

Na sacristia, o inventário do mundo: Arthur Bispo do Rosario e Hassis

Fernando Chíquio Boppré*

para Nicinha, irmã de Leonilson

Resumo:

Arthur Bispo do Rosario e Hassis engendraram, cada qual a seu modo, trabalhos artísticos a partir da constituição e da exploração de um arquivo pessoal todo-próprio: um mundo de objetos e de reminiscências que passavam a compor poéticas singulares. Experiências de vida convertidas em memória: seja a sua própria ou a de outrem. A trajetória e a obra de ambos desvela um modo específico de experimentação e representação de si e do mundo a partir da criação de um universo visual ativado pela memória.

Palavras-chave: Arthur Bispo do Rosario; Hassis; memória

Abstract:

Bispo do Rosario and Hassis conceived, each on their own way, works of art by building and exploring a very peculiar personal archive: a world of objects and remains were used to achieve a unique poetic creation. Life experiences which were converted in memories, either their own or someone else's. Their path and their work reveal a specific way to experiment and to represent oneself and the world through the creation of a visual universe which is triggered by the memory.

Key-words: Arthur Bispo do Rosario; Hassis; memory

Mantos, estandartes, objetos justapostos: a obra sacra de Arthur Bispo do Rosario (1909¹-1989) assinalou uma reconstituição do mundo com o objetivo de preparar sua passagem para o além. Fotos, filmes, pinturas, desenhos, arquivos: através de trabalhos artísticos, Hassis (1926-2001) elaborou um acervo que configura uma memória de si, da cidade e do mundo.

Distintas experiências subjetivas que, no entanto, a partir da constituição e exploração de um arquivo pessoal todo-próprio, produziram múltiplas e instigantes narrativas. Ambos recolheram ao longo da vida uma variedade de objetos que passaram a ser engendrados em todo tipo de (des)arranjos visuais: seja almejando a eternidade, no caso de Bispo; seja o circuito artístico, no caso de Hassis. Vida e obra de dois homens distantes no espaço (e também no tempo) que, todavia, possibilitam um exercício crítico e comparativo potencial.

* * *

· Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina.

¹ Segundo registros da Light, onde trabalha entre 1933 e 1937, nasce em 16 de março de 1911. Nos registros da Marinha de Guerra do Brasil, onde serve entre 1925 e 1933, consta 14 de maio de 1909.

Bispo do Rosario nunca conheceu Hassis. E, provavelmente, Hassis nunca tomou maior conhecimento da obra do interno da Colônia Juliano Moreira, a não ser em notícias ocasionais. Hiedy de Assis Corrêa – o Hassis – nascera em 1926, em Curitiba, mas aos dois anos de idade, mudou-se, junto aos pais, para a cidade de Florianópolis, donde nunca mais sairia. Pintor e desenhista, pelo menos desde a década de 1940, passaria mais de meio século produzindo ininterruptamente.

A biografia de Arthur Bispo do Rosario, por sua vez, é mais enigmática². Predominam lacunas no que diz respeito até mesmo à data de seu nascimento: “Um dia eu simplesmente apareci”, como costumava dizer ao ser perguntado sobre sua origem. Para Bispo, pouco importava de quando era e de onde vinha. A questão era: para onde iria? Desimpedido da burocracia exigida ordinariamente pela vida em sociedade – já que passou mais de cinquenta anos internado em colônia psiquiátrica – Bispo pôde plantar “provas do aparecimento no planeta como bem entendeu” (HIDALGO, 1996: 34). Mais uma dentre as tantas ficções que teceria ao longo da vida: “Arthur Bispo do Rosário quase não existe como história. Poucos documentos há sobre sua origem, seu passado, e incompletos” (BURROWES, 1999: 56). Bispo esquivava-se da história, da biografia e mesmo da história da arte. No entanto, para ele, a história sobre sua vida era mais simples. Outra resposta que costumava dar a respeito de suas origens era: “Tá escrito, tá escrito. Tá escrito!”. Afinal, bastava olhar para seus trabalhos, ler sua escrita: lá estaria o suficiente para entendê-lo já que, como poucos, Bispo encetou arte e vida em um mesmo movimento, num mesmo gesto³.

Uma interpretação mais radical, no entanto, mais provável tendo em vista o horizonte religioso de Bispo: ao afirmar que os dados sobre sua vida já estavam escritos, o que ele queria dizer era que bastava ler à Bíblia já que se considerava profeta, santo e Jesus Cristo ao mesmo tempo. Assim, sua história já estaria registrada nos Evangelhos, bastava lê-los. Independente de ser um sintoma ou não de esquizofrenia, tratava-se, sobretudo, do modo que Bispo elegera para explicar sua biografia, para se representar diante do outro (e de si).

A corriqueira explicação que relataria seu nascimento em Japarutuba, em Sergipe, sua passagem pela Escola de Aprendizes Marinheiros, seu trabalho na empresa Light, sua

² Bispo era o “enigma da esfinge”, segundo Patrícia Burrowes. Mais recentemente, Sérgio Medeiros vem desenvolvendo a idéia de “egípcio de Jacarepaguá”. De um lado, em Burrowes, a idéia de que era preciso responder a uma pergunta: “Qual a cor do meu semblante?”, para entabular qualquer conversa com Bispo. De outro, em Medeiros, a percepção de que como os faraós, Bispo guardava no interior de suas celas objetos importantes para a “passagem”.

³ Esta talvez seja a principal questão que relaciona o trabalho de Arthur Bispo do Rosario aos procedimentos que caracterizam, de alguma forma, a arte contemporânea.

aplicação na função de empregado doméstico em um casarão no bairro do Botafogo, nada disso lhe servia, a não ser em ocasiões específicas. Bispo não soube lidar de maneira ordinária com as reminiscências emocionais e familiares. Quando provocado a falar sobre a sua infância, desatava o discurso ortodoxo cristão. Seu trabalho exprime este desentendimento consigo. Assim, refugiou-se no mundo dos objetos, das miniaturas, das séries, que são muito mais flexíveis e fáceis de serem moldados e ordenados do que a memória afetiva. Além da missão de representar o mundo, como ele próprio afirmava, Bispo elaborou uma representação de si que acabou por abarcar toda a sua existência, transformando seu lar em cenário, sua vida em dramaturgia cristã.

Hassis, como Bispo, procedeu com um ajuste biográfico, com uma reescritura de si. Na esteira de Picasso⁴, compôs diversos trabalhos onde sugeria uma trajetória e organizou um arquivo capaz de inventariar a sua história, de sua família e do circuito artístico local. Hassis teve uma infância bastante difícil, com a morte precoce do pai. No entanto, conseguiu organizar psicologicamente seus traumas através de uma taxionomia da memória social, artística e afetiva. De uma parte, reuniu um arquivo com mais de dez mil documentos sobre a arte catarinense. De outra, ordenou em diversos álbuns fotográficos, a trajetória de seus antepassados e descendentes⁵.

A fotografia e o cinema foram para Hassis instrumentos férteis para essa organização afetiva e social. Além de fotografar e filmar a cidade de Florianópolis em seu Centro e nos seus arredores – produzindo o que hoje são verdadeiros documentos visuais da história da cidade – ele também fotografou a si próprio em poses cinematográficas, tendo como cenário seu ateliê. O próprio modo como organizara sua casa – assim como Bispo suas celas – denota suas intenções: na parte de cima, no mezanino, morava a família: filhas e esposa. Já o térreo era ocupado por seu ateliê, com amplas janelas que, mesmo quem passasse na rua, poderia distinguir, nitidamente, que ali morava um artista, pela quantidade de quadros, objetos e mesmo tintas pelo chão.

Os inúmeros auto-retratos fotográficos eram realizados sob esta rica cenografia da casa. Hassis costumava andar por ela, conforme recordam seus parentes e amigos, com suas calças “sujas” de tinta e, de preferência, com sua camisa listrada, lembrando o figurino de um marinheiro. Por sinal, como Bispo, Hassis tinha fixação por navios e pelo mar. Em tempos em

⁴ Pablo Picasso e Marcel Duchamp: mestres também na representação de si. Os artistas modernos arraigaram a função do autor: o excesso e a virilidade de um, a discricção e a ironia do outro, transformaram-se em fontes inesgotáveis para a caracterização biográfica de tantos outros artistas.

⁵ Tratava-se de uma espécie de árvore genealógica fotográfica-visual de seus antepassados e de seus parentes mais próximos. A cada filho, a cada neto que nascia, ganhava um álbum onde ele registrava cada passo de suas vidas.

que Florianópolis contava com um porto, trabalhara no cais, fazendo a contabilidade de empresas madeireiras. Não há registros de que tenha efetivamente trabalhado carregando e descarregando os navios, no entanto, era assim que ele próprio costumava se representar. Nos auto-retratos em pintura, como o de 1967 – período em que Florianópolis já não possuía mais porto – ele retrocedeu no tempo e se fez aparecer de regatas, num primeiro plano, com um navio sendo carregado de madeiras ao fundo. No canto direito superior, ao fundo, vê-se um estivador, também de regatas, trabalhando: Hassis era como eles (ou pelo menos queria sê-lo).

* * *

Como pensar trabalhos⁶ tão díspares? Num primeiro momento, este estudo se propunha a pensar um ou outro artista, segundo a lógica usual da pesquisa monográfica sobre uma trajetória artística. No entanto, pouco a pouco, percebeu-se que o objetivo mesmo desta investigação não era, especificamente, Bispo do Rosario ou Hassis. Interessava, sim, o modo como seus trabalhos organizavam e dialogavam com uma certa experiência já convertida em memória, seja a sua própria ou a de outrem.

Dentro desta lógica, caberia a questão: então, por que Hassis? Por que Arthur Bispo do Rosario e não Rosângela Rennó, Paulo Gaiad, Farnese de Andrade, enfim, outros artistas visuais (e mesmo escritores) que enfrentaram este problema? A resposta é que – além de uma certa intuição – ambos parecem atravessados por uma idéia de tempo bastante análoga, a saber, um tempo cristão. Esta concepção temporal, substrato tanto da forma quanto do conteúdo de seus trabalhos, criou pontos de aproximação que se revelam tanto em sua obra quanto no modo como organizaram a sua existência.

Uma certa obrigação em tudo ver e tudo reunir parecia atravessá-los. Bispo chegou ao absurdo de anotar até mesmo quando recebia sabonetes. Ambos, como sacristãos que se encarregam da arrumação e da guarda dos paramentos, esforçavam-se por acolher tudo aquilo que fosse pertinente ao seu tempo, sua cidade e a si próprio. Um colecionismo todo-próprio capaz de reunir ao seu redor uma infinidade de objetos e documentos dissonantes capazes de

⁶ A idéia de “trabalho”, no lugar de “obra de arte”, mesmo que não resolva o problema, é mais pertinente já que equaciona melhor a produção de ambos os personagens, principalmente no que diz respeito a Arthur Bispo do Rosario que trabalhou ao longo dos anos em detrimento a qualquer tipo de circuito artístico e que afirmava claramente que seus objetos não se tratavam de “arte”. Maurice Blanchot, ao refletir sobre a poesia de Mallarmé, ajuda a pensar esta questão: “Não obra de arte, obra que tem a arte por origem, pela qual a arte, da ausência do tempo onde nada se conclui, é elevada à afirmação única, fulminante, do começo. E, do mesmo modo, o poema entendido como um objeto independente, auto-suficiente, um objeto de linguagem criado para si só, mônada de palavras onde só se refletiria a natureza das palavras e nada mais, talvez seja então uma realidade, um ser particular, de uma dignidade, de uma importância excepcional (...)” (BLANCHOT, 1987: 35)

arranjar uma narrativa sobre seu tempo: “Nesse sentido, colecionar se converte em uma forma de enclausurar o objeto, des-historicizá-lo, de maneira que seu contexto seja abolido em favor da lógica da coleção” (MACIEL, 2004: 19).

Em comum entre eles havia o pressentimento de um apocalipse que traria o fim dos tempos tal qual o conhecemos. Diante disso, a necessidade de reunir as coisas importantes para a posteridade. Particularmente no fim da década de 1960, a temática apocalíptica retornava em forma da Guerra do Vietnã, da bomba H, do problema da superpopulação mundial que eram a pauta do dia da imprensa no período e que iriam culminar na realização, por parte de Hassis, da série de colagens “Ontemanhã”⁷, de 1967.

Em Bispo, somado a todas estas preocupações com o mundo⁸, havia uma escatologia cristã⁹ levada ao extremo: a consumação do tempo e da história estaria próxima, caberia a ele representar o mundo ao Senhor. Tal concepção de tempo observa a seguinte imagem: uma linha reta em progressão contínua, com começo, meio e fim: “Ao contrário do helenismo, o mundo, para o cristão, é criado no tempo e deve acabar no tempo. De um lado, a narrativa do Gênese, de outro, a perspectiva escatológica do Apocalipse. E a criação, o Juízo Final, o período intermediário que se desdobra de um a outro desses dois eventos, são únicos” (PUECH apud AGAMBEN, 2005: 114). Tal entendimento do tempo causava-lhes, de um lado, um sentimento de temor, e de outro, uma espécie de estado febril que os movia na produção quase obsessiva que tinha por missão tudo registrar. Afinal, o que estava em risco era justamente este invólucro – o tempo – onde as coisas singulares, que nunca voltariam mais a ocorrer se encontravam.

* * *

A contigüidade entre Hassis e Bispo se apresentava também nos procedimentos que ambos se utilizaram – principalmente a colagem – que serão aqui consideradas duplamente: de uma parte, o ato em si de recortar e colar impressos (ou mesmo objetos) em uma superfície; de outra, o fato de se extrair de fontes diversas (e mesmo distantes no tempo e no

⁷ “Ontemanhã”, o título desta série, dá conta, por si só, de uma sintaxe explosiva. Ao observar atentamente ao quadro que abre a série, constata-se que o artista montou esta palavra, ao juntar “Ontem” com “anhã”. Arriscamos uma definição vocabular: “Ontemanhã” [do latim “ad nocte(m)” + do latim “maneana”]. **Adv. 1.** confusão temporal. **2.** pretérito e futuro conjugados. **3.** movimento da memória que aponta concomitantemente ao outrora e ao porvir. **4.** máquina de anacronias.

⁸ Bispo sabia exatamente o que se passava no mundo já que lia revistas e jornais de todo o tipo.

⁹ O fundo cristão é também presente em Hassis: além da forte formação católica, em sua trajetória artística, pintaria diversas séries e quadros com esta temática (“Via-Crucis”, “7 Palavras”, “7 Sigilos”, entre outros).

espaço) um pensamento visual. Em “Ontemanhã”, a colagem é expressão direta de um trânsito temporal que confronta futuro, presente e passado.

Tal processo, em Hassis, não se apresenta apenas em “Ontemanhã” e está distribuído por todo o seu acervo: as milhares de fotografias, os filmes em película e em vídeo, o arquivo documental e mesmo os vários objetos e livros distribuídos pela sua casa/ateliê e jardim. Um conjunto que encerra, seguramente, com mais de trinta mil peças.

É preciso, neste sentido, estender a idéia de colagem, que não se encontra somente em uma obra específica, mas que pode também ser apreendida nas infinitas relações e combinações que as diversas modalidades de seu acervo produzem entre si: “Cada fragmento de jornal forma o signo de um significado visual; então, quando junta sua extremidade à de outro, ele se re-forma e o significado muda” (KRAUSS, 2006: 43). Ou seja, a depender das combinações propostas pelo leitor da obra, obter-se-á diferentes interpretações e textualidades. É possível pensar o mesmo procedimento com Bispo do Rosario que construiu sua obra como uma imensa colagem que tinha como suporte, em última instância, as paredes, o chão e o teto das celas que ocupava na Colônia Juliano Moreira.

E, talvez, indo mais além, a fortuna de um artista não esteja somente nele próprio, senão, nas relações que se é possível estabelecer entre seu trabalho e de outros artistas, nos contrastes que potencializariam em um jogo de diferenças e aproximações. O lugar comum na história da arte, desde Vasari, é afirmar a genialidade de um artista, seu perfil biográfico, suas influências e legados. Afora a crítica já feita a este modelo teórico-metodológico, seria preciso aprofundar a ação de se pensar obras e trajetórias artísticas umas em relação às outras.

E isso não significa que seja preciso, necessariamente, pensar Hassis ao lado de artistas como Ernesto Meyer Filho, Dimas Rosa, Rodrigo de Haro, Pedro Paulo Vecchietti, enfim, sua “geração artística catarinense”. Muito menos, como infelizmente tornou-se comum, pensar em Bispo do Rosário em relação a artistas como Fernando Diniz e outros que participaram do processo terapêutico proposto pela doutora Nise da Silveira, no Engenho de Dentro¹⁰, no Rio de Janeiro.

Assim como é possível ler uma colagem infinitas vezes, a depender da combinação que nossos olhos proporcionar, também é exequível associar artistas a outros que, muito provavelmente, sequer souberam uns da existência dos outros. Uma espécie de curadoria que

¹⁰ Ao contrário do que comumente se acredita, Arthur Bispo do Rosario não participou experiências artísticas propostas pela doutora Nise da Silveira no Engenho de Dentro. Em seus mais de cinquenta anos passados no interior da Colônia Juliano Moreira, em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, Bispo produziu de maneira independente e movido por sua própria obsessão.

apresenta por critérios não questões regionais, geracionais ou mesmo formais, mas sim o modo como cada artista lidou com um problema específico em sua poética.

Ademais, proceder desta maneira é tão divertido quanto as experiências realizadas por Charles Swann – personagem de “Em Busca do Tempo Perdido”, de Marcel Proust – que convidava para os salões de sua esposa, Odette de Crecy, tanto duques e princesas quanto burgueses vulgares (PROUST, 1993: 85). Aquilo que o mercado e a história da arte organizou, hierarquizou é preciso, agora, desarranjar, desalinhar, desordenar. Esta aparente bagunça não é nada mais do que uma necessidade de confundir, de criar novos sentidos já que é justamente na confusão, no seu sentido vocabular (estado ou efeito daquilo que se acha confundido, misturado; falta de ordem ou método; tumulto, barulho, barafunda) que se desvela a potência dos trabalhos artísticos. É preciso aderir à confusão que é capaz, também, de criar um certo estado de exceção, de suspender os direitos conferidos ordinariamente às coisas. Afinal, este foi o procedimento tanto de Bispo quanto de Hassis. A lógica do museu (cada vez mais técnica e embaraçada a uma sociologia da arte influenciada em Pierre Bourdieu¹¹) não deve, portanto, adentrar a este exercício de pensamento.

* * *

Algumas coincidências: Hassis e Bispo viviam rodeados de gatos, preocupavam-se com o fim dos circos, guardavam todo o tipo de quinquilharias, gostavam de navios, como dito. Afora estas curiosidades, outra contigüidade merece ser destacada.

Bispo e Hassis mantiveram, durante suas vidas, sacristias. Explica-se: a sacristia de qualquer Igreja funciona como um misto de depósito e lugar sagrado onde se encontram os paramentos necessários ao culto: a hóstia, as vestes, o vinho. Dessa coxia saem, momentos antes, o padre, os coroinhas, os ministros. Sem a sacristia, não há missa – não há representação. Só os mais chegados participam deste espaço, preparando e zelando os adereços necessários à cena.

Para adentrar a sacristia de Bispo era preciso, antes, responder-lhe: “Qual a cor do meu semblante?” Somente após responder-lhe corretamente, ele introduzia o visitante em suas

¹¹ Se o mercado e história da arte estabeleceram valores, a sociologia da arte, por sua vez, reivindica ter descoberto o “furo”, ou seja, o modo de funcionamento, por vezes sórdido, do dito “campo artístico”. Pierre Bourdieu chegou a escrever um livro chamado “As Regras da Arte” em que percebe o funcionamento do campo artístico literário em tempos de Gustave Flaubert. No entanto, ao escrever sobre as “regras”, desprezou (ou não soube lidar) com a poética de Flaubert que, com toda a certeza, transcende ao período histórico francês que lhe viu nascer e morrer, afinal, era leitor assíduo dos clássicos e viveu mais em sua biblioteca no que na própria França deste período – sendo a biblioteca, como se sabe, um lugar anacrônico, por excelência.

celas onde vivia, trabalhava e reunia seus objetos. Este espaço era lar, ateliê e reserva técnica ao mesmo tempo: casulo, teia e cripta onde o homem-aracnídeo-Bispo aprisionava, processava e conservava seu material.

No caso de Hassis, sua sacristia encontrava-se num espaço anexo ao ateliê, um pequeno quarto onde depositava suas fotos, discos, livros, filmes, enfim, seu arsenal de trabalho e de recordações, sua matéria-prima vital. Ao visitante comum, o quarto poderia passar despercebido isso porque Hassis transformou a porta que o separava do ateliê em uma verdadeira obra de arte. O que antes era madeira e que servia para dividir ambientes – ou seja, uma porta – tornou-se superfície para pintura, colagens e objetos tridimensionais que, gradativamente, iam sendo anexados¹². Era essa “porta-obra”, portanto, que dividia o quarto-depósito-sagrado do restante da casa: era preciso conhecê-la bem para saber de seu conhecimento. A disposição e a consagração do local onde viviam e trabalhavam tanto em Hassis, quanto em Bispo do Rosario, era, portanto, fundamental em suas produções.

* * *

Por último uma confissão em primeira pessoa sobre a parte que cabe a Bispo do Rosario. Desde o dia 23 de dezembro de 1938, quando declarava ter escutado vozes do além que o convocaram para preparar a “passagem”, Bispo se tornou um irreversível mal-entendido: era louco para a psiquiatria, artista para as artes plásticas, santo para ele próprio. Em verdade, Bispo criou uma tênue fronteira por onde pôde circular: entre a vida, a arte, a religião e a demência. Talvez por isso ainda hoje seja um problema: afinal, em que movimento artístico Bispo se encontraria? Qual o diagnóstico clínico seria capaz de dar conta desta mente criativa e alucinada? Será que este tresloucado santo poderia ser beatificado pela Igreja Católica Apostólica Romana?

Há aqui uma sensação de inutilidade em relação a qualquer abordagem que tome os objetos de Bispo por obra de arte. Os textos críticos de Frederico Morais, Ivo Mesquita, Ferreira Gullar, entre outros, soam-me bastante burlescos¹³. Evitei, ao longo da escrita, chamá-lo de “artista” e julgar seus objetos como “obra de arte”. Todavia, como facilmente se percebe, não foi possível desviar-se completamente destas idéias.

¹² Estes objetos contavam a história de sua vida: crucifixos, relógios, chaves de carro, bilhetes, brinquedos, adesivos, enfim, materiais extraídos do fluxo comum das coisas e ressignificados na produção artística.

¹³ Mesmo o esforço de Morais (louvável, por sinal) em afastar a obra de Bispo dos artistas do Engenho de Dentro e de toda uma vertente que trabalha sob a clave das imagens do inconsciente, parece-me desapropriada.

De um lado, a história da arte parece, até o momento, incapaz de apreender o movimento ontológico de Bispo. Como chamar seus objetos de *readymades*, de *assemblages*, quando ele próprio considerava-os, simplesmente, como “vitrines”, ou seja, em exposição não para o museu ou a galeria de arte, mas sim para o Todo-Poderoso? De outro lado, as questões relativas à arte contemporânea (arte e vida, tridimensionalidade, instalação, etc.) aterrissam sobre o trabalho de Bispo apenas para gerar mais um mal-entendido. Expor Arthur Bispo do Rosario na 46ª Bienal de Veneza, ao lado de Nuno Ramos, talvez tenha sido mais uma das tantas dissonâncias. Defini-lo como artista talvez seja tão inconseqüente como definir Duchamp como cristão. Trata-se de um outro universo, onde estas ferramentas de nada servem. Por enquanto, talvez impere aquilo que Jorge Luis Borges percebera sobre certos trabalhos: uma total incapacidade de entendimento. No entanto, por vezes, a falta de compreensão, o ruído na transmissão, configura-se mais fértil do que a própria educação e a comunicação: “(...) a linguagem cala-se como ser da linguagem e como linguagem do ser, silêncio graças ao qual os seres falam, no qual encontram também esquecimento e repouso” (BLANCHOT, 1987:34).

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: UFMF, 2005
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BURROWES, Patrícia. **O universo segundo Arthur Bispo do Rosario**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosario: o senhor do labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. **Os papéis de Picasso**. São Paulo: Iluminuras, 2006
- MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas. Ensaios de literatura, cinema e artes plásticas**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.