

CARTAS AO DESCONHECIDO

LETTERS TO THE UNKNOWN

Letícia de Brito Cardoso / UDESC

RESUMO

“Cartas ao desconhecido” referem-se às correspondências no campo das artes como “escrito de artista” e/ou suporte para as obras. Considerando que se trata de uma investigação teórico-prática, pretendo utilizar esta forma de escrita como estratégia de articulação entre o fazer e o pensar, então, o desconhecido aqui é tanto o destinatário da carta como os imprevistos da prática artística. Os vestígios de viagens tornam-se material para “Cartas ao Desconhecido”. Entendo a carta como meio de transmissão das problemáticas do percurso de uma viagem, mas, também, como reinvenção de um mesmo trajeto, seja pela montagem entre as imagens no vídeo “Austin-Paris: um ruído entre Jane e Travis” (2008-2010) e na publicação/exposição “Rodar o Deserto” (2017-2018), ambas surgiram do projeto de residência realizado no Texas com o apoio da Bolsa Iberê Camargo, em 2009.

PALAVRAS-CHAVE: Carta; Correspondência; Viagem; Desconhecido.

ABSTRACT

"Letters to the unknown" refer to correspondence in the field of the arts as "writing of artist" and / or support for works. Considering that this is a theoretical-practical research, I intend to use this form of writing as a strategy of articulation between doing and thinking, so the unknown here is both the recipient of the letter and the unforeseen artistic practice. The traces of travel become material for "Letters to the Unknown." I understand the letter as a means of transmitting the problematics of the course of a trip, but also as a reinvention of the same route, or by assembling between the images in the video "Austin-Paris: a noise between Jane and Travis" (2008-2010) and the "Roaring the Desert" publication / exhibition (2017-2018), both of which emerged from the Texas residency project with the support of Bolsa Iberê Camargo in 2009.

KEYWORDS: Letter; Correspondence; Travel; Unknown.

CARTAS AO DESCONHECIDO

As correspondências entre artistas fomentam um campo de investigação significativa para uma pesquisa em processos artísticos contemporâneos. A carta, como forma de escrita, enviada a amigos, amantes, críticos de arte, em distintos contextos históricos, apresenta as dúvidas acerca do fazer artístico, as problemáticas do circuito das artes.

Comecei a investigar o formato carta em minha prática artística quando perdi um HD externo, que continha os meus arquivos e o único modo de recuperar parte do material de trabalho de vídeos e de fotografias foi relendo e-mails enviados para amigos, narrando parte da viagem ou processo de trabalho. A partir disso, comecei a investigar a relação entre a correspondência com o escrito de artista.

Os escritos de artistas “oscilam entre a experiência pessoal e a interrogação teórica” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p.11), ao contrário dos manifestos modernos que, segundo Basbaum (2016, p.37), “frequentemente precedia ou sucedia o objeto plástico.” O artista contemporâneo, para Basbaum (2016), aproxima o signo plástico do enunciado verbal associando as práticas visuais das práticas discursivas.

Onfray (2009, p.96), em “Teoria da Viagem”, escreve “para que tenha sentido, a viagem deve passar por um trabalho de contração, de compressão”, pois, segundo o autor, “vivemos numa época de renúncia à memória, pois convivemos com a superabundância de máquinas, às quais confiamos a tarefa de lembrar por nós.” (ONFRAY, 2009, p.95-96). Para o autor, uma maneira de organizar vestígios de viagem pode ser a consulta aos documentos, acompanhada com a narração a um terceiro “[...] ao dizer uma vez, vive-se duas.” (ONFRAY, 2009, p.98).

A prática da “escrita de artista” entre as artistas faz parte de um material de investigação da história da arte, no intuito de aproximar o crítico, ou *marchand*, da produção dos artistas, mas, também, como troca de informações, angústias, intimidades entre artistas. Podemos relembrar das cartas de ‘Cartas ao Théo’ de Vicente Van Gogh, ‘Cartas de Lygia Clark para Hélio Oiticica de 1964-74’, cartas de Paul Cézanne para Zola ou Emile Bernard, e questionar acerca da necessidade desta correspondência entre artistas.

Van Gogh (1997, p.75), em uma mesma carta ao Théo, escreve em oito de setembro de 1888: “a cor desempenha um papel enorme na beleza das mulheres daqui [...] mas enfrentarei dificuldades antes de poder fazê-las da forma como começo a senti-las.” (VAN GOGH, 1997, p.76). As razões que levaram os artistas a escreverem as cartas são distintas, conforme o tempo histórico e as demandas das poéticas individuais.

Silviano Santiago comenta sobre a “pressa em desembuchar” nos escritos de Clark e Oiticica (1998, p.13):

Papel, o envelope, o trabalho aflito das mãos bordando letras ou batucando as teclas da máquina de escrever. Selo, agência de correios. A carta. Uma canção de exílio; uma canção da pátria. Ay Flores, Ay flores do verde pinho! Uma busca aflitiva de conversa com o amigo, que não pode ser adiada, que não pode aguardar o momento da volta, momento das palavras vivas, rápidas, bruscas, claras.

As cartas de Hélio Oiticica falam dos desvios de um sistema de correio, “Raquel...não entregou a carta, por isso escrevo aqui; há pessoas que se oferecem para levar coisa e atrapalham tudo, pois agora estou atrasado e mando expresso” (CLARK; OITICIA, 1998, p.97), da saudade, das fofocas, numa temporalidade distinta do virtual, mas que revelam a rede de um circuito que se agencia no encontro com artistas, críticos e curadores: que acontece pelos encontros, pelas beiradas em uma das cartas ele escreve ou quando ele escreve:

Guy Brett ficou impressionado com suas coisas; disse que o David tratou-o muito friamente, etc.; estas bonecas estão “de mal”. (CLARK; OITICIA, 1998, p.164).

Em outro momento, há uma troca de experiências que revela o deslumbramento com o uso da câmera em Super 8mm:

Lygia, compre para você, quando puder, uma Super 8; é incrível que é tudo a alcance da mão, e a pessoa sai filmando (é baratíssimo) e pega coisas que você nem imaginaria pegar; é como um segundo olho (visão). (CLARK; OITICICA, 1998, p.166).

No caso de Cézanne para Bernard, os relatos sobre a prática artística se constroem

em outro tempo histórico e revelam a investigação peculiar de Cézanne quando ele diz: “Para fazer progressos, só através da natureza, e o olho se educa no contato com ela” (CÉZANNE, 1992, p.248), se entrelaçam aos desconfortos existenciais.

Consegurei chegar ao objetivo tão procurado e tão longamente perseguido? Estudo sempre a partir da natureza e parece-me que progrido lentamente. Gostaria de ter você perto de mim, pois a solidão sempre pesa um pouco. (CÉZANNE, 1992, p.266-267).

Paulo Brusky em 1973, atua no Movimento Internacional de Arte Postal, sendo um dos pioneiros no Brasil nessa arte, organiza duas exposições internacionais de arte postal no Recife, nos anos de 1975 e 1976, sendo esta última fechada pelos militares brasileiros. A arte postal, neste período, além de explorar as possibilidades criativas de arte-xerox, manuscritos, carimbos, etc., também funciona como uma estratégia de liberdade diante de um contexto político opressor. Nas cartas enviadas entre Hélio Oiticica e Lygia Clark, também, verificamos o custo do envio e de sobrevivência quando ela escreve: “Meu querido, é preciso escrever espremido e dos dois lados, pois o correio para o Brasil via aérea é caríssimo!” Lygia Clark para Hélio Oiticica. (CLARK; OITICICA, 1998, p.17).

Na contemporaneidade, a aproximação da carta como prática visual e discursiva aparece em vídeo que contém instalações como em ‘Cuide de Você’ de Sophie Calle, ‘Vera Cruz’ de Rosangela Rennó, ‘Correspondência’ de Fábio Morais e Marilá Dardot ou, intervenções em cartas carregadas de memória que fazem parte do arquivo familiar de José Rufino em ‘Cartas de Areia’, ou em postais como o ‘Projeto Postcards’ de Lucas Bambozzi ou a utilização deste veículo como circulação de informações contra a ditadura em Paulo Brusky.

Lucas Bambozzi, no projeto *Postcards* (2000-2016), ao visitar lugares e buscar a síntese dessa experiência, por mais fugaz que seja, numa imagem realiza vídeo nos locais de onde parte a imagem de um determinado postal. A primeira imagem é do cartão-postal que, ao sair de cena, entra o vídeo do lugar, no mesmo enquadramento, mas em movimento. Segundo o artista:

A proposta existe em formatos de videoinstalação, *web* e *single-channel vídeo*. No formato instalação, uma projeção de pequenas dimensões acontece nos próprios cartões – presos individualmente

entre duas placas de vidro e suspensos no espaço expositivo. Os cartões são os mesmos utilizados na gravação *'in-loco'* das cenas – que coincidem com os lugares onde os próprios cartões foram fotografados. No verso de cada cartão são projetadas as imagens em vídeo, que mostram tanto o cartão como a realidade atualizada da paisagem que ele retrata – confrontando o aspecto realista da imagem em vídeo com a estética “glamourizada” da maioria dos cartões postais. (BAMBOZZI, 2000-2016, p.01).

A carta como vestígio de uma experiência pode ser observada no vídeo *'Vera Cruz'*, de Rosangela Rennó, feito em 2000, por ocasião da comemoração de 500 anos do Descobrimento do Brasil, baseado no conteúdo da famosa carta escrita por Pero Vaz de Caminha. *'Vera Cruz'* é a cópia em vídeo de um filme (im)possível. Da imagem que foi subtraída, vemos apenas a *'imagem da película'*, desgastada pelos 500 anos de existência. O som foi também subtraído. Os restos do relato assumiram a forma de texto-legenda.

José Rufino que tomou emprestado o nome de um de seus ancestrais. Autor renomeado Rufino (nome do avô), mesmo com a decadência comercial, deu sequência à tradição, ainda que de modo inusitado, ao intervir nas cartas guardadas e com informações secretas da família, dando origem à série *Cartas de Areia*.

A relação entre o espaço íntimo e público sempre rodeou o imaginário das cartas que podem estar presas a envelopes lacrados, escondidas em gavetas, mas abertas, como remete a expressão *'pôr as cartas na mesa'*, esclarecer uma questão ou um problema sem omitir nada, ao *"abrir o jogo"*, assim como *"ter as cartas na mão"* nos remete a estar senhor de uma situação, ou dirigir um assunto.

Sophie Calle, em *'Cuide de você'*², se apropria da frase final do *'fora'* mandado por e-mail. *"Levei essa recomendação ao pé da letra"*, afirma a artista (CALLE, 2009, p.01), que convidou 107 mulheres. A artista distribui a carta e solicita que distintas mulheres - jornalistas, advogadas, atrizes, cantoras, uma palhaça, cartunista, pesquisadoras de léxicos, etc. - interpretaram a carta de Sophie de maneiras diversas. A instalação é uma resposta com muitas interpretações que levam para a esfera pública um fato privado, que será real ou não?

[...] há certas coisas que não podem ser ditas, ou mal, que apenas a escrita pode levar. A escrita nasce da impossibilidade da fala, de sua dificuldade, de seus limites, de seu fracasso... O que não se pode

falar, há que escrevê-lo. (COMTE-SPONVILLE, 1997, p.38).

Correspondência de Fábio Morais e Marilá Dardot, vídeo em dois canais com duração total de 34'18", configuraram uma instalação com cinco vídeos em projeções alternadas, que mostram duas pessoas datilografando em máquinas de escrever cartas em papel utilizando códigos de correio eletrônico por extenso, como arroba, *enter*, etc. Há uma ironia no modo de escrever que se apropria de códigos de uma comunicação virtual no suporte papel registrado em vídeo. O tempo não é apenas os minutos do vídeo, mas se revela nos códigos do correio eletrônico escrito por extenso, apesar de eles usarem a máquina de escrever, analógica, estamos no tempo de mídias eletrônicas, como câmera de vídeo e computador. O tempo disponível ao espectador também opera pela simultaneidade, pois ele acompanha a carta sendo redigida e respondida numa videoinstalação em que as telas aparecem em paredes distintas do mesmo espaço.

Lacan (2016, p.15), em o Seminário 'A Carta Roubada', comenta o conto de Poe traduzido por Baudelaire e num dos seus comentários sinaliza que a carta 'virada para baixo, com o sobrescrito para cima' não escapa de três tempos e olhares:

O primeiro é o olhar que nada vê: é o Rei, é a polícia. O segundo, o olhar que vê que o primeiro nada vê e se engana por ver encoberto o que ele oculta: é a Rainha e depois o ministro. O terceiro é o que vê, desses dois olhares, que eles deixam descoberto o que é para esconder. Para que disso se apodere quem quiser: é o ministro, e, por fim, Dupin.

Derrida, em 'O Cartão-postal: de Sócrates a Freud e além', comenta o seminário de Lacan e narra que o sentido da carta pouco importa, pois o lugar e o sentido da carta não estão à disposição dos sujeitos, pois estes últimos estão sujeitos ao movimento dos significantes.

Em um dos seus escritos em Cartão-Postal, Derrida pergunta "é verdade que você me telefona apenas quando não estou?" (DERRIDA, 2007, p.483). Nos escritos de Lacan e Derrida, o destinatário da carta é um outro, um desconhecido ou vários que rodeiam o significante. A carta, como escrito de artista, pode inventar um ouvinte que pode pertencer a um outro tempo histórico. Escreve-se para o outro, ou para si

mesmo. Desta forma, a carta desenrola uma escrita íntima que fala mais de quem escreve do que para quem se escreve. No texto “Carta a Mondrian” a artista Lygia Clark escreve:

Você hoje está mais vivo para mim que todas as pessoas que me compreendem, até um certo ponto. Sabe por que? Veja só se tenho razão ou não. Você já sabe que do grupo neoconcreto eu continuo o seu problema, que é penoso (você era homem Mondrian lembra-se?). (FERREIRA; COTRIM, 2006, p.49).

Como isso lhe chega, não tenho a menor ideia [...] e quando você não voltar mais, depois do fogo, eu lhe enviarei ainda cartões virgens e mudos, você não reconhecerá neles nem mais as nossas lembranças de viagens e nossos lugares-comuns, mas saberá que sou fiel a você. (DERRIDA, 2007, p.274).

No filme ‘Paris, Texas’, de Wim Wenders, a única possibilidade de diálogo entre os ex-amantes ocorre por meio de intermediários e distanciadores, como o telefone, onde a palavra não está contaminada pelo contato físico dos corpos. Quando Jane, a personagem do filme, se reconhece no relato em terceira pessoa, um desconhecido que revela a sua própria história, a ferida verbalizada pode ser cauterizada, a cabine se transforma em um confessionário e ela revela “era tudo mais fácil quando eu só te imaginava”. “Numa carta, só atingimos o outro ficando o mais próximo de nós.” (COMTE-SPONVILLE, 1997, p.38).

No vídeo **Austin-Paris: um ruído entre Jane e Travis**, escolhi o vídeo de uma câmera de celular para filmar o deslocamento, pois, nas cenas finais de Wenders, o único momento em que Jane e Travis se encontram, a conversa é mediada por um telefone numa cabine de *peep show*. O telefone permite a conversa, mas os corpos não se encontram; sem oposição ou com o que existe é a prevalência da relação entre o indivíduo e o aparelho. Jane, quando reconhece na voz do homem que fala o antigo amor, diz: *It’s much easier when I just imagine you* (era tudo mais fácil quando eu só te imaginava). A presença de um vidro interrompe o contato físico entre os personagens. Os ruídos e desvios na comunicação, neste trabalho, acontecem entre as imagens apropriadas do filme e em fotografia capturada de telefone celular e inserida em alguns cortes do filme, como aconteceu nas minhas imagens abaixo. Utilizei a divisão de tela para inserir o meu deslocamento ou o meu ruído entre os dois personagens.

No catálogo do 32º ‘Panorama da Arte Brasileira, Itinerários e Itinerâncias’, em que o vídeo foi apresentado numa sala de cinema, Alves e Tejo (2001, p.32) salientam “que toda arte é de algum modo uma viagem ou um deslocamento de sentido.” Eles sinalizam a importância dos programas de incentivo à produção artística nos últimos anos no Brasil, que permitiram que os artistas se aproximassem de outras culturas e desenvolvessem trabalhos que discutem a condição do nômade, própria do mundo contemporâneo. Nestes trabalhos, a “incorporação dos acasos, deslizos e achados que não estavam previstos no caminho traçado preliminarmente e que são constituintes do percurso de quem investiga.” (ALVES; TEJO, 2001, p.32).

Ao chegar ao Brasil, em dezembro de 2009, eu tinha um arquivo fragmentado da viagem e imaginava realizar uma videoinstalação com estes desdobramentos. Em março de 2010, o curador da mostra ‘Convivências: Dez anos do bolsa Iberê Camargo’, realizada no Museu Iberê Camargo, em novembro de 2010, Jailton Moreira sugeriu que eu mostrasse o vídeo no cinema do Museu. A escolha do cinema fez com que eu pensasse numa outra narrativa para o filme. Esta situação permitiu que eu me debruçasse sobre o material de arquivo com a intenção de tecer uma narrativa para o formato cinema tradicional, para a sala escura. Decidi filmar trechos do filme com uma câmera de celular e incorporar os diálogos com legendas em Inglês e Português, habitando os intervalos da linguagem.

O poeta recluso no Harar convidava ao desregramento de todos os sentidos e a necessidade de fixar vertigens. Como proceder com os enlevos induzidos pela viagem? Escrever? Anotar? Desenhar? Enviar cartas? E, nesse caso, cartas breves ou longas? Preferir cartões-postais? Fotografar? Transportar consigo cadernos nos quais se consignam croquis e frases, palavras e silhuetas, cifras e números? [...] O viajante não poderia dispensar um suporte para fixar os abalos substanciais aos deslocamentos. (ONFRAY, 2009, p.49).

A viagem, de fato, é uma ocasião para ampliar os cinco sentidos, pois o corpo abalado, tenso e disposto a novas experiências, registra mais dados do que de costume. Ao mesmo tempo, para o autor, quando se está no meio do acontecimento, só existe a multiplicidade de informações vividas em desordem de um corpo que se abre à experiência, registra e armazena o difuso, o diverso. O vestígio da viagem cartografa e permite um levantamento de uma geografia emocional.

Esses vestígios justificam menos a viagem do que a tornam parcialmente imortal. Nada pior do que o dilúvio de vestígios, uma abundância de fotografias – como a histeria contemporânea e turística que consiste em registrar tudo com seus aparelhos digitais e se arrisca a reduzir sua presença no mundo à mera atividade de filmar [...] nada mais inútil que uma quantidade imensa de aquarelas, poemas, desenhos e páginas que tornam impossível o trabalho da memória e que, ao contrário, a desarranjam, aumentando a confusão. (ONFRAY, 2009, p.51).

Em 2009-2010, realizei o processo de montagem do vídeo *Austin – Paris: um ruído entre Jane e Travis* (Disponível em: <<https://vimeo.com/32797971>>) que foi apresentado na exposição *Convivência 10 anos de Bolsa Iberê Camargo* na Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, e no 32 Panorama da Arte Brasileira no MAM, em 2010. Em 2016, perdi um HD externo com as imagens que não foram editadas, vinte cinco horas de filme se transformaram em vinte três minutos num processo de edição. O material que não foi utilizado neste corte de montagem estava arquivado e poderia ser revisitado em um outro momento. No entanto, o fato de perder o HD externo e ter perdido os arquivos no computador me colocou novamente em uma experiência de vagar pelo deserto. Em 2017, fui aprovada com o projeto *Rodar o Deserto* pelo edital Elisabeth Anderle e, desde então, venho investigando que no processo da perda há uma reinvenção da experiência pelos rastros. *Rodar o Deserto* foi uma investigação que se iniciou com a tentativa de recuperar os arquivos perdidos via e-mail, enviados para os amigos quando, em 2009, eu estava na residência em Austin e me deslocando pelo deserto com um celular, filmando como um passageiro de um ônibus, enviando mensagens em redes sociais.

Para Comte-Sponville (1997, p.35) “as pessoas se escrevem porque não podem falar-se: o mais das vezes por causa da distância, da separação, de um espaço que as falas não podem transpor. Como por ocasião de uma viagem ou de um exílio.” Para o autor, o ato de escrever cartas foi, durante séculos, “o único meio de dirigir-se aos ausentes, de levar o pensamento aonde o corpo não podia ir, aonde a voz não podia ir” (COMTE-SPONVILLE, 1997, p.35). No entanto, a velocidade dos meios de comunicação opera na conversa, na construção da narrativa. Segundo Bauman (2004, p.52):

[...] em nossas conversas em *chats*, telefones celulares, serviços de textos 24 horas, a introspecção é substituída por uma interação frenética e frívola que revela nossos segredos mais profundos com nossas listas de compras.

Austin-Paris: um ruído entre Jane e Travis (2008-2010) foi um projeto executado com o auxílio do Bolsa Iberê Camargo, no Texas, em 2009. O projeto consistia no deslocamento de Austin, no Texas, até Paris, registrando o percurso com um aparelho celular, a partir do ponto de vista de um passageiro em viagem de ônibus.

Tendo como referência o filme 'Paris, Texas (1984)', de Wim Wenders, o desejo era dialogar com a memória construída pelo cinema. Realizar este percurso foi produzir um ruído entre a memória do filme e o percurso da minha experiência em deslocamento pela paisagem.

A viagem oportuniza a experiência de alteridade, em relação à paisagem e ao indivíduo. Outra língua, novos códigos de comunicação e a surpresa de encontrar, no estranho, o familiar. Então, penso a viagem como uma migração das Artes Visuais para o cinema. O meu caminhar pelo deserto do Texas se contaminou pelo filme de Wenders. Ft. Stocken. Foi na primeira parada de ônibus da minha viagem onde encontrei a cidade e os lugares vazios e abandonados que evocavam o imaginário do filme. O vazio do espaço relacionava-se com a experiência de solidão do personagem, desolado e sem futuro, que caminha desorientado. A minha experiência de caminhar pelo estranho suscita uma vontade de driblar as referências familiares do próprio corpo, estabelecer uma vertigem para experimentar uma nova qualidade de movimento e ritmo, ou outra perspectiva de ver a paisagem. Michel Onfray (2009, p.04) relaciona o caminhar e a viagem:

Caminhar, ir e vir, comer mal, beber muito mal [...] todas essas ocasiões colocam o corpo num outro estado. Mais frágil, mas também mais receptivo, esfolado, com a emoção à flor da pele, esmerado como um instrumento de alto valor, o corpo é um sismógrafo hipersensível, portanto suscetível em excesso.

A experiência de perda do HD externo retoma a travessia pelo deserto, as imagens vão sendo apagadas do meu imaginário e o desejo de recuperá-las se organiza no projeto em execução, chamado Rodar o Deserto, em que realizo um *print scream* de

algumas imagens do vídeo Austin-Paris: um ruído entre Jane e Travis, em que pretendo dar forma numa publicação/exposição com um postal, que tem parte das legendas, e relato entre os amantes do filme transformada em correspondência via postal.

Por isso, entendo a carta como escrito de artista, uma estratégia para me aproximar das questões do trabalho e estabelecer cruzamentos com outros escritos de artista. Desta maneira, reelaboro a perda a partir do vestígio, partindo do tema de carta como resgate da memória e invenção da mesma, além de aproximá-los de outras práticas artísticas.

Referências

- ALVES, Cauê; TEJO, Cristiana. 32º Panorama da Arte Brasileira: Itinerários e Itinerâncias. Museu de Arte Moderna. São Paulo, 2001.
- BAMBOZZI, Lucas. Postcards Project 2000-2016. Disponível em: <<http://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/the-postcards-project>>. Acesso em: 09 mar. 2017.
- BASBAUM, Ricardo. Além da Pureza Visual. Porto Alegre: Zouk Editora, 2016.
- BAUMAN, Zygmunt. Amor Líquido. Sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.
- CALLE, Sophie. Cuide de você. São Paulo: SESC/SC e Associação Cultural Videobrasil, 2009.
- CARDOSO, Letícia. Austin – Paris: um ruído entre Jane e Travis. 2009-2010. Disponível em: <<https://vimeo.com/32797971>>.
- CÉZANNE, Paul. Correspondência. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Helio. Cartas. 1964-74/org. por Luciano Figueiredo; prefácio de Silvano Santiago. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- COMTE-SPONVILLE, André. Bom Dia Angústia! Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. Martins Fontes: São Paulo, 1997.
- DERRIDA, Jacques. O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além. Trad. Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). Escritos de Artistas anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- LACAN, Jacques. Escritos. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- ONFRAY, Michel. Teoria da Viagem. Poética da Geografia. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&P Editores, 2009.
- VAN GOGH, Vicent. Cartas ao Théo. Trad. Pierre Ruprecht. Porto Alegre: Editora L&P, 1997.

Letícia de Brito Cardoso

Doutoranda em Processos Artísticos Contemporâneos, UDESC/Florianópolis, Mestre em Poéticas Visuais no Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre, RS em 2005, Graduada no Curso Bacharelado em Artes Plásticas na UDESC, Florianópolis/SC em 2001. Participou do 32º Panorama da Arte Brasileira no MAM/SP em 2011, Convivências 10 anos de Bolsa Iberê Camargo em 2010 entre outros. Atualmente é professora de pintura na UDESC.