

PAISAGENS ÍNTIMAS: AUTOETNOGRAFIA DE UM PROCESSO ARTÍSTICO

INTIMATE LANDSCAPES: AUTOETNOGRAPHY OF AN ARTISTIC PROCESS

Odinaldo Costa / UFG

RESUMO

O texto apresenta o processo de um artista que utiliza o corpo como o centro de suas investigações. Em sua pesquisa poética, ele propõe a elaboração de uma autoetnografia com perspectiva autobiográfica. São descritos alguns de seus exercícios poéticos para estruturar uma reflexão acerca do corpo, da intimidade e da solidão. O artista conceitua sua prática de estratégias para a construção de paisagens íntimas. Essas paisagens pretendem possibilitar a criação de fissuras no assujeitamento que sofremos pela cultura que nos forma e apresentar alguns mecanismos particulares na tentativa de buscar intimidade na atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: autoetnografia; corpo; autobiografia; intimidade; solidão.

ABSTRACT

The text presents the process of an artist who uses the body as the center of his investigations. In his poetic research, he proposes the elaboration of an autoethnography with an autobiographical perspective. Some of his poetic exercises are described to structure a reflection about the body, intimacy and solitude. The artist conceptualizes his practice of strategies for the construction of intimate landscapes. These landscapes intend to make possible the creation of fissures in the subjectivation that we suffer by the culture that forms us and to present some particular mechanisms in the attempt to seek intimacy in the actuality.

KEYWORDS: autoethnography; body; autobiography; intimacy; solitude.

Este artigo propõe uma reflexão acerca do processo de um artista que utiliza seu corpo como principal instrumento de sua prática poética. A produção que se estabelece através de um corpo orgânico presente ou de um gesto que problematize a presença do corpo do artista. Em sua pesquisa, o artista em questão, desenvolve uma autoetnografia que se constitui da observação de seu processo, dos exercícios e experimentações práticas realizados e culmina na escrita sobre esse desenvolvimento.

Algumas questões preliminares buscam delimitar o problema desta reflexão. Já sabemos da possibilidade de realização de etnografias quando o etnógrafo é um dos sujeitos do grupo estudado. Todavia, é possível realizar uma etnografia do próprio pesquisador? Como direcionar uma observação e descrição de acontecimentos que sejam formulados pela própria ação do pesquisador? De que maneira estruturar esse procedimento quando o corpo do etnógrafo é o foco?

Na tentativa de responder essas questões, apresentamos as experiências pessoais do artista na realização e reflexão de seus exercícios artísticos. A solução encontrada para o impasse com relação ao corpo do próprio artista foi uma abordagem que, a partir de uma autoetnografia, buscasse articular a subjetividade no mundo de amores fluidos. Acreditamos que assim estaremos em uma relação de proximidade com o objeto de estudos aqui definido: o corpo do artista.

A proposta foi realizar uma etnografia desse corpo específico que é o do artista estudado. Colocar em questão o que constitui esse corpo, pois entendemos que ele é também efeito da cultura. Uma cultura que é externa a ele enquanto pessoa, mas a qual ele está inserido; e que é assujeitado a suas normas e moral. Dito isso, há alguma possibilidade de se viver com alguma liberdade? É possível romper esse assujeitamento de maneira a agir e expressar-se como sujeito? O sujeito apenas reproduz regras e normas da cultura ou pode ter gestos autônomos? O que pode esse corpo? Entendemos que o corpo do artista em questão está vulnerável à reprodução da cultura, mas será que há espaço para alguma diferenciação das normas? É possível encontrar meios para uma expressão particular e autônoma? Há atitudes que instauram uma expressão política?

Autoetnografia sob uma perspectiva autobiográfica

A pesquisadora e professora Sylvie Fortin diz que:

A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatos sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do 'eu' que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si (FORTIN, 2009, p.83).

Esse voltar-se para si interessa a esta reflexão já que o próprio corpo do artista estudado está no centro das questões levantadas. A partir dessa constatação, nos aproximamos de leituras da autobiografia, das escritas de si, do diário, dos relatos de viagens, na busca por descrever e compreender a presença desse corpo dentro do processo artístico.

A perspectiva autobiográfica vai apontar os caminhos para a realização da autoetnografia que propomos. Daniela Beccaccia Versiani sugere pensar as autobiografias (do mesmo modo, as biografias e memórias) como “discursos de construção de selves que, quando lidos, se transformam em comunicados entre sujeitos participantes de um circuito comunicativo” (VERSIANI, 2005, p.37). Acreditamos que entendendo por esse aspecto dialógico fica perceptível que a autobiografia executada aqui foge das regras tradicionais para esse gênero. A autora se refere as reflexões construídas pela teórica e crítica literária, Julia Watson, para afirmar as diferenças de ponto de vista que se distancia da criação de um sujeito unívoco. Segundo Watson, “autobiografias que adotem estratégias discursivas alternativas ao modelo tradicional construiriam discursivamente identidades multifacetadas e subjetividades plurais” (VERSIANI, 2005, p.77). A autobiografia entra nesta reflexão não como um discurso apenas referencial, mas como uma “constante interação e diálogo com outras subjetividades” (VERSIANI, 2005, p.78).

A denominação autoetnografia não é uma novidade dentro dos estudos antropológicos. E surge historicamente “nos processos de construção de textos etnográficos, e que apontavam a subjetividade do antropólogo como uma das questões centrais à construção do próprio saber antropológico” (VERSIANI, 2005, p.94). Foi a partir de um envolvimento pessoal do pesquisador com os problemas de sua pesquisa que o termo começou a ser usado e disseminado. A autoetnografia torna a figura do pesquisador um sujeito capaz de produzir conhecimento dentro da

complexidade na qual está inserido. Sendo isso possível, esse caminho nos ajuda a investigar os trajetos que a cultura marca no corpo do artista em tempos de amores fluidos.

Para proceder uma perspectiva autoetnográfica, apontamos os dados empíricos, resultados do trabalho de campo coletados durante o processo de concepção de exercícios artísticos. São eles: fotografias, registros em vídeo, impressões feitas a partir do corpo do artista, anotações, diário e uma observação contínua e íntima de sua prática artística. Sylvie Fortin, do Departamento de Dança da Universidade de Quebec (Montreal, Canadá), diz que

a coleta de dados sobre seu processo criador permite ver a parte visível de sua prática efetivamente, mas, também, ver a parte invisível, as intuições, os pensamentos, os valores, as emoções que afloram na prática artística e que nascem do relato simples aos gestos (FORTIN, 2009, p.84).

A subjetividade aqui não é pensada como algo sacralizado e anterior ao corpo no mundo, como uma essência, mas sim como uma construção que se dá na relação do homem com o mundo, uma experiência contínua que se constitui a partir de processos de subjetivação.

A designação de escritas de si elaborada pela professora e pesquisadora Diana Klinger nos alerta para a construção de autoficções. A criação de um sujeito a partir de uma subjetividade ainda em processo. Klinger aproxima essa construção das performances, pois estas estão sempre em elaboração; inacabadas. “A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar a autoficção como uma performance do autor” (KLINGER, 2008, p.24). Com isso, inserimos a produção artística aqui apresentada nas escritas de si, que mergulha na própria experiência particular do artista, e o resultado é uma busca por intimidade, que é apontada como sintoma desse contexto de amores fluidos.

Dessa maneira, abordamos as questões relevantes que atravessam este artigo sempre a partir de um exercício artístico. Os trabalhos são primeiro descritos e em seguida buscamos tecer conexões com teorias, artistas e procedimentos que ajudem a ter uma compreensão do papel do corpo do artista aqui em destaque no

processo. A proposta é problematizar os exercícios artísticos apresentados e, a partir dessas questões, construir uma reflexão.

Durante o percurso para a construção deste caminho metodológico, conhecemos os textos de Michel Leiris, escritor e etnólogo francês que fez parte do movimento surrealista. Trazemos um trecho de “A idade viril”, que diz:

Se o desejo de me expor (em todos os sentidos do termo) constituía o impulso primeiro, o fato é que essa condição necessária não era condição suficiente, sendo preciso também que desse objetivo original se deduzisse, com a força quase automática de uma obrigação, a forma a adotar. As imagens que eu juntava, o tom que assumia, ao mesmo tempo que aprofundavam e tornavam mais vivo o conhecimento que tinha de mim, deviam ser o que tornaria, salvo fracasso, minha emoção capaz de ser partilhada (LEIRIS, 2003, p.24).

Diante da premissa que se faz forte e coerente de assumir o excesso de exposição e a necessidade de intimidade neste artigo, esse trecho, aos nossos olhos, diz exatamente que não poderia ser de outro jeito. Salvo fracasso. Seguimos apontando, observando e descrevendo temas e outros atravessamentos que ajudam a construir a produção prática e reflexão teórica do artista.

Pensamos os exercícios artísticos realizados como trabalho de campo. Assim podemos falar na produção de subjetividades que ocorre durante o processo de desenvolvimento desta pesquisa artística autoetnográfica. Como sugestão para o sucesso e eficácia da pesquisa, Janice Caiafa afirma que “o etnógrafo precisa deixar-se afetar” (CAIAFA, 2007, p.156). Jeanne Favret-Saada corrobora com a afirmação de Caiafa e acrescenta a necessidade de reconsiderar a noção de afeto no trabalho de campo. Em sua pesquisa sobre a feitiçaria no Bocage francês, a autora discorre seus questionamentos acerca de não saber mais se ainda era etnógrafa. Com relação às escolhas que fez em sua etnografia, ela diz que:

Esse dispositivo pode, é claro, ser descrito e compreendido, mas somente por quem se permitir dele se aproximar, quer dizer, por quem tiver corrido o risco de participar ou de ser afetado por ele: em caso algum, ele pode ser observado (FAVRET-SAAD, 2005, p.160).

Mas o que fazer quando o próprio etnógrafo é o objeto de estudo? É possível realizar um relato autoetnográfico baseado em uma experiência pessoal de produção artística? E, se for possível, como proceder? Tais questões ainda

persistem e são pertinentes para lembrar que atravessamos terrenos instáveis, mas que vislumbram áreas férteis e profícuas.

Propomos realizar uma autoetnografia porque não se trata apenas de um eu repleto de subjetividade psicológica e intimidade. É esse eu mais um corpo orgânico que se tornou material e linguagem para a criação de protocolos artísticos. Uma autoetnografia em que aproximamos o trabalho de campo do corpo do artista ao ponto de tocá-lo, mas sem negligenciar que fazemos parte de uma cultura e que ela também está em nosso corpo. Percebemos assim uma oscilação entre a organização de um eu, mas ao mesmo tempo uma desestabilização desse eu. Partimos da pessoa, mas assumimos as relações intersubjetivas como uma realidade maior, mais abrangente.

A série de impressões designada pelo título “Delicadezas” (2016), ver figura 1, é um exemplo do processo autoetnográfico de investigação. Durante a pesquisa de campo, o artista em estudo se deparou com um veto de seu corpo. Acreditamos que ele desperdiçou muitas energias na procura por companhia e trabalhou no seu processo artístico de maneira desmedida; perdeu a noção de até que ponto seu corpo aguentaria ser colocado no seu limite. O resultado foi uma enfermidade que sinalizou o esgotamento do corpo e precisou fazer uma intervenção cirúrgica. “Delicadezas” foi um exercício executado logo após a sua recuperação.



Figura 1: Detalhe da série “Delicadezas”. Rio de Janeiro (RJ)/João Pessoa (PB). 2016.

O processo do artista consistiu em passar têmpera guache preta no ânus e carimbar folhas de papel A4 Canson para desenho. Durante esse protocolo, ele desenvolveu uma produção que perdurava até a exaustão de seu corpo; no dia seguinte, ele repetia o processo até alcançar a meta. Foi construído um conjunto de papéis que consiste em 14 colunas verticais, por 12 horizontais. Com esse exercício artístico, ele apontou a dor, o medo e a solidão de passar por uma intervenção médica sozinho. Uma recuperação incômoda, mas que lhe fez perceber que seu corpo tinha chegado ao limite.

Percebemos com “Delicadezas” um encontro com o tema da solidão. Mas que solidão é essa? Ela é só do artista? Ou se refiro a uma solidão de nossa época? Trata-se de nossa solidão na contemporaneidade.

Em um momento anterior, ainda no início de sua investigação, o artista aqui apresentado fez um exercício que já indicava essa inclinação para uma autoetnografia. Em “Hoje eu não estou triste” (2015), ver figura 2, ele realizou uma ação direcionada para vídeo, em que a câmera foi colocada embaixo de uma mesa com tampo de vidro; ele sentou e começou a escrever em uma folha de papel

vegetal que estava em cima da mesa. Não conseguimos ler o que é escrito. Ele ficou repetindo a mesma frase até não ter mais espaço no papel. Levantou e a ação tem o seu fim. “Hoje eu não estou triste” identifica um momento de solidão do artista, mesmo depois de já estar mais adaptado à cidade do Rio de Janeiro, o que era uma novidade.

A repetição utilizada como estratégia para escrever no papel uma frase que se refere a seu estado de solidão também pode ser examinada em outros exercícios. Logo, o repetir é uma ação da qual ele não tem consciência; se ele a faz, não é na intenção de remeter a algum fato. Freud diz que o paciente “não o reproduz como uma lembrança, mas como ato, ele o repete, naturalmente, sem saber o que faz” (FREUD, 2010, p.199-200). A partir do momento que percebemos a recorrência de alguns procedimentos na produção aqui apresentada, investigamos se essas ações seriam executadas para tornar consciente algo que foi reprimido e que não pode ser lembrado. Que solidão é essa que ainda precisa ser elaborada?

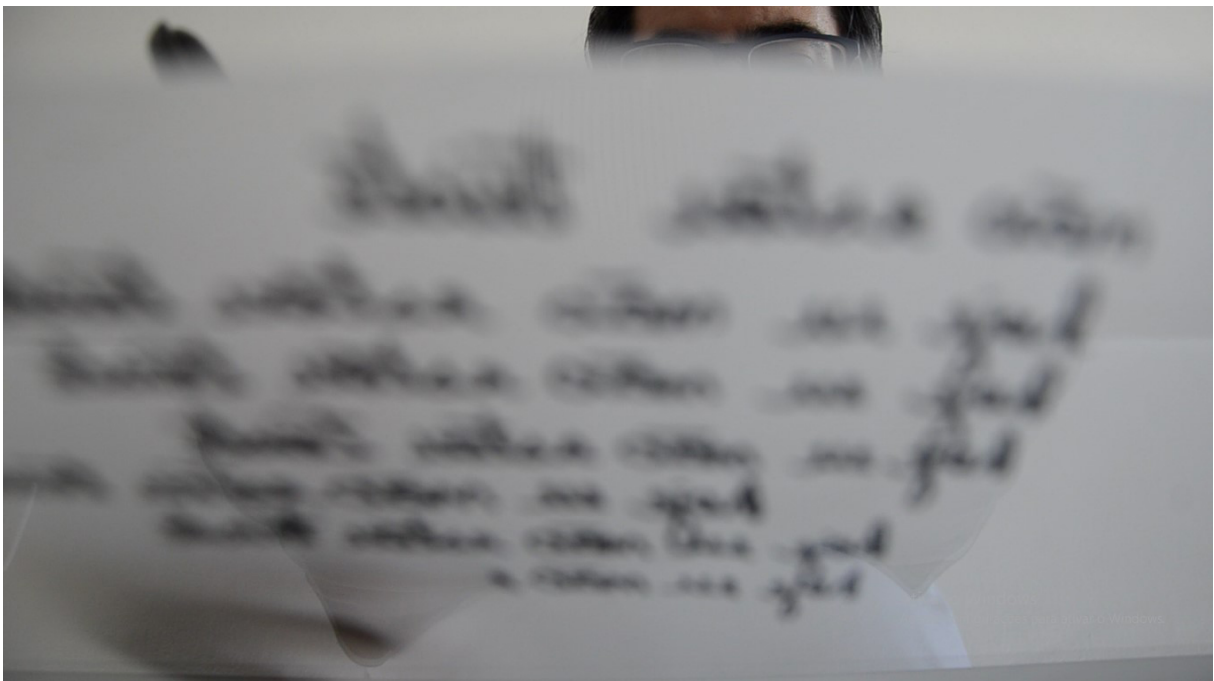


Figura 2: Imagem do vídeo “Hoje eu não estou triste”. Rio de Janeiro (RJ). 2015.

Autoetnografia é essa observação criteriosa e escrita de si que acompanham o processo de subjetivação do artista em questão. É uma estratégia de se colocar fazendo parte de algo, mesmo quando todo o cenário lhe mostrou que ele era um

deslocado de tais lugares. Trata-se de um tipo de proposta de pertencimento que espera por uma aceitação que talvez nunca se efetive.

Estratégias para construção de paisagens íntimas

Sem seguir uma ordem cronológica de realização, mas apontando pontos divergentes de partida para a construção desta reflexão, descrevemos em primeiro lugar “Soluções contemporâneas de como resolver solidões em tempos de amor fluido” (2015) (ver figura 3). Nesse exercício, o artista assume a solidão de seus dias e fornece toda a intimidade que ele é capaz de mostrar ao outro. Essa solidão vai acompanhar (de uma maneira ou de outra) todo o decorrer da produção dele. É com essa proposta que fica claro na sua investigação como esse tema tão recorrente em trabalhos artísticos se faz presente no que ele produz. E o que poderia ser considerado uma prática pessoal e fetichista é apresentado para alterar a percepção dos olhares, provocar uma reflexão e ser motivo para uma identificação emocional acerca da solidão produzida pela sociedade fluida. Afinal, “a solidão é algo que compartilhamos” (LAING, 2017, p.299).



Figura 3: “Soluções contemporâneas de como resolver solidões em tempos de amor fluido”.
 Rio de Janeiro (RJ). 2015.

O exercício artístico acima é um conjunto de cinco fotografias instantâneas em que o artista interage com um consolo. As fotos mostram um momento muito particular de sua solidão, de como ele tenta lidar com ela e com o seu desejo, e com a sua procura por companhia amorosa. Mas seria essa solidão originária no homem ou ela é algo de nossa época e cultura? Melhor formulando, a solidão que vivemos é marca da contemporaneidade? Seria a solidão um resultado da sociedade fluida? O poeta Rainer Maria Rilke, em seu livro “Cartas a um jovem poeta”, tenta acalmar seu interlocutor com relação à solidão. Ele diz: “Por isso, caro senhor, ame a sua solidão

e suporte a dor que ela lhe causa com belos lamentos” (RILKE, 2009, p.47). Ao ler essa frase, podemos pensar o quão pessoal é sentir-se só e o que fazer quando esse sentimento não cabe mais dentro de si. O poeta continua: “Mas a sua solidão será um pouso e um lar, mesmo em meio a relações hostis, e a partir dela o senhor encontrará os seus caminhos” (RILKE, 2009, p.48-49). Rilke percebia a solidão como um estado necessário para a sua produção artística (TODOROV, 2014b).

O título “Soluções contemporâneas de como resolver solidões em tempos de amor fluido” sugere de maneira consciente pelo artista, uma estratégia para que o espectador também possa lidar com essa questão particular. Por vezes, nos aventuramos em acreditar que essa solidão pode ser vivenciada por outras pessoas. Tzvetan Todorov diz que “a socialidade é o real, mas o ideal, também verdade profunda de nosso ser, é a solidão: esta é a primeira grande versão da concepção individualista que subjaz a nossas representações da vida humana” (TODOROV, 2014a, p.17). O exercício acima coloca, assim, em evidência como as relações sociais estão em esgotamento e o afeto tornando-se uma mercadoria, uma almejada moeda de troca. É notório que vivenciamos tempos de amores fluidos, mas não há uma solução para a solidão, nem nas propostas artísticas aqui apresentadas, nem na vida social. O que o artista estudado faz é apenas ironizar diante do inevitável.

“A solidão é marcada por um desejo intenso de levar a experiência a um fim; algo que não pode ser alcançado por pura força de vontade ou simplesmente saindo mais, mas apenas desenvolvendo ligações íntimas” (LAING, 2017, p.33). Em “Soluções contemporâneas...”, ele direciona o exercício para a falta de companhia amorosa, mas não se resume a isso a solidão a qual ele se refere. De qualquer forma, observamos que é recorrente utilizar o estado de solidão para engatilhar processos de seu trabalho em sua investigação.

Essa investigação questiona a possibilidade da intimidade na contemporaneidade. É possível a experiência da intimidade na atualidade? Aliás, é possível a intimidade em tempos de relações fluidas? Ou, ainda, é possível a intimidade em tempos de amizades e amores fluidos? Que estratégias utilizar para ter intimidade no contexto de amores fluidos? Como um processo artístico pode contribuir para a construção de intimidade? Acreditamos que é através da relação com um outro que é possível ter intimidade. Mas e se não houver esse encontro/relação? Será que é possível

estabelecer uma relação de intimidade entre espectador e trabalho artístico? Esses problemas surgiram da situação amorosa particular do artista, mas atingem a coletividade no contexto das sociedades altamente mediatizadas da atualidade.

“Como desenhar Mondrians com uma caneta Bic?” (2014) é considerado um segundo momento importante no processo de pesquisa de nosso artista porque rompe com a soberania que a linguagem fotográfica tinha na sua produção. É com esse exercício que o artista começou a perceber um corpo performático que vai tomando proporções até então não conhecidas por ele.

Nesse exercício, ele sai de sua zona de conforto, a fotografia, e filmou uma performance feita diretamente para a câmera. Com o equipamento embaixo de uma mesa com tampo de vidro, ele se posicionou sentado, pegou uma caneta Bic e começou a desenhar quadrados na superfície da mesa. Os quadrados são uma tentativa ingênua de imitar os traços do artista Piet Mondrian na sua conhecida obra “Composição II em vermelho, azul e amarelo” (1930). Não é possível ver os riscos, pois a tinta da caneta não pega na superfície. Ele faz isso durante algum tempo até a exaustão. Ele sai do enquadramento e o vídeo tem seu fim.

No exercício acima, o artista dialoga com alguns trabalhos realizados por Bruce Nauman em seu ateliê, tais como “Walking in a Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square” (1967), “Dance or exercise on the Perimeter of a Square” (1967-1968) e “Wall-Floor Positions” (1968). São ações executadas para a câmera em que o corpo do próprio artista tem um papel fundamental. Nas ações de Nauman, como no exercício apresentado por nosso artista, o que está em jogo é a tensão criada entre o corpo e o espaço ao qual ele está inserido.

Em “Como desenhar Mondrians...”, a partida foi o fracasso, mas percebemos como o seu corpo se posicionou diante da câmera e também o ponto em que ele chegou até sucumbir à exaustão. Nesse exercício, o som do vídeo foi crucial para aproximar esse processo com outros produzidos paralelamente pelo artista. A sonoridade da mesa rangendo é muito semelhante ao barulho de uma cama que abriga um casal transando.

Já em “Paisagem A2: negociação de intimidades” (2015), como mostra a figura 4, ele colocou no papel os vestígios da sua negociação com um parceiro. Através de

têmpera guache preta, imprimiu seu ato e desejo sem pensar nos papéis que grudavam em seus corpos. Refletir sobre a intimidade e como negociá-la com seus companheiros é relevante para o seu processo artístico.

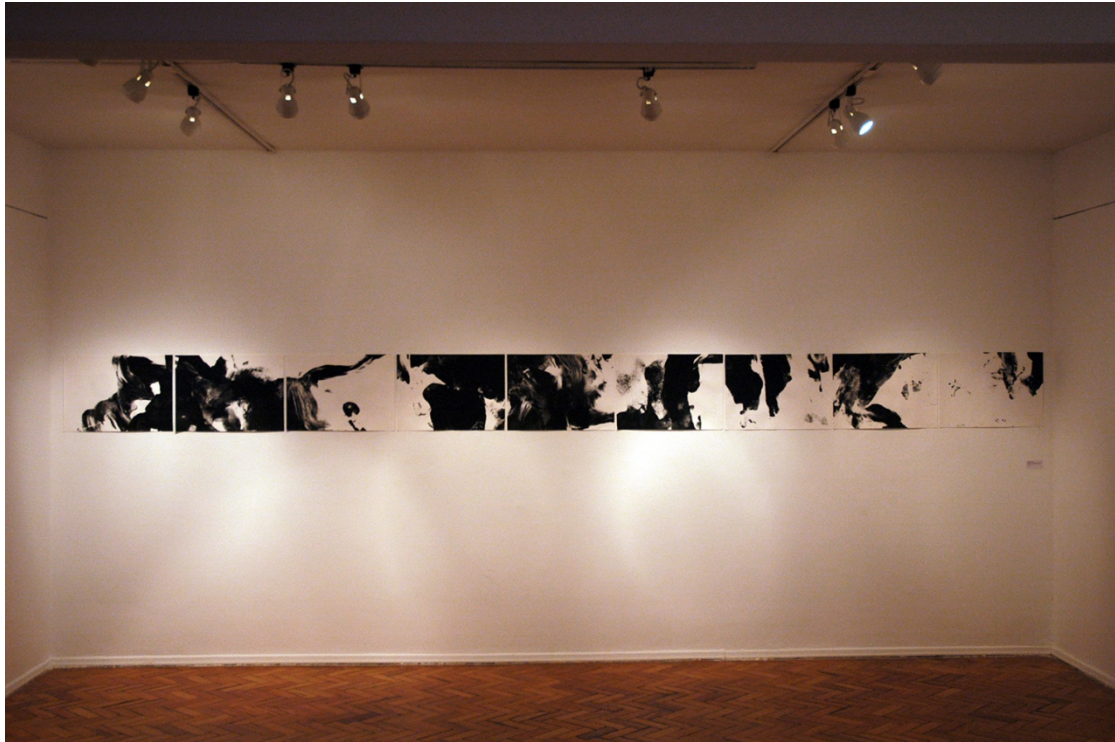


Figura 4: “Paisagem A2: negociação de intimidades” na exposição “É tudo nosso”. Brasília (DF). 2017.

O resultado desse exercício é o conjunto de dez impressões de seus corpos realizadas com têmpera guache em folhas de papel A2 Canson para desenho.

São recorrentes na história da arte trabalhos em que o corpo do artista serve como “pincel” para sua obra. A referência para a realização desse processo, segundo o artista, foi a performance “Loving Care” (1992), realizada por Janine Antoni na Anthony D’Offay Gallery, em Londres. Na ocasião, a artista das Bahamas pintou todo o chão da galeria usando seu cabelo como pincel e tinta para cabelo. Na ação, ela mergulhava seu cabelo em um balde de plástico contendo tinta preta para cabelo e depois passava no chão da galeria. O público que assistia a sua performance era empurrado para fora da sala de paredes brancas devido a sua ação. O título “Loving Care” vem de uma marca de tinta para cabelo que já teria sido usada por Antoni.

Vários artistas já utilizaram corpos como pincel na história da arte, desde Yves Klein, passando pelas *actions paintings* de Jackson Pollock, até trabalhos de Ana

Mendieta, Andy Warhol, Carolee Schneemann, Nam June Paik e Shigeko Kubota, que pintava utilizando um pincel enfiado em sua genitália (“Vagina painting”, 1965). Nosso artista escolheu fazer um diálogo com a obra de Janine Antoni devido ao posicionamento político que a artista propõe. Ela se coloca fazendo um papel que é culturalmente direcionado para as mulheres – varrer, limpar –, na intenção de adentrar no campo da arte que, à época, era fortemente masculino. No exercício “Paisagem A2: negociação de intimidades”, o artista aqui apresentado assume seu ato sexual com outro homem, imprimindo-o nos papéis através da tinta. Trata-se de um posicionamento político de sua sexualidade.

Por uma possibilidade de intimidade

Esses três exercícios artísticos, logo acima apresentados, apontaram para a questão da investigação, que coloca o corpo do nosso artista como ponto central das reflexões elaboradas. Sua intenção foi construir a sua paisagem íntima para questionar o lugar da intimidade na vida contemporânea. Paisagens íntimas são propostas artísticas que lhe posicionam enquanto sujeito/artista na sociedade atual. Logo, ele denomina de paisagens íntimas toda a produção que envolve seu corpo (ou sua ausência presente).

Quando nos aproximamos um pouco mais da problemática em questão, é fácil observar que buscar por intimidade perpassa toda a produção artística aqui apresentada. Talvez “Soluções contemporâneas de como resolver solidões em tempos de amor fluído” seja o exemplo mais evidente dessa procura. Mas em geral trata-se de suas paixões, sua sexualidade, sua feminilidade, seus desejos, seus afetos, sua solidão, suas angústias, suas memórias, sua esperança de ser feliz. O que ele faz nas produções artísticas é mostrar suas experiências mais pessoais. Aquelas que deveriam estar anotadas em um diário, e esse trancado à chave em um local seguro.

A questão pertinente aqui é se ainda é possível ter intimidade com a fluidez dos amores e revelar que o íntimo não é mais privado. Agora ele é público e propõe um enfrentamento cultural. Problematizar o privado e o público de forma que as fronteiras que já são borradas entre eles fiquem ainda mais. A partir dessa subjetividade constituída nesse embate, se posicionar politicamente e apontar limites

que a cultura patriarcal não domina mais. Criar fissuras dentro dessa cultura e discutir novas possibilidades de práticas dentro dos processos de subjetivação.

Referências

- CAIAFA, Janice. *Aventura das cidades: ensaios e etnografia*. Rio de Janeiro: Editora, FGV, 2007.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. *Ser afetado*. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/50263/54376>>. Acesso em: 1 de novembro de 2015.
- FORTIN, Sylvie. *Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística*. Disponível em: <ser.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/1196>. Acesso em: 1 de fevereiro de 2017.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (volume 10)
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- KLINGER, Diana. *Escrita de si como performance*. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>> Acesso em: 17 de março de 2017.
- LAING, Olivia. *A cidade solitária: aventuras na arte de estar sozinho*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.
- LEIRIS, Michel. *A idade viril*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *A vida em comum: ensaio de antropologia geral*. São Paulo: Unesp, 2014a.
- TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto*. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014b.
- VERSIANI, Daniela Beccaccia. *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

Odinaldo Costa

Artista Visual. Professor da Universidade Federal de Goiás, na Faculdade de Artes Visuais. Doutor em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestre em Comunicação, pela Universidade de Brasília. Graduado em Comunicação Social – Jornalismo, pela Universidade Federal da Paraíba.