



# VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

## HISTÓRIA COMO “ESCRITURA DESDOBRADA”: DIÁLOGOS COM A LITERATURA E LINGUAGENS ARTÍSTICAS

Sainy C. B. Veloso\*

1

Percebo um elo multidimensional, indissolúvel, na escritura como documento produzido pelo historiador na particularidade de sua escrita. Elo articulado pela nova história cultural em seu esforço metodológico para transformar-se em uma ciência da cultura. Cultura concebida como experiência vivida e exercitada no social, portanto, de maneira articulada coletivamente e interdependente, diferente da compartimentalização de áreas e subáreas criadas com base em critérios epistemológicos diferenciadores. Para tanto, a nova história cultural amplia suas fontes e contempla emoções, sentimentos, subjetividade, imaginário, sensibilidade e as sociabilidades<sup>1</sup> recorrendo a um entrelaçamento de saberes de diferentes áreas. Saberes que permitem aprofundar nossos entendimentos culturais, conceber a cultura sob outras óticas e ampliar o leque de facetas através das quais o humano e a cultura podem ser pensados.

---

\* Doutora em História Cultural e mestra em Artes pela UnB; especialista em Linguagens Artísticas e licenciada em Artes Plásticas pela Faculdade Dulcina de Moraes (FBTFA), em Brasília. Atualmente é professora na Faculdade de Artes Visuais (FAV), da Universidade Federal de Goiás.

<sup>1</sup> Questões refletidas e discutidas nos simpósios de História Cultural e, mais especificamente, tema do IV Simpósio Nacional de História Cultural, realizado no período de 13 a 17 de outubro de 2008, em Goiânia.

Trata-se de áreas tais como a psicanálise,<sup>2</sup> as artes e a literatura, que delineiam novos influxos para a produção historiográfica, entre eles o espaço ponderável dos “regimes de verdades”, anunciados por Sandra Jatahy Pesavento (2005, p. 51). Nessas áreas, a verdade existe a ser balizada pela subjetividade das linguagens oral, não verbal ou escrita, de modo similar ao do historiador da história cultural, que exerce seu ofício circunscrevendo um horizonte sempre a se alcançar. Ou seja, a veracidade de seu trabalho corresponde apenas a um fragmento, uma versão entre múltiplas outras e possíveis narrativas.<sup>3</sup>

Quando falamos da escritura historiográfica e de seus cruzamentos transdisciplinares nos referimos a uma abertura para além daquilo que constitui nossos saberes específicos, para ampliar a compreensão do real, de maneira a incluir a realidade psíquica. Falamos da prática de um olhar transdisciplinar capaz de promover uma integração entre a vida, a conduta humana e o saber, buscando a superação do pensamento e do sentido da vida por meio das realidades e das relações entre os diversos saberes.<sup>4</sup>

A despeito da importante contribuição de outras áreas à história cultural, como, por exemplo, a antropologia, nosso olhar investigativo voltou-se para a articulação com as linguagens artísticas e literatura, em razão de aproximações quanto aos trânsitos realizados por essas áreas no paradoxo do que não anunciam; no reconhecimento de uma realidade psíquica que implica a interpretação e análise da realidade; no exercício de linguagens criativas que não pretendem imitar o mundo, mesmo reconhecendo que a linguagem lhe preexiste; na familiar estranheza da alteridade; na efemeridade das verdades que anunciam. São áreas que se movimentam em um não saber, ou seja, no vazio da língua, na base material da letra que significa no jogo combinatório de

---

<sup>2</sup> Para maiores informações quanto à ligação entre psicanálise e história, consultar o texto *A análise e o arquivo* da historiadora e psicanalista Elizabeth Roudinesco (2006).

<sup>3</sup> Lembramos que o apego da história à ideia de ser um discurso de verdade, segundo modelos tradicionais da ciência positivista, adequava o discurso ao real, voltada para as “narrativas legitimadoras” (LYOTARD, 1993, p. 93). Discurso calcado em regras metodológicas e princípios epistemológicos perfeitamente definidos, os quais garantiam à história o poder sobre o real.

<sup>4</sup> Desdogmatização buscada, de uma forma mais geral, pela comunidade científica, constituindo um “movimento de desdogmatização da ciência”, conforme relata Boaventura dos Santos (1989).

alteridades, no exercício das linguagens que, quando muito, cingem – por meio de seus objetos – a demanda pela verdade.

Nesse processo, o ver, o sentir e o narrar são perpassados pelas pulsões, emoções, subjetividade do historiador e ganham estatuto de verdade somente como “um reduto de tradução da realidade”, tal como afirma Pesavento. Ao ressaltar a importância da sensibilidade no processo de representação do mundo como “àquele objeto a capturar no passado, à própria energia da vida” (PESAVENTO, 2005, p. 57), entendo que o autor estava falando de sensibilidade como pulsão, carga energética vital. Energia que nos impulsiona à vida e nos move em direção aos nossos objetos de pesquisa.

### O SUJEITO DA ESCRITA

Inevitável refletir sobre a relação da história com a literatura, as artes e a visualidade como “testemunhos de seu tempo” sem considerarmos o entendimento contemporâneo do sujeito fugaz, descentrado pela psicanálise e ciências sociais, que, incitado por suas pulsões, seleciona, identifica, analisa, produz sentido, constrói sua escritura ou a lê no estatuto da verdade em campos movediços. Mais especificamente, estamos falando de impulsos iniciais constitutivos do humano que caracterizam e direcionam o historiador cultural, o artista e o escritor rumo ao seu objeto “perdido”.<sup>5</sup> Sujeitos que no exercício de suas linguagens lidam com essa dimensão inconsciente e realizam um trabalho de ligação constituindo destinos possíveis para as forças pulsionais, ordenando circuitos pulsionais e inscrevendo a pulsão – categoria do real – no registro da simbolização verbal ou não verbal.

Desejantes do Outro, objeto perdido, mas sempre procurado, vamos pela existência afora desejando o corpo, o olho, o som de uma voz perdida na memória. Objeto perdido, sempre procurado, constituindo dessa maneira, em seus inúmeros significantes, um veículo para o estabelecimento de laços de sociabilidades entre os sujeitos. Transmutar esse objeto em produtos artísticos implica-nos fascinação: um

---

<sup>5</sup> Lacan (2005) define esse objeto perdido como objeto *a*, não concreto, mas substitutivo da demanda pelo afeto materno no sentido de completude. É a função do objeto perdido instauradora da repetição e sua perda condição indispensável para que haja distinção entre o que é representado e o que realmente existe.

quadro, uma música, um texto, nos capta nessa experiência. Transmutado para a vida cotidiana, esse objeto *a* aparece carregado de passado, de história. Objeto virtualizado que não se integra aos objetos reais. Neles se fixa para dar testemunho da metade virtual que falta, ou, em uma melhor definição, “é um trapo de passado puro” (DELEUZE, 1988, p. 137). Como “trapo de passado”, Gilles Deleuze refere-se a um passado contemporâneo no presente, pois nele se imobiliza, “como faltando por um lado, a parte que ele é por outro lado e ao mesmo tempo; como deslocado quando está em seu lugar” (p. 174). Assim, objetos artísticos, textos, obras literárias, documentos, fontes – como objetos presentes – são a metade deles mesmos e faltam aos seus próprios lugares.

De todo modo, há a necessidade de falar, contar para o outro a respeito de uma experiência artística ou acontecimentos cotidianos. Para tanto, alguns as rememoram na solidão de um solilóquio narcísico. Outros lutam contra as resistências e realizam um trabalho de “perbolação”,<sup>6</sup> igualmente como propõe Paul Ricoeur (2010, p. 27) ao historiador. O recordar para o autor – que não se configura simplesmente em evocar certos acontecimentos isolados – possibilita abrir o caminho da memória e “formar sequências significantes e conexões ordenadas. Em síntese, ser capaz de constituir sua própria existência sob forma de história de tal maneira que uma recordação isolada seja tão só o fragmento dessa narrativa” (p. 66). Eis o historiador cultural.

4

## A ESCRITA DA HISTÓRIA

Na escrita historiográfica, a letra, o objeto artístico, não carrega em si o significante, a não ser em um jogo combinatório de alteridades, jogado na coletividade, no cultural. O que implica não somente a criação histórica como propõe Cornelius Castoriadis (1991), mas os modos de escrever e produzir o texto historiográfico, diferentemente daquilo que insiste na cadeia significante enquanto repetição,<sup>7</sup> recorrência na linguagem acadêmica.<sup>8</sup> Ao questionar e apontar outras categorias para o entendimento da cultura e sua história como, por exemplo, a realidade psíquica, a

<sup>6</sup> Conforme assinalam os entendimentos freudianos.

<sup>7</sup> Quando falamos de repetição, não é a repetição em si que está em questão. Mas o que esconde. O recalque daquilo que cada um de nós reprime.

<sup>8</sup> Classificados por Lacan como discurso do histórico.

subjetividade, as pulsões, entre outras, perguntamos: As amarras criadas por nós, para legitimar e garantir a veracidade das fontes, dos documentos, da escrita da história, as especificidades das áreas de conhecimento, nossa autoridade quanto a um suposto saber, escamoteiam o que não se quer sabido?

Importante nesse ponto considerar a formulação do discurso da histeria formulado por Lacan (1992). Nele, segundo o autor, há um sujeito barrado que se dirige ao Outro, significante mestre. Aquele que ela supõe saber o que ela não sabe, mesmo sabendo, e que a determina. Sujeito barrado, histérico, que demanda a produção de um saber sobre aquilo que não quer ser sabido, porque o gozo, produzido por efeito da própria divisão, fica escamoteado, velado. Mas esse sujeito barrado convoca um outro que, ocupando o lugar de um suposto saber, possibilita a apresentação de uma suposta verdade.

A via aberta pelo historiador cultural permite aproximar-se dessa questão, quando, assim como faz Pesavento (2005), desconfia das formulações a respeito dos estatutos de verdade; considera os indícios – sintomas, sonhos, atos falho, chistes<sup>9</sup> – como um caminho rumo à verossimilhança do que se busca; recorre à subjetividade do historiador. A criação do texto histórico concebido como lugar psíquico de constituição de subjetividade, diferente do que tradicionalmente se entende como autor e sujeito, coloca em questão o significado manifesto no texto, a partir do próprio texto. Fundamentalmente, contempla um ser humano mergulhado em uma historicidade inédita. O autor está em seus textos, evidenciando seus ditos e não ditos, suturando suas falhas, (re)significando seu desejo, mostrando suas imperfeições, circunscrevendo um real, deslocando-se. Por sua vez, o texto é polissêmico, revela um sistema semiótico tanto na superfície do texto ou da língua quanto no que lhe subjaz. Sendo assim, o ato de criação da história contempla algumas questões: a criação da história pelo que se seleciona, articula, interpreta e pela conjunção das fontes; pela recriação da história por um trabalho de perbolação, o qual recria um sujeito como lugar psíquico fundante de subjetividade; pela escrita do texto historiográfico. Uma poética da existência?

---

<sup>9</sup> Freud (1915-2004) fez o caminho dos indícios (sintomas, sonhos, atos falhos, chistes) para buscar a causa da histeria. Chegou ao recalque, embora não afirme ser este o responsável pelas formações substitutivas. Todavia, são sinais de que o recalque retorna na repetição.

Ao considerarmos a escrita da história como criação, falamos de uma dialética da alteridade por meio da inscrição da pulsão no campo da cultura. Entretanto, esse processo ocorre se o ato é assumido. Quando o sujeito transgride ao assumir o risco pulsional, presentificando-se como sujeito dividido e mostrando o lugar de sua produção subjetiva. Assim se inscreve a marca subjetiva no social: a criação de uma forma de aliança cuja elaboração é a simbólica. Caso contrário, o acontecimento em que se satisfaz a pulsão é vivido apenas como trauma,<sup>10</sup> repetição (RUDGE, 1998).

## LINGUAGENS ARTÍSTICAS

O século XX despontou com a compreensão do ser humano feito linguagem, objeto e sujeito dos saberes possíveis. Ideia subjacente no transcurso do século XVIII para o século XIX, conforme relata Michel Foucault (2000), indiciando uma nova episteme. A episteme moderna – na qual ainda estamos inseridos – com o surgimento das ciências humanas e a ideia do ser humano, construtor e construção da linguagem, portanto, aquele que torna possível o saber.

Nas artes não foi diferente. A arte moderna se pensou como linguagens em realidades autônomas. Quando falamos em linguagens artísticas estamos nos referindo a linguagens não verbais, tais como a pintura, escultura, desenho, dança, cinema, fotografia, música, entre outras. À medida que adentrava o século XX, cada gênero tratou de melhor definir suas especificidades em materiais, procedimentos e métodos. Por sua vez, as obras de arte compreendidas desde o Renascimento como fruto de um espírito singular que conferia à obra um valor único, um caráter sagrado à sua criação, sofria um terrível golpe. Em 1917, o artista Marcel Duchamp ironiza a obra de arte única com seu *ready-made Fonte*, um urinol de porcelana branca, produzido industrialmente em série. Em 1936, outro indício das mudanças dos tempos. Walter Benjamin escreveu sua obra emblemática “A obra de arte na era da reprodutividade técnica”, a qual parecia encerrar definitivamente o caráter sagrado, aurático, da obra de arte diante dos novos meios de reprodução como, por exemplo, o cinema e a fotografia. Golpes ainda não assimilados, mas aglutinadores da arte e cultura.

---

<sup>10</sup> Ver Freud (1893/1974), (1896/1974), (1920/1974).

Em direção à arte, o historiador Peter Burke (2005) metalinguisticamente rastreia a “história da história cultural”. O autor destaca a contribuição da arte à fase “clássica” da História Cultural, quando, por meio da história da arte de Jacob Burckhardt e Johan Huizinga e perpassada pela “história social da arte” de Aby Warburg e Ernst Gombrich, aproxima-se da cultura. Contudo, segundo Burke, foi a virada da história cultural em direção à antropologia, entre as décadas de 1960 e 1990, um dos aspectos mais importantes de sua prática pela redefinição do termo cultura ampliada ao cotidiano, ou seja, aos costumes, valores e modos de vida.

## CULTURA VISUAL

Esses estudos possibilitaram não somente uma “virada” quanto ao entendimento cultural, como também pensar a articulação indissolúvel e mais visível a partir dos anos sessenta do século XX, entre arte e cultura. O que seria mais conveniente chamar de cultura visual no sentido da configuração de uma luta de poderes, consumo de imagens, jogo de exclusão e inclusão de identidades, tensões no campo social, por meio das diferentes linguagens. De maneira mais efetiva – intensificação dos processos midiáticos e aceleração da produção imagética a partir da segunda metade do século XX até o presente –, o estatuto da imagem sofreu alterações significativas contempladas pela proposta dos estudos da cultura visual, nos Estados Unidos, institucionalizada na década de 1990 como disciplina universitária. Um dos precursores desse novo campo, o americano W. J. T. define a cultura visual como a construção visual do social.

Os estudos da cultura visual desenvolveram-se no ramo das artes, mas se fundamentou nos estudos culturais e abarca o modo como as transformações culturais alteram práticas sociais do ver e do pensar no mundo atual em decorrência do interesse e uso das tecnologias visuais. Segundo Mitchell (2005), integram a cultura visual todas as categorias de elementos visuais significativos e significantes de uma sociedade. Pensando assim, Mitchell (2005, p. 9) realiza um giro na proposição da construção visual do campo social para a “construção social do campo visual”. Isto significa que os estudos da cultura visual voltam para a pintura, a dança, a música, cênicas, fotografia, cinema, como também, para a internet, histórias em quadrinhos, grafites urbanos, entre outras.

Nesses tempos de incerteza, a arte contemporânea evidencia, também, uma tendência em suas práticas em direção a um sistema de valores não artísticos, ao mesmo tempo em que se integra na realidade social e se lança ao estranhamento metalinguístico de si mesma. Mas nem por isso exclui o fazer artístico tradicional. Pelo contrário, o campo artístico amplia seu campo expressivo e comunicacional. Com isso abre a porta para uma infinidade de possibilidades, que não necessariamente precisam ser conclusivas.

## DA LITERATURA

O historiador Roger Chartier (1999) propôs a literatura em duas articulações. A primeira opção aponta para a possibilidade de adotarmos o texto literário como modo ou modos históricos de organizar uma experiência simbólica, considerando os sistemas de produção, as regras dessa produção, os públicos, as escutas ou as interpretações desses produtos. Comumente, o texto literário desenvolve um interesse pelos detalhes pormenorizados, pelos pequenos fatos e acontecimentos selecionados pelos autores para se apoiarem, assim como percebemos na micro-história de Carlo Ginzburg. Igualmente, literatura e história são narrativas que têm o real como referente, para esmiuçá-lo, confirmá-lo ou negá-lo. Mas ambas constroem sobre ele outra versão ou o ultrapassam.

Contudo, o autor afirma que não são historiográficos todos os textos escritos. Na reflexão chartieriana, a aproximação entre literatura e a escrita historiográfica ocorre quando considerarmos o sentido dos textos como o resultado de uma negociação ou transações entre a invenção literária e os discursos ou práticas do mundo social que buscam, concomitantemente, os materiais e matrizes da criação estética e as condições de sua possível compreensão.

Para Paul Ricoeur (1994), os fatos narrados na trama literária existiram de fato para a voz narrativa. Para exemplificar, consideraremos dois escritores: o inglês Daniel Defoe (1660-1731) e o francês Albert Camus (1913-1960). O primeiro escreveu *Um diário do ano da peste* e o segundo, *A peste*. Não obstante a distância temporal que os separam, o tema e a qualidade de suas abordagens sobre a peste os aproximam. Os textos literários de ambos apontam para a primeira opção proposta por Chartier e a

consideração da realidade psíquica por Paul Ricoeur: são ricas fontes para a investigação historiográfica, pois mediatizam o mundo do texto e o do leitor por meio da articulação do imaginário-real-simbólico e abordam o ato de leitura como reconfigurador do tempo. Para Ricoeur, nas narrativas históricas, o imaginário é conector,<sup>11</sup> atrelado ao passado, pois representa o ponto fundamental para a construção da história: relacionar o tempo vivido ao tempo do mundo. Apesar de o autor não menosprezar o tom realista das investigações historiográficas, aceita certa configuração do tempo nas considerações históricas.

A segunda opção visualizada pelo autor é a metalinguagem ou, como prefiro adotar, “construção em abismo”.<sup>12</sup> Tomemos como exemplo J. L. Borges e M. de Cervantes: autores que desafiam os limites da representação fazendo do próprio tema da produção a possibilidade de existência da literatura como literatura cujo mote é a literatura. Lucien Dällenbach (1991, p. 83), principal teórico deste conceito, afirma que construção em abismo é “todo fragmento textual que mantém uma relação de semelhança com a obra que o contém”. Autores como Shakespeare, Borges, Kafka ou o próprio Gide serviram-se dessa estrutura para colocar em xeque o conceito de *ficção* e, por conseguinte, a própria definição de *real*.

Pode-se fazer metalinguagem através da tradução de um conceito, da interpretação, da definição de uma “coisa” ou através da tradução de estruturas de significação. Estou falando da metalinguagem como técnica narrativa, inspirada inicialmente em procedimentos encontrados nas artes plásticas, mais especificamente na pintura.<sup>13</sup> A técnica, posteriormente, sofreu as adaptações necessárias à especificidade de cada forma de arte e estendeu-se à literatura e ao cinema. Filmes cultuados como *8 e Meio*, de Federico Fellini, *Quero ser John Malkovich*, são exemplos de *mise en abyme*.

---

<sup>11</sup> Mecanismo que, segundo o autor, se oferece como signos, tradutores e interpretativos do tempo, de alguma forma.

<sup>12</sup> Em 1891, o escritor e ensaísta francês André Gide teorizou sobre o termo *mise en abyme* em seus *Diários*. O termo era até então usado no estudo heráldico dos brasões. O *abyme* (abismo) era uma reprodução em miniatura, no centro do escudo, da sua própria forma total. Assim, dava a sensação de repetição infinita do objeto. Posteriormente, os escritores do *Nouveau Roman* utilizaram com frequência esse procedimento.

<sup>13</sup> A pintura a óleo intitulada *O casal Arnolfini* (1434), famoso quadro do pintor flamengo Jan van Eyck, e o quadro *As meninas* (1656), de Diogo Velasquez, são exemplos de metalinguagens.

Essa técnica consiste em colocar uma história dentro da história como um enclave: na escrita, o discurso se volta para si mesmo, questionando a historiográfica.

Nesse jogo de espelhos dentro da narrativa, o leitor ou espectador mais sagaz alterna momentos de realidade da vida com os da realidade da obra de arte, recriando a experiência da vida real entrelaçada à experiência criativa e estética. Importante considerar que o reflexo da fração incluída não possui sempre o mesmo grau de analogia com a obra que o inclui; varia de acordo com a interação que o artista quer estabelecer entre os níveis da narrativa. Essa prática escritural – processo de reflexividade literária, de duplicação especular – desafia os historiadores a repensarem as categorias fundamentais que caracterizam o campo literário como prática simbólica e a perceberem os limites, as ampliações, as diferenças e convergências entre a ficção literária e o historiográfico da narração, assim como segue a via francesa – Chartier, Ricoeur, Derrida, entre outros – e no Brasil – Pesavento.

Eis-nos, aqui, reconduzidos a não unidade constitutiva do sujeito contemporâneo exposto pela literatura de Borges, pela hermenêutica de Paul Ricoeur (2010) e pela arte contemporânea, cujos saberes não correspondem à hipótese positivista nem o delimita como ficção literária. A hermenêutica de Ricoeur tece a relação entre literatura, artes e história de maneira testemunhal, sensível, de seu tempo, de maneira que “a coisa presente [...] vale por uma coisa passada”, ausente (RICOEUR, 2007, p. 320). Relação complexa que amplia também, a necessidade do prazer de estudar e compreender as linguagens artísticas, pois a cesura criativa depende da alegria de retornarmos ao que sabemos e ao que não sabe sabido.

10

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, Theodor et al. *Teoria da cultura de massa*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CASTORIADIS, Cornelius. A criação histórica e a instituição da sociedade. Conferências, 1991. Disponível em: <<http://caosmose.net/castoriadis/>>. Acesso em: 4 jun. 2012.

CHARTIER, Roger. Debate: literatura e história. *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 197-216, 1999. Disponível em: <[www.revistatopoi.org/numeros\\_anteriores/Topoi01/01\\_debate01.pdf](http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/Topoi01/01_debate01.pdf)>. Acesso em: 22 jun. 2012.

DÄLLENBACH, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREUD, Sigmund. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar. *Obras completas, ESB*, v. II. Rio de Janeiro: Imago, 1893/1974.

\_\_\_\_\_. Carta 52. *Obras completas, ESB*, v. I. Rio de Janeiro: Imago, 1896/1974.

\_\_\_\_\_. Além do princípio de prazer. *Obras completas, ESB*, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1920/1974.

LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 17: O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MIRZOEFF, Nicholas. Ghostwriting: working out visual culture. *Journal of Visual Culture*, London, v. 1, 2002.

MITCHELL, William John Thomas. Showing seeing: a critique of visual culture. In: MIRZOEFF, Nicholas. *The visual culture reader*. New York: Routledge Taylor; Francis Group, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

\_\_\_\_\_. *Escritos e conferências I: em torno da psicanálise*. São Paulo: Loyola, 2010.

\_\_\_\_\_. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

ROUDINESCO, Elizabeth. *A análise e o arquivo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

VI Simpósio Nacional de História Cultural  
Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar  
Universidade Federal do Piauí - UFPI  
Teresina-PI  
ISBN: 978-85-98711-10-2

RUDGE, Ana Maria. *Pulsão e linguagem*: esboço de uma concepção psicanalítica do ato. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1989.