

**O AUTOR POR UM FIO: SOBRE GILETE AZUL,
DE MIRIAM CHNAIDERMAN**
THE AUTHOR HANGING BY A THREAD: ON *GILETE AZUL*, BY
MIRIAM CHNAIDERMAN

Edson Luiz André de Sousa¹

Luciano Assis Mattuella²

Resumo: *A partir do filme Gilete Azul, de Miriam Chnaiderman, os autores procuram estudar a questão da autoria no contexto contemporâneo. Elementos da obra de Nazareth Pacheco, apresentada no filme, permitem compreender que a função-autor não pode ser entendida como algo positivado, ou seja, o autor é entendido como uma forma do sujeito no discurso, como efeito de um discurso. Portanto, propõe-se que o autor está sempre “por um fio”: seja porque sua presença não está garantida a priori, seja porque ele é o efeito de uma cadeia de deslizamento significativa.*

Palavras-chave: ato criativo; autoria; sujeito; utopia.

Abstract: *Based on the short-film Gilete Azul, by Miriam Chnaiderman, the authors intend to study the question of authorship in the contemporary context. Elements found in the artwork of Nazareth Pacheco, presented by the film, allow to understand that the authorship-function cannot be understood as something evident, i.e., the author is a sort of subject in the discourse, as an effect of the discourse. Therefore, it is proposed that the author is always “hanging by a thread”: either because its presence is not guaranteed a priori, or because it is the effect of a significant chain.*

Keywords: creative act; authorship; subject; utopia.

1 Professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

2 Psicanalista.

“Mas como podemos esperar salvar-nos naquilo que há de
mais frágil?”
(CALVINO, 1990, p. 18)

A frase de Italo Calvino com que começamos este texto coloca-nos frente a uma questão singela, mas profundamente inquietante: qual o valor da fragilidade? O que arriscamos quando nos apresentamos ao mundo desde uma posição que não está firmemente circunscrita – desde o lugar de nossa finitude, nossa castração, para falarmos junto à Psicanálise? Em um mundo cada vez mais alienado à miragem do desempenho, mundo em que a realidade efetiva parece querer esgotar-se naquilo que é positivado, no que aparece, qual o lugar ainda para o negativo, para aquilo que resiste ao discurso da produção desenfreada, do sucesso a qualquer preço?

Tudo ocorre como se vivêssemos em um cenário pleno, uma construção hermeticamente acabada - um bloco único sem arestas, sem o desgaste do tempo, sem ranhuras, enfim, sem frestas. O frágil, neste sentido, é justamente aquilo que se desloca do eixo padrão, que coloca uma pausa e permite que nos interroguemos sobre a profusão de imagens de - suposto - sucesso que impregnam a Cultura nos dias de hoje. Apenas a partir de uma posição de fragilidade é possível descansar o olhar, voltar-se para o detalhe, para a nuance não vista, para a história deixada em aberto. Desta forma, a fragilidade traz consigo um silêncio que organiza uma nova forma de olhar; é um corte que sustenta uma relação diferente com o mundo. Como diz Calvino, talvez possa ser o absurdo de uma forma de salvação.

Mais ainda, poder inserir no mundo frestas, pequenas rachaduras, poder sensibilizar um discurso que parece tão plenamente encadeado (discurso do imperativo da felicidade) é, antes de tudo, viabilizar uma retomada da autoria. Não resignar-se àquilo que já está dado, fazer uma aposta no novo, é resgatar, assim, a função-autor. E é também, como veremos adiante, um ato utópico.

É sabido que a noção de progresso, herdeira da Era Moderna, sustenta e até mesmo estrutura todo um modo de ver o mundo: a natureza a serviço do homem, o campo do humano como um laboratório em que a subjetividade é dissolvida em substratos materiais e concretos. Nosso modo de fazer e pensar a Ciência carrega muito deste legado moderno ao supor a falaciosa separação entre sujeito (no sentido tradicional

do termo, como o agente da ação) e objeto. O discurso do progresso, portanto, é aquele que trabalha a partir da hipótese de que apenas existe o que pode ser resumido a noções-conceitos, como se os limites do mundo e seus fenômenos fossem as nossas aptidões cognitivas. Aqui percebemos a importância de Sigmund Freud no registro da Epistemologia, uma vez que foi ele um dos pensadores centrais que apontaram para a insuficiência dos conceitos e do Saber para dar conta do mais singular de uma vida: a subjetividade, a posição no discurso daquele que fala.

Freud torna visível justamente a potência da fragilidade, ou seja, o fato de que somos constituídos a partir de uma falha fundamental, de uma distância com relação aos ideais. Como um iconoclasta, Freud explicita o quanto as imagens de potência não são suficientes para sustentar uma posição de fala autêntica - a nossa condição de seres falantes está condicionada precisamente ao fato de sermos atravessados por uma história que nos escapa, que opera em um registro não acessível pelo conceitual. Em suma, Freud deixa claro que somos seres literários cuja narrativa de vida não é passível de fixidez; ocupar-nos com a nossa própria história de vida é algo que nos anima e que nos permite fazer resistência aos discursos dominantes carregados de certezas e de ideologia. O acesso à história de si pressupõe, assim, o corte e a abertura de frestas.

Freud aponta para este paradoxo: a nossa história de vida nos garante uma posição no mundo, mas somente após esta narrativa ser contada é que podemos ter alguma ideia de nossa função de autores desta história. A autoria, assim, acaba ficando distante da noção de potência, uma vez que é a própria narrativa que, ao supô-lo, cria o autor. Desta forma, o autor encontra-se consigo mesmo ao final da realização da obra, mais ainda, na desmontagem de sua obra: mas isso tão somente para perceber que ele não é a soma das partes dela, mas sim o próprio efeito de sua desmontagem. Foucault deixa isso bem claro ao propor que o autor é uma das especificações da função sujeito:

(...) como, segundo que condições e sob que formas alguma coisa como um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos? Que lugar ele pode ocupar em cada tipo de discurso, que funções exercer, e obedecendo a que regras? Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso. (FOUCAULT, 2009, p. 287)

O sujeito não mais como aquele que desempenha o papel de “fundamento originário”, como diz Foucault, ou seja, que não está mais no lugar de garantia pressuposta de um discurso. Em outros termos: nem todo discurso produz um sujeito. O discurso que se resigna ao positivo, àquilo que já está no mundo, não produz um sujeito, apenas faz repetir um coro. Por outro lado, um discurso que não recue frente às falhas discursivas, dito de outro modo, um discurso que leve a sério suas próprias rupturas, pode, sim, fazer aparecer um sujeito. Nas palavras de Foucault: “poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função “autor”, enquanto outros são dela desprovidos”. (FOUCAULT, 2009, p. 274)

Gostaríamos de propor, então, que o autor se produz justamente no corte de um discurso, ali onde a lâmina da linguagem é mais precisa. Como sujeitos e, portanto, como autores, estamos sempre por um fio. Um autor não se produz em um ato consciente e voluntário de ação sobre o mundo, ele é tão-somente - e aí reside a força de sua fragilidade - o efeito de um discurso. Assim, o autor está por um fio em dois sentidos: primeiro, porque depende de um corte que interrompa o fluxo contínuo de um discurso esvaziado de sentido verdadeiro, porque supõe a impossibilidade de um discurso esgotar-se em sua lógica meramente comunicativa; segundo, porque o autor não pode se encontrado coagulado em nenhuma expressão ou tropos, ele está indicado - em ausência - no próprio fio do desfile significante. É neste fio que se sustenta toda a capacidade narrativa, neste frágil fio tencionamos aquilo que traz a marca de humanidade.

Algumas manifestações culturais são privilegiadas em sua capacidade de interrogar o contexto em que vivemos e em fornecer imagens que nos ajudam a interpretar os alicerces em que constituímos nossas vidas. São produções que nos inquietam e despertam o nosso olhar, que nos aliviam um pouco do cansaço cotidiano e nos instigam a uma nova relação com as coisas. *Gilete Azul*, filme de 2003 de Miriam Chnaiderman, é uma obra deste tipo, é uma narrativa que nos permite refletir justamente sobre a autoria e a sua interface com o corte e os diversos fios.

Em outros termos, é um filme que mostra a potência da fresta. Nele, estamos diante de uma sobreposição de olhares, uma vez que o filme abre, em imagens, um contato possível com as lâminas/obras e lâminas/palavras da artista plástica Nazareth Pacheco. Portanto, trata-se de um encontro entre os olhares de duas artistas sofrendo os efeitos que a

obra, em sua autonomia sublime, produz. A obra da artista no discurso cinematográfico de Miriam se apresenta como enigma e o filme tem a sabedoria de resguardar esta condição. Aliás, aqui encontramos uma estilística muito próxima ao diálogo entre um Alberto Giacometti e Jean Genet quando este último, ao visitar o atelier do escultor, se sente impulsionado a escrever um pequeno ensaio.

O estúdio de Alberto Giacometti surge como resposta “desesperada” a uma espécie de subtração que a obra do escultor produz como corte em Genet. O belo texto de Genet abre um olhar sobre a ferida que a escultura de Giacometti produz. Que espécie de ferida seria esta? Trata-se de uma ferida na opacidade dos discursos que nos protegem de novas imagens, de novos sentidos: “A beleza tem apenas uma origem: a ferida, singular, diferente para cada um, oculta ou visível, que o indivíduo preserva e para onde se retira quando quer deixar o mundo para uma solidão temporária, porém profunda.” (GENET, 2001, P. 12)

Um dos maiores valores da obra de arte é produzir novos horizontes de significação sobre os escombros de imagens que caem. Ato de criação como corte, como interrupção de circuitos repetitivos e automáticos na rede de significação. O ato criativo e o ato analítico têm, neste ponto, a função potente de lançar uma interpretação não no intuito de dizer o que é (pois não sabemos), mas de destituir nossa reverência e idolatria aos totens estabelecidos pela ideologia que nos organiza.

Mesmo depois do filme, da imagem das obras, da fala de Nazareth Pacheco, continuamos em uma certa suspensão tentando cavar um lugar neste cenário de giletas azuis. Encontramos no filme imagens em suspensão que turvam nosso olhar. Claro que há uma gramática de formas que impõem certas condições de leitura, contudo, se estamos diante de uma obra de arte, haverá sempre um indeterminado, um inacabado que faz furo, que faz fresta em nossas estratégias de significação. Aqui encontramos a beleza da arte em sua condição de ferida.

René Passeron, importante filósofo, artista e escritor francês desenvolveu parte desta reflexão no conceito de poïética. Diz ele: “Toda obra de arte é um curativo do vazio. Todo curativo esconde ao mesmo tempo que trata, e substitui sua aparência perceptível a não aparência do ferimento, desde então aberta ao imaginário” (PASSERON, 2001, p.11). Também Foucault alude a esta distância, esta fresta, ao comentar sobre a função-autor do escritor, intuição que pode ser expandida a todo artista, na realidade:

É sabido que, em um romance que se apresenta como o relato de um narrador, o pronome da primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos da localização jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita; mas a um alter ego cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra. Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício; a função autor é efetuada na própria cisão - nessa divisão e nessa distância. (FOUCAULT, 2009, p. 278)

Percebe-se, portanto, que a ideia de uma fresta, de um furo, um vazio constitutivo, está presente nas concepções de diversos autores que se ocuparam com a questão da produção de arte. É a partir da fragilidade dos escombros que uma outra narrativa surge. Assim, o desafio do espectador é ser colocado (pela obra) no lugar de quem tenta montar uma imagem a partir do risco de um corte. Não seria este o enigma do visível? Desenhar o traço mínimo que possa narrar o “risco” de nossa afânise, de nossa queda. Mais uma vez, Foucault: “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer.” (FOUCAULT, 2009, p. 268)

O filme de Miriam Chnaiderman foi genial em capturar este momento de desaparecimento, pois mostra o que não se vê mais, o que não se verá mais. Registra uma exposição que acaba. Filma, portanto, a desmontagem da exposição da artista. Esta escolha não é sem consequências, pois temos a chance de construir imagens que se desmontam. Há uma urgência no filme, o que vai se desfazendo aos poucos e nos ferindo com os fios de lâminas que penetram em nosso olhar. Aparece ali, portanto, a imagem como montagem.

Vemos no filme uma superfície se constituindo a partir de uma condição de fatiado, linha a linha costurada como um texto. Sabemos que a significação se produz na passagem, de um significante a outro, como dissemos anteriormente. É nesta passagem que tanto Miriam Chnaiderman como Nazareth Pacheco estão atentas à função da queda. Nazareth Pacheco monta linhas que buscam ser paredes, mas suas paredes são perfuradas, suas cortinas são vazadas. Neste furo entra o olhar do espectador. Neste sentido, o espectador acaba se transformando no próprio furo; mais do que aquele que cai, ele é a própria vertigem da queda.

Embora Nazareth Pacheco fale no filme destas cortinas de lâminas como espaços impenetráveis não podemos concordar tão rapidamente com ela neste ponto. Seu trabalho está mais próximo dos penetráveis, para lembrar as históricas instalações de Hélio Oiticica. Nesta equação, desmontar é penetrar. A questão importante seria pensar sobre os estilos de penetrar um espaço. O que faz contato de superfícies?

Queiramos ou não o eu é permeável ao espaço como lembra Roger Caillois. Esta vulnerabilidade da imagem que nos constitui diz de nossa condição de desamparo. Roger Caillois, em seu célebre texto *O mimetismo e a psicastenia legendária*, diz que esta permeabilidade é maior em espaços obscuros do que em espaços de luz.³ Assim, diante da noite trágica de nossa afânise/morte (inclusive o sono) corremos o risco de uma hemorragia do eu no espaço. Como poder ultrapassar esta obscuridade do instante, se pergunta Ernst Bloch em seu *Princípio Esperança*: “A consciência utópica quer enxergar bem longe, mas, no fundo, apenas para atravessar a escuridão bem próxima do instante que acabou de ser vivido, em que todo o devir está à deriva e oculto de si mesmo.” (BLOCH, 2005, p. 23). Nazareth Pacheco com suas lâminas sedutoras aborda as bordas do desejo.

Ao rever o filme de Miriam Chnaiderman lembramos de um pequeno conto de Jack London que acreditamos contribuir nesta reflexão sobre o estatuto da queda da imagem. Trata-se de um conto que tem como sugestivo título “Cara no Chão”. Narra a história de dois ladrões de peles que são capturados pelos índios dos quais roubavam e estavam condenados à tortura e à morte. A estória se inicia com Sibienkow ouvindo os gritos de desespero de seu amigo sendo torturado e esperando sua vez. Não lhe importava morrer, mas temia a tortura. Quando chega sua vez, provoca o chefe Makamuk dizendo que descobrira um preparado com os ingredientes da região que ao ser passado no corpo tornava-o impermeável. Diz ele: “Digo-lhe que, esfregando uma pequena dose desse remédio na pele, esta se enrijece, endurece como pedra, se enrijece como ferro, e nenhuma arma de corte poderá feri-la.” (LONDON, 1997, p.18).

O chefe não acredita muito, mas vai sendo fisgado em sua curiosidade e assim Sibienkow vai fazendo muitas exigências para revelar o segredo.

3 Ver neste ponto CAILLOIS, Roger. *O mimetismo e a psicastenia legendária* in: *Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris, 1938.

A posição de poder se inverte por instantes. Acordam que caso ele revelasse o segredo e mostrasse sua eficiência, estaria livre. Sibienkow disse que para provar o valor de sua descoberta passaria o produto no próprio pescoço e o chefe por três vezes poderia tentar cortá-la. Se não conseguisse, deveria deixá-lo ir. Captura, portanto, o outro em um sonho de impermeabilidade. A estória termina de forma surpreendente:

Makamuk brandiu a machadinha – uma machadinha de largo corte, para falquejar madeira. O aço luzidio relampejou no ar gelado, pousou um instante imperceptível acima da cabeça de Makamuk, depois desceu no pescoço nu de Subienkow.

Através da carne e do osso abriu caminho, mordendo profundamente o tronco em que se apoiavam. Espantados, os selvagens viram a cabeça saltar a uma jarda de distância do coto de pescoço donde o sangue esguichava.

Houve então um grande silêncio cheio de perplexidade, e lentamente começou a clarear nas mentes selvagens a idéia de que não existia remédio nenhum: o ladrão de peles lograra-os! Entre todos os prisioneiros, apenas esse escapara da tortura, ganhando o prêmio pelo qual representava toda a comédia. Um grande clamor de risadas elevou-se no ar. Envergonhado, Makamuk baixou a cabeça. Diante de toda a sua gente, sua cara caiu no chão.⁴ Sabia que daí em diante não mais seria conhecido como Makamuk, mas como Cara no Chão, a prova da sua vergonha o acompanharia até sua hora derradeira, e onde quer que as tribos se juntassem na primavera para pescar salmão, ou no verão para negociar, a história passaria de uma lado para outro nos acampamentos – de como o ladrão de peles morrera pacificamente, de um só golpe, pela própria mão de Cara no Chão. (LONDON, 1997, pp. 29-30)

O que cai ali senão uma imagem? Queda que vai funcionar como uma nova nomeação de Makamuk. O leitor, de certa forma, cai junto com Makamuk, quando chega a pensar que ainda poderia sair com vida com seu plano. Jack London ilustra de forma impressionante a relação entre imagem, morte e queda. Nem toda queda aponta para a

4 Grifo nosso.

morte: a vertigem também é uma forma de saber-se vivo, de nomear-se de outra forma. Em suma: a queda é também um deslocamento a uma outra posição de dizer - um recurso de autoria.

Retornando ao filme, percebemos que toda parede que tenta demarcar espaços tem frestas. São por entre estas frestas que os fantasmas penetram, uma vez que o que o constitui é o furo. A parede de frestas de Nazareth Pacheco indica nossa condição de finitude. Resistimos a isto procurando ampliar a linha, ou agita-la, movê-la, em um tempo veloz, para que se assemelhe a uma superfície. Não poderíamos pensar aqui no trabalho do sintoma – produção de saber como argamassa a preencher intervalos? O sintoma como uma narrativa em que o desfile dos significantes regelou-se em uma forma maciça, como uma história que não vai adiante, uma lâmina sem fio.

Schopenhauer descreve com precisão este impasse em uma de suas máximas da Arte de ser Feliz, que nada mais é do que uma aposta na potência da castração (lembramos aqui de Freud) como ponto de apoio do sujeito.

Assim como o caminho que percorremos fisicamente sobre a terra é apenas uma linha e não uma superfície, na vida, quando queremos agarrar e possuir algo, devemos deixar muitas coisas à direita e à esquerda e renunciar a diversas outras. E se não soubermos lidar com tal fato e, ao contrário, tentarmos pegar tudo o que nos atrai pelo caminho, como crianças na feira, é porque temos a aspiração insensata de transformar numa superfície a linha de nossa vida; corremos, então, em ziguezague, vagando aqui e ali como fogos-fátuos e não conseguimos nada. (SCHOPENHAUER, 2001, p.15)

Neste ponto uma discussão sobre utopia pode se apresentar, na medida em que é capaz de colocar em pauta o que fica interrompido em um processo de desejo, de sonho e de esperança. As ficções utópicas sempre tiveram a função de provocar este fracasso da imaginação e retirá-lo do atoleiro do senso comum e da inibição do pensar e agir. Seguimos neste ponto de muito perto a perspectiva de Fredric Jamenson quando este aponta que: “O que nós não somos capazes de desejar ou de trazer para a figuração narrativa do sonho ou da fantasia utópica

é muito mais significativo e sintomático do que os empobrecidos três desejos existentes de fato.” (JAMESON, 1997, p.85).

Neste ponto, retomando o que falávamos no início, torna-se evidente que todo o ato criativo é um ato utópico, pois nos coloca diante dos olhos a função da queda. Continua Jameson:

Historicamente, portanto, esse é o sentido em que a vocação da utopia é o fracasso, o seu valor epistemológico está nas paredes que ela nos permite perceber em torno das nossas mentes, nos limites invisíveis que os permite detectar, por mera indução, no atoleiro das nossas imaginações no modo de produção. (JAMESON, 1997, p. 85)

Entretanto, o filme começa com linhas em ascensão. Nosso olhar sobe. Depois nos faz cair na linha de giletes que se recolhe na caixa que recolhe as obras. Podemos pensar em caixa/túmulo. A obra se recolhe em seu silêncio ruidoso. Miriam Chnaiderman nos apresenta uma imagem impossível, o de poder ver desde o fundo da caixa. Escancara para o espectador, portanto, o fundo da noite, o fundo da morte que recebe as linhas de lâminas. Como se pudéssemos ali ver deste este lugar Outro – de nosso desaparecimento. É a morte olhando aquele que olha para a obra. Impossível não lembrarmos aqui de Didi-Huberman e seu belíssimo livro *O que vemos, o que nos olha*: “O que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.29). Ou seja: o silêncio da obra aponta para um espectador preocupado, não passivo, frente ao vazio e ao corte.

Nesta via, há um detalhe formal no trabalho de Nazareth Pacheco que nos surge como fundamental. Aparentemente a gilete se apresenta mais como o objeto que corta (Nazareth Pacheco inclusive reforça este detalhe em seu depoimento), mas podemos também ver que a gilete é “cortada”, ela própria “perfurada” pelo fio de miçangas transparentes. Portanto, o que corta é cortado. Fio que penetra o espaço das giletes e as prende com uma tensão, envergam sua superfície, como uma espécie de metáfora da tensão de nosso olhar.

Olhar que cai dentro da caixa que recolhe os fios de lâminas.

O ato de criação produz uma obra, obra que vem a revelar um

sujeito que se desconhecia até então. Portanto, parece haver no filme, em alguns momentos, um excesso de voz da artista, que nos seduz com algumas de suas interpretações sobre sua obra mas não é, em nossa opinião, o essencial do que revela o filme. A obra revela uma história, mas também luta contra esta história - como se quisesse se libertar do trauma que lhe deu origem, busca escapar do narcisismo do autor. A obra então como um enigma que, ao contrário de alienar o espectador, coloca-o frente a frente com a ferida constitutiva em que se estrutura, convida-o à abertura transversal de outros sentidos.

Miriam Chnaiderman em seu *Gilete Azul* consegue colocar em cena esta discussão e este impasse entre o que se desmonta na exposição e o que se monta no discurso. Para esta montagem precisamos de algo próximo do que diz Elie Weisel sobre a Shoah: “Eu não contei algo do meu passado para que vocês o conheçam mas para mostrar o que nunca conhecerão” (WEISEL, *apud* SELIGMAN-SILVA, 2000 p.79). No silêncio do impossível, como efeito de um discurso que se apresenta como fragilidade, produz-se um autor.

BIBLIOGRAFIA

- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Editora da Uerj e Editora Contraponto, 2005.
- CAILLOIS, Roger. *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard, 1938.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema (Ditos e Escritos III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- JAMESON, Fredric. *As sementes do tempo*. São Paulo: Atica, 1997.
- LONDON, Jacques. *Três Histórias de Aventura*. Ediouro: Rio de Janeiro, 1997.
- PASSERON, René in: SOUSA, Edson; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão (orgs). *A invenção da vida: arte e psicanálise*, Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de ser feliz*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SELLIGMAN-SILVA, Marcio e NESTROVSKI, Arthur (orgs.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

Recebido em: 16/11/2012. Aprovado em 20/11/2012