 – Piti Tomé, *Ficções de si ou Queria ser romancista*, 2021



Fonte: A autora, 2021.

Figura 60 – Piti Tomé, *Ficções de si ou Queria ser romancista* (detalhe), 2021



Fonte: A autora, 2021.

A minha *escrita de si* é construída no próprio processo do trabalho – e não anterior a ele – em um sítio em que realidade e ficção se intercalam, dados biográficos e lembranças se misturam a improvisos e à criação de outras histórias. Esse, na verdade, é o lugar da autoficção, “uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente” (KLINGER, 2006, p.62, destaque do original). A partir dessas constatações, podemos terminar afirmando com Roland Barthes (2003, p.5): “Tudo isso deve ser considerado como dito por um personagem de romance”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O lar é nosso ponto de partida. À medida que crescemos  
O mundo se torna mais estranho, mais complexos os padrões  
De morrer e viver. Não o momento intenso  
Isolado, sem antes nem depois,  
Mas uma vida ardendo em cada momento.<sup>16</sup>

T. S. Eliot (1940)

Como afirma a curadora e psicanalista mineira Bianca Dias (2020, n.p.) “A ficção – a possibilidade fina de contar – é o ponto fulcral que determinará a saída, sempre única, para cada sujeito”. Aqui, nesta dissertação, vos apresento a minha saída, única, porém similar à de tantos artistas, escritores e indivíduos.

A partir do meu interesse pela literatura – e da vontade calada de ser escritora – tratei de criar paralelos entre as escritas de si, modalidades de escritas referentes à primeira pessoa do singular, e obras de artistas contemporâneos.

As escritas de si se relacionam diretamente com a teoria psicanalítica, já que se dobram sobre a constituição dos sujeitos; se relacionam também com questões existenciais, já que se indagam sobre quem somos e de onde viemos; se relacionam ainda com o tempo, a memória, o corpo, a finitude. É uma escrita fragmentada assim como os nossos tempos. É uma escrita que ao refletir sobre a identidade acaba por a desconstruir, questionar, indagar.

Após discorrer sobre as teorias relacionadas às escritas de si – autobiografias, autoficções e o espaço biográfico, apontei artistas cujos trabalhos poderiam ser aproximados a tais teorias. São artistas que lidam com questões acerca da formação de identidade, do que é ser humano e de como nos constituímos – passando por relações de afeto, de miudezas da vida, pela construção do feminino, questões de gênero, raça e pela criação de narrativas. A

---

<sup>16</sup> No original: Home is where one starts from. As we grow older/The world becomes stranger, the pattern more complicated/Of dead and living. Not the intense moment/Isolated, with no before and after,/But a lifetime burning in every moment.

escolha desses artistas partiu de meu interesse em suas poéticas e do fato de eles tratarem de questões que tangenciam o tema desta dissertação. São eles: Louise Bourgeois, Bispo do Rosário, Leonilson, Sophie Calle, Carrie Mae Weems, Rosana Paulino e um punhado de outros artistas e escritores.

Na última parte, mergulhei em minha própria prática artística para encontrar os ecos do que havia escrito nos capítulos anteriores, pois, na incapacidade já mencionada de escrever romances, reconheço em meu trabalho uma escrita de si, uma narrativa visual sobre quem sou – penso que sou, já fui ou posso vir a ser – e sobre os tempos em que vivemos. A minha é uma escrita frágil como a sutura de Paulino, uma escrita que tenta garantir alguma sanidade mental como Bourgeois, por vezes é um diário pueril como de Leonilson, uma escrita urgente como a de Bispo, uma tentativa de provar minha própria existência como Sophie Calle.

Para o teórico francês Maurice Blanchot (2005, p. 4), escrever é se perder no espaço discursivo da literatura, se entregar ao que ele chamará de canto das sereias. Um canto que evoca o inesperado, a desmedida, a perda da razão. Um canto que seduz pela beleza e não pelo autoritarismo. Em suma, o canto da sereia é “o canto do abismo que, uma vez ouvido, abriria em cada fala uma voragem e convidaria fortemente a nela desaparecer”.

O canto da arte é também o canto da sereia que pedirá entrega imediata e desmedida. Esta dissertação é uma tentativa de revelar um pouco o abismo que se coloca nas escritas e na arte contemporânea – o abismo de ser.

## REFERÊNCIAS

- ALPERS, Svetlana. É tudo uma questão de olhar. *In*: TACITA Dean – A medida das coisas. Texto Svetlana Alpers e Rina Carvajal Rina. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.
- AUSTER, Paul. Conferência para Fronteiras do Pensamento, 2019. Disponível em: <https://www.frenteiras.com/artigos/sete-conselhos-de-paul-auster-para-que-voce-se-torne-um-escritor>. Acesso em: 12 fev. 2020.
- AUSTER, Paul. *Leviatã*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARRETO, Afonso Henriques Lima. *Diário do hospício/O cemitério dos vivos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1993.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. *In*: BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985a.
- BENJAMIN, Walter. Brinquedo e brincadeira. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985b.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985c.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985d.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. 3 ed. São Paulo: Pontes, 1991.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURGEOIS, Louise. *The fabric works*. Milano: Skira, 2010.

BOURGEOIS, Louise. *Destruction of the father/Reconstruction of the father*. London: Violette Editions, 1998.

BRETON, André. *Nadja*. New York: Grove Press Inc., 1960.

BUCHLOH, Benjamin H.D. Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico. *Arte & Ensaios*, v. 19, 2009. Disponível em: [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22\\_Benjamin\\_Buchloh-.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Benjamin_Buchloh-.pdf). Acesso em: 10 jun. 2020.

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

CALLE, Sophie. *Double game*. London: Violette Editions, 2010.

CAMPOS, Marcelo. *Escultura contemporânea no Brasil – Reflexões em dez percursos*. Salvador: Caramurê, 2016.

CAMPOS, Marcelo. Texto curatorial para a exposição “entre uma e outra coisa todos os dias são meus”, 2014. Disponível em: <http://www.pititome.com/textos/>. Acesso em: 10 jun. 2020.

CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COMBE, Dominique. *La référence dédoublée. Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 2001.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

DE SÁ CARNEIRO, Mário. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DIAS, Bianca. A contagem de mortos é sempre imprecisa. *Tribuna de Minas*, 2020. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/19-04-2020/como-sera-o-amanha-escritora-bianca-dias-responde.html>. Acesso em: 12 jan. 2021.

DIDI-HUBERMAN, George. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDION, Joan. *Slouching toward Bethlehem*. Portland: Scriptor Press, 1968.

DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*. Paris: PUF, 1988.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1990.

ELIOT, Thomas S. *East Coker. Four quartets*, part II. 1940. Disponível em: <http://www.philoctetes.org › documents › Eliot Poems>. Acesso em: 12 jan. 2021.

EVARISTO, Conceição. *O ponto de partida da escrita – Ocupação Conceição Evaristo*. (6:39 min). Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/>. Acesso em: 19 out. 2020.

EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 1996.

FOSTER, Hal. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1995.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In: FOUCAULT, Michel. O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992.

FOUCAULT, Michel. La pensée, l’emotion. *In: FOUCAULT, Michel. Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1982.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, ano 63, n. 3, p. 73-104, jul./set. 1969.

FREUD, Sigmund. *A história do movimento psicanalítico*. Rio de Janeiro: Imago, 1916.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1920.

FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1917a.

FREUD, Sigmund. *Das Unheimliche*. Rio de Janeiro: Imago, 1919.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Rio de Janeiro: Imago, 1917b.

FREUD, Sigmund. *Sobre o narcisismo: uma introdução*. Rio de Janeiro: Imago, 1914.

FREUD, Sigmund. *Um caso de histeria*. Três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1905.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction – Une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HIDALGO, Luciana. *Literatura da urgência*. São Paulo: Annablume, 2008.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2006.

KNAUSGÅRD, Karl Ove. *A ilha da infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*. São Paulo: Projeto Leonilson, 1998.

LAZARO, Wilson (org.). *Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe. *Georges Perec: autobiographie et fiction. Genèse et autofiction*. Genève: Academie Bruylant, 2007.

LES PLAGES d'Agnès. Direção de Agnès Varda. France. Les Films du Losange/The Cinema Guild, 2008. DVD (110 min).

NERY, Pedro; PICCOLI, Valéria. *Rosana Paulino: a costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2018.

PAULINO, Rosana. *O processo criativo de Rosana Paulino*. Direção de Célia Antonacci. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/111885499>. Acesso em: 30 out. 2020. (19 min)

PÉREZ-ORAMAS, Luis. Bispo. In: LAZARO, Wilson (org.). *Arthur Bispo do Rosário*. Rio de Janeiro: Réptil, 2012.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RESENDE, Ricardo. Viver com arte, viver para a arte. In: CAMPOS, Marcelo (org.) *Um canto, dois sertões. Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira*. Rio de Janeiro: Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, 2016. p.73-80.

RESENDE, Ricardo. *Sob o peso dos meus amores*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

RIMBAUD, Arthur. *Carta a Paul Démeny*, 1871. Disponível em: <https://www.culturaebarbarie.com.br/product-page/lettre-%C3%A0-paul-demeny-arthur-rimbaud>. Acesso em: 12 jan. 2021.

RIVERA, Tania. A memória como gesto – Benjamin, Freud e a trama de polaroides de Marcos Bonisson. *Poiésis*, n. 24, 2014.

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário – arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

RIVERA, Tania. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. *Psicologia Clínica*, v. 19, n. 1, 2007.

RIVERA, Tania. O outro ou o outro: Guimarães Rosa e a transferência. *Psychê*, v. VII, n. 12, p. 47-64, dez. 2003.

SALOMÃO, Wally. *Carta aberta a John Ashbery*, 1995. Disponível em: <http://hotblog7faces.blogspot.com/2012/07/carta-aberta-john-ashbery.html>. Acesso em: 18 set. 2020.

SILVA, Luiz. *Conceição nos cadernos negros*, 2017. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: [https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/?content\\_link=6](https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/?content_link=6). Acesso em: 19 out. 2020.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUHAMI, Diana. *Gertrude and Alice*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

STEIN, Gertrude. *Autobiografia de Alice B. Toklas*. Porto Alegre: LPM, 1984.

STEIN, Gertrude. *Autobiografia de todo mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WEEMS, Carrie Mae. Carrie Mae Weems reflects on her seminal enduring Kitchen Table Series. [Entrevista concedida a] Stephanie Eckardt. *WMagazine*, 2016. Disponível em: <https://www.wmagazine.com/story/carrie-mae-weems-kitchen-table-series-today-interview/>. Acesso em: 19 out. 2020.

WEEMS, Carrie Mae. *From here I saw what happened and I cried*. Áudio da playlist pictures by women: a history of modern photography do MOMA, 2012. 3 min. Disponível em: <https://www.moma.org/multimedia/audio/207/2012>. Acesso em: 19 out. 2020.

WOOLF, Virginia. *As ondas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

WOOLF, Virginia. *The new biography – granite and rainbow*. New York: Harcourt, 1975.