



UFRJ

Paula de Souza Oliveira Silva

um universo todo meu

Rio de Janeiro

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES

Paula de Souza Oliveira Silva

um universo todo meu

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como requisito à obtenção do título de bacharel em Artes Visuais-Escultura.

Orientadora: Profa. Dra. Elisa de Magalhães

Rio de Janeiro

2022

CIP - Catalogação na Publicação

S586u Silva, Paula de Souza Oliveira
Um universo todo meu / Paula de Souza Oliveira
Silva. -- Rio de Janeiro, 2022.
66 f.

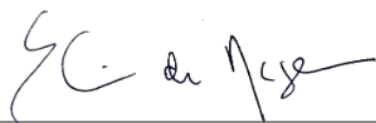
Orientadora: Maria Elisa Campelo Magalhães.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em Artes Visuais: Escultura,
2022.

1. Ficção. 2. Escrita. 3. Autoficção. I.
Magalhães, Maria Elisa Campelo, orient. II. Título.

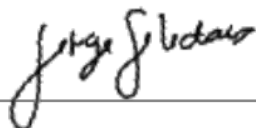
Paula de Souza Oliveira Silva. *Um universo todo meu*. Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito à obtenção do título de bacharel em Artes Visuais-Escultura.

Aprovada em: 20 de junho de 2022

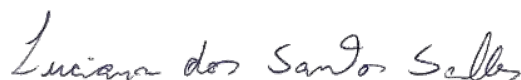
Banca examinadora:



Profª. Dra. Elisa de Magalhães - orientadora
(Universidade Federal do Rio de Janeiro)



Prof. Dr. Jorge Luiz Dutra Soledar
(Universidade Federal do Rio de Janeiro)



Profª. Dra. Luciana dos Santos Salles
(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

À minha mãe e ao meu pai, pelo apoio que dão à minha educação, aos meus sonhos.

À minha mãe, Idelar, pelo amor e dedicação, esteve comigo desde o dia primeiro e permanece sempre, minha amiga. Ao meu pai, Paulo, pela dedicação e incentivo, fazendo o que for possível para minha educação.

À minha irmã, Paloma. Está sempre ao meu lado, me faz sonhar, e acreditar que os sonhos se realizam. A vida que compartilhamos, nossa amizade, e cada detalhe da nossa infância até os dias de hoje, guardo no coração, é amor que vejo presente em vida e se atropela em forma de palavra e imagem. Constelação fundamental.

À minha tia Idalina, aos meus primos Junior e Arlon, à minha avó Carmelita e ao meu avô Jorge (em memória), que também fizeram possível para que hoje, eu tenha uma educação escolar e universitária, e estão em forma de memória e contos, de histórias a serem contadas, em meus trabalhos.

Aos meus cachorrinhos Bobby (em memória), Oliver (em memória) e Liv, que são o que de precioso pude ter e viver ao lado durante suas vidas, com os quais aprendi e aprendo sobre amor, felicidade e perda. Meus amigos, deixam uma marca em mim e estarão sempre.

Aos meus amigos Pedro Gondim e Ana Beatriz Trindade, pela sinceridade e generosidade, pessoas que posso confiar e que me motivam, são amigos verdadeiros, sem nada em troca. Pude viver meus dias mais alegres e aprender ao lado dos dois, fizeram da universidade algo a mais que será lembrado em vida.

Aos meus amigos Thiago Rezende, Leila, Amanda Pietrolongo, Isabelle Cesário, Ian Sant'anna, com quem pude aprender, viver e rir mais ao longo da universidade, e fez essa experiência ser singular e divertida.

Às minhas parceiras de extensão do PalavrAr-te, Mônica Santos e Anna Carolina Lopes pelo diálogo, compreensão e apoio. Com quem pude ter menos medo de arriscar e ser quem sou, fizeram deste projeto um lugar seguro, de aprendizagem e confiança.

À minha professora e orientadora Elisa de Magalhães, pelo seu incentivo e compreensão através de encontros que me deram motivação e força para escrever, pensar e aprender, muito obrigada.

À minha professora Liliane Benetti, onde vi carinho, generosidade e incentivo. Suas aulas foram fundamentais para meu aprendizado como ser humano e artista, nelas fui capaz de tentar sem medo e voar.

Aos professores André Vechi e Jorge Soledar, e às professoras Mayana Redin e Paula Scamparini, suas aulas foram essenciais para abrir meus horizontes e dos meus trabalhos, para aprender sobre as coisas do mundo, e estar próxima delas produzindo, sendo parte e experimentando.

Aos meus colegas que passaram pelo PalavrAr-te e professoras e professores do Espaço Alexandria, que apoiaram o projeto PalavrAr-te e me receberam com carinho e incentivo.

Ao Thales Valoura e toda equipe do Entre Nomes e Sobrenomes: as histórias dentro da história da EBA, por me dar a oportunidade de crescer trabalhando em equipe e me entregando a escrita.

Às minhas amigas e a todas as pessoas próximas a mim que estiveram comigo e me motivaram a acreditar que um dia faria parte da UFRJ.

Ao meu professor do pré-vestibular Diogo Mendes, fundamental para que me visse criando e refletindo sobre literatura, arte e vida, floresceu meu olhar e me deu asas ao trazer a literatura para perto de mim.

Muito obrigada!

Para cada trabalho de artistas, que dividem histórias,
sonhos, experiências e vulnerabilidades através da música,
do cinema, da arte, da literatura e suas culturas.

Fazem parte de mim, universos sem os quais aqui nada haveria de ser dito.

Segredos que dividimos juntos, com quem escolhemos caminhar e amar.

Lugar de conforto, acolhimento e descobertas.

em especial, aos trabalhos de:

Taylor Swift

방탄소년단 (BTS)

남준 (Namjoon)

Miley Cyrus

Félix González-Torres

Greta Gerwig

是枝裕和 (Hirokazu Kore-eda)

obrigada.

How's one to know?
I'd meet you where the spirit meets the bones
In a faith forgotten land
In from the snow
Your touch brought forth
an incandescent glow
Tarnished but so grand

And the old widow goes to the stone
every day
But I don't, I just sit here and wait
Grieving for the living

Oh, goddamn
My pain fits in the palm of your freezing hand
Taking mine, but it's been promised to another
Oh, I can't
Stop you putting roots in my dreamland
My house of stone,
your ivy grows and now I'm covered in you

- *Ivy, Taylor Swift*

Resumo

Esta pesquisa parte do meu interesse em abordar os elementos que se articulam no desenvolvimento da minha produção artística, sendo assim, os capítulos dividem-se em três momentos nos quais os temas desdobram-se sobre a dimensão imaginativa, ficcional, autoficcional e assim, subjetiva dos processos visuais e escritos. E ao longo destes capítulos tais temas são relacionados a partir da possibilidade de experimentar em seus espaços, sob um viés prático e imaginativo, a materialidade dos meus trabalhos, junto a minha experiência que integra esses processos.

Palavras-chave:

Ficção. Escrita. Autoficção.

Lista de figuras

1 Still ¹ de <i>Solstício</i> de Paula de Souza, 2021.	22
2 Still de <i>Solstício</i> , aproximadamente a 2' 35" de Paula de Souza, 2021.	23
3 Still de <i>Solstício</i> , aproximadamente a 2' 49" de Paula de Souza, 2021.	24
4 Still de <i>Solstício</i> , aproximadamente a 2' 23" de Paula de Souza, 2021.	24
5 Still de <i>A primeira mulher a pisar na lua</i> , aproximadamente a 2' 7" de Paula de Souza, 2022.	25
6 Still de <i>A primeira mulher a pisar na lua</i> , aproximadamente a 2' 11" de Paula de Souza, 2022.	26
7 Still de <i>A primeira mulher a pisar na lua</i> , aproximadamente a 1' 24" de Paula de Souza, 2022.	27
8 Still de <i>A primeira mulher a pisar na lua</i> , aproximadamente a 2' 56" de Paula de Souza, 2022.	27
9 Still do filme <i>A despedida</i> de Lulu Wang, 2019.	39
10 Still do filme <i>A despedida</i> de Lulu Wang, 2019.	39
11 Still do filme <i>A despedida</i> de Lulu Wang, 2019.	39
12 Still do filme <i>LADY BIRD: a hora de voar</i> de Greta Gerwig, 2017.	45
13 Still do filme <i>LADY BIRD: a hora de voar</i> de Greta Gerwig, 2017.	45
14 Série <i>Eu que carrego o mundo</i> de Paula de Souza, 2019.	51
15 Série <i>Eu que carrego o mundo</i> de Paula de Souza, 2019.	51
16 Série <i>Eu que carrego o mundo</i> de Paula de Souza, 2019.	52
17 Still de <i>A primeira mulher a pisar na lua</i> , aproximadamente a 3' 18" de Paula de Souza, 2022.	53
18 Still de <i>A primeira mulher a pisar na lua</i> , aproximadamente a 3' 18" de Paula de Souza, 2022.	53
19 Still do filme <i>LADY BIRD: a hora de voar</i> de Greta Gerwig, 2017.	59
20 Still do filme <i>LADY BIRD: a hora de voar</i> de Greta Gerwig, 2017.	59
21 Still do filme <i>LADY BIRD: a hora de voar</i> de Greta Gerwig, 2017.	59
22 <i>Untitled (perfect lovers)</i> de Félix González-Torres, 1991.	61
23 <i>Untitled (perfect lovers)</i> de Félix González-Torres, 1991.	62
24 <i>Untitled</i> de Félix González-Torres, 1989.	62

¹ Para a descrição dos stills das videoarte usei como referência a dissertação de mestrado da Yukie Hori. Cf. Hori, 2015, p. 70.

25 <i>Untitled</i> de Félix González-Torres, 1989.	63
26 <i>Untitled</i> de Félix González-Torres, 1989.	63

Sumário

Introdução <i>(um coração inquieto)</i>	18
1 <i>vestígios de um novo imaginar</i>	21
1.1 <i>imenso azul, os pássaros: contos do imaginar</i>	29
2 <i>voos fronteiriços ... sou eu, ser ficcional</i>	44
3 <i>onde, eu e você, coexistem</i>	56
Conclusão <i>(mira na lua, atinge o coração)</i>	64
Referências bibliográficas	65

Introdução

(um coração inquieto)

Essa pesquisa apresenta ao longo dos três capítulos os elementos que vão revelando os processos dos meus trabalhos de forma particular, isso em razão de dividir os capítulos em assuntos que constituem contextos e especificidades que contornam seu próprio espaço. Entretanto, são vozes diferentes que fazem ecoar meus interesses e objetivos através de cada processo visual, plástico e escrito citado, não deixam dúvidas de que se faz possível relacioná-los, pelo que oferecem em relação às suas capacidades imaginativas e práticas.

Entre esses encontros, todos os assuntos abordam conceitos que manifestam linguagens, práticas e posições ante a vida que são ambíguas, transgressoras e indeterminadas. A partir disso, percebo as possibilidades que entregam materialidade à minha prática, combinam, multiplicam, favorecem e expandem meus processos. Dessa forma, quando escrevo, há a dimensão imaginativa na qual é possível experimentar meus desejos, associá-los a novas ideias e formar algo próprio, daí, percebo nos espaços indeterminados um modo de reformular, traduzi-los junto a minha experiência. Coisa íntima que me marca com as palavras.

Assim, busco ao longo desses três capítulos, relações que tocam os processos que concebem imagem e escrita, naquilo que se aproximam de uma consciência imaginativa, suas qualidades transgressoras, seus lugares fronteiriços; bem como, dos afetos que pela experiência passam a ser extensões desses e são comunicados, sentidos e experimentados. Escrever esse trabalho assumiu muitas descobertas em compreender os processos e sentir o que me é mais instigante, os pontos foram sendo aos poucos escritos e observados, vejo então, que de onde parto introduz o que se prolonga nos demais capítulos, a ficção. Um contato recorrente, em interseção com outros temas, e motivador naquilo que escrevo, sendo antes, o que me toca subjetivamente, a encontro aqui e ali desta pesquisa.

A primeira parte do capítulo um desdobra-se em torno dos processos imaginativos acerca da imagem, tendo em vista, principalmente, a matéria fotográfica, uma vez que para voltar-se para os processos internos e externos da imagem, utilizo Flusser (1985; 2008) como base. Assim, junto com as camadas de elementos que o autor apresenta para compor o universo da imagens técnicas, utilizo-as como parte dos processos que identifico em minhas videoartes, desse modo, acesso conceitos que propõe uma dialética entre imagem e texto, relação essa que se liga à decodificação e codificação das imagens técnicas. Tais processos da imagem técnica compreendem seus significados, subvertem seu lugar e tornam-se imagem novamente. Dessa forma, com videoartes que desenvolvem sob imagem, som e escrita, este autor contribui para dimensão simbólica nas quais se ligam as imagens técnicas e estão presentes nos trabalhos, que partem da matéria fotográfica para a partir dela dar forma visual a outras materialidades em vídeo. É o *Solstício* azul da protagonista, cenários quietos e cheios de memórias, que a rodeiam em razão da perda e da solidão. São as sobreposições de um tempo que se tocam a todo instante em *A primeira mulher a pisar na lua*, e formam novos sentidos para ele, que são de infância, de antecipação, da saudade de casa, de um coração inquieto para o futuro.

Dessa forma, continuo o primeiro capítulo na relação das imagens técnicas que são capazes de comunicar e representar por meio de um novo significado aquilo que se tem como real, na qual se percebe certos diálogos com Iser (1993; 2002). Com esse último autor, sou rodeada por algo novo, meus pés tocam seus galhos, presencio descobertas. Esta parte do capítulo, sobrevoa-se nas minhas escritas ficcionais, aproximá-las de um outro campo junto ao visual: a literatura. E neste autor literário, os processos escritos acabam sendo, muito além de mim, estão principalmente no texto, que fazem da articulação de seus elementos: o real, o fictício e o imaginário, seu motor. E se apresentam sendo parte de cada texto escrito, que abrigam-se na ficcionalidade, e desdobram-se nos atos de fingir do texto ficcional. Nesse sentido, o fingir carrega em si um condição transgressora de limites, navegar os espaços comuns a outros contextos, organizados e estruturados sob a ordem do mundo real, é onde se faz prolongar e existir, sendo ele mesmo o que rompe e cria pela língua. Os mundos contados, são formados sob esse entranhar, a seleção, a combinação e o desnudamento do fingir, são atos e modos de ficcionalizá-los; onde o que é real, da ordem da vida, não é dado por inteiro. Cada personagem e cenário reconhece-se como um neste papel, assume seu fingimento e aventura-se nele mesmo enquanto tal. O ser ficcional é uma névoa ao mesmo tempo que é

pássaro, filhos de um mesmo pai, melancolia, um coração partido, contextos diversos onde os *fatos* correspondem a uma outra ordem.

Sobre o capítulo dois há o lugar indeterminado, os limites fronteiriços, as vozes que ecoam sob toda parte, o que caracteriza um, não deixa de ser outro. Aqui, a autoficção também posiciona-se enquanto matéria deste espaço, uma forma singular e plural de contar e ser histórias, há o medo, mas sem engano de ser o que é: um “entre-lugar” (FAEDRICH, 2014, p. 31). Minhas experiências sou eu, sou também por inteiro coisa ficcional, ainda sim, são meus desejos, angústias, e um coração que diz. A autoficção abriga os diferentes presentes no qual eu posso me aventurar, sou aquela que me deparo com quem fui, e sou outra, mais de uma, já que nas histórias, minhas personagens são minha irmã, a protagonista de um dos filmes favoritos, minha mãe e minha avó que está nos bordados. Há, aqui, de defender que a ambiguidade é o local de aterrissagem da autoficção, em que se encontra vida e potencial para ser, urgentemente dizer, sobre o que sinto, o que se pode ser, meu corpo ficcional, são as relações que não param de multiplicar em existência.

No capítulo três, o que em pequenos sinais estiveram em cada capítulo: os afetos, são eles lançados junto as constelações que os despertam, partindo de uma das aulas de Deleuze (2019) sobre Spinoza, vou traçando compreensões sobre os afetos e as ideias que os contornam em busca de aproximações com o que continuamente persegue em mim, e vejo se estender em meus processos de trabalhos. Spinoza vê a filosofia dos afetos tanto como filosofia da vida, potência de existência e de criação, sob as variações entre afetos alegres e tristes, somos afetados por corpos que possuem a sua própria natureza, e as ideias, elas circunscrevem os afetos, sem que eles se percam em intensidade. Nisso, consigo somar à minha experiência, e a força que tais relações características aos corpos dos encontros e causas, se dispõem ao se prolongar no meu corpo, em formas de comunicá-los e expressá-los. Sou constituída também por essas relações, são moventes e sobressaem sob o modo de ser, imaginar, e estar diante a vida. Cito trabalhos meus e de artistas que tenho como referência, penso sobre o que nestes tocam o singular e o coletivo, e de volta, assumo esta dimensão íntima, um todo particular, que me fazem saltar, acolhem onde falta, sou uma parte desse universo que me invade e habita meu eu.

Por esta pesquisa dar ênfase aos processos que concebem imagem e escrita, em principal, por compreender que ambas possuem o caráter simbólico, avista-se uma possibilidade de diálogo entre a literatura de Vilém Flusser e os trabalhos de videoarte a serem abordados. O pensamento de Flusser sobre os processos internos da matéria fotográfica caminha junto de uma consciência imaginária que emerge num contexto onde os aparelhos técnicos estão cada vez mais no centro do modo como nós, humanos, nos relacionamos, comportamos e imaginamos. Assim, considerando que nos encontramos ainda mais mediados pelos aparelhos técnicos, isso se mostra nas diferentes áreas da sociedade, sendo o campo da arte uma delas. De tal maneira, tanto *Solstício* como *A primeira mulher a pisar na lua* são trabalhos que compartilham de uma compreensão da imagem em sua dimensão conceitual, simbólica e imaginativa.

Partindo de um lugar comum, *Solstício*² e *A primeira mulher a pisar na lua*³ são trabalhos que foram produzidos inicialmente na palavra, através da escrita narrativa ficcional e autoficcional, onde explorei de forma breve histórias de personagens mulheres, junto a cenários que contextualizam a narrativa sendo representada. Desde o início o que escrevo teve por referência a linguagem fílmica e isso provocou meu interesse em desenvolver trabalhos audiovisuais. A partir daí as histórias escritas de ambos os trabalhos foram pontos de partida para pensar suas realizações na linguagem audiovisual. Logo, para que eu contasse essas histórias por imagens e som, precisei me apoiar no material que me era acessível, sendo essas: as fotografias de álbum familiar e as imagens de revistas, materiais que poderiam me oferecer a base para construir o que me interessava contar. Além disso, um dos principais motivos que me levaram a trabalhar com a fotografia e as imagens de revistas foi uma experiência anterior que tive na aula de Escultura Cênica, em que a professora Mayana Redin, nos apresentou o filme *La Jetée*⁴ em que o diretor faz uso de um arquivo fotográfico para realização da narrativa visual do filme. Vista essa possibilidade, experimentei essa metodologia para que pudesse narrar minhas histórias. Em razão disso, essa experiência anterior me impulsionou a tentar novamente, e dessa vez, com *Solstício*, a sonografia foi fundamental para narrativa visual deste trabalho, assim como, para *A primeira mulher a pisar na lua*.

Assim, a imagem e a escrita ocupam grande parte dos meus interesses de pesquisa artística, e isso se revelou cada vez mais nos trabalhos desenvolvidos ao longo do curso, logo, esta pesquisa reflete esse desejo. E isso aparece também ao propor um diálogo com a literatura de Flusser, por ela conter reflexões acerca das imagens técnicas, sobretudo a

² *Solstício*. Dira.: Paula de Souza, 2021. 3'8". Disponível em: <<<https://vimeo.com/684315190>>>.

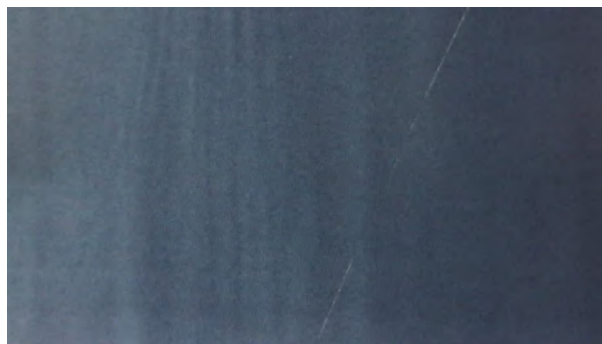
³ *A primeira mulher a pisar na lua*. Dira.: Paula de Souza, 2022. 3' 44". Disponível em: <<<https://vimeo.com/684311952>>>.

⁴ MARKER, Chris. *La Jetée*. França, 1962.

fotografia, como em *Filosofia da caixa preta*, mas que posteriormente o autor retoma o pensamento sobre tais imagens através de outros suportes. Essas reflexões permitem ter uma leitura mais aprofundada sobre os processos internos que informam sobre a imagem técnica, e elencam os elementos que constituem seu universo. Sendo um desses, a escrita que aparece no processo de significação das imagens técnicas, elas diferentes das imagens tradicionais, tem o texto contido no processo de decodificação. A codificação e decodificação das imagens técnicas passa pela capacidade de transformar-se em texto, para depois, tornar-se imagem, por ser uma abstração de terceiro grau: “(...) abstrai uma das dimensões da imagem tradicional⁵ para resultar em textos (abstração de segundo grau); depois, reconstituem a dimensão abstraída, a fim de resultar novamente em imagem.” (FLUSSER, 1985, p. 10). Por isso, para que sejam compreendidas é preciso decifrar os textos, ou seja, os conceitos que integram seus significados (FLUSSER, 1985).

Assim, decompor esse elemento da imagem é estar diante de sua característica simbólica, em busca de seus significados. Nesse sentido, a escolha de contar histórias na linguagem audiovisual acaba por considerar as possibilidades que esta forma abriga. Em *Solstício*, a temporalidade é um elemento tomado pelas confissões da protagonista, assim, para traduzi-la numa outra linguagem era preciso atenção para que o ritmo da narrativa correspondesse à quietude e melancolia que a personagem narra ao compartilhar suas emoções, pensamentos e memórias. Havia também a necessidade de um tempo que se alargasse, pouco efêmero, em que pudesse explorar as emoções através dos cenários e sonografia, por meio de uma continuidade que transmitisse os sentimentos vividos pela protagonista na sua rotina, e não de forma transitória. Por esse mesmo caminho, a sonoridade combina novos significados às imagens, por vezes através de metáforas, que transportam para as sensações pela qual a personagem passa, como, tristeza, desesperança e recomeço. E junto disso, explora através da intensidade do som esses sentimentos com os acontecimentos representados.

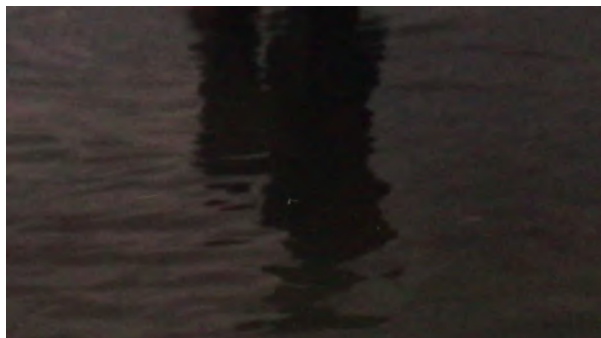
Figura 1 - Still de *Solstício* de Paula de Souza, 2021.



Fonte: Souza (2021)

⁵ As dimensões referidas tratam do processo de codificação da imagem tradicional. Elas se originam pela capacidade da imaginação em abstrair parte de suas dimensões espaço-temporais, mantendo as dimensões planas, assim, as codificando em símbolos planos para depois, formá-las novamente. O que permite decodificá-las (FLUSSER, 1985, p. 7).

Figura 2 - Still de *Solstício* de Paula de Souza, 2021.



Fonte: Souza (2021)

Nesse processo, uma dialética entre imagem e escrita pode ser encontrada, pois ambas linguagens possuem formas distintas que, em sua origem, rompem com os processos um do outro, sendo estes: através de cenas (referente a imagem) e lineares (respectivo ao texto) - que mediam como compreendemos o mundo. Mas se relacionam no processo um do outro, pois na codificação da escrita, no qual transforma cenas em retas, a conceituação é a única dimensão espaço-temporal mantida, sendo ela também a decodificar o texto (FLUSSER, 1985). Ademais, decifrar os textos leva a compreender o que as imagens significam, pois “Decifrar textos é descobrir as imagens significadas pelos conceitos. A função dos textos é explicar imagens, a dos conceitos é analisar cenas.” (FLUSSER, 1985, p. 8).

Os cenários de *Solstício* são os textos de outra ordem, onde, pelo recurso visual, habitamos a fala da personagem, no qual o mundo representado redimensiona num núcleo pequeno, entre mãe e filho, o que é sentido, visto e vivido quando se está entre morte e vida. E pelas escolhas de cenas, a ideia de imensidão torna-se um impasse para a protagonista, tamanha grandeza da vida diante da perda do marido, a assombrava. E para então, se transportar aos sentidos da personagem, o azul envolvia toda uma “realidade” na qual se apontava uma relação com aquilo que existia, e por ser somente isto, motivo de curiosidade. Mas também, ecoava seus medos, a solidão e um recuo para as memórias que a rodeavam. Pelo silêncio, remete-se um tempo inerte, onde suas confissões ressoam cada vez mais, a pacatez reflete suas emoções, o não-dito, o lugar introspectivo e íntimo. A partir disso, entende-se que a capacidade imaginativa da imagem técnica reconstitui a referencialidade objetiva do mundo real, e aponta para novas maneiras de imaginar e dar significado⁶ que compreende o estar no mundo.

⁶ Cf. Ibid., p. 50-51.

Figura 3 e 4 - Still de *Solstício* de Paula de Souza, 2021.



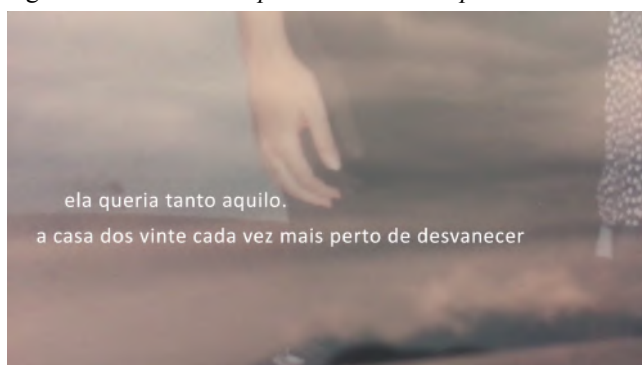
Fonte: Souza (2021)

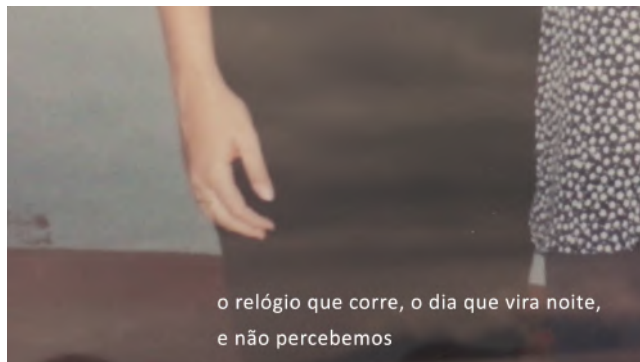
Nesse sentido, para concebermos novos significados estamos também, diante da intenção de quem realiza o gesto que captura a imagem. Pela intencionalidade, busco enquadrar aquilo que dentre os elementos das imagens entendo como principal a ser informado sobre a narrativa em termos de acontecimento e sensações a serem articuladas. Para Flusser, esse processo de captura do “objeto fotografável” corresponde às possibilidades que o aparelho oferece. Nessa relação, quem fotografa atua em função das categorias inscritas no programa do aparelho, tais categorias dividem-se em regiões, que são os pontos de vista que o aparelho possibilita para enquadrar estes elementos (FLUSSER, 1985). Assim, para comunicar os elementos a serem destacados, testo ângulos e níveis de distância que se adequam às minhas intenções. Por sua vez, esse gesto também agrega os conceitos, o que implica em organizar os critérios que integram a intenção de quem realiza tal gesto ao produzir a imagem; pois esses critérios, uma vez selecionados, são transformados em conceitos para então, se tornar imagens. É a evidência de uma construção simbólica, uma escrita visual onde a seleção de cenas passa a inscrever ritmo na história, ao mesmo tempo que me permite explorar as emoções e ações da personagem, e junto a isso, busco trazer a perspectiva de uma passagem de tempo que divaga. Seja pelos enquadramentos, quando busco aproximar a câmera ou pelo movimento de câmera que se alonga. Essas regiões antes não exploradas, são acessadas a fim de descobrir pontos de vistas ainda não apresentados pelo aparelho (FLUSSER, 1985).

Em *A primeira mulher a pisar na lua*, encontro um contato mais próximo com a linguagem fílmica, todo um pensamento que recai sobre as experiências que busco traduzir sobre a superfície da imagem. A literatura de Flusser, continua a acompanhar os suportes com os quais a imagem dialoga, além do fotográfico, que é a marca de uma nova consciência que diz sobre o humano e o mundo real. Apontando para um novo nível imaginativo emergente, refletindo em como a nossa relação tem se modificado, e essa mudança se vê nas experiências social, íntima e intelectual (FLUSSER, 2008). Principalmente na forma como mediados pela imagem, a percepção do mundo objetivo se mostra em transformação, as mãos que antes dirigiam-se aos objetos encaminham-se para as superfícies com objetivo de informá-las (FLUSSER, 2008). E é, portanto, nesse gesto, que avista uma nova consciência imaginativa.

A imagem técnica é capaz de comunicar e representar, e por assim ser, deixa em sua superfície o que se propõe transformar em símbolo. Essa possibilidade deixa que as histórias sejam representadas de modos diversos, através de seus recursos imaginativos. No processo de *A primeira mulher a pisar na lua* foi possível experimentar, através da edição, uma quebra com uma linearidade que havia intencionado na seleção das fotografias e dos vídeos, ou seja, as cenas; em busca de potencializar as relações entre imagem e texto, e a tematização da narrativa. Por isso, os cortes e efeitos entre planos foram sendo experimentados com a intenção de através deles comunicar as mudanças das fases de vida da personagem. Pelas sequências, foi pensado uma narrativa em atos, pois nela sempre havia uma intermissão entre passado e presente, e dessa forma pelos elementos sonoros e visuais, como as transições, a história se movimentava entre temporalidades distintas, também marcadas pelos desejos e anseios da personagem.

Figura 5 e 6 - Still de *A primeira mulher a pisar na lua* de Paula de Souza, 2022.





Fonte: Souza (2022)

Assim, compartilhar essa experiência prática e intencional, reflete sobre o potencial imaginativo das imagens, no qual segundo Flusser, inclui o (a) produtor (a) de imagens por meio da “(...) tensão do processo imaginativo, do qual o produtor de imagens é portador, faz com que a visão das superfícies daquelas imagens as transforme em símbolos e depois as fixe sobre outras superfícies (...)” (FLUSSER, 2008, p. 18), leva a considerar outros processos nos quais tanto produtor (a) e receptor (a) estão inclusos. Sendo estes: *input* e *output* da imaginação, que relaciona-se com códigos já antes visto, com os quais as novas imagens se comunicam por meio de codificação simbólica. Através disso, mostra o ponto de vista de quem as produz sobre as imagens já realizadas, e pelo lado *output*, reflete como a produção de novas imagens interfere e transforma o imaginário de uma sociedade (FLUSSER, 2008). E essa relação, provoca um novo olhar na relação estabelecida com o mundo, assim apresentando nossa capacidade de abstração, ao se relacionar com esta também característica da imagem com a quais nos deparamos, e com as quais se cria simbologias. Dessa forma, dialogando com uma nova percepção sobre o processo imaginativo.

Assim, partindo desse lugar em que me percebo como produtora e receptora de imagens, essa dupla condição que se relaciona com a imaginação, levo-me a explorar junto à narrativa audiovisual, referências da música, do cinema e das artes visuais, que também abrem possibilidades para experimentar nos meus trabalhos. Em *A primeira mulher a pisar na lua*, esse olhar enquanto receptora costurava os diálogos que pretendia trazer entre imagem, som e texto. Em abordar o som de forma lírica por corresponder ao estilo de narrativa sendo construído, essa escolha respondia de forma poética e afetiva para as ações e diálogos escritos⁷do mundo representado. Assim, percebia sua construção em atos, uma conversa que se desdobra em tradução daquilo que a personagem expressa. São transições diante de suas fases da vida, e a música acompanha seu refúgio às memórias de infância, às relações familiares e aos lugares que passou maior parte da sua vida, e em contraponto, também abordar seus anseios pelo que não se sabe, mas deseja. Crescer e viver transformações. Essas características caminham ao lado da imagem e do texto, onde busquei um tempo mais estendido para as imagens para uma maior relação com os diálogos escritos. Por isso, durante as transições existe uma mescla, sobreposição, de imagens, que foi um recurso para se pensar

⁷ Termo para me referir aos textos que aparecem ao longo da videoarte.

os diálogos escritos em continuidade de planos, mas também, para transmitir uma temporalidade em passagem de tempo em tempo, que é o modo como a personagem se volta para suas memórias, pensamentos em torno do presente, passado e uma antecipação do futuro.

Figura 7 e 8 - Still de *A primeira mulher a pisar na lua* de Paula de Souza, 2022.



Fonte: Souza (2022)

Diante dessa capacidade de repensar a referencialidade através de um novo significado, transportando um outro sentido para o que se tem como real, a imagem técnica se mostra como um “campo” que é capaz de confrontar e acolher o mundo objetivo através da codificação e decodificação. Assim, percebo a partir dos processos internos e externos da imagem técnica, um diálogo com Wolfgang Iser, pela possibilidade de ficcionalizar, que tal imagem apresenta em meio à abstração; na qual transforma-se em conceito, para então transformar-se em imagem. Logo, através da imaginação, apresenta a capacidade de se tornar numa outra coisa, para atingir sua configuração.

Esse processo de abstração pode ser capaz dialogar com as transgressões de limite presentes no fingir, por ser também este um processo no qual um elemento é “capturado” e modificado pela transgressão de limites como a seleção, que como ato de fingir, realiza nos contextos extratextuais e literários. Pela seleção dos elementos nesses sistemas, que representam em sua estrutura semelhanças com o mundo sociocultural (ISER, 2002), e

quando transgredidos dessa sua identificação anterior e reorganizados, são reconhecidos como campos de referências, e transformam-se em “objetos de percepção” (ISER, 2002, p. 961), pelos elementos tirados dos campos que correspondiam, sendo recontextualizados. A partir disso, alguns elementos são atualizados e outros ficam ausentes, e os atualizados tornam-se perceptíveis pelos que ficaram ocultos. Além disso, a seleção que o (a) autor (a/e) efetua é revelada pela condição de acontecimento não referencial, deste ato, na qual será feita a escolha nos campos extratextuais/ literários, sem que se submeta a regras, mas por via da tematização de mundo (ISER, 2002).

Desse modo, por esses pontos do ato de seleção, é possível abordar alguns aspectos da relação “aparelho-operador” (FLUSSER, 1985, p. 11), principalmente, no gesto fotográfico, no qual o (a) produtor (a) de imagem para realizar a captura do elemento enfrenta *limites* diante desse objeto cultural com intenção já estabelecida, e assim busca desviá-los. Nesse processo de captura, o (a) produtor (a) de imagem, responde aos pontos de vistas do aparelho, dessa forma, as condições do objeto então capturado são veladas, ficam *ocultos*. Nesse sentido, o que se vê são os campos de visão capturados, a partir das possibilidades que o aparelho tem a oferecer, o (a) produtor (a) de imagem logo, *seleciona* os critérios/ conceitos a serem relacionados nas imagens, antes de produzi-las. Conceitos são transcodificados, para novamente passar por esse processo e tornar-se imagem (FLUSSER, 1985). Assim, mesmo abordando assuntos de campos diferentes, vejo que em ambos é possível delinear uma *violação na linguagem*, daquilo que pré-estabelecemos, mas que pelo viés imaginativo, proporciona condições de aprendê-las e transformá-las. Como também, a transgressão do fingir e a codificação feita pelo aparelho e produtor (a), reformulam como percebemos e experienciamos o mundo objetivo, através de conceitos e tematizações do que é representado, que nos fazem decifrar seus significados e atinge coletivamente e individualmente nossa condição existencial.

Após apontar as relações percebidas entre ambos os autores, a próxima parte deste primeiro capítulo irá seguir em direção ao pensamento brevemente abordado anteriormente, quando trouxe o autor Wolfgang Iser. Nesta parte seguinte, irei trazer meus trabalhos de escrita ficcional, e para basear a construção e pensamento poético destes trabalhos, será abordado o estudo literário do autor anteriormente apontado.

1.1

imenso azul, os pássaros: contos do imaginar

Como essa pesquisa tem por objetivo pensar como o imaginário se articula num processo de produção artística, para que dessa maneira eu pudesse me aprofundar sobre o modo como ele se manifesta em relação à ficcionalidade, irei apresentar trabalhos escritos e trechos deles que foram sendo desenvolvidos através das possibilidades de cruzar limites entre linguagens e campos artísticos, como as artes visuais e a literatura. Tendo isso em mente, Iser aparece como o autor adequado para realizar esse percurso dos meus trabalhos com os estudos literários. Anteriormente havia tido acesso à sua teoria de forma mais breve, e ao visitá-lo novamente, percebia um diálogo com o que me proponho abordar. Em geral, minha produção escrita ficcional começa de um lugar conhecido por me identificar ou me sentir instigada por eles, os filmes e séries que vejo, histórias que escuto, situações que acontecem no meu cotidiano, trabalhos de arte que me despertam a vontade de construir outras “realidades” a partir deles, etc. Um processo comum, com o qual pessoas que escrevem devem, até certo ponto, se identificar. Neste, vejo um espectro das primeiras palavras, personagens e cenários surgirem, vou coletando palavras, às vezes, coisas muito fugazes, retiradas de contextos diversos, a partir daí vejo um processo de seleção se iniciando.

Para tratar da seleção, e o modo como Iser a percebe no texto ficcional, primeiro vejo a importância de abordar três elementos que se relacionam dentro deste texto e é observado ao longo dessa parte do capítulo, sendo estes, o real, o fictício e o imaginário. Tais elementos são palavras que sempre estiveram presentes quando escrevia sobre meus trabalhos e como pontos de partida para uma nova produção, lendo Iser esses pontos se conectam, e sua literatura contempla e amplia o interesse desta pesquisa. Reconhecer esses elementos neste tipo de texto passa pela compreensão de que o texto ficcional não se opõe à realidade; pois assegurar essa diferença, pressupõe que as definições de ambos restringem um ao outro. O que provocaria retirar uma parte relevante para a compreensão do fictício, pois o que compõe o texto ficcional não exclui a realidade, mas sua dimensão fictícia se relaciona com ela pela sua transgressão de limites e nisso, realiza uma abertura para o imaginário. A relação entre esses três elementos confere as condições suficientes para a captura do fictício.

Essa breve introdução do relacionamento desses elementos, facilita a compreensão por vir do processo que percebo nos meus textos, por motivo de muitas vezes, pelo meu interesse em trazer um tema ou uma situação particular a ser desenvolvida ficcionalmente, iniciar através de enunciados, contextos com os quais se identifica a realidade que é vivenciada, para que então, inicie um processo de transformá-los. Assim, algo semelhante nas histórias são temas que abordam relações familiares. Através desse universo íntimo vejo muitas possibilidades de serem criadas “realidades” que não são desconhecidas, mas que no ato da ficcionalidade, exploram eventos e características humanas que se diferenciam da minha

experiência. Para *Um mundo todo a céu aberto*⁸ foi desenvolvido, pela relação entre dois irmãos, ainda crianças, um olhar lúdico e desconfiado do seu entorno, pela ausência dos pais que trabalham bastante, é potencializada a relação entre os dois, bem como, o ambiente à sua volta. O que também ocorre pela seleção, como etapa do desenvolvimento do tema, é a captura de uma sensação do mundo real, que em sua configuração a partir do fingir, transmitem uma certa atmosfera pelo ponto de vista dos personagens, que sob o olhar de duas crianças, o tempo não parece caminhar mais rápido e onde as coisas com as quais são familiares ainda são vistas com curiosidade e transformação.

No texto ficcional esses elementos acerca da temática, passam por modificações, pela transgressão de limites, assim como, a realidade, no modo como é apresentada no texto ficcional. De acordo com Iser (2002), a realidade é retomada pelo texto ficcional, não pelo uso contínuo de sua referencialidade, mas pela relação com a repetição, que como ato de fingir, provoca essa repetição na realidade, e através disso a repetição atinge uma finalidade que será dar forma ao imaginário, de modo que ele se relacione com a realidade retomada. Por efeito destas relações a realidade transforma-se em signo, e o imaginário resulta daquilo a que se refere, e desse modo, caracteriza-se os atos de fingir como transgressão de limites; pois provoca um rompimento e atribui novas características que alteram a condição anterior da realidade. Através dessa atuação, o fingir relaciona-se com o imaginário (ISER, 2002). Nesse sentido, sabendo que os elementos selecionados transformam-se em signos, ao relacionar com o fingir, é vista essa possibilidade em *meu coração corta (três rios) muriaé*⁹ por meio dos eventos dos quais a personagem narra sobre um presente que colide e se fragmenta junto às suas memórias, sobre seu desejo em ficar com a pessoa que amava. Assim, transportar entre suas memórias é um modo de transmitir uma fragilidade e frustração que a acompanha. Pela experiência narrada em primeira pessoa, os elementos se organizam numa dimensão subjetiva, os detalhes pelos quais acessamos as memórias da personagem, que reflete como se sente diante da impossibilidade de um amor não correspondido e de um futuro que a levou a renunciar seus desejos.

Essa compreensão que os elementos organizados recebem no diálogo do personagem, permitem que a narrativa seja experienciada no mundo em razão da configuração que o imaginário¹⁰ recebe pelo fingir. Sendo assim, o imaginário é transgredido pelo ato de fingir, que dá a ele as características do real possíveis para se manifestar no mundo, mas sem transformá-lo num real, uma vez que essa determinação que o configura “(...) é uma definição mínima do real.” (ISER, 2002, p. 959). Demonstrando que as configurações que o imaginário e o real recebem resultam da forma como o ato de fingir os organizam e configuram no texto

⁸ O texto inteiro está disponível nas páginas 32-33.

⁹ O texto inteiro está disponível nas páginas 36-37.

¹⁰ O imaginário passa a receber uma forma determinada a partir do fingir, que ao se relacionar com ele compreende as condições para que ele seja configurado. Nesse processo, o fingir que por característica possui fins estabelecidos, opera sobre o imaginário, e altera sua característica informe, arbitrária. Tal ação alcançada pelo ato de fingir, possibilita que o imaginário receba características dos elementos com que se relaciona e então, seja experienciado no mundo de tal modo (ISER, 2002).

ficcional. No processo de escrita de *Solstício*¹¹ a escolha de elementos para compor a história desenvolvida partia de sentidos e relações que ecoavam através de experiências e referências, logo, um enunciado foi escrito em que se apontava para um tema a ser desdobrado na “realidade” que é somente revelada no próprio ato de seleção, do fingir. Nessa etapa da escrita, percebo diálogos com a seleção, um ato de fingir, que se caracteriza por ser uma transgressão de limites, no qual os elementos selecionados pelo texto são retirados dos sistemas contextuais, sejam eles de origem semântica ou sistêmica, e literário (ISER, 2002).

A seleção dos elementos correspondem à uma forma de tematização do mundo que compõe o texto ficcional, é pela decomposição que esta é implementada no mundo a ser representado, para isso, rompe-se com a organização com a qual esses elementos eram identificados em seus respectivos sistemas contextuais. Por esse processo de seleção, são compreendidos os campos de referência: “porquanto a intervenção seletiva neles operada e a reestruturação de sua forma de organização daí resultante os supõem como campos de referência” (ISER, 2002, p. 961). Pelo o que se entende como campos de referência, vejo isso no processo dos meus textos pelo registro, pelas minhas anotações, partindo, de modo geral, das relações sociais que cruzam minha intimidade e das que pertencem a experiência de uma outra pessoa, até aos comportamentos que se repetem na dimensão particular da casa e da dinâmica familiar. No caso de solstício, as cores, paisagens e sensações fugazes que se repetem na minha memória, e que somente pelo texto esses campos de referência são reorganizados de modo a verbalizar os conflitos, medos e desejos da personagem. Assim, *preto, verde, o azulado profundo que indistingue céu e mar, paisagens da montanha, o instante rápido das montanhas e estrada da janela do carro*, sinalizavam a atmosfera, que no texto ficcional recebe novo significado através da melancolia, solidão e perda sentida pela personagem. Assim, todos esses elementos transformam-se em objetos de percepção, pela atuação da seleção nos campos de referência, que vão além de uma representação idêntica ao “mundo sociocultural” (ISER, 2002, p. 961). Através disso, torna-se possível, pela seleção, o reconhecimento por parte de tais campos de serem atribuídos a novos contextos, pela transgressão provocada de dentro desses sistemas em que os elementos foram selecionados. Como efeito dessa ação, os campos de referência se dividem, pois os elementos “atualizados” (ISER, 2002, p. 961) se destacam através dos elementos que são mantidos “inativados”¹², assim, atingem percepção em relação àquilo que é transgredido (ISER, 2002).

Tendo em vista que pela seleção, alguns elementos se mantêm e outros alteram, *Proximidade* é um trabalho em que este processo pode ser visto no texto, a partir do que se torna visível pelo que se oculta. Como nas introduções dos personagens, em que abre-se espaço de interpretação sobre eles através do uso não denotativo da linguagem. Através disso, o pouco que é dividido sobre cada personagem mencionado, serve como expressão das adversidades postas através de um conflito familiar e para construção de um espectro do personagem, como neste trecho destacado abaixo de *Proximidade*:

¹¹ O texto inteiro está disponível nas páginas 34-35.

¹² ISER, 2002, p. 961.

“*O filho* e a mãe andam na mesma bicicleta, dessa vez ele que conduz. **Não via o irmão, que o visitou uma última vez. Seu irmão caminhou sozinho, falava muito pouco, era o único filho do seu pai.** Ele precisou gritar, correr para se libertar do que perdeu e do que tinha.”

Sendo assim, percebe-se um diálogo com o processo de seleção nos campos de referência, que através da transgressão dos limites, permitem acessar novos significados para abordar o relacionamento de uma família, que em meio a eventos dolorosos compartilhados entre mãe, pai e dois filhos, buscam saídas para continuar a viver. Assim, pela linguagem traduz-se o que através da história torna-se possível de explorar: sensações como alívio, compaixão, indiferença e solidão representadas nas relações entre e nos personagens.

Dessa forma, parte da seleção o alcance desses espaços interpretativos na apreensão dos significados, quando os sistemas contextuais, uma vez transgredidos, são compreendidos enquanto campos de referência nos quais “(...) os elementos escolhidos do segundo plano (...)” (ISER, 2002, p. 962), ganham presença pelo ocultamento deste plano. Sendo assim, pelos elementos ausentes se dão visibilidade ao que foi selecionado em tais campos (ISER, 2002). Nos trechos destacados abaixo de *Um mundo todo a céu aberto*, pelo olhar da personagem articula-se outros elementos que se manifestam pela seleção, em meio a atuação desta nos campos de referência. Assim, o sentido lúdico e afetivo entre pai e filha, o reconhecimento de um pelo outro, explora a intimidade entre os dois personagens. E através do texto tais elementos contornam o espaço de construção do personagem, aludindo à idade e à experiência de vida menos a diferenciá-los do que a formar uma aproximação no convívio entre os dois personagens.

“três anos mais velha que o irmão, Sabrina conhece, a cada passo, o barulho que o piso da sua casa faz, os segredos que guardam
brinca de esconder com vinicius entre paredes descascadas
os riscos que contam a crescência,
uma grande descobridora dessas terras
sozinhos o mundo era tão grande
vini e sabrina.

por horas era um de cá para lá dentro de casa, calçados espalhados pelo chão e um mundo todo a céu aberto.

o calor aguçava
as vozes que não se calavam
deitavam-se discutindo um novo amanhã

sabrina curiosa para saber tudo aquilo que tinha corpo, cheiro e forma
os monstros que avizinjava-se não era aqueles que fazem acreditar

há lá fora muito de se desconfiar, dividia com vinicius
são sabedorias que intuía

era preciso os que escutam, que não forjam suas mentes
aliar-se aos que sentem, bordam, dividem
para juntar-se aos dois,
pessoas de se acreditar, que contam as invenções sob um grande azul e as vozes dos bichos

não era preciso procurar longe, tinham no pai as sortes da vida
via as estrelas, contava sobre elas

**seu pai trabalha em um escritório, usa muita matemática
cabeça cheia de números por muitas horas.**

**quando era menor ela pensava que todas as equações poderiam ser resolvidas por ele,
sentar-se ao seu lado, e contar como foi o dia... eram bons conselhos
ela pedia para que ele contasse o seu,
ali pertencia iguais e diferentes, nele via um bom amigo**

naquele dia quente, sentavam-se ao chão
tudo era de novo um começo
chovia lá fora
coisa preferida de quem há de se acreditar, brinca de inventar.”

A seleção, então, faz apreender não só a interpretação do contexto, mas a sua própria forma de se manifestar. Como também, pela seleção, em meio às demarcações dos campos de referência, que decompõem-se pelo texto numa outra organização daquilo que foi selecionado, é obtida a intencionalidade do texto (ISER, 2002). Sendo assim, a intencionalidade não corresponde às características de uma realidade dada, mas é compreendida como “algo imaginário” (ISER, 2002, p. 963), na qual essa configuração tem por finalidade seu uso. Pois, aquilo que apresenta a intencionalidade no texto ficcional é a atualidade¹³, que está relacionada à sua característica enquanto “figura de transição” (ISER, 2002, p. 963) entre os dois elementos do texto ficcional: imaginário e real. Logo, pela atualidade traduz-se o processo em que: “o imaginário opera no espaço do real.” (ISER, 2002, p. 963).

Pelos breves trechos dos trabalhos abordados foi possível revelar como as narrativas desenvolvidas são articuladas pelo texto junto aos personagens, como pelas suas ações e emoções, em que se potencializam espaços de sentidos, pelos quais acessamos a

¹³ A atualidade é o modo pelo qual o acontecimento se manifesta, que está ligada à intencionalidade, pois o acontecimento se expressa nela através dos elementos, que uma vez decompostos nos campos de referência, são usados para sua auto-apresentação (ISER, 2002, p. 963).

intencionalidade do texto. Sendo assim, essa compreensão vista se relaciona com outro ato de fingir que atua no texto ficcional, a combinação, sendo também uma transgressão de limites, ela mobiliza o campo semântico pela sua relação de forma e fundo, bem como, em sua relação intratextual. Esse processo de combinação se estende aos significados verbais como também, através dos personagens e suas ações (ISER, 2002).

Para abordar essa relação de forma e fundo, escolhi estes trechos destacados abaixo de *Solstício* que mostram quando os elementos selecionados são colocados em perspectiva passam a compreender novos contextos sem a perda do seu anterior. Nesse caso, essa dinâmica se figura quando certas palavras indicam repetição e rompe com esta, bem como, pelo personagem. É possível perceber no primeiro trecho palavras que aludem ao reconhecimento da dor, mesmo quando “tentativa” e “conquisto” arriscam para um recomeço, essa vontade ainda está em conflito com a dor da perda, a tristeza, que a fazem sentir-se estagnada. Entretanto, o próximo trecho inicia com uma percepção sobre o estado da personagem que quebra com o “looping” em que se encontrava, logo, um espaço em que a aceitação, a espera, havia de provocar aos poucos uma mudança. Nesse sentido, num primeiro momento, vê-se um ímpeto por uma mudança, no entanto, a personagem, diante do sentimento que permanece, se percebe no mesmo lugar; num segundo momento, o reconhecimento da sua dor pelo outro, o tempo como a solução para seu luto e melancolia.

“tem sido quatrocentos e vinte dias, meus olhos não parecem menos cansados.
imaginei que até o momento a paciência me daria outras saídas.
meu filho está ao meu lado abraçado ao boneco dele, deitado, colado a minha perna,
os dias tem se repetido.
mesmo assim eu tenho saído mais com ele.
meu ritmo continua o mesmo.
tenho revivido o recomeço
Eu sou boa em imaginá-los.

Troquei a casa, comprei uma passagem e o levei comigo.
Escapei para que não vivesse em mim.
mas o continuo vendo, como ele olha para mim.
me levanto, e deparo com sua vida a minha.
de pé o encaro, o que não cabe mais em mim.
acontece que não me lembro de deixá-lo.

nem de vê-lo ir.

Caso soubesse, nada poderia fazer, parecia natural demais para controlá-la.
as escolhas foram feitas, mesmo que eu decidisse seu lugar.
minha tendência de trazê-lo para perto de mim.
uma colisão contínua.

**me levanto todos os dias, conheço meus hábitos.
na mesma tentativa de permanecer, conquisto um mesmo território.**

**me puxam pela saia, como quem caísse de paraquedas,
é meu filho, ele tem notado o quanto mudou, me vê na procura de buscar de volta.
um dia, pediu que nós andássemos de bicicleta.
segurou em minha cintura, ficamos por horas, não me exigiu,
só me pedia mais tempo.**

como quem foge, me entrego ao silêncio.

quando me deito me deparo com o que permanece vazio.
caminho até onde sou capaz de aguentar quando não posso mais.
estou de frente com um mesmo fim.

no mar, o navio grita, evoco um mesmo grito.
eu ouço alguém me chamar, e quando me viro me vejo ficar,
olho para o meu filho que descobre tudo a sua volta e com seus próprios pés vê os sinais do mundo.

quando por um segundo me esquecia ou outras razões me mostravam o contrário, me lembro de estar com ele”

Nesse sentido, vejo o alcance dessa relação de forma e fundo nos trechos abordados e entre eles através dos significados lexicais, como quando um significado da palavra é apagado enquanto um outro fica em evidência. Os significados do léxico são ampliados, transpondo os limites semânticos do léxico, sem que os significados primários das palavras sejam apagados. Por esse lado, se dá uma relação de forma e fundo em que estes elementos são aptos a delimitarem-se aos campos a que se referem, como também a uma variação contínua de perspectiva (ISER, 1993, p. 7). Essa instabilidade resulta num “(...) espectro semântico que não mais se deixa reconduzir a nenhum dos dois campos lexicais.” (ISER, 2002, p. 964). No primeiro caso apontado, as palavras que sugerem uma repetição ficam em evidência e associam um novo contexto às palavras que dariam a perceber uma mudança ou movimento a partir da personagem.

Já no segundo, é visto o potencial semântico através dos personagens e sua ação, sendo essa, outra variação dessa relação de forma e fundo. Nesse caso, pelo filho da protagonista, encontra-se uma brecha para que a personagem, em certa medida, se distancie de uma impassibilidade perante sua tristeza. Logo, dão a perceber espaços semânticos significativos, por corresponder a uma formação que, no texto narrativo, ocorre pela seleção de elementos presentes no mundo extratextual, vistos esquematicamente através dos

personagens (ISER, 2002, p. 964). Assim como, mostra as sutis ações que o filho tem com a mãe, na qual expressa a personagem retomar um sentido de presença, do qual está distante, através da perspectiva da criança, que compreende sua dor, mas que a leva a tomar uma atitude diferente. Desse modo, como nesta parte do texto: “me puxam pela saia, como quem caísse de paraquedas,” vemos os elementos selecionados dos campos de referência ocuparem outros contextos semânticos, o que produz essa variação entre forma e fundo. Dessa maneira, apresentam combinações antes não presentes nos “esquemas” (ISER, 2002, p. 964) do texto.

Com o trabalho *Solstício* fui estabelecendo relações que caracterizam combinações de elementos que se tornam um meio de interpretar o texto a partir de uma organização que também acontece pela combinação, que tem em seu processo relação com a seleção, o que diz sobre sua capacidade de formar os *relacionamentos intratextuais*. Eles se caracterizam como a intencionalidade, correspondente ao processo de seleção, que está associada a sua “faticidade” (ISER, 2002, p. 965). O relacionamento é caracterizado em razão disso, pelo alcance que essa condição tem nele e por exercer uma aparente influência nos elementos que combina, dos quais relacionam entre si. Em trechos destacados abaixo de *meu coração corta (três rios) muriaé*, tal determinação do relacionamento pode ser apreendida pela sequência de acontecimentos que partem da experiência da protagonista diante da impossibilidade de ficar com quem ela ama. Assim, através de situações que são provocadas por conflitos com o personagem a quem declara amor, bem como, os apontados somente como um espectro, mas que na história são relevantes para o desfecho da relação entre os personagens, reforçam os espaços de sentido nos quais se imerge inteiramente aos sentimentos da protagonista. Sendo esses sentidos atingidos através de um “campo de co-presença” (ISER, 2002, p. 966), no qual as relações são realizadas quando os elementos que a relação retira, e que nela se inter-relaciona, assumem uma nova aparência diante de sua exclusão, e formam as condições para que aquilo que é ocultado estabeleça e estimule as relações realizadas no texto. Assim, as relações são realizadas quando infringem “sua zona de sombras” (ISER, 2002, p. 966), e atingem diversas possibilidades de estabilidade a partir disso.

“a todo instante
vislumbraria por um passado que permanece em mim. me virei e perguntei porque não viria
comigo, gostaria de ouvi-lo e dizer as palavras mesmas ditas por mim.

pois estava errada,
como a vida é longa, e isso remanesce em mim, me sinto só com o que cresce enquanto vou
aos poucos esvaindo.

parte de um todo, é o pouco que lembro,
o que faz falta mesmo não estando perto,
não pude me despedir do que não me pertencia, era o que davam por certo.

ele escuta pelos outros, não pelo meu coração,

**também, não haveria de poder, como saberia.
disse não puder dizer a mim, o que pela cidade havia escutado, vozes que não tão longe
diziam saber de mim.**

**estava disposta a estar ali, mas não haveria porque, para quem tudo estava bem
resolvido.**

**foi então que duvidava diante dos meus olhos, e voltava a viver para o que então estava
feito, famílias de acordo, vestido branco, visitas até minha casa,**

ele não voltou a aparecer,
hoje, minha pele é frágil,

não me lembro dos dias da semana,
aos poucos algumas coisas se perde na casa dos 90,
por perto todos escutam o que meu peito faz certeza de dizer, porque não haveria ele de
aparecer.

naquele tempo minhas pernas permaneceram quando haveria de correr. hoje, nada se cala,
nem a mente, nem o coração, como então posso esquecer?”

Nesse sentido, atingir essa zona de sombras que se converte numa outra configuração, é espaço no qual vejo intensificar o núcleo expresso pelas emoções e ações da personagem, como ocorre no último trecho do texto acima. Nele, a história alcança um ponto em que destaca a desesperança numa relação onde somente ela correspondia, junto a uma inquietação que se associa ao seu futuro, no qual os interesses e desejos externos aos seus tramavam este fim, em que se via a personagem num desfecho pessimista. Diante disso, para que essa aparência seja apreendida pelas relações criadas no texto, essas posições, antes apontadas através do que se realiza e oculta, que estão interligadas no texto, infringem sua própria posicionalidade, em vista desse relacionamento; que se alcança também, quando a relação realizada rompe com as determinações daquilo que é retirado a partir da intenção do texto (ISER, 2002).

Das possibilidades que surgem a partir do relacionamento apresentam-se três planos em que são vistos os seus efeitos, um deles, é perceptível em *Pássaro*, trabalho em que pelo processo de seleção, opera a singularidade do texto, em que são feitas alusões, citações e uso de normas integradas a outras linguagens e pontos de vista (ISER, 2002). Nesse sentido, no caso deste texto, esses elementos são manifestados para abordagem dos personagens, como no trecho destacado a seguir:

“Voa, pertence, traçam caminhos coletivos, acompanham uns aos outros.

Leveza, respondem em silêncio a dúvida, a angústia e o peso. Pé, súpil e calado, apreensivo em gritar. Caminha ao lado de neta e vó.

Verdade. Despedida, todos os anos vinham visitar a tia porque o que ouviam é: dessa vez não voltariam a vê-la. Mais uma vez, a comoção era tanta, hoje ela tem 92 anos.

A mentir, amenizaria a dor que é coletiva, uma pessoa não decidia o destino de uma família.

Despedida, uma relação de cuidado em que se arrisca, que mantém viva.

Abraço, o entre, o adeus ou até logo. Telefonema, ouvir a voz em duas línguas de continentes dia e noite. Dizer, prestar atenção.

Estava à espera de alguém para conversar quando seu corpo pousou próxima a minha janela, leve e delicado, emancipou minhas dúvidas e fraquezas. As notícias me eram impossíveis, não me mantive parada por um instante. Resolvi caminhar para o mesmo lugar, mesmo que dissessem o contrário. Me alertaram sobre o que estava a minha espera, como uma criança em difíceis passos, assim me viam.

Os rostos familiares aflitos na minha presença, mas como poderia deixá-la. Pediam que me mantivesse igual a todo mundo, que aquele momento fosse indiferente, repetiam em vozes diferentes a mesma língua. E quando ela me recebeu, desconfiava o que temiam. Por tanto tempo estive lá.”

Aqui, destaca-se, dentre os elementos compreendidos no texto, o da linguagem fílmica na qual esses repousam fazendo citações ao filme *A despedida*¹⁴ no qual se busca diálogos como um exercício de tradução para uma nova história. Através desses diálogos, são combinados elementos da linguagem do cinema com novos elementos de outros contextos extratextuais selecionados pelo texto. Com esta história, em particular, esse relacionamento é apreendido na atmosfera e nos objetos que intencionalmente sugerem no texto espaço para as emoções e atitudes da personagem. A partir disso, formam-se novos sentidos a esses contextos, pela sensação de perda e arrependimento, a protagonista recua em via de entender quais decisões deveria seguir; o objeto “leve e delicado” compreende o sentimento e estado em que a personagem se percebe. E tal sensação ligada aos acontecimentos causa uma inquietação, o desejo de ir de encontro ao que desperta amor, angústia e tristeza. Sendo assim, é por essa característica do texto ficcional de conter diversos elementos articulados a um novo contexto, para o qual foi selecionado e relacionado, que este texto se diversifica e atende a uma representação de mundo onde esses pontos de vista dialogam. Essa particularidade está presente em um dos atos que o caracteriza: a seleção, pois pode ser compreendida pelas relações estabelecidas, pelas quais se articula o relacionamento, visto que a ele tais relações se realizam sem uso de regras (ISER, 2002). A partir de Iser esses relacionamentos tornam-se convincentes pelo que é transgredido em sua atuação, sem que se associe um tipo de “código interpretativo”, mas pelos elementos que nele se relacionam entre si e provocam uma mudança de valor aos quais se identificavam (ISER, 2002, p. 966).

Figura 9-11: Still do filme *A despedida* de Lulu Wang, 2019.

¹⁴ A DESPEDIDA. Dira.: Lulu Wang. Big Beach Films; Depth of Field; Kindred Spirit; Seesaw Productions, 2019. DVD (100 min), color. Título original: The Farewell.



Fonte: film-grab.com

Como foi apontado, percebe-se que pela organização desses elementos no texto vão se delineando seus significados através da *apresentação* dos personagens, por meio dessas lacunas, se vê outro plano do relacionamento. Este trata da organização de determinados espaços semânticos, os quais se dão a perceber por uma transgressão de limites vista pelo que atua personagens da literatura narrativa ou o eu lírico, nos poemas. Em continuidade ao texto *Pássaro*, encontra-se afinidade, em princípio, com o eu lírico, pela sua capacidade de agregar os diversos discursos - como um ponto de interseção - que foram escolhidos pelo texto, percebendo um diálogo com o trecho¹⁵ abaixo:

“Voa, pertence, traçam caminhos coletivos, acompanham uns aos outros. Leveza, respondem em silêncio a dúvida, a angústia e o peso. Pé, sútil e calado, apreensivo em gritar. Caminha ao lado de neta e vó.”

Aqui, ainda se observa as citações feitas em relação à linguagem filmica de *A despedida* ao lado de outros elementos selecionados pelo texto - de sistemas contextuais com organização semelhante ao real - que se mostram como os discursos selecionados pelos esquemas que são associados ao texto. Através dos quais se percebe uma identificação com eu lírico ao mobilizar elementos simbólicos da narrativa filmica, como o conflito que a personagem está diante ao saber que sua avó está com câncer e tem, segundo aos médicos, pouco tempo de vida. Tornando-se essa a circunstância de maior peso, entre outras situações,

¹⁵ O texto inteiro está disponível nas páginas 37-38.

que a fazem se sentir triste e desamparada, para abordar essa característica da narrativa filmica em *Pássaro*, este é experimentado de forma lúdica e sensorial. Logo, esses elementos passam a ser abordados sob a perspectiva de um pássaro, pelas suas características corporais e sensoriais, que permitem traduzir os elementos apontados do filme em sentimento de unidade e inquietação a serem explorados como caráter da personagem do texto. Assim, a relação entre pássaros que voam juntos, a delicadeza de seu corpo e o silêncio que abriga quando está simplesmente ali, parado, são projetadas em busca de tratar das aflições da personagem do texto, transmitindo sua tristeza e angústias com as notícias sobre sua avó. É feito um paralelo com a narrativa de *A despedida* que quando articulada no texto com esses elementos, gera uma mudança de valores, e através disso, os espaços semânticos são concebidos. Por essa organização intratextual, pela qual os valores são alterados, o eu lírico ocupa, assim como, o “herói” da literatura narrativa, a capacidade de revelar esses espaços de sentido, através do “efeito da transgressão” (ISER, 2002, p. 967). Tendo em vista que o eu lírico é como um “mediador”, deste processo, ele recebe esses discursos em sua formação inicial, pelo que caracteriza essa relação diferenciada, ao acolher esses discursos eles deverão ser transgredidos, rompendo com a “topografia semântica” estabelecida no poema (ISER, 1993, p. 13).

Outra vez, é visto o caráter de acontecimento que, neste plano, ocorre pela intervenção no sistema semântico, quando a “referência” originada deste efeito semântico, rompe com a determinação proveniente da seleção e combinação (ISER, 2002). Em *Pássaro*, é por essa organização dos discursos extratextuais, capaz de revelar os espaços semânticos, que vão sendo observados, através do relacionamento, os elementos selecionados nesses discursos introduzir temáticas sobre individualidade, refletidos na personagem, em suas aflições e valores, e como isso concerne uma dimensão maior quando precisa lidar com sua família, e assim atinge valores familiares, a coletividade. Ao mesmo tempo, atinge um núcleo particular afetivo entre avó e neta. Assim, no trabalho *Pássaro*¹⁶ essa forma de representação dos elementos dos discursos relacionados dentro do texto, mostram uma possibilidade de relacionamento. Para Iser, a ficção permite ver modos de existir dos relacionamentos, para além do *realizar*, mas que nela, habita modos de *comunicar* e *representar* relacionamentos (ISER, 2002, p. 967), sendo um exemplo disto, as ações de personagens. Pois segundo o autor, se por essas configurações o relacionamento alcançar sua “auto-apresentação” (ISER, 2002, p. 967), torna-se capaz de apresentar as diversas formas de relacionar os elementos ligados entre si, e o alcance que um certo modo de relacionamento tem sobre os elementos incluídos nessa relação, em específico, o quanto são suscetíveis a mudar.

Considerando essa qualidade do relacionamento, é possível percebê-la em seus efeitos no campo do significado lexical, através da combinação, no qual intervém e produz novas formas de manifestar o uso da língua, num processo do sentido denotativo para o figurativo. Esse plano do relacionamento é bastante observado nos trabalhos que têm sido citados, por ser

¹⁶ O texto inteiro está disponível nas páginas 37-38.

capaz de violar normas da linguagem que permitem explorar outras formas de representação. Em *Solstício*, por essa mudança que o relacionamento apresenta por meio da linguagem figurativa, são vistas as condições necessárias para que, de modo geral, se alcance os significados representados nas emoções e atitudes da personagem.

“como quem foge, me entrego ao silêncio.

quando me deito me deparo com o que permanece vazio.
caminho até onde sou capaz de aguentar quando não posso mais,
estou de frente com um mesmo fim.

no mar, o navio grita, evoco um mesmo grito.
eu ouço alguém me chamar, e quando me viro me vejo ficar,
olho para o *meu filho* que descobre tudo a sua volta e com seus próprios pés vê os sinais do
 mundo.”

Nessa¹⁷ primeira linha e nos trechos seguintes de *Solstício*, o sentido figurativo é percebido quando na história, se alcança o ápice dos acontecimentos que fazem a personagem estar diante de uma decisão que é consequência do modo como se sente após a morte do seu companheiro. Assim, as sentenças revelam uma sensação de desespero e tristeza que é percebida através da narrativa da personagem, quando ela se percebe sufocada em seus sentimentos. Desde já, é feita uma associação ao relacionamento quando, ao atuar nos significados lexicais, é apresentado como uma violação de limites, em via de criar um maior nível de relação (ISER, 2002). Assim, se cria possibilidades para que no texto ficcional, ao romper limites, a função denotativa da língua seja alterada e pode-se a partir daí, a palavra expandir seus sentidos, como em *Solstício*, oferecendo um espaço de *expressão* da personagem.

No último trecho, acontece uma mudança de perspectiva, os elementos selecionados e transgredidos, transformam-se num outro sentido, mesmo mantendo a referência da palavra como “navio” e “filho”, com o uso do sentido figurado a palavra passa a caber em outros contextos e significados. Como no trecho apontado anteriormente, se percebe pelos sentimentos da personagem, diante da dor que convive e a coloca num *abismo*, que ao se voltar para o filho, que traz um olhar diferente e lúdico para o mundo, isso provoca um alívio e descoberta da vida diante de si. Assim, é pelo processo de relacionamento que ocorre uma suspensão da função denotativa da língua, na qual a referência não é ocultada, no entanto, ao invés de voltar-se para seu sistema de referências passa a se manifestar de duas formas, como *expressão* e *representação* (ISER, 2002, p. 968), que correspondem ao caráter figurativo da língua. Assim, quando a referência se manifesta sob essa forma, conclui-se que ela não tem

¹⁷ O texto inteiro está disponível entre as páginas 34-35.

característica verbal e objetiva. Logo, apreende-se o processo no qual pela linguagem rompe-se com a função denotativa, em via resultar no uso figurativo, a “intraduzibilidade de sua referencialidade” (ISER, 2002, p. 968). Parte-se então da figuração a capacidade de dar forma àquilo a que se refere, e desse modo, a língua se transforma num *análogo*¹⁸, por oferecer **somente** as condições capazes de representar, mas sem que se represente igual à referência.

Logo, tal referência da linguagem figurativa, na qual se altera a condição verbal, dá forma à uma ambiguidade que abriga a qualidade do fictício, e que está relacionada à sua interação com a língua. Pois essa referência compreende características que se aproximam da língua, bem como, rompem com ela, ou seja: “(...) ela funciona ao mesmo tempo como análogo da representabilidade e como signo da intraduzibilidade verbal daquilo a que aponta.” (ISER, 2002, p. 968). Por essa apreensão do fictício se desdobra a concretização do imaginário, pois, é pela interação com a língua que o ato de fingir concede uma determinada configuração que dá ao imaginário a aparência de um real, que é capaz de atuar no mundo.

Como parte disto, no relacionamento se tem aquilo que é emprestado da língua, pelo fingir, que transforma o “impossível” em algo realizável, sendo ele então, “(...) a configuração concreta de um imaginário.” (ISER, 2002, p. 968). Ele é um modo de fingir, no qual se enxerga a atuação do fictício: a transgressão que converte o significado literal no figurativo, onde se vê a verbalização da língua suspensa e atualizada, em prol da existência do intraduzível. A partir disso compreende-se que: “A relacionalidade é portanto um modo básico da ficção, que funciona através da língua, sem que seja por ela esclarecido.” (ISER, 2002, p. 969).

As fronteiras que os atos e modos de fingir rompem dentro de sistemas contextuais e literários, que se somam ao seu processo através da língua, e os ajudam a inscrever tal ambiguidade que a ficção compreende. Tornam mais transparente o processo da ficcionalidade que a caracteriza, de modo que assume cada vez mais seu aspecto fingido, o que para Iser, é aquilo que se procura ser e perceber em contato com ela. Assim, revela seu desnudamento, que intriga as estruturas estabelecidas no mundo, favorecendo seu modo de representar e de se manifestar. No entanto, a ficcionalidade, enquanto uma possibilidade de atravessar os limites da língua, não permanece só num campo que se mostra num *devoir* pelo surgimento de novos conceitos como a *autoficção*. Assim como, a ficção, a autoficção inscreve alteridade, à sua maneira, no campo literário, entretanto, surge enquanto um conceito ainda recente neste campo do conhecimento. A autoficção se apresenta num espaço híbrido, entre o romance/ficção e a autobiografia, no qual se rompe com uma linearidade narrativa e com uma unidade do sujeito, revelada na fragmentação que também caracteriza sua escrita.

¹⁸ Cf. ISER, 2002, p. 968. Quando esta linguagem rompe com a função designativa para o uso figurativo da língua, ela provoca em si mesma, uma perda que a posiciona como um *análogo* para representabilidade, de forma que essa, não corresponda de forma idêntica àquilo a que se refere.

Uma das formas de ler esse conceito, passa pela afirmação de Doubrovsky sobre o ficcional estar presente em todo modo de contar de si, assim, para o autor é somente pelo discurso que se atinge uma noção de real (FAEDRICH, 2014). Considerar esta relação é necessária, ao pensar esse conceito, pois entende-se que ao iniciar a narrativa da experiência do autor (a/e), esta não se limita às barreiras entre o que é realidade e ficção, perde-se o controle destas fronteiras, e o que se tem é um discurso que vagueia entre invenção e verdade (FAEDRICH, 2014). Aqui, inscreve sua ambiguidade, e em busca de pontos de diálogo com texto ficcional literário, se percebe também, suas diferenças, como pelo pacto com o leitor. De um lado, no texto ficcional literário, o conjunto de signos pelo qual este funciona não se contrapõe à realidade, mas antes, se mostra como algo cuja particularidade não é apreensível pelas normas do mundo real (ISER 2002). Mas através de um contrato - pelo qual os sinais da ficção os reconhecem - que segue critérios estabelecidos no qual público e autor consentem. Assim, segundo Iser, os gêneros literários abrangem condições contratuais amplamente variáveis no decorrer histórico, nesse caso, apresentado nos sinais de ficção que fazem referência ao contrato que inclui condições dentro das quais o texto compreende um “discurso encenado” (ISER, 2002, p. 970).

Por outro lado, a autoficção, por legar esse lugar ambíguo, entre dois gêneros que possuem pactos que designam valores como o romance/ a ficção o da invenção e o autobiográfico¹⁹ o da veracidade (FAEDRICH, 2014), este conceito acaba por cruzar as fronteiras em via de resultar no seu próprio pacto, ao retirar elementos de ambas as partes. Como consequência, o pacto que o (a) autor (a/e) não confere ao público, sem uma condição circunscrita, esbarra tanto na verdade como na ficção, de modo que não ocorra uma separação entre elas. Apresentando tais diálogos e distanciamentos entre o gênero ficcional e a autoficção, abre-se para os desdobramentos deste último termo no próximo capítulo, onde será abordado sua dimensão híbrida, que se fixa na contemporaneidade e que aponta para uma abordagem mais ampla do conceito.

¹⁹ Essa noção de veracidade traz em vista os primeiros estudos de Philippe Lejeune sobre a autobiografia, através do “pacto autobiográfico” este tem como características fundamentais a veracidade que marca a identificação entre autor, narrador e personagem-protagonista como os mesmos. Estes estudos iniciais de Lejeune foram determinantes no pensamento que questiona o lugar autobiográfico, mas também dos gêneros que se desdobram de tais reflexões. Cf. FAEDRICH, 2014, p. 19-21.

Em busca de uma compreensão mais abrangente do conceito de autoficção, este já se apresenta cada vez mais disseminado em diferentes práticas artísticas, levando também a popularização do termo, e de certa forma, à sua banalização²⁰. Por outro lado, tal definição criada por Serge Doubrovsky²¹ em 1977, tem se consolidado na contemporaneidade sob as mais diversas formas e campos da narrativa, sejam elas literárias, visuais e teatrais. Dessa maneira, desde o primeiro momento destacá-la sob essa abordagem, se apresenta como uma forma de aproximá-la da minha produção que traz a escrita e a imagem, e que dentro de ambas as práticas, percebo a possibilidade de inscrevê-la. Sendo assim, considerar sua multiplicidade e interação com as áreas artísticas, também passa pelo entendimento de apreender a configuração de um conceito ainda em formação, no que diz respeito a sua (in)definição no campo literário. E dessa forma, tomá-la inicialmente em seu *devir*, aponta para a pluralidade de papéis que esta assume nas narrativas contemporâneas, considerando também, o espaço que ocupa na minha produção, pois percebo que este conceito possibilita a experimentação e amadurecimento da minha escrita.

Pretende-se aqui, então, acolher sua não conformidade, assumindo uma posição na qual é possível observá-la sobre um vasto campo entre romance e autobiografia. Assim, de início, busca-se tomar esta possibilidade interpretativa, como um forma de mergulhar em suas dimensões ambíguas, o que segundo Alberca (2007), seria a melhor maneira de abordar a leitura deste conceito, assim:

(...) Manuel Alberca (2007) vai dizer que o leitor ideal é aquele que resiste à leitura de um só estatuto, ele entra e aceita o jogo ambíguo da autoficção, aceita a indeterminação, as incógnitas insolúveis, ele transita entre o romanesco e o autobiográfico e desfruta de máxima liberdade para mover-se entre ambas as interpretações (ALBERCA, 2007 apud FAEDRICH, 2014, p. 48).

Essa compreensão, reforça de forma semelhante a de Doubrovsky que situa a autoficção num “entre-lugar” (FAEDRICH, 2014, p. 31) que foge à uma categoria e fica entre romance e autobiografia. O que enfatiza seu lugar impossível, a não ser pelo texto, onde se vê o movimento texto/vida que marca autoficção enquanto tal. Tal movimento inverte o caminho

²⁰ Na tese de doutorado de Anna M. Faedrich, em um dos seus capítulos, desenvolve mais sobre o assunto, em razão desta banalização ter efeitos que provocam a rejeição do termo no circuito crítico literário. Cf. FAEDRICH, 2014, p. 47.

²¹ Doubrovsky, escritor e teórico francês, é quem definiu o termo “autoficção” em 1977, como uma reação ao escrito sobre o “pacto autobiográfico” do ensaísta Philippe Lejeune. Com *Fils* (1977), Doubrovsky escreve um romance impulsionado pelos questionamentos de Lejeune acerca da existência de um romance no qual autor, narrador e personagem-protagonista assumem a mesma identidade.

feito pela autobiografia, e dessa forma, na autoficção, parte-se do texto para a vida, quando se destaca o texto literário em relação ao plano biográfico, que é aplicado para fins da ficcionalização do eu (FAEDRICH, 2014). Diferente disso, na escrita autobiográfica, se dá destaque ao narrador-protagonista, que geralmente, como enfatiza Faedrich, é uma figura pública, e deste modo, se objetiva o interesse neste eu e sua vida.

Figura 12-13: Still do filme *LADY BIRD: a hora de voar* de Greta Gerwig, 2017.



Fonte: film-grab.com

Cidade, é um texto em que se explora o texto literário, na subversão do sentido designativo da língua para o figurado, à medida que os elementos da vida reforçam estes espaços figurativos através da narradora e personagem. Assim, vejo a narrativa por um viés híbrido, em primeira e terceira pessoa, na qual minha experiência se fragmenta em outros eus ao abranger a forma como me senti ao ver minha irmã ir morar em outros país, junto a minha perspectiva enquanto alguém que somente observa esse acontecimento. Por fim com a seleção de elementos narrativo-visual do filme *Lady Bird*²², no qual se propõe diálogos através dos personagens fictícios do filme, foi possível explorar os conflitos entre mãe e filha, o cotidiano e familiaridade com o lugar onde crescemos, que me faz pensar o quanto as sensações de um momento que vivemos nos marcam através dos sentidos. Dessa forma, essas características juntas revelam uma determinação de presentificar o tempo vivido e dividi-lo através de ações que envolvem a vida da personagem - que sou eu junto a tantos outros - as mudanças pela qual passa ao estar distante da família, seus relacionamentos, e as sensações de incerteza, transformação e solidão. Como por exemplo, nos trechos destacados abaixo:

²² LADY BIRD: a hora de voar. Dir.: Greta Gerwig. IAC Films (presents); Scott Rudin Productions; Entertainment 360, 2017. DVD (94 min), color. Título original: Lady Bird.

“O pai tirou folga para despedir da filha, ela fica por lá por 2 meses e umas semanas, ele chama de: terra fria. O primo vem buscar para levar, o pai dela preferiu ficar, a acompanhou até o carro, o carro não cabia todos, ele abraça a filha.
a irmã não entende o porquê de lágrimas soltas que cedem o coração.

A vista do carro: montanhas, rios, casas, a luz que atravessa meu corpo, o silêncio em grandeza por ela, por mim, pelo que não se entende.

O que não dividi com ela, apareceu para mim. Respostas mal contadas, recebi a minha. Acordou no vazio e dia, sozinha com mãe e filho. Jovem, longe dos pais. A ligação inesperada, ouvir para conversar e compartilhar experiências em comum.

A outra moeda. São criaturas da mesma espécie, cabelos castanhos, personalidades parecidas, sabiam e as mantinham caladas, viam as mesmas coisas em idades diferentes.

Tocou na mecha caída da filha, colocou em seu lugar, enxugou o rio que caía. Dividiu os mesmos sonhos, mesmo sem dizer, os tinham.

Nunca desistia, quando bastou, o grito já não cabia, nem os grandes gestos. Encarou seus medos, era ela a pior das piores.

Ela olhava os pássaros como quem via avião, estava incerta, sua irmã mais nova não sabia as palavras.

(ela ia) Carregando dentro de si o ânimo de sonhar.”

Antes, citei como pelo uso do presente se desenvolveu a narrativa na construção deste *eu* sob uma caracterização ficcional, assim, compreende-se que o uso deste tempo alinha-se como uma das manifestações da autoficção. Dessa forma, a decisão pelo tempo presente que se manifesta na escrita estaria associada à noção do *eu* sob a marca do presente, que se apresenta enquanto: “(...) a aparência de uma continuidade do eu, as fraturas absolutas”²³ (VILAIN, 2005, p. 185 apud FAEDRICH, 2014, p. 22, tradução do autor). Na qual ocorre uma fragmentação do eu, rompe-se sua unidade, em via de presentificar este eu nas diversas fases em que foi um outro eu. Outra característica da escrita autoficcional é que ela não segue uma linearidade narrativa, desviando de uma ordem cronológica, tradicional, como se pauta a autobiografia clássica, por exemplo. Aqui, se oferece um espaço de liberdade para o (a) autor (a/e) de produzir sem princípios pré-determinados, retomando a fragmentação que integra este conceito, Faedrich observa:

²³ No original: “[...] sous l’apparence d’une continuité du je, des brisures absolues” (VILAIN, 2005, p. 185). Cf. FAEDRICH, 2014, p. 22.

A escrita autoficcional parte do fragmento, não exige início-meio-fim nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido. (FAEDRICH, 2014, p. 24)

Pela existência do eu e de vários outros eus que seguem, recria-se a linguagem, ao observar que é pela palavra, que a narração reinventa uma existência, o que para Doubrovsky, seria o modelo narrativo, que circunscreve a “nossa” vida (DOUBROVSKY, 2001, p. 22 apud FAEDRICH, 2014, p. 24). Assim, o autor, se baseia na escolha de um modo de narrar que compreende também uma mudança na condição de sujeito, na qual este é apreendido em ruptura e de forma fragmentada (FAEDRICH, 2014). Assim, tomando essa mesma liberdade, em *querido amigo*, a narração em primeira pessoa, tem como ponto de partida a relação entre irmãos, principalmente no momento em que se admitem pessoas já crescidas e com desejos diferentes, ao longo da narrativa a relação com minha irmã se desenvolve junto aos personagens. Se excede o espaço íntimo em direção ao diálogo com outras experiências que aludem às histórias ficcionais do audiovisual e que, de modo geral, também aborda uma relação de afeto entre irmãos, que se transforma durante etapas da vida. Sendo assim, a narrativa se divide entre outros pontos de vista somados à minha vivência. Além disso, nela, se rompe com uma ordem linear na medida que os acontecimentos narrados pelo personagem são dispersados em experiências vividas em tempos presentes distintos, como se apresenta em destaque abaixo:

“haveria de perguntar, hoje.
o que fazemos um pelo outro,

há quem diga que os papéis foram trocados, você é o irmão mais velho e eu o mais novo.

da porta do quarto olhava mais uma vez, não são coisas fáceis de serem ditas, tempo que tento agarrar à medida que os vejo longe de mim.

**você por aqui, o que se tem por garantido, eu por você e você por mim.
o que se vê agora: são pessoas crescidas, as ideias não correspondem e está tudo bem.**

**antes, as memórias pareciam se atravessar, angustiava para tê-la por perto mais uma vez, para que então pudéssemos ser nós três. você se escondia, e o que por pouco parecia simples, já não estava diante de nós.
noite que permanece por mais um dia.**

nesse momento, as palavras chegam até você, nossos sentidos de acordo, o que pode mudar é certo, vejo suas malas prontas, caminho em outra direção, e confirmo se ficará bem, costume de quem viu o mundo pela primeira vez tendo alguém por perto.
estou próximo de ir, você que esteve junto a mim, acena,

eu permaneço
por instante até que você possa ir
como visse”

Até o momento, foram apontadas algumas concepções da autoficção que se apoia nas considerações de Doubrovsky que insere a autoficção em certas determinações. Anna Faedrich, observa que essas definições primárias sobre o termo passou por modificações ao longo dos trinta anos, percebendo a atuação de teóricos, posteriores à Doubrovsky, que buscaram ir além das delimitações estabelecidas sobre o termo, o considerando sob diversas manifestações. Como afirma o Jean-Louis Jeanelle diante das possibilidades dessa prática híbrida: “[...] agora o que menos importa é dar uma definição estrita e estável desse conceito e sim tentar entender por que ele exatamente, e não outro, vem despertando paixões intelectuais antes suscitadas pelo romance autobiográfico” (JEANELLE, 2011, p. 55 apud HIDALGO, 2013, p. 219, tradução do autor). Assim, tendo em vista que este é um conceito que tem se transformado e hoje, é possível percebê-lo num campo conceitual mais amplo, que ao invés de categorizá-lo em uma determinada *forma*, assume diversas.

Em *A primeira mulher a pisar na lua*, como nos trechos em destaque abaixo, o *eu* se divide em momentos do passado e da passagem para vida adulta, buscando dar ênfase aos sentimentos e experiências que marcam essas etapas de amadurecimento. Parto da minha experiência observando minha irmã mais velha passar por essa fase da vida, que deixamos de ser adolescente para se aproximar da vida adulta, num momento de angústias, incertezas e sonhos. Dessa forma, na história se constrói uma personagem que retorna ao seu eu antigo pelas memórias, que carregam a sensação de familiaridade e conforto, ao mesmo tempo que vive um presente em que se agarra nas expectativas do seu futuro próximo. Assim, essa possibilidade de transitar em tempos diferentes, funcionam como recortes desses momentos pelo qual é possível explorar as emoções da personagem e assim, dão a forma, o *corpo* do texto.

“numa visita lá estava ela,

receosa por um futuro todo pela frente, a alguns dias tinha tirado suas férias, longe da família, sentia falta do conhecido, mas se aproximava do desconhecido, não poderia dar certeza do que a esperava, tinha esperança de boas novas, de uma mudança que a despedisse dos dias mesmos.

claro, eles vinham com memórias boas, comida quentinha, quarto-esconderijo, conversas de mãe e filha.

mas havia outras coisas que também faziam o coração saltar, se pudesse, levaria todos esses mundos consigo, para cada parada, resgataria o que ficou no familiar e o abrigaria onde fazia mais falta, para que embarcasse em suas aventuras.

ela queria tanto aquilo. a casa dos vinte cada vez perto de desvanecer, o relógio que corre, o dia que vira noite, e não percebemos. os olhos que são capazes de dizer, quando perguntam do futuro, coisas que não mudam a cada aniversário.

com isso, um novo ano, pelo qual se ansiava. uma despedida que dá boas-vindas para dias que virão cheios de surpresa.

por enquanto ainda é manhã, em vez de preocupações por vir deseja que ela contenha boas notícias, um abraço que responda suas angústias, e que abafe um vento frio em sua direção.

daqui alguns meses, parece muito perto, sua mãe diz que o coração aperta, o avião pousa e a barriga faz por avisar que é logo ali, são passos longos, de gente simples, são sonhos grandes, de pais que vieram do interior, compartilhado com quem anseia que eles se aproximem.”

E pela palavra, se traduzem ao mesmo tempo, o sentido imediato, o ímpeto do eu, como também se encaixa os parênteses do ficcional, como neste trecho, por exemplo, no qual pelo sentido figurado, o tempo assume diversas representações que revelam as angústias e desejos da personagem. Percebendo a possibilidade de transitar entre os diferentes níveis de veracidade, e assim, se aproximar tanto da autobiografia como do ficcional (FAEDRICH, 2014). Luciana Hidalgo (2013) verifica que romper os limites entre a ficção e uma verdade de si é uma abordagem identificada em escritos autoficcionais, que transformam o conceito de pacto autobiográfico de Philippe Lejeune ao misturar o plano referencial e o ficcional:

Um ponto em comum une os mais variados exercícios autoficcionais: a possibilidade de apagar, ao menos embaralhar, os limites entre uma verdade de si e a ficção, mesmo se isto revoluciona a ideia de pacto autobiográfico definida por Philippe Lejeune, abrindo novas perspectivas de leitura – a leitura simultaneamente referencial e ficcional de um mesmo texto. (HIDALGO, 2013, p. 221)

Assim, percebê-la de um ponto de vista abrangente integra a discussão acerca do espaço que ocupa no campo literário, devido seu caráter ambíguo, e desse modo, desperta um interesse que pode ser visto através das diferentes leituras que partem da área teórica. Dentre os (as) autores (as) que tratam desse assunto, Vincent Colonna (2004), compreende que a autoficção através da sua capacidade de transitar *entre* categorias distintas, teve por “efeito etimológico” (COLONNA, 2004, p.196 apud HIDALGO, 2013, p. 221-222, tradução do autor) redimir escritos antes produzidos que não foram reconhecidos pela crítica, tendo como exemplo, autores como Flaubert e Proust, que correspondiam à uma categoria que reunia o romance e a autobiografia, mas tiveram seu espaço negado pela crítica.

Essa situação coloca autoficção entre teorias que buscam garantir uma definição que a categorize, pois recusam sua forma de *exceder* os gêneros que nela coabitam. Por outra via, existem teóricos que defendem esse espaço que ela ocupa, e a impossibilidade de separá-la dos gêneros que a formam, como Serge Doubrovsky (2005 apud HIDALGO, 2013), que afirma não ser possível separar inteiramente a autoficção da autobiografia, ao observar, por exemplo, a autoficção como uma variante do gênero autobiográfico²⁴.

Sendo assim, mesmo com histórico no qual teve seu espaço relegado, a autoficção, desde 1977, quando o termo surgiu, vem “(...) encorpando-se numa tsunami bem contemporânea – (...)” (HIDALGO, 2013, p. 227), em que o caráter intermediário da autoficção tem se destacado, sem que se recue em função de sua indefinição, mas em que se percebe um campo com mais liberdade. Como Hidalgo (2013) pontua, esta tem deixado sua marca, se manifestando nas diferentes culturas, bem como, tendo alcance para além da literatura, campo como as artes visuais. Tal efeito torna a observar que na prática autoficcional, sua dimensão híbrida, faz aproximá-la dos escritores, uma vez que é observado:

No caso da autoficção, talvez o que realmente interesse seja a carga de sugestão ontológica do neologismo; a pulsão do eu, da expressão do eu, tão urgente que o faz ultrapassar todos os limites. Isto é, o neologismo parece avalizar autores, o que os move, e inspira, no fundo, em vários casos, é a urgência de sua situação pessoal – e do registro desta, que em geral supera o puro depoimento. (HIDALGO, 2013, p. 227)

Assim, estas dão condições para que trabalhos como *Eu que carrego o mundo* e a videoarte *A primeira mulher a pisar na lua* se projetem nessa corrente autoficcional, são trabalhos produzidos na linguagem visual que se articulam com a palavra e sob formas distintas exploram as fronteiras entre o autobiográfico e o ficcional. No primeiro trabalho, foram feitas intervenções nas fotografias digitais impressas em tecido onde foram bordados trechos selecionados do livro *A Hora da Estrela* (1977) da Clarice Lispector. Pude articular os trechos com fotografias de álbum de família, que exploram o subjetivo com trechos ficcionais que emancipam a nudez do *eu*, palavras que chegam onde eu expresse meus sentidos mais verdadeiros sobre as relações reveladas nas fotografias. Este corresponde à urgência de se manifestar o testemunho do que eu fui, memorado nas fotografias, o que aquelas pessoas nas fotos significam, como hoje me vejo diante delas, o que o tempo levou e o que ainda permanece dessas relações, um grito traduzido pelo ímpeto do *eu*.

Figura 14-16: *Eu que carrego o mundo*²⁵ de Paula de Souza, 2019.

²⁴ Junto a isso, o autor defende a autoficção como uma forma de manifestação da autobiografia. Cf. HIDALGO, 2013, p. 223.

²⁵ Em ordem de aparição: Pareceu Ter em Si Mesma o Próprio Fim; Assovio no Vento Escuro; É a Minha Própria Dor, Eu que Carrego o Mundo.



Fonte: Souza (2019)

Em *A primeira mulher a pisar na lua*²⁶, para refletir as mudanças entre presente e passado, foram optados por transições, que sob esta leitura representam uma personagem que se volta para suas memórias e para o presente em que se encontra, os cortes e efeitos, que mesclam temporalidades distintas e em via disso, rompe com uma linearidade entre esse eu. Assim, as sobreposições também propuseram uma quebra com uma coerência cronológica, transpassando a expressão desse eu pela relação entre imagem e texto. E exploram uma atmosfera que discorre sob sua subjetividade, a maneira que se sente ao se perceber ficando mais velha, a intimidade que tem com o lugar que cresceu, e como anseia pelos próximos anos e dias. Assim, as referências que partem da minha vivência acaba por desnudar-se no final com um vídeo pessoal, no qual gravo quando cantamos parabéns para você no aniversário de vinte e três anos da minha irmã. No final, haveria de dizer o que na narrativa já se comunicava aos poucos, em cenas, entre fragmentos da memória da personagem, que no presente se norteia para o futuro, para que então, não deixasse que me escapasse a expressão do que *sinto*.

Figura 17-18: Still de *A primeira mulher a pisar na lua* de Paula de Souza, 2022.

²⁶Aqui me refiro ao trabalho de videoarte de mesmo nome que o texto escrito.



Fonte: Souza (2022)

Abordar a autoficção para além do campo, no qual inicialmente foi pensado, trata de entender também, sua possibilidade na linguagem não-escrita como outra forma de se expressar a experiência pessoal. E de apreender esta última, como uma manifestação que passa por outros campos, sem a restrição de um conceito ou campo, mas que se estende, de acordo com o ensaísta Evando Nascimento, a uma condição humana de entender o que se vivencia (FAEDRICH, 2014, p. 40).

Desde o início deste capítulo tem sido contornado uma abordagem da autoficção que se debruça na multiplicidade de *formas* que ela pode conter, sendo assim, uma compreensão que recai sobre seus desdobramentos, sejam eles literários ou plásticos. Diante disso, teóricos como Faedrich e Nascimento²⁷ consideram em seus escritos, a importância de se pensar autoficção enquanto “(...) uma prática literária híbrida, que assume diferentes formas, ou seja, uma prática plural.” (FAEDRICH, 2014, p. 48). De acordo com Faedrich, também compreende-se uma indefinição do termo que aponta transformações de nível social, histórico e cultural, na qual dentre as definições destas mudanças, se descreve uma sociedade “pós-moderna”. Uma compreensão que atinge nossa maneira diante do mundo, e sendo assim, a noção de sujeito, que segundo Hall²⁸ ([1992] 2006 apud FAEDRICH, 2014, p. 49) rompe com uma coerência e unidade do eu, assumindo identidades distintas. Essas mudanças vistas

²⁷Cf. FAEDRICH, 2014, p. 47-48.

²⁸Cf. FAEDRICH, 2014, p. 49.

do âmbito cultural, na metade da década de 1980, impulsionou e rompeu com noções do discurso ao apontar para (ARFUCH, 2010 apud FAEDRICH, 2014):

(...) o decisivo descentramento do sujeito e, coextensivamente, a valorização dos ‘microrrelatos’, o deslocamento de vozes, da hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos (ARFUCH, 2010, p. 17 apud FAEDRICH, 2014, p. 49).

Nesse sentido, a autoficção se inscreve nesse contexto, abrangendo em sua configuração tais características que a localizam na atualidade, assim, traz consigo novas concepções para o campo da linguagem. Num lugar paradoxal, o sujeito busca narrar suas próprias experiências para então, serem elas, transformadas em matéria que se concretiza em palavra, ou também, em outros fazeres artísticos, como observa Faedrich (2014):

A autoficção, assim como a lírica moderna, desprende-se do sujeito, despersonaliza-se, mas, contraditoriamente, trata do próprio sujeito, do sofrimento, do trauma, das experiências vividas, que, agora, precisam ser narradas e compartilhadas, “confessadas” – por assim dizer, precisam se tornar matéria do próprio fazer literário, ou artístico, a fim de reunir o conscientemente vivido e apreendido, com aquilo que está fora do nosso alcance, aquilo que não controlamos, o “resto”, o esquecido, que vem à tona em forma de linguagem, transformando-se em objeto palpável através das palavras. (FAEDRICH, 2014, p. 51).

Nestes trechos²⁹ abaixo de *Cidade*, esse eu cambiante manifesta como me projeto nesta experiência, um momento em que o conflito, dá lugar à desesperança e às incertezas, em que as escolhas colocam esses diferentes eus diante das decepções ao perceber a si mesmo. Nesse sentido, a linguagem acerta nos pequenos momentos nos quais se expressam o vivido e as mudanças de posição do real para o ficcional, pois não basta somente o dito, cabe o não dito figurar as sensações dessas personagens em busca de outras palavras que as substituam e digam sobre os medos e aquilo que se agarra mesmo diante do incerto.

“Nunca desistia, quando bastou, o grito já não cabia, nem os grandes gestos. Encarou seus medos, era ela a pior das piores.

Ela olhava os pássaros como quem via avião, estava incerta, *sua irmã mais nova* não sabia as palavras.

(ela ia) Carregando dentro de si o ânimo de sonhar.”

A experiência pode ser transportada para matéria escrita, tornando-se um lugar de desprendimento para quem escreve. Assim, para Faedrich (2014), o que é vivido e sentido,

²⁹ O texto inteiro está disponível na página 46.

quando objetivado na palavra, cria um espaço interligado, pela recepção do (a) leitor (a) com o texto, que gera uma nova subjetivação. Citando o movimento do particular para o universal apontado por Adorno³⁰ (1983), a autora evidencia o papel ativo do (a) leitor (a) ao transformar a subjetividade do (a) autor (a/e) inscrita na palavra em algo próprio, dessa forma:

(...) o autor/poeta fala sobre o que lhe é particular, aquilo que acontece somente com ele (dor, amor, traumas, experiências e sentimentos diversos), para que aconteça uma nova subjetivação, através do leitor, (...) O leitor atua como coautor, não só preenchendo lacunas em branco do texto, mas recriando-o, transformando aquele texto em algo seu.

Este capítulo teve por intenção, apontar características da autoficção que percebo nos meus trabalhos, a partir de uma abordagem que teoriza sobre seu lugar indefinido, por este ser ainda um conceito que abrange discussões sobre sua ambiguidade e inscrição na literatura. No entanto como foi visto, pela contextualização acerca das mudanças culturais e sociais que este tem sua aparição, este parece se adequar bem a contemporaneidade, onde essas indefinições parecem ser cada vez mais bem-vindas e construtivas para gerar espaços mais plurais, o que no campo literário acaba por abarcar diversas *formas* de escrever sobre si e ficcionalizar sobre a experiência vivida. Para Faedrich, se tomamos que a literatura abarca todo tipo de ficcionalização, logo, a autoficção atinge esse espaço, e traz consigo, sua condição indeterminada (FAEDRICH, 2014).

Os elementos até então abordados que tornam a vida ao texto, em que as experiências são-não são forjadas, e em passos ambíguos posiciona-se na inadequação, se aproxima da abordagem a seguir naquilo em que os afetos assim como, as afecções, têm suas formas de ser inadequadas frente às ideias. Assim, o percurso entre autoficção e a teoria-prática de Spinoza, voltada para os afetos, se estende na medida que vejo as relações entre meu corpo e o corpo que provoca efeitos em mim serem fundamentais, na dimensão da vida, que se estendem na minha pulsão de expressar os pequenos “estalos”, onde experimento os diversos afetos, num desejo de comunicá-los. Em que percebo e vivo meus processos de trabalho como parte desses afetos, onde as relações entre ideias e afetos, de caráter presentificado da vida, potencializam-se sob formas de criar, tudo aquilo que me convém, quando nossos universos colidem, sou capaz de imaginar, reformular e estendê-los em linguagens visuais, escritas.

³⁰ Anna Faedrich se baseia na observação feita por Theodor Adorno na palestra “Lírica e Sociedade” (1983). ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

Em meus trabalhos, percebo que os afetos são estímulos que me trouxeram até aqui, são parte de mim e de outros, que constituem um universo singular e coletivo, que participam da constituição daquilo escrevo, penso, vivo e que habitam a linguagem escrita e visual, criando mundos diferentes e semelhantes aos meus. Pessoas, bichos, casas, músicas, acontecimentos, filmes, fotografias, desconhecidos, memórias que criaram uma constelação minha. Assim, percebo que as relações que tais elementos formam com meu corpo, têm grande potencial individual, quando se trata dos efeitos que tem sobre mim, mas também coletivo por ser comum a outros corpos. Onde os afetos são moventes, enquanto potencial de vida, vê-se um diálogo com Spinoza a partir de sua filosofia dos afetos, através de Deleuze, que apresenta conceitos que circundam a prática de Spinoza sobre os afetos e as ideias que os determinam. Dessa forma, por ver e compreender meu corpo sendo afetado por uma relação com corpos que despertam conhecimento, desejos, sensações, compreendo que meus trabalhos também absorvem esses afetos. Sendo assim, tem-se o entendimento que certos encontros mobilizam minha produção visual e escrita, que dão corpo à ficção, às experiências e às memórias presentes em meus trabalhos. Junto a isso aponto a leitura de Deleuze sobre Spinoza que traz uma característica prática de uma maneira de viver para teoria das ideias, de modo que estes celam uma imanência.

Os afetos experimentados através da música, dos filmes, dos relacionamentos, do lugar onde cresci, a natureza, são todos corpos que de encontro com o meu se multiplicam à minha subjetividade, foi onde percebi e compreendi possibilidade de criar e viver, fui tomada por todas essas singularidades. Aqui, se aproxima de uma sensação que se renova a cada contato, um encontro com as paixões alegres deixa tudo de pernas pro alto. Por outro lado, numa organização da experiência vivida, os encontros, são também das paixões tristes. Nesse caso, na ordem dos afetos cada um desses elementos, em seus universos, passam por mim, segredos divididos, vulnerabilidades arremessadas, e nesse contato, o corpo é transformado, essa relação é característica de uma das ideias que regulam as variações que constituem os afetos, sem ser à elas reduzidos, uma vez que os afetos e as ideias em si mesmos são de naturezas distintas.

O afeto “*affectus*” (DELEUZE, 2019, p. 34) é um modo de pensamento arbitrário, indeterminado, enquanto as ideias têm um modo de pensar determinado pelo seu caráter representativo, no entanto os afetos sugerem ideias, como o amor ou a angústia, eles supõem mesmo de forma confusa ideias (DELEUZE, 2019). Assim, para além dessa relação de ideia-afeto, entende-se outra forma de abordar as ideias através da sua realidade formal, na qual ela é em si mesma algo, que não somente a representação de alguma coisa. Essa realidade caracteriza, segundo Deleuze, um grau de realidade ou perfeição em relação ao caráter intrínseco da ideia, naquilo que corresponde ao nível de realidade que a circunscreve nela

mesma. A partir daí, na prática se vê diferenças entre as ideias e os afetos, o primeiro se caracteriza pela sucessão de ideias, em si mesmas, que nos aparecem como “instantes” (DELEUZE, 2019, p. 38), numa substituição que se sucede. Entretanto, os afetos implicam uma variação de ideias às quais o corpo está entregue, que corresponde a minha “força de existir” e “potência de agir” (DELEUZE, 2019, p. 39), essa variação equivale a existir, onde as coisas com que me deparo na vida, passam por mim, me afetam. E as ideias, regulam essa variação pois das ideias, que coexistem, minha potência de agir ou força de existir é aumentada ou diminuída. Além disso, cada uma dessas ideias corresponde a um grau de realidade que se relaciona à quando minha força de existir é favorecida ou inibida.

Assim, vejo os meus trabalhos como uma consequência da relação entre as ideias e os afetos, onde até certo limite, podemos comunicar ou expressar nossos afetos, mas compreendendo que este último, não tem sua natureza semelhante às ideias, mesmo sendo a ideia condição primeira no que se refere ao afeto, os afetos consistem numa outra coisa, que não se compara à ordem das ideias. São as variações ou passagens vividas que estão de acordo às ideias, que as regulam em graus diferentes de realidade (DELEUZE, 2019). Essas variações contínuas constituem-se pelos afetos, sendo esses integrados nas paixões que Spinoza compreende como as principais: alegria e tristeza.

O primeiro tipo de ideia associado à variação dos afetos passa pela afecção “affectio” (DELEUZE, 2019, p. 34), que constitui um modo de pensar também arbitrário, inadequado, que é voltado para representação de uma afecção do corpo (DELEUZE, 2019). Aqui, já é pertinente dizer como trazer trabalhos em diferentes linguagens artísticas, de outros artistas, me interessam, pois são na minha experiência estímulos, suas constelações de outra ordem misturam-se com as minhas, são passagens onde a percepção e o corpo são transformados. A afecção trata de um estado onde um corpo sofre a ação e o efeito de outro corpo sobre o dele, que implica um contato no qual os corpos se misturam. Deleuze, aponta que esse tipo de conhecimento abrange mais a natureza do corpo que passou pelo efeito, que recebeu a ação do outro. Trata-se de uma mistura, em que este que passou pela ação de um corpo, é receptivo à marca deste último. Nesse sentido, as ideias-afecções têm seu modo representativo dado pelos efeitos e não pelas causas.

A partir disso, com meus textos, percebo que escrever narrativas ficcionais e autoficcionais são maneiras de, através das personagens, explorar essa dimensão humana, dos encontros furtivos e imediatos com as ideias. Penso que a linguagem abriga ferramentas como a ficcionalidade, que deixam escapar a integridade da referencialidade, e nela experiencio os afetos pois o ato de escrever acaba por assumir essa posição tanto como artista, quanto como público. Onde vivencio sensações antes não vistas, que envolvem o corpo e nos arremessam numa realidade por vezes conhecida e outras desconhecidas, considera sentir o que uma vez gostaria de ter dito ou vivido. A curiosidade de arriscar, pôr e tirar, levar suas memórias, um pequeno momento presentificado. Como também, no próprio mundo ficcional, que constitui,

ainda que de forma reduzida, essa dimensão da existência onde nos encontramos numa variação contínua dos nossos afetos, experimentamos alegria, angústia, tristeza, entusiasmo, etc.

Para Spinoza, as ideias-afecções ocorrem na esfera da vida como “encontros” (DELEUZE, 2019, p. 46), o que caracteriza sua configuração inadequada, pois dessa maneira estamos sempre diante dos efeitos que os corpos e as almas revelam em nossos corpos e almas, e não compreendemos as causas. Esses encontros se caracterizam como bons e maus encontros, o primeiro, é quando a mistura de um corpo convém ao meu corpo, como também a minha alma. No segundo, é quando o efeito que é produzido em mim é contrário ao primeiro, e não me agrada (DELEUZE, 2019). Desse modo, as relações múltiplas que constituem o nosso corpo são colocadas nessas condições, sendo que em um mau encontro, elas podem ser comprometidas. Algo característico dessa relação, que constitui o corpo, é o movimento e o repouso sobre os quais ela se estabelece continuamente a partir das variações que afetam este corpo (DELEUZE, 2019). Penso que o processo de escrever *Cidade*³¹ acaba por absorver aspectos das ideias-afecções uma vez que certas experiências pessoais são usadas na narrativa, e no desenvolvimento da personagem, na sua ficcionalização, como havia tocado no capítulo dois. Nesse percurso as ideias sob as quais experimentamos os afetos, ainda que não na mesma intensidade, me ocorrem quando a escrita está sendo desenvolvida, e dessa forma, as ideias-afecções, os encontros, são organizados num contexto diferente que comunicam e atingem as relações complexas, os corpos, que fazem de nós existir. Nesse sentido, as ideias-afecções são de certa forma transmitidas pelos efeitos das ações que na esfera da vida me atingiram, diria que foi um bom encontro, estímulos que aumentam minha potência de agir, se prolongam em mim, há então aqui a potencialidade da vida que em suas variações contínuas as relações compostas de um corpo combinam com a minha. Penso que isso pode ser uma metáfora para escrever, estar diante de algo que está sendo descoberto numa nova narrativa, traz novas sensações, que mira na lua e atinge o coração, ou para qualquer ação que resulta numa boa mistura e se acende em nosso universo particular.

Na esfera das ideias de afecção, entretanto, experimentamos também a tristeza, em que as relações características do corpo que me afeta não combinam com as relações características do meu corpo (DELEUZE, 2019). Nessa esfera, estamos sempre diante dos afetos principais, tristeza e alegria, da mistura entre corpos, a partir disso, pode-se pensar os dois tipos de ideias de afecção que correspondem às variações que constituem os afetos (*affectus*), a primeira em que “a ideia de um efeito que se concilia ou que favorece minha própria relação característica” (DELEUZE, 2019, p. 51), nesse caso minha potência de agir sofre um aumento. A segunda, em que “a ideia de um efeito que compromete ou destrói minha própria relação característica.” (DELEUZE, 2019, p. 51), aqui, por outro lado, a potência de agir passa por uma diminuição. Em tais situações onde se experimentam os eixos alegria-tristeza, os efeitos que produzem aumento e diminuição potência implica na

³¹ O texto inteiro está disponível na página 46.

capacidade de ser afetada por completo. O que não impede a passagem contínua de uma ideia de afecção, em que ocorra encontros que gerem mudanças na minha força de existir, e assim, se segue a efetividade de ser completamente afetada (DELEUZE, 2019). Sob esse ponto de vista, percebo que na dimensão ficcional esses aspectos das ideias-afecções criam movimento e matéria para uma personagem e um mundo que projeto nas videoartes ou na escrita. Cria ritmo, expressão e comunica pela ação e emoção, nos diálogos de *A primeira mulher a pisar na lua*, quando a personagem experimenta diferentes afetos a partir do efeito da relação com o lugar onde cresceu e com experiências novas por vir, e as mudanças compreendem angústia, ansiedade e alegria. Em *Cidade* onde também se aborda diferentes momentos em que os personagens experienciam um primeiro encontro com aquele instante e os afetos são revelados nas relações da protagonista com uma vista do carro, ou de estar diante de uma situação onde se vê sozinha e melancólica, distantes do seu lugar comum, familiar. São encontros, variações que se dão na força de existir das personagens, onde se experimenta tristeza e alegria, pois elas coexistem. Em *Lady Bird*, filme no qual o tema, os diálogos e os personagens encontro identificação, e que também foi parte da construção da personagem de *Cidade*, nas cenas finais mostra-se o relacionamento da *Christine (Lady Bird)* com Sacramento, cidade onde cresceu, e com sua mãe. Esse momento parece comunicar o amor e intimidade e como as relações que constituem a cidade: os lugares, as árvores, a sensação daquele instante um primeiro encontro, que aproximam *Christine* e sua mãe, *Marion*, que na minha experiência produzem misturas entre corpo e alma com o meu corpo e minha alma.

Figura 19-21: Still do filme *LADY BIRD: a hora de voar* de Greta Gerwig, 2017.



Outro tipo de ideia que determina tais variações que constituem os afetos são as que Spinoza chama de *noção*, que diferente das afecções (*affectio*) seu caráter é adequado, pois corresponde a um modo de pensar que compreende às causas (DELEUZE, 2019). O entendimento que Spinoza tem em relação ao termo *noção* que caracteriza esse tipo de ideia está associado à noção comum. Dessa forma, parte-se da ideia de que “(...) alguma coisa que é comum a todos os corpos ou a muitos corpos – dois ao menos – e que é comum ao todo e à parte.” (DELEUZE, 2019, p. 59). Através deste enunciado, entende-se que um único corpo comporta nele mesmo diversos corpos, e assim, mostra-se a capacidade de haver em si coisas ou noções que são comuns à ele.

As noções se dão quando a relação característica de um corpo é “conveniente” ou “inconveniente” (DELEUZE, 2019, p. 58) às relações características próprias do meu corpo, nesse caso, se tem o conhecimento das causas uma vez que é levado em consideração a natureza dos corpos em relação. Há um reconhecimento daquilo que me convém ou não. Logo, quando na minha potência de agir e força de existir experimento tristeza, não sou capaz de formar uma noção comum, pois para Spinoza, na paixão triste as relações características do corpo que atua sobre as minhas, que constituem meu corpo, não me convêm. Por outro lado, quando minha potência é aumentada, experimento alegria, me aproximo mais da minha potência de agir, se compreende na relação própria do corpo uma concordância com a minha relação. Aqui, há a ideia de alguma coisa que concorda, este corpo faz experimentar um bom encontro com outro, e então, há um estímulo que nos faz formar uma noção do que é comum em dois corpos numa relação (DELEUZE, 2019). Nesse estado das ideias, penso que “coleciono” meus pares, o que sou, fui e posso vir a ser, se conecta às relações que se estendem da minha experiência. As vulnerabilidades são compartilhadas, aqui e ali encontro ideias que comunicam o que há de mais verdadeiro, vozes em línguas e contextos diferentes, que sobre mim criam as possibilidades de viver, e assim, imaginar, e criar.

Assim, estar em contato com as coisas do mundo é o que faz existir, estar próximo do que me desperta curiosidade e desejo se potencializa em diferentes ordens sejam as reais e ficcionais. Eu me identifico, num instante, com algo particular a outra pessoa, ou aos bichos, como em *Pássaros*, que se imbrica à minha experiência, o singular é coletivo e não por isso, menos subjetivo. *"Untitled" (Perfect Lovers)* de Félix González-Torres, é um dos diversos trabalhos do artista, que toca nessa condição, seus múltiplos ou duplos aplicam-se ao todo à medida que compreende um único indivíduo e dois corpos que compartilham alguma coisa em comum. Sua intimidade, o que marcou o corpo do artista, seu relacionamento com Ross, é tão próprio aos dois, mas esses sentimentos desaguardam em outras pessoas, como em *Portraits*, outro trabalho do artista, em que ele solicita às pessoas que listem momentos importantes e bastante íntimos da vida dessas, junto a isso lista eventos históricos que considera serem prováveis de terem implicado no percurso desses “supostos” eventos pessoais

(GONZALES-TORRES; ROLLINS 1993). E então, essa lista de eventos pessoais e sociais são pintados, marcados como frisos na parte superior das paredes, Ross, Félix estão ali, tanto quanto as pessoas com quem conversou, e que estiveram presentes nesses eventos, o seu mundo e o meu se tocam, se encontram, as variações ainda existem, na ordem prática, da vida, o progresso se dá de forma heterogênea, mas um bom encontro provoca: “Uma pequena alegria nos precipita num mundo de ideias concretas que barram os afetos tristes ou lutam com eles, tudo isso faz parte da variação contínua.” (DELEUZE, 2019, p. 63). Quando se experimenta o afeto alegria, estamos ante sensações que dão a perceber e viver algo novo, que desvia de uma variação contínua, um momento localizado que te dá a capacidade de compreender uma noção comum (DELEUZE, 2019). Sendo assim, ainda que as noções comuns compreendem aquilo que é comum a vários corpos, o coletivo, chegamos no conhecimento da causa pela dimensão particular, do que convém quando o corpo me faz experimentar alegria, que forma a noção comum entre o meu corpo e este que me causa afeto.

Figura 22-23: “Untitled” (*Perfect Lovers*) de Félix González-Torres, 1991.



Fonte: The Felix Gonzalez-Torres Foundation (2002)



Fonte: The Felix Gonzalez-Torres Foundation (2002)

Figura 24-26: “Untitled” de Félix González-Torres, 1989.



Fonte: The Felix Gonzalez-Torres Foundation (2002)



Fonte: The Felix Gonzalez-Torres Foundation (2002)



Fonte: The Felix Gonzalez-Torres Foundation (2002)

Conclusão

(mira na lua, atinge o coração)

As minhas intenções ao iniciar com o tema acerca dos processos imaginários, parte de um desejo de mapeá-los e compreender seus desdobramentos nos meus trabalhos, algo que já havia abordado de forma breve em outras pesquisas durante a graduação. No entanto, não havia explorado esse assunto na mesma intensidade, pedaços de curiosidade eram despertados enquanto os percebia presentes, organizados nos textos e nas narrativas em imagens. Foi então que retornei a Iser e Flusser, autores que plantaram novas descobertas para esta pesquisa, viam o imaginário sob perspectivas nas quais não tinha mergulhado antes, tanto quanto desta vez e entreguei-me. Nesta pesquisa pude arriscar em suas teorias, seus temas e conceitos. Fizeram-me aproximar do que desejava comunicar e compreender. De forma que estabeleceu um novo conhecimento sobre mim, e a partir daí, criou-se um espaço onde a ficcionalidade já não era tão restrita à um tema, deu-se impulso para voar, foi se espalhando.

No capítulo dois, a autoficção não deixa de sê-la, não é menos ficção, a ordem autoficcional se deixa também riscar a fronteira, existindo potencialmente quando a estreita, quando a reinventa, há uma outra forma de olhar. Não basta ser apenas, há o desejo de marcar esses acontecimentos, de também ficcionalizá-los, em outras palavras ... Sou eu capaz de sentir, memorar e ser mais de um, igualmente, sob outra possibilidade, um imaginar em que nossos mundos concordam.

Dessa forma, no capítulo três, esses mundos desnudam-se sobre os afetos, num universo todo meu, minhas experiências compõem meus processos artísticos, sou eu artista e aquela tomada pelos efeitos de corpos que desdobram-se sobre mim, sou eu alguma coisa e também tantas outras. O potencial que desperta de variações afetivas, envolvem o corpo, estou diante de mobilizar estas ideias, de afecções e noções, ao comunicá-las; quando me ocorrem ao escrever, e se estendem do corpo ao ficcionalizar, experimentar, testemunhar. Estão nas narrativas, estão ali a ponto de me mover, perceber, capazes de um retorno, do efeito, e as combinações são múltiplas, coexistem de inúmeras maneiras, em mim são partes que constituem minha casa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles. *Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1981)/Gilles deleuze*; tradução para o português Emanuel Angelo da Rocha Fragoso, Francisca Evilene Barbosa de Castro, Hélio Rebello Cardoso Júnior e Jefferson Alves de Aquino. – 3. ed. – Fortaleza: EdUECE, 2019. Disponível em: <<<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2020/03/deleuze-cursos-sobre-spinoza.pdf>>>. Acesso em: maio 2022.

FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014. DOI <https://hdl.handle.net/10923/5746> Disponível: <<<https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/5746>>>.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios sobre uma futura filosofia da fotografia*. Tradução do autor. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008

GONZALEZ, Felix; ROLLINS, Tim. *Interview by Tim Rollins*. Felix Gonzalez-Torres. Art Resources Transfer, Inc. Nova York, p. 5-31, 1993. Reprodução concedida pelo autor; Andrea Rosen; e Art Resources Transfer, Inc. Disponível em: <<<https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/attachment/en/5b844b306aa72cea5f8b4567/DownloadableItem/5ee26da35fc1389477e5dc66>>>. Acesso em: Mar. 2022.

HIDALGO, Luciana. *Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas*. *Alea*, Rio de Janeiro, vol. 15, n.1, p. 218-231, jan./jun. 2013. DOI <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2013000100014>. Disponível em: <<<https://www.scielo.br/j/alea/a/pnSw5V3xCdCtzPCFJKsfQbS/?lang=pt>>> Acesso em: abr. 2022.

HORI, Yukie. *Os ensaios da dona Sombra (Shadôsan no zuihitsu)*. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. DOI 10.11606/D.27.2016.tde-12012016-113644 . Disponível em: <<<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-12012016-113644/pt-br.php>>>

ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes* vol. 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002

ISER, wolfgang. *The fictive and the imaginary: charting literary anthropology*. Baltimore: The John Hopkins University Class, 1993.

Audiovisuais:

A DESPEDIDA. Dira.: Lulu Wang. Big Beach Films; Depth of Field; Kindred Spirit; Seesaw Productions, 2019. DVD (100 min), color. Título original: The Farewell.

A primeira mulher a pisar na lua. Dira.: Paula de Souza, 2022. 3' 44". Disponível em: <<<https://vimeo.com/684311952>>>

LADY BIRD: a hora de voar. Dira.: Greta Gerwig. IAC Films (presents); Scott Rudin Productions; Entertainment 360, 2017. DVD (94 min), color. Título original: Lady Bird.

Solstício. Dira.: Paula de Souza, 2021. 3' 8". Disponível em: <<<https://vimeo.com/684315190>>>.

Imagens:

Imagem 9: << <https://film-grab.com/2021/05/17/the-farewell/#bwg2887/176760>>>

Imagem 10: <<<https://film-grab.com/2021/05/17/the-farewell/#bwg2887/176717>>>

Imagem 11: <<<https://film-grab.com/2021/05/17/the-farewell/#bwg2887/176715>>>

Imagem 12: <<<https://film-grab.com/2019/03/08/lady-bird/#bwg1935/120756>>>

Imagem 13: <<<https://film-grab.com/2019/03/08/lady-bird/#bwg1935/120714>>>

Imagem 19: <<<https://film-grab.com/2019/03/08/lady-bird/#bwg1935/120716>>>

Imagem 20: <<<https://film-grab.com/2019/03/08/lady-bird/#bwg1935/120718>>>

Imagem 21: <<<https://film-grab.com/2019/03/08/lady-bird/#bwg1935/120719>>>

Imagem 22: GONZÁLEZ-TORRES, Felix. “*Sem título*” (*Perfect Lovers*). 1991. Relógios de paredes e pinturas em paredes. Duas partes; instalado idealmente acima da altura da cabeça. Dimensão varia com instalação. Relógios originais: 14 polegadas de diâmetro cada. Título original: "Untitled" (*Perfect Lovers*). Imagem concebida por Andrea Rosen Gallery, New York. Disponível em: <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-perfect-lovers2>.

Imagem 23: GONZÁLEZ-TORRES, Felix. “*Sem título*” (*Perfect Lovers*). 1991. Relógios de paredes e pinturas em paredes. Duas partes; instalado idealmente acima da altura da cabeça. Dimensão varia com instalação. Relógios originais: 14 polegadas de diâmetro cada. Título original: "Untitled" (*Perfect Lovers*). Imagem concedida por The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Disponível em: <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled-perfect-lovers2>.

Imagem 24: GONZÁLEZ-TORRES, Felix. “*Sem título*”. 1989. Pintura em parede. Dimensão varia com instalação. Título original: “Untitled”. Imagem concedida por Brooklyn Museum, New York. Disponível em: <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled36>.

Imagem 25: GONZÁLEZ-TORRES, Felix. “*Sem título*”. 1989. Pintura em parede. Dimensão varia com instalação. Título original: “Untitled”. Imagem concedida por University of British Columbia Fine Arts Gallery. Disponível em: <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled36>.

Imagem 26: GONZÁLEZ-TORRES, Felix. “*Sem título*”. 1989. Pintura em parede. Dimensão varia com instalação. Título original: “Untitled”. Imagem concedida por Arnolfini, Bristol, England, United Kingdom . Disponível em: <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/works/untitled36>.

SOUZA, Paula. *Eu que carrego o mundo*. 2022. Série de seis bordados, impressão fotográfica sob tecido, bastidor. 12,5 x 12,5 x 1 cm. Arquivo pessoal.