



Trauma e utopia em Sigalit Landau Trauma and utopia in Sigalit Landau

Leila Danziger*

Resumo: A partir do vídeo *Barbed Hula*, de Sigalit Landau, em que a artista israelense faz girar um bambolê de arame farpado em torno de seu corpo nu, o texto apresenta reflexões sobre a sociedade israelense contemporânea face a seu trabalho de memória. Discute ainda um projeto da artista em construir uma ponte de sal sobre o Mar Morto, reativando assim certas energias utópicas próprias da modernidade.

Palavras-chave: Arte. Trauma. Utopia.

Abstract: Starting from the video *Barbed Hula* by Sigalit Landau, in which the Israeli artist spins a hula hoop of barbed wire around his naked body, the text presents reflections on contemporary Israeli society in face of his working memory. It also discusses the project of the artist to build a salt bridge on the Dead Sea, thereby reactivating certain utopian energies typical of modernity.

Keywords: Art. Trauma. Utopia.

De costas para o mar, ela movimenta o corpo, gira seguidamente os quadris e equilibra o bambolê na cintura. Está nua, seus seios e púbis são vistos frontalmente, mas não seu rosto, que está fora de cena e parece voltar-se para o alto, deixando o pescoço à mostra. O corpo é ágil e harmonioso. Não há nenhum constrangimento, tampouco exibicionismo em sua nudez. Seria uma cena de delicada sensualidade, não fosse o bambolê feito com arame farpado, que deixa marcas de sua passagem na carne, em toda a volta da cintura. Nenhum lamento de dor pontua a curta duração do vídeo, apenas os sons do mar.

Por onde começar a percorrer os fios lançados por essa obra hipnótica e assustadora em sua beleza, filmada em uma praia ao sul de Tel Aviv, no ano 2000, por Sigalit Landau¹? De saída, penso em uma passagem de Clarice Lispector, em *A Paixão segundo G.H.*,² quando a narradora afirma: “o que é esmagado pela cintura é fêmea”. Sim, poderíamos começar a pensar a obra na rubrica de uma certa visão do feminino, a cintura ferida, que experimenta a dor em espiral a cada movimento. Mas essa é apenas uma possível primeira camada de sentidos, inextricável de tantas outras.



Sobre o vídeo, a própria artista afirmou: "A praia é a única fronteira tranquila e natural que Israel possui. Esta dança do ventre é um ato pessoal e sensorio-político que diz respeito a invisíveis fronteiras sob a pele, envolvendo ativa e incessantemente o corpo e a identidade."³ Nascida em Jerusalém, em 1969, a artista vem produzindo obras em que os dramas políticos de Israel aparecem longe de esquematismos e dualidades simplistas. É no centro de seu corpo que a artista vive os traumas, as divisões e os imensos desafios que implicam pensar o mundo e produzir arte a partir do Oriente Médio.

1 Corpo e trauma

Desnecessário lembrar a centralidade que o corpo humano adquire a partir da arte moderna, não a representação do corpo, mas o próprio corpo em ação, exposto, integrado definitivamente à obra. Se a nudez feminina apareceu em tantas pinturas ao longo dos séculos, não se tratava da mulher, mas sim de deusas, ninfas, figuras aladas e alegóricas de corpos distantes e idealizados. O corpo da mulher comum faz entrada na pintura com a *Olympia*, de Manet, exposta no Salão de 1865, quando o público ri e despreza sua nudez que, enfim, pertence a esse mundo. A entrada do nu feminino na arte se fará acompanhar, nas últimas décadas do século 19, pela irrupção das histéricas, que Freud saberá tão bem ouvir. Vale lembrar que a histeria "se afigurará aos olhos dos contemporâneos como uma revolta do corpo feminino contra a opressão patriarcal".⁴ Mas não cabe aqui percorrer os complexos processos que levam da histeria do século 19 à melancolia depressiva do final do século 20 e aurora do 21; tampouco pretendo apontar para os caminhos da pintura à videoperformance. Certo é que a imagem do bambolê em torno do corpo nu de Sigalit Landau adquire potência pelo fato de nos confrontar a signos intensamente contraditórios: a liberdade tão ansiada pelo feminino ao longo do século 20 e os cerceamentos do biopoder. Acredito ainda, embora no vídeo isso não seja explicitamente visível, que a força paradoxal da obra é potencializada ao sabermos a origem da artista e o local onde a ação se realiza.



BARBED Hula. Direção: Sigalit Landau. 2000. Vídeo (112 min), son., color.

Em *Barbed Hula* não estamos diante do corpo docilizado pelas instituições disciplinares de cem anos atrás, tampouco vemos ali os signos do corpo embrutecido – corpo fascista, como disse Peter Pal Pelbart –, ao referir-se aos corpos regulados pelas normas “da cultura do espetáculo, conforme o modelo das celebridades”.⁵ O corpo da artista israelense é modelado na experiência da dança, escolha anterior às artes visuais e ao ingresso na Bezalel Academy of Arts and Design, em Jerusalém. Assim, não é um conjunto de músculos hipertrofiados que anima o bambolê farpado, mas um corpo dotado de delicado vigor.

Como vimos pouco antes, nas palavras da própria artista, *Barbed Hula* é uma espécie de dança do ventre. Certamente a escolha da expressão não é mero acaso, mas aponta para as camadas de conflito que envolvem sua ação. Vale lembrar que a expressão “dança do ventre” surgiu na França, no século 19, mas que a prática da “dança oriental”, como é chamada em árabe, ligada a ritos de fertilidade, era conhecida ao menos desde o século 10 e integra o vasto espectro do imaginário de sensualidade que envolve o Oriente, e, por isso mesmo, vem sendo condenada e perseguida pelas facções islâmicas mais radicais.⁶ Assim, creio que a menção à dança do ventre feita por Sigalit Landau traz para o centro de gravidade de sua obra certa solidariedade com as diversas formas de violência extrema contra o feminino que percorrem o mundo islâmico.⁷



Misto de dança e brinquedo, o bambolê, que também aparece em outro vídeo de Landau,⁸ tem origem incerta, mas podemos pensá-la a partir do que nos diz Agamben em *O país dos brinquedos*, ao lembrar que a maior parte dos jogos que conhecemos surge em antigas cerimônias sagradas, em danças, lutas rituais e práticas divinatórias. “Assim no jogo de bola, podemos perceber os vestígios da representação ritual de um mito em que os deuses lutavam pela posse do sol; a dança de roda era um antigo rito matrimonial; o pião e o tabuleiro de xadrez eram instrumentos divinatórios”.⁹

Mas o bambolê de Sigalit Landau é indistintamente brinquedo, rito e sacrifício. Ao provocar ferimentos em si mesma, em movimentos circulares e repetitivos, o vídeo retoma claramente a questão do sagrado e do sacrifício na origem dos jogos. Se como afirma Agamben, “brincando, o homem desprende-se do tempo sagrado e o ‘esquece’ no tempo humano”, *Barbed Hula* é capaz de nos lembrar, paradoxalmente, dois esquecimentos: o do tempo sagrado, mas também o do tempo humano, caracterizado, na contemporaneidade, pelo aceleração vertiginoso, pela descontinuidade, ou ainda pelos traumas, que lançam o sujeito em um presente contínuo, na medida em que é o recalque ou o “esquecimento” do acontecimento traumático o que permite a vida.



BARBED Hula. Direção: Sigalit Landau. 2000. Vídeo (112 min), son., color.

Sucintamente, lembro que o trauma (ferida, em grego) se instala a partir da impossibilidade em processar e assimilar um acontecimento que rompe toda



uma organização de mundo. “O trauma não é o acontecimento em si, mas o modo como o acontecimento incide sobre o psiquismo de alguém e por ele é processado”.¹⁰ O trauma acontece quando é impossível superar a experiência que rompe o tecido da vida e embora seja experimentado na singularidade de cada um, podemos pensar o século 20 como uma longa era de eventos traumáticos, como tão bem resumiu Márcio Seligmann-Silva:

Nós podemos pensar a humanidade ao longo do século XX como parte de uma sociedade que poderia ser caracterizada, sucessivamente, como pós-massacre dos armênios, pós-Primeira Grande Guerra, pós-Segunda Guerra Mundial, pós-Shoah, pós-Gulag, pós-guerras de descolonização, pós massacres no Camboja, pós-guerras étnicas na ex-Iugoslávia, pós-massacre dos Tutsis etc. Mas esse prefixo “pós” não deve levar a crer, de jeito nenhum, a algo próximo ao conceito de “superação”, ou de “passado, que passou”. Estar no tempo pós-catástrofe significa habitar essas catástrofes.¹¹

Desnecessário lembrar que desde sua criação em 1948, o Estado de Israel tem vivido sua própria série de eventos traumáticos. No belo e doloroso ensaio *Writing in the dark*, David Grossman discorre sobre o alto preço pago pelo permanente estado de guerra em que vive o país. Ele detecta certo “encolhimento da superfície da alma”, justamente nas áreas de contato com o mundo exterior, ameaçador e violento. Reconhecendo a situação tão assustadora em que vivem, o escritor identifica, com triste ironia, que parece haver uma opção coletiva por certo embotamento útil e uma grande dose de auto-anestésicos.¹²

Creio que o vídeo *Barbed Hula* se inscreve paradoxalmente nesse processo de anestesia, expondo-o, permitindo que talvez assim liberem-se afetos inassimiláveis, para que estes se transformem em alguma forma de consciência transformadora. Embora a imagem do vídeo nos pareça dolorosa, Sigalit Landau descreve a obra como um ato de dessensibilização. Ela nos conta que houve um cuidado em preparar o bambolê virando suas pontas para fora, tentando evitar o contato direto com a carne, mas ainda assim o aro produz a ferida, a marca física de uma dor maior compartilhada, que retorna e retorna. Também a repetição contínua do vídeo no espaço expositivo retoma a própria forma do trauma que se sustenta em círculos incessantes.

Nos últimos anos, não cessamos de acompanhar em Israel tentativas de rever e enfrentar certos eventos traumáticos, refletindo sobre eles, olhando corajosa e

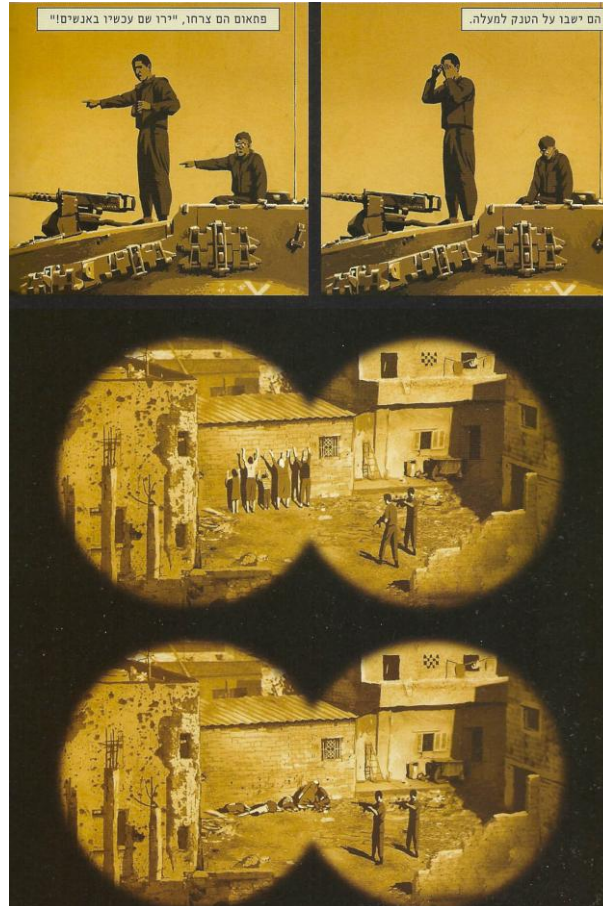


dolorosamente a própria responsabilidade diante da história. No filme *Valsa com Bashir* (2008), o diretor Ary Folman tenta recuperar a memória do massacre de Sabra e Chatila, ocorrido nos campos de refugiados palestinos no Líbano em 1982. Trata-se de recuperar não apenas a sua memória individual, mas também de seu grupo de amigos e de toda uma nação. No início do filme, o personagem Boaz, ex-combatente da guerra do Líbano e amigo de Folman, procura entender porque sonha reiteradamente com 26 cachorros loucos. Trata-se exatamente de um sonho traumático, em que se dá o retorno de um acontecimento que não pode ser assimilado pela consciência e representado. Como afirma Michel Gherman, “*Valsa com Bashir* transforma o tema da amnésia individual do soldado em uma metáfora para a falta de memória nacional. O ‘esquecimento’ do massacre pode e deve ser superado pela responsabilização sobre ele”.¹³ E ainda: “Ao entender as consequências de sua indiferença, Ary Folman demanda da sociedade israelense um compromisso com a memória, no caso a memória da guerra, do massacre, o que poderá levar a outras responsabilidades sobre outros atos de ontem e de hoje”.¹⁴

Valsa com Bashir é um filme de animação, o que cria uma importante distância entre as cenas de guerra e o espectador, remetendo-nos ao tema dos limites da representação do horror, tão central nos debates sobre a memória da Shoá. Como o americano Art Spiegelman, criador do célebre *Maus* – narrativa em quadrinhos que retoma as lembranças do pai do autor, sobrevivente de Auschwitz –, também Ary Folman é filho de sobreviventes do nazismo. Como observa Gherman, “a recuperação do massacre de Sabra e Chatila, em 1982, ocorre a partir de outro massacre”, o que é mostrado no filme, quando o personagem que representa o próprio diretor conversa com seu terapeuta. “Diz ele a Ary: ‘quando você pensa no campo de refugiados [de Sabra e Chatila], você não está pensando somente neste campo. Seus pais são sobreviventes dos campos nazistas, não?’ Então você está pensando naqueles campos”.¹⁵ Assim, à incapacidade em lidar com o trauma transmitido pelos pais, sobrepõe-se o trauma pessoal experimentado como soldado no Líbano. É nessa telescopagem que ambas as memórias de alguma forma vêm à tona, transformando-se em narrativa – problemática, parcial, à beira da impossibilidade. O término do filme não nos reserva nenhuma catarse e sim uma terrível surpresa: o desenho de animação dá lugar às imagens filmadas do massacre no campo de refugiados palestinos – amontoados de corpos, o mais absoluto desespero e desamparo –; assim a distância é rompida e o “excesso de real”, experimentado por todos os que estavam em Sabra e Chatila entre os dias 16 e 18 de setembro de 1982, ressurgue, nos alcança e nos fere. A passagem de uma modalidade de representação (o desenho animado) a outro (o filme) confere imenso impacto à narrativa. Penso que o choque dessa transição tem a potência de reativar uma



“epifania negativa”, como Susan Sontag denominou nosso primeiro encontro com o inventário fotográfico do horror, que é uma espécie de revelação prototipicamente moderna.¹⁶



Versão em quadrinhos de *Valsa com Bashir*, Ari Folman e David Polonsky. Or Yehuda (Israel): Kinneret, Zmora-Bitan, Dvir Editores, 2009, p. 108.

De volta ao vídeo de Landau, creio que o corpo da artista (em sua dimensão individual e coletiva) *sabe* o(s) trauma(s); seu corpo o experimenta na escuridão daquilo que não pode emergir à consciência, por ser um saber imensamente destrutivo. É preciso anestesiá-lo, calá-lo, e é nesse silêncio da ferida refeita a cada gesto, a cada volta do bambolê, que habitamos o trauma.

2 Sal e utopia

Barbed Hula se inscreve em uma importante genealogia de trabalhos que investem o corpo como a matéria mesma da arte. Próximo ao final da década de 1960, vimos o corpo humano transformar-se em um campo de experiências artísticas radicais, que assimilavam aspectos rituais envolvendo dor e ferimentos autoprovocados pelos próprios artistas. Gina Pane, francesa de



origem italiana, uma das mais interessantes artistas relacionadas a essas práticas, “faz do corte sobre o corpo um autêntico conceito e valoriza a função ontológica do ferimento, considerando-o um meio de comunicação direta, um meio de presentificar o real e denunciar, pelo sofrimento real, a anestesia da sociedade”.¹⁷ Para ela, o sangue era um dos meios de seu vocabulário plástico, que incluía também o fogo e o leite. A arte corporal de Gina Pane inscreve-se na continuidade da história da representação do pensamento religioso cristão. Em belo ensaio sobre a obra da artista, Janig Bégoc afirma, na esteira de Aby Warburg, que seus gestos e imagens são sintomas de uma sobrevivência de formas e imagens arquetípicas, cuja origem é o sentimento do sagrado. “Seu uso do sangue, em particular, pode ser considerado como uma variação profana da iconografia religiosa ocidental e, mais precisamente, como uma radicalização, em seu próprio corpo, de posturas de mártires”.¹⁸

Nada mais distante de Sigalit Landau. Se a obra de Gina Pane sugere intimidade com a arte religiosa do Renascimento italiano, atualizada de modo singular em suas performances, a produção de Sigalit, ao envolver o corpo, parte do horizonte da tradição da *body art* já institucionalizada, citando-a com desenvoltura, mas sem fixar-se nessas questões. Mesmo que seus trabalhos posteriores a *Barbed Hula* distanciem-se dos aspectos mais extremos da *body art*, o sangue, de modo metafórico, continua presente próximo a outro elemento que lhe parece oposto e complementar: o sal. Se suas ações seguem arranhando a superfície do mundo e expondo feridas, o sal sugere cicatrizações, mesmo que difíceis e dolorosas.

A presença do sal nas produções de Landau deve-se a seu intenso envolvimento com o Mar Morto, que para ela significa “um encontro com um sistema temporal distinto, uma lógica diferente, outro planeta. Parece neve, parece açúcar, parece com o abraço da morte, lágrimas sólidas, uma capitulação branca que combina água e fogo.”¹⁹

O Mar Morto – na verdade um grande lago que separa o Estado de Israel, a Jordânia e territórios do futuro Estado da Palestina –, é conhecido também como mar da morte, porque quase nenhum organismo vivo consegue sobreviver em suas águas devido à densidade de sal (33%, enquanto no oceano esta é de 2,5%). Em 2005, Landau realizou dois vídeos que se utilizavam da densidade da água. Em um deles, ela boia verticalmente mantendo-se de pé sobre uma melancia, fruta que é símbolo do verão israelense. Inserida sob as águas, a câmera filma o grande esforço que a artista deve fazer para manter a melancia sob os pés, pois a viscosidade das águas tende a levá-la para a superfície, assim como recusa o peso da artista, tendendo a expulsá-la e obrigá-



la a boiar horizontalmente. Ao esforçar-se para manter a melancia sob os pés, sua figura assemelha-se a um Atlas feminino subjugando o globo da soberania, como bem observa Chantal Pontbriand.

[...] a imagem da mulher na água, em pé sobre uma esfera, funciona [...] como uma visão invertida do Atlas masculino que sustenta o globo sobre os ombros, e cuja onipotência irradia. Aqui o mar-mãe (“mer-mère”) sustenta a potencia feminina, uma potencia em movimento constante, mais de acordo com a fluidez do mundo do que com a força da gravidade.²⁰

Tanto a melancia quanto o sal reaparecem em várias outras obras. A série *Salt crystal fishing net* (2010) foi realizada com redes de pesca submersas no Mar Morto, no auge do verão, quando a “pesca do sal” desenvolvida pela artista é mais profícua. Ao emergirem das águas carregadas de cristais de sal, as redes assemelham-se a estalactites, configurações orgânicas que parecem ressurgir de tempos arcaicos.



LANDAU, Sigalit. *Salt crystal fishing net*, 2010, rede de pescar e cristais de sal do Mar Morto, 100 x 70 x 40 cm.



Além da notável inteligência formal da série, que poderia ser aproximada a certas questões de Eva Hesse, vale ressaltar que a artista faz questão de lembrar que as redes foram compradas de pescadores em Jaffa, cidade portuária contígua a Tel Aviv, uma das mais antigas do mundo, citada no livro de Jonas, entre outros textos bíblicos, e que conserva uma significativa população de árabes israelenses. Em um pequeno texto sobre a série, Sigalit Landau estabelece contrastes entre a fertilidade do trabalho dos pescadores no Mar Mediterrâneo e o condensado amargo e pesado de matéria obtido por ela no Mar Morto. Ela diz: “Minhas (deles) redes de pescar capturam magníficos cristais. É bonito, porém estéril. Esses objetos confrontam a rede de pescar que (re)invoca fertilidade e vida com a posse mortal do sal.”²¹

A experiência de vários anos produzindo objetos e vídeos a partir da região fez surgir um projeto utópico: a construção de uma ponte de sal cristalizado sobre a parte sul do Mar Morto, ligando Israel à Jordânia. É evidente o propósito político de erigir uma ponte na região que abriga tanta divisões e conflitos. Muito poderia ser dito a respeito. Interessante é que a proposta atualiza energias utópicas próprias da arte moderna e faz da arte uma incrível tecnologia de conectar e pensar o mundo. Independente da viabilidade de sua realização, como projeto (ainda não) realizado, a ponte de Sigalit Landau ativa o imaginário. Não me parece exagero compará-la ao Monumento à III Internacional de Vladimir Tatlin, projetado em 1919, jamais realizado, mas cuja recepção na condição de projeto e maquete foi de grande importância para vários artistas americanos e nos ajuda a compreender as operações do construtivismo.



LANDAU, Sigalit. *Estudo para o projeto Ponte de sal*. Desenho sobre fotografia, 2011.

O monumento de Tatlin, ao que tudo indica, era inviável, não poderia de fato ser construído; quanto à ponte de Sigalit Landau, não se sabe. O importante é pensar o que projeto ativa na condição mesma de projeto. Ao participar da



Bienal de Veneza, em 2011, a artista incluiu a ponte como um dos núcleos significativos de sua exposição, mas não em forma de maquete, e sim representada por um conjunto de elementos que ressaltavam sua função simbólica premente: a necessidade de conectar, redesenhar aquele espaço, reinventar a região.

Para expor essa “utopia concreta”, na bela expressão de Ernst Bloch, Sigalit Landau criou um conjunto de ações e obras que se relacionavam livremente entre si e com o espaço do mundo, religando os canais de Veneza ao Oriente Médio e às águas do Mar Morto. O desejo (e a necessidade) da construção da ponte se materializava em forma de uma discussão – um debate babélico – que parecia emanar das paredes do espaço expositivo. Vozes em hebraico, árabe em inglês se sucediam no que deveria ser um diálogo, mas que resultava em um coro de várias línguas desencontradas, ressaltando a impossibilidade de um acordo mínimo. Observa Ilan Wizgan:

[...] o sonho de construção da ponte, apresentado como uma metáfora de debates políticos estéreis, da falta de comunicação ou de uma vontade autêntica de encontrar uma solução para os conflitos, é, na verdade, um programa real que Sigalit Landau promoveu ao longo de meses de discussões, trocas de cartas e encontros com diretores gerais e funcionários em Israel e na Jordânia. O lançamento da construção da ponte está previsto para 2014, na hipótese de que a artista conseguirá vencer a burocracia e a falta de visão dos industriais do sal e dos funcionários governamentais dos dois países.²²

Independente da construção da ponte, o importante é o que ela coloca em ação as conexões que realiza no campo simbólico, o imaginário que ativa a partir de todo o conjunto de ações político-artísticas empreendidas pela artista. A ponte de sal já existe na matéria impalpável, porém poderosa da imaginação, como aspiração de que relações de fato inéditas se estabeleçam às margens daquelas águas, entre as comunidades que deverão surgir. Apesar do adjetivo “morto” associado ao mar, o sal possui funções curativas e terapêuticas, e, talvez, detenha para Sigalit Landau função semelhante a que possui a gordura e o feltro na obra de Joseph Beuys – curar, regenerar as feridas. E, quem sabe, superar os traumas pela firme determinação de assumir compromissos éticos.



* **Leila Danziger** é artista plástica, professora do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e bolsista do CNPq. Em 2011, realizou pós-doutorado junto à Bezalel Academy of Arts and Design Jerusalem, Israel.

Notas

¹ Sigalit Landau (Jerusalém, 1969) vive e trabalha em Tel Aviv, Israel. Graduiu-se em Artes pela Bezalel Academy of Arts and Design Jerusalem (1995). Participou da Bienal de Veneza (1997 e 2011) e da Documenta de Kassel (1997), entre outras mostras de relevância internacional. Em 2007, expôs individualmente no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Foi contemplada com importantes prêmios de arte em Israel e no exterior. Possui obras em diversos museus internacionais. Disponível em: <<http://www.sigalitlandau.com/index.php>>.

² LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 89.

³ LANDAU, Sigalit. The Israeli Center of Digital Art. Holon, Israel. Disponível em: <<http://www.digitalartlab.org.il/ArchiveVideo.asp?id=232>>. Acesso em: 26 fev. 2013.

⁴ ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 507.

⁵ PELBART, Peter Paul. *Vida nua, vida besta, uma vida*. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,1.shl>>. Acesso em: 26 fev. 2013.

⁶ Em dezembro de 2012, um vídeo da dançarina egípcia Sama Al Masri foi divulgado no You Tube, veiculando uma crítica feroz e bem humorada à proibição da dança do ventre em seu país. Disponível em: <<http://www.rtl.fr/emission/c-est-sur-le-net/billet/video-sama-al-masri-la-danseuse-egyptienne-qui-defie-le-pouvoir-7756038754>>.

⁷ Como antídoto à visão de extrema repressão às mulheres e à sensualidade no Islam, ver: CHEBEL, Malek. *Le Corps en Islam*. Paris: Presse Universitaires de France, 1984.

⁸ Trata-se do vídeo “Three Men Hula”, em que três homens tentam se equilibrar em um mesmo bambolê de três metros de diâmetro produzido especialmente pela artista. Realizado em Londres, em 1999, o vídeo é uma bela imagem sobre as necessárias e difíceis negociações para que exista o coletivo.

⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 84.

¹⁰ RUDGE, Ana Maria. *Trauma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 8.



-
- ¹¹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma: um novo paradigma. In: _____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 63.
- ¹² GROSSMAN, David. *Writing in the Dark: Essays of Literature and Politics*. Londres: Bloomsbury, 2009. p. 60.
- ¹³ GHERMAN, Michel. Valsa com Bashir e o massacre de Sabra e Chatila: entre a amnesia política e a responsabilidade da memória. *Prometeica: Revista de Filosofia y Ciencias*, ano III, n. 7, verão 2013. p. 70. Disponível em: <<http://www.prometeica.com.ar>>. Acesso em: 25 fev. 2013.
- ¹⁴ GHERMAN, 2013, p. 70.
- ¹⁵ GHERMAN, 2013, p. 63.
- ¹⁶ SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981. p. 19.
- ¹⁷ BÉGOC, Janig. La vraie image selon Gina Pane. Quelques réflexions pour une anthropologie des images de l'art corporel. *Les fluides corporels dans l'art contemporain*, Paris, 2010. Disponível em: <<http://hicsa.univ-paris1.fr/>>. Acesso em: 26 fev. 2013.
- ¹⁸ BÉGOC, 2010, p. 3.
- ¹⁹ LANDAU, Sigalit. *One man's floor is another man's fellings*. Paris: Kamel Mennon; Dijon: Les presses du reel, 2011. Catálogo da 54^a Bienal de Veneza. p. 99.
- ²⁰ PONTBRIAND, Chantal. Construire un monde diferente: une esthétique de la fluidité. In: LANDAU, Sigalit. *One man's floor is another man's fellings*. Paris: Kamel Mennon; Dijon: Les presses du reel, 2011. Catálogo da 54^a Bienal de Veneza. p. 188.
- ²¹ LANDAU, 2011, p. 81.
- ²² WIZGAN, Ilan. Le point de gel et de fusion. In: LANDAU, Sigalit. *One man's floor is another man's fellings*. Paris: Kamel Mennon; Dijon: Les presses du reel, 2011. Catálogo da 54^a Bienal de Veneza. p. 185.