



## Notas sobre a forma-colagem\*

Isabel Almeida Carneiro

Ao pensar na estrutura do texto artístico - que procura acompanhar o processo do trabalho e, ao mesmo tempo constituir-se como parte da obra - foi elaborado um esquema que permite o fluxo entre a obra plástica e a obra escrita. Surgiu assim um sistema de fragmentos, que tenta abarcar o todo em partes, pois cada nota é um fragmento que corresponde a um ponto relevante do meu trabalho artístico e ao conceito de colagem.

Colagem, fragmento, jogo.

“Não é o assunto do quadro nem a técnica do pintor que fazem a dificuldade do *puzzle*, mas a sutileza do corte, e um corte aleatório produzirá necessariamente uma dificuldade aleatória (...)”

George Perec, *A vida modo de usar*.

Com intuito de conceber um pensamento amplo sobre *colagem* construí a dissertação na forma de fragmentos plásticos e textuais que intitulei *Notas sobre a forma-colagem*. As *Notas* foram divididas em dois núcleos teóricos, o primeiro formado pelos temas ‘Morte da pintura e a colagem’, ‘O jogo de colagens cubistas e dadaístas’ e ‘A colagem e a arte conceitual’, em que se estabeleceram tentativas de elucidar o pensamento da colagem através da história da arte a partir da construção de meu ponto de vista artístico.

O segundo núcleo, formado pelas ‘Notas de temporalidades inconciliáveis’, são escrituras paralelas às investigações plásticas das 90 telas em 90 dias e configuram campos de ressonâncias paradoxais com o campo da visualidade plástica.

### A morte da pintura e a colagem

“A junção de duas realidades inconciliáveis em aparência, sobre um plano que aparentemente não combina com elas...”

Max Ernst, *What is the mechanism of collage?*

1. Boa parte da construção da pintura moderna foi pensada a partir do prognóstico do fim, como constatou Yve-Alain Bois, em seu texto *Pintura: a tarefa do luto*, pois quando lidamos com a pintura ainda hoje tomamos a partida como perdida.

\* Artigo recebido e aceito para publicação em agosto de 2010.

A teleologia greenberguiana “de Édouard Manet a Jackson Pollock” e certa corrente do pensamento da pintura do século XX programaram a morte da pintura; sendo assim todos os pintores posteriores a Manet só poderiam pintar o último quadro de cavalete.

Seguindo essa narrativa teleológica, artistas modernos tais como Mondrian e Malévitch, mas também Jackson Pollock e Ad Reinhardt, e depois Robert Ryman continuaram na procura do último lance a ser desvelado pela pintura.

Robert Ryman, segundo Yve-Alain Bois, seria o guardião da tumba da pintura moderna, pois para ele a poética de Ryman, que parte do princípio de que o jogo está vencido, é a única que consegue trazer as transformações ocorridas com as rupturas da Pop Art e da Arte Conceitual para dentro do campo da pintura. Consumava-se a desconstrução da pintura.

Mas é apenas com Robert Ryman que a demonstração teórica da posição histórica da pintura como o excepcional reino de habilidade manual foi inteiramente conquistado e, por assim dizer, desconstruído. Por sua dissecação do gesto ou do pictórico material rústico e por sua (não estilística) análise do traço, Ryman produz uma espécie de dissolução da relação entre o traço e seu referente orgânico. O corpo do artista se move para a condição da fotografia: a divisão de trabalho está interiorizada. O que está em risco para Ryman não é mais a afirmação da singularidade do método da produção pictórica frente ao modo não especializado da produção de mercadorias, mas a decomposição mecânica disso.<sup>1</sup>

1 Bois, 1990, p. 99.

2. Segundo Joseph Kosuth, a partir de Marcel Duchamp, a arte não seria mais aceita como um arranjo de belas formas, cores musicais, ou quaisquer atributos ingênuos, pois o que a arte passa a fazer definitivamente é investigar seu próprio conceito.

No texto *Arte depois da filosofia*, Joseph Kosuth diz que se um artista aceita fazer pintura (ou escultura) ele está aceitando a tradição que o acompanha. Se um artista faz pintura é porque já aceita a natureza da arte (pintura) sem a questionar. Por isso, para Joseph Kosuth a pintura não poderia ser mais arte, pois não questionaria sua natureza e ficaria presa somente aos aspectos morfológicos ou ‘formalistas’ da arte tradicional.

O formalismo foi uma corrente crítica surgida no século XIX por influência da doutrina da pura visualidade, de Konrad Fiedler, que, tal como uma nova ciência, constituiu o exercício da visão como atividade autônoma ou exclusiva, independente de outras faculdades do espírito.

No século XX, ‘formalismo’ foi termo taxativo usado para denominar os pintores do ex-

pressionismo abstrato americano que eram acusados de dar extrema importância à forma plástica e ao dado puramente visual que se contraporia, de alguma maneira, ao conteúdo, que seria próprio do pensamento dos artistas conceituais posteriores.

Formulado e banalizado ao longo das décadas do século passado, o termo vigorou principalmente entre os artistas conceituais dos anos 60, como Joseph Kosuth que, para desqualificar a produção artística e a crítica que se fez durante o período da escola de Nova York, chamou de formalistas artistas como Clifford Still, Willem de Kooning e Jackson Pollock, pelo fato de eles ressaltarem os procedimentos formais em suas pinturas: a linha, a cor, o plano, os gestos – processos considerados desligados de inteligência crítica.

Essa produção da escola de Nova York foi rejeitada pelos artistas das vanguardas a partir dos anos 60, porque davam privilégio ao caráter sensível, como a tal música visual<sup>2</sup> criticada por Lucy Lippard, que para os conceituais tinham tornado a arte acrítica e voltada apenas para os ideais de consumo do mercado.

<sup>2</sup> “Elas são Musak Visual” foi como a crítica de arte Lucy Lippard descreveu as pinturas de Jules Olitski (Kosuth, 2006, p. 216).1932.

Para a produção artística atual cabe a pergunta: como pensar esse paradigma da arte moderna formalista, tal como foi construído, sem cair em uma dessas falsas armadilhas da pós-modernidade que recusam tudo o que for concebido pela prática da forma, que apelidam de ‘formalismo’?

Entre um formalismo moderno, voltado para as questões da pura visualidade e às questões relativas ao juízo de gosto e ao universalismo da arte, e um antiformalismo pós-moderno, que repensa a própria autonomia da forma artística e não confere privilégio à autorreflexividade moderna, privilegiando o caráter conceitual da arte, podem existir questões pertinentes para a produção artística que perpassem esses dois pensamentos antagônicos da arte?

No texto O artista como etnógrafo, Hal Foster registra que a dicotomia forma *versus* conteúdo esteve sempre no bojo de discussão da forma artística. W.Benjamin, em seu texto de 1934 O autor como produtor, requer que o artista encontre uma forma de arte que dê conta de seu conteúdo social. Essa discussão atualizada para os anos 60 parece reacender a separação existente entre ‘arte-formal-burguesa’ e ‘arte-conceitual-proletária’, e que a divisão entre ambas travaria a velha luta entre as classes dominantes e dominadas. Trabalhos de pintura ainda hoje podem ser facilmente tachados de formalistas se tiveram a autorreferencialidade da arte, ou seja, a arte que dialoga com ela mesma e com a tradição?

Donald Judd, dando ênfase e atualidade às afirmações de Duchamp, afirma ser arte tudo aquilo que se nomeia arte. Por isso, a atitude formalista da pintura e da escultura poderia ter o privilégio de uma condição artística, mas só em virtude de sua apresentação. Isso nos leva à percepção de que a arte e a crítica formalista aceitam como definição da arte algo que só existe nas bases morfológicas.

3. A ordem disciplinada de minha produção lida com o lado amorfo da rotina na maior parte do tempo. Trabalho os conceitos da pintura como tradução da música através das colagens de superfícies e através de conceitos de temporalidades num mesmo ou em diversos planos bidimensionais. Pintar com as colagens é propor um jogo entre o artista e os objetos corriqueiros do mundo real, entre o mundo real e a irrealidade de suas histórias e origens inventadas que não conseguem reter memórias de lugar nenhum.

4. Com o desenvolvimento da física moderna, a colagem se torna um dos pontos de inflexão do pensamento humano no século XX. Concomitantemente às ideias da relatividade do espaço-tempo da física de Albert Einstein, as colagens sinalizavam no campo artístico o não limite entre presente, passado e futuro e entre realidade, virtualidade e ilusão.<sup>3</sup>

3 Perloff, 1993.

5. A colagem pressupõe duas ou mais materialidades diferentes coladas sobre um mesmo plano, que reservam entre elas significados próprios. Essas materialidades heterogêneas se colam, mas não se amalgamam, pois não se tornam coisa única. A colagem pressupõe a distinção entre os diversos elementos no mesmo plano pictórico ou criando planos justapostos.

#### O jogo da colagem cubista e dadaísta

“Si ce sont les plumes qui font le plumage ce n’est pas la colle qui fait le collage.”

Max Ernst

6. As colagens cubistas de Picasso e Braque, especialmente as de 1912, contribuíram decisivamente para a afirmação de um novo espaço plástico moderno, a ‘desespecialização’<sup>4</sup> produzida pelo ato de cortar e colar papéis e outros materiais, proporcionaram maior liberdade na busca de caminhos para a pintura.

4 A primeira vez que esse termo foi usado foi com o Impressionismo de Georges Seurat por sua extrema ênfase no virtuosismo da pintura com a técnica do pontilhismo, que não era mais pintura, apesar de muito bem realizado como técnica. O clímax do termo *deskilling* foi usado no contexto das colagens cubistas que foram feitas usando a *desespecialização* da técnica da pintura de cavalete, tornando as abstrações mais fáceis e rápidas através da sobreposição de papéis colados. A *desespecialização* promovida pelas colagens cubistas gerou novo paradigma para as artes que não mais necessitavam de um labor ou um virtuosismo em seu fazer para serem consideradas obras de arte. A arte abdicou do seu fazer manual (Krauss, 2004).

As colagens dos dadaístas Kurt Schwitters e Max Ernst, assim como as colagens cubistas de Picasso e Braque, trabalharam os signos plásticos em diálogo com o mundo ordinário dos meios de comunicação e dos objetos culturais, e reverberaram o limite tênue entre arte e não arte, o que posteriormente o grupo Fluxus irá desenvolver com as experiências sonoras de John Cage na indistinção entre ‘música e mero barulho’<sup>5</sup>

5 Danto, 2002, p. 65.

7. Compreendemos as colagens enquanto um sistema de composição, em seu aspecto técnico, de duas ou mais materialidades que reúnem e afirmam o diálogo de várias vozes sobre um mesmo plano. Esse conceito de colagem pressupõe um novo sistema de composição da pintura do século XX e tem sua *démarche* com a pintura de Manet.

As pinturas de Manet são analisadas por Pierre Francastel a partir do ‘princípio da oposição violenta’ que foi usado para denominar as relações antitéticas e conflituosas entre heterogeneidade e a descontinuidade dos meios que constituem o conceito de colagem e que foram empregadas sistematicamente na obra do ‘pintor da modernidade’:

O aparente *nonsense* temático é decorrência direta do processo construtivo e logo o entenderemos, se pensarmos o *Déjeuner...* como colagem ou montagem... Com efeito, não se trata de caso isolado, mas de experiência inicial, propositadamente estridente como manifesto ou aviso de descoberta, e outros quadros de Manet trarão descontinuidades e heterogeneidades símile. O papel fundamental de relações antitéticas foi denominado por Pierre Francastel (1900-70) de “princípio de oposição violenta”.<sup>6</sup>

6 Martins, 2007, p. 39.

8. Braque insistiria repetidas vezes que o espaço era sua principal obsessão pictórica. Numa de suas declarações mais reveladoras e lúcidas, ele afirmou: “Existe na natureza um espaço tátil, um espaço que eu poderia quase descrever como manual”, e acrescentou: “O que mais me atrai, e que foi o princípio orientador do cubismo, foi a materialização desse novo espaço que senti.” A rejeição da perspectiva tradicional, com um ponto de vista único, era tão essencial para a materialização das sensações espaciais, que Braque desejou transmitir, tanto quanto Picasso, uma multiplicidade de informações em cada objeto pintado.<sup>7</sup>

7 Golding, 2000, p. 43.

9. Picasso e Braque afirmaram ter começado colando objetos na tela com o intuito de fazer um *tromp l’oeil*, que seria o mesmo que um *tromp l’espirit*, pois pretendiam confundir os objetos reais com a realidade da tela, sem a divisão entre pintura e espaço, e sem a divisão entre a realidade da pintura e a da natureza.

O propósito do *papier collé* era dar a ideia de que diferentes texturas podem entrar numa composição para se tornar a realidade da pintura, que rivaliza, assim, com a realidade da natureza.

Tentamos nos livrar do *tromp l’oeil* para achar um *tromp l’espirit* (...) Se um pedaço de jornal pode se tornar uma garrafa, isso nos dá algo que pensar também em relação aos jornais e garrafas ao mesmo tempo. Esse objeto deslocado penetra num universo para o qual não foi feito e no qual retém, em certa medida, a sua estranheza. E essa estranheza foi o que nós quisemos fazer as pessoas pensarem porque estávamos totalmente conscientes de que nosso mundo estava se tornando muito estranho e não propriamente tranquilizador.<sup>8</sup>

8 Picasso apud Perloff, 1993, p.95.

10. Em *Picasso Papers*, Rosalind Krauss argumenta que o emprego de jornais e outros objetos de uso comum, colados num único plano pictórico, seria uma forma de trazer diversas influências e dar às colagens uma polifonia, uma multiplicidade de vozes que traduziriam o novo espaço moderno.

É essa própria aleatoriedade, essa desordem, que parece representar e garantir a ‘objetividade’ da notícia em si, sua desobrigação com relação

a qualquer interesse, qualquer voz. Mas a desordem do jornal tem sua própria tarefa a realizar, e esta é desorganizar o espaço da narrativa, da história e da memória, e no lugar delas, oferecer-se como mercadoria, e isso não se limita apenas aos anúncios da imprensa. Antes é a própria disjunção que realiza a tarefa da publicidade, transformando a notícia em entretenimento, a história em espetáculo, a memória em mercadoria.<sup>9</sup>

9 Krauss, 2006, p. 19.

A escolha predominante do papel-jornal nas colagens cubistas de Picasso e Braque se deve à intenção dos cubistas em romper com os ideais simbolistas que defendiam a pureza nas artes. Para o poeta Stéphane Mallarmé, os jornais diários representaram a promiscuidade das 'letras', pelo modo vulgar com que apresentavam as notícias, como uma "prostituta exposta na primeira página", e por isso, não mais possuía a virgindade do livro, que poderia permanecer fechado e "imaculado".

Os jornais entraram nas colagens cubistas pelas questões artísticas, como o tamanho da fonte na folha do jornal impresso. Picasso e Braque trouxeram o 'baixo' e o 'promíscuo' para o mundo das artes com as colagens de jornal em suas pinturas. A precariedade e o instantâneo são atributos das notícias veiculadas nos jornais diários, e, por isso, a apropriação dos cubistas não foi ingênua, pois expuseram a mudança e o paradigma da autonomia da arte trazendo o signo verbal para o campo das artes visuais.

Maurice Raynal, um dos primeiros críticos a escrever favoravelmente sobre a colagem cubista, ressaltou que a utilização dos jornais nas colagens de Picasso e Braque foi uma crítica e uma homenagem aos ideais simbolistas de Mallarmé,<sup>10</sup> como a colagem *Un coup de thé*, de Picasso, que foi retirada de uma manchete de jornal que citava a poesia de Mallarmé "Un coup de dés jamais n'abolira de hasard" (Um lance de dados jamais abolirá o acaso), de 1897.

10 Stéphane Mallarmé foi um dos primeiros escritores a se posicionar contra o jornal por considerá-lo demasiado vulgar e sem expressividade artística como os livros.

11. As colagens cubistas experimentaram o acaso com a colagem das manchetes de jornais como num jogo de dados. As experiências artísticas do início do século, como a música atonal e a pintura moderna, foram influenciadas pelas experiências dos jogos surrealistas que trabalhavam com indeterminação<sup>11</sup> nas construções artísticas que pretendiam fugir das regras da tonalidade, da simetria e do equilíbrio.

11 Denominamos estéticas da indeterminação a configuração artística que se produziu no campo da música. A expressão se refere às produções artísticas que empregam procedimentos indeterminados nos diferentes níveis musicais, desde os materiais, até a forma e a interpretação.

O acaso na obra de Picasso é muitas vezes repreendido por leituras críticas, como a da historiadora da arte Patrícia Leighton,<sup>12</sup> que sugere que Picasso escolhia os recortes das manchetes de acordo com sua visão política; me parece, entretanto, que era o apelo surrealista das manchetes de jornais que interessava aos cubistas.

12 Historiadora inglesa citada por Rosalind Krauss em *Os papéis de Picasso*, 2006.

12. A escolha aleatória e a presença do acaso conduziam a prática de Kurt Schwitters que, para a construção de sua obra total *Merz*,<sup>13</sup> colava objetos conforme sua escolha afetiva,

13 "Denominei *Merz* esse procedimento novo cujo princípio era o uso de todos os materiais. É a última sílaba da palavra *Kommerz*. Ela surgiu com *Merzbild* [quadro *Merz*], uma *assemblage* em que, entre formas abstratas, podia-se ler o fragmento *Merz*, recortado e colado a partir de um anúncio para *Kommerz-und-Privatbank*. A palavra *Merz*, por associação com os outros elementos da composição, tornava-se ela mesma um elemento icônico e deveria figurar assim" Schwitters in *Merz*, 1932.

quase o mesmo procedimento que levava Marcel Duchamp ao encontro de seus objetos *trouvés*; ao que parece, a ordem do aleatório e do acaso esteve presente nas poéticas dos cubistas, dadaístas e surrealistas, mas exerciam forças diferentes sobre o processo de criação de cada um deles.

13. Greenberg justificou a colagem cubista como uma busca da afirmação da planaridade da pintura, que não prejudicava o olhar naturalista da época. Para ele, os cubistas já sabiam abstrair, mas não poderiam fazê-lo totalmente, pois a pintura naquele momento ainda estava ligada à representação da realidade. As colagens eram maneiras de experimentar a planaridade, sem se perder num jogo da pura visualidade das formas.

As colagens surgiram no momento em que a pintura cubista se tornava extremamente abstrata e havia a necessidade de separar figura e fundo, e identificá-los no todo abstrato da pintura. As colagens, segundo Greenberg, não queriam dar realidade à pintura, utilizando materiais reais como cordas ou fitas; queriam antes separar os diversos planos na pintura. Acabaram se tornando os meios que Picasso e Braque encontraram como a saída da pura abstração, que mais tarde seria adotada pelos expressionistas abstratos como um desdobramento da abstração cubista.

Um pedaço de papel de parede imitando fibras de madeiras não é mais 'real', segundo qualquer definição, ou mais próximo da natureza do que sua simulação pintada; nem um papel de parede, um oleado, um jornal ou a madeira são mais 'reais', ou mais próximos da natureza, do que a pintura sobre tela.<sup>14</sup>

14 Greenberg, 1959, p. 84.

Segundo Greenberg, as colagens cubistas queriam reafirmar a planaridade da tela, mas sem perder o real no ilusório.

A pintura precisava proclamar – e não fingir negá-lo – o fato físico de que ela era plana, ainda que ao mesmo tempo tivesse de superar esta planaridade proclamada como um fato estético e continuar a relatar a natureza.<sup>15</sup>

15 Idem, *ibidem*, p. 85.

A necessidade de não evidenciar totalmente o plano faz parte da concepção de Braque e Picasso de que a pintura morreria se perdesse completamente sua ligação com a natureza, se não mais pudesse identificar os objetos na pintura. O medo dos cubistas era que a arte se tornasse um simples jogo de cor e formas autônomas do mundo real, e deixasse de participar do estatuto da obra de arte.

#### **A colagem e a arte conceitual**

“A beleza, segundo Lautréamont, é o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação.”  
Susan Sontag, 1963

14. Nos anos 60, com o movimento da Pop Art e do Fluxus, as práticas históricas da colagem de objetos ordinários trazidos para o campo da pintura adquirem questionamento político: a indistinção entre arte e vida e entre arte e não arte.

A conquista do real físico aprofunda-se, ainda, pela incorporação no processo de trabalho, nos anos 1960, de 'materiais reais', isto é, materiais habitualmente considerados não artísticos. A Pop Art e o Nouveau Réalisme também contribuíram para aprofundar as fronteiras do território real cotidiano, com seu aproveitamento de objetos industrializados e imagens de massa.<sup>16</sup>

16 Basbaum, 1988, p. 301.

Os artistas da Pop Art usaram exaustivamente material ordinário como as embalagens e lixos industriais em suas colagens e *assemblages*.<sup>17</sup> Andy Warhol, Jasper Johns e Robert Rauschenberg ajudaram a trazer a discussão da arte e seus limites para as instituições artísticas, na guerrilha travada entre arte erudita e arte banal, baseadas nas influências históricas de Marcel Duchamp e de Kurt Schwitters.

17 Em *Art of Assemblage*, William C. Seitz argumenta que o termo *collage* não é bastante amplo para cobrir a diversidade da moderna arte compositória e modos de justaposição. Tanto em francês como em inglês, '*assemblage*' denota 'a junção de partes e de pedaços' e pode-se aplicar tanto às formas planas como às tridimensionais.

15. O legado conceitual das colagens cubistas, incluindo os *papiers collés*, foi a 'reversibilidade figura e fundo' desenvolvida através da mutabilidade do signo plástico, que foi consequência da arbitrariedade do signo verbal, propostos ambos pelos estudos semiológicos de Saussure e Jakobson.

Este tipo de manipulação, um jogo sem fim com a mutabilidade dos signos que seguem seu caráter arbitrário, abunda no cubismo sintético de Picasso... Venho escrevendo uma pequena história da semiologia do cubismo na qual a grade tem um papel decisivo no desdobramento do cubismo analítico de Picasso e Braque, e na qual a descoberta da total potencialidade do que Saussure chamou de arbitrariedade do signo marca o nascimento do cubismo sintético.<sup>18</sup>

18 Bois, 2006.

Os artistas conceituais problematizaram posteriormente o signo linguístico e extrapolaram o signo puramente visual, ajudando a colocar em xeque a autonomia do objeto artístico. A arbitrariedade do signo linguístico, como proposto por Saussure, coincide com a prática das colagens de 1912. No campo da arte, a crise da autonomia do objeto coincide com a entrada do signo verbal no período da arte moderna.

16. Segundo Joseph Kosuth os cubistas nunca questionaram se a arte tinha ou não aspectos morfológicos, mas, sim, quais desses aspectos eram aceitáveis no campo da pintura; Kosuth também afirmou que só a partir de Duchamp haverá uma mudança epistemológica no significado da arte:

19 Kosuth, 2002, p. 217.

Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. Essa mudança de “aparência” para “concepção” foi o começo da arte “moderna” e o começo da arte “conceitual”. Toda a arte depois de Duchamp é conceitual (por natureza) porque a arte só existe conceitualmente.<sup>19</sup>

17. Se pensarmos na tentativa de Schwitters de “criar relações entre todas as coisas do mundo” em sua obra de arte total *Merz*, encontramos um terreno fértil para as práticas entre arte e vida e seus processos de deslocamentos e assimilações, que foram mais enfáticos do que os procedimentos performáticos de Allan Kaprow.

A dissipação da linha que separava arte e não arte é colocada à prova na corrente do Fluxus do neo-dadá Georges Maciúnas. O objetivo radical desse artista era fazer o cotidiano e suas ações adquirirem dimensão artística, tornando obsoleta a divisão entre arte erudita e arte banal, e abolindo até mesmo a necessidade de ‘artistas’ que seriam diferentes dos ‘não artistas’.

Georges Maciúnas em *Neo-Dadá in Music, Theater, Poetry and Art* declarava que:

(...) se o homem pudesse ter uma experiência do mundo, o mundo concreto que o cerca, da mesma maneira que tem a experiência da arte, não haveria necessidade de arte, artistas e de elementos igualmente não produtivos. A ideia de Maciúnas era de que algo poderia ser arte sem ser necessariamente Arte.<sup>20</sup>

20 Maciúnas apud Danto, 1999, p. 25.

18. Em seu texto *A arte como armazém: Fluxus e filosofia*, Athur C. Danto explicita um dos questionamentos da corrente dadaísta que influenciaram a Pop Art e o Fluxus: a ideia de ressignificar o cotidiano a partir das práticas da filosofia do zen-budismo empregada pelo Dr. Suzuki na Universidade de Columbia.

Em sua tentativa de ressignificar o cotidiano, a visão de Georges Maciúnas e a filosofia zen-budista do Dr. Suzuki colocavam em xeque a arte e seu lugar ímpar na experiência sensível.

19. No texto *A fala cotidiana*, que se torna interessante contraponto a essa ideia de ressignificação do cotidiano empregado pelo Fluxus, Maurice Blanchot observa que

pertence ao próprio cotidiano a insignificância. E o insignificante é sem verdade, sem realidade, sem segredo, mas se torna também o lugar de toda significação possível. O cotidiano escapa. É nisso que ele é estranho, o familiar que se descobre (mas já se dissipa) sob a espécie do extraordinário (...). O cotidiano para ser cotidiano deve permanecer sem verdade e deve escapar sempre, pois quando colocamos significado no cotidiano não estamos mais lidando com esta parte amorfa e privada de nossas vidas.<sup>21</sup>

21 Blanchot, 2007, p. 237.

Percebemos a importância e atualidade da prática da colagem, que reabilita o cotidiano e as práticas diárias do fazer, e singulariza a existência ambígua da arte num sistema em que ela permanece sempre como algo que resiste e que se apresenta como problema.

20. As colagens reabilitam os resíduos, os lixos deixados pelo consumo desenfreado, mas reabilitam simultaneamente a prática diária do colecionar: arquivar e colecionar com o máximo de preciosismo um mundo de objetos-lixo que foram descartados e posteriormente escolhidos para participar da manufatura das colagens, reestabelecendo a ordem da mercadoria.

### **Notas de temporalidades inconciliáveis**

“Eu tinha em mim um canto que vibrava enquanto eu trabalhava; esse canto, eu o moldei na forma, e através dela ele chega até vocês.”

Kurt Schwitters

21. O jogo instaurado aqui tem como objetivo colar aleatoriamente as *Notas* num mesmo texto-colagem. A aleatoriedade e a não sequencialidade das Notas de temporalidades inconciliáveis só puderam ser conquistadas através de um sistema fechado de possibilidades, em que não havia uma narrativa a ser seguida progressivamente. Cada nota tenta abarcar um conceito apreendido durante as aulas do mestrado, pensadas e refletidas em relação a meu processo plástico.

Através das Notas de temporalidades inconciliáveis tentei capturar os processos artísticos envolvidos em meu trabalho de maneira livre e fragmentada, e, portanto, mais atenta aos acidentes, às aleatoriedades e aos acasos pertinentes às construções das obras plásticas.

22. A forma do fragmento está alinhada historicamente ao Romantismo alemão e à tentativa de abarcar sistematicamente o todo. A forma fragmentada das Notas de temporalidades inconciliáveis permite uma situação comumente utilizada nos diários de bordo de artistas, que são capturas de ideias fugazes que acontecem durante o cotidiano criativo. A forma do fragmento proporciona mais liberdade na criação da escrita, pois as formas rápidas e sintéticas de chegar ao pensamento são diferentes do peso, da demora e dos desvios provocados por uma escrita mais retesada, que sempre “acerta” as arestas para encaixar os conceitos numa forma textual mais arredondada.

23. O sistema de notas ou blocos permitiu o surgimento de formas coesas sobre o fazer artístico, pois a forma fragmentada e contida<sup>22</sup> em blocos impôs à pesquisa uma ordem preestabelecida em que as combinações se tornaram diferenciadas (combinatórias ou aleatórias),<sup>23</sup> e essa situação contribuiu para uma escrita que me parece mais sensível e flexível, capaz de deslizar com certa desenvoltura entre a práxis e os conceitos.

22 Ver teoria do fragmento de Schlegel in Seligmann, 1997, p. 41-42.

23 Os conceitos de formas aleatórias e combinatórias são ideias paralelas que surgiram entre as colagens musicais e as colagens plásticas.



Isabel Carneiro. 90 telas em 90 dias. 30 x 30 cm (cada), 2008.

A sistematização do fazer artístico na forma fragmentada das notas criou uma escrita aleatória e combinatória que instaurou novo diálogo entre a forma plástico-musical e a forma textual. A forma aleatória das Notas se refere ao conceito de infinitas possibilidades no campo da música utilizadas nas obras de John Cage e Pierre Boulez, que usavam a indeterminação em suas composições para possibilitar a existência do acaso, do aleatório e dos acidentes.

A forma combinatória da escrita se refere ao campo da música tonal e sua estrutura compositiva, que é fechada aos acidentes e às aleatoriedades, pois existe sequencialidade produzida pelo pensamento harmônico.

Pode-se pensar que a escrita fragmentária impede ou inibe que as ideias saiam de um nível superficial e ganhem profundidade teórica dentro do trabalho escrito, mas o que pretendo mostrar aqui é como as passagens de ideias fragmentadas que intitulei Notas de temporalidades inconciliáveis conseguem aprofundar os conhecimentos envolvidos nas obras numa ordem aleatória e combinatória, podendo parecer a princípio desligadas

de um único procedimento intelectual, mas que, no entanto, são elaboradas sistematicamente dentro de um mesmo processo que questiona a própria forma da colagem nos textos artísticos.

24. Trazer o texto como colagem: fragmentos teóricos produzidos a partir da experiência realizada com as colagens plásticas. O texto como colagem não tem urdiduras, não tem costuras. Subverte a própria questão do texto como algo tecido. A colagem existe na 'superfície',<sup>24</sup> faz as ideias conviverem num mesmo emaranhado de espaço-tempo, mas preserva, estrategicamente, distâncias, incongruências, contradições.

25. Podemos pensar como referência para o trabalho os artistas conceituais do *Art&Language*, que fizeram do próprio texto teórico um objeto de arte, pois em sua opinião o que definiria ou não um trabalho de arte seria sua intenção artística; um trabalho artístico poderia ser mesmo um texto teórico. O texto que aqui apresento pode ser, então, um objeto de arte nesse sentido proposto.

26. As Notas de temporalidades inconciliáveis poderiam se tornar um trabalho artístico por sua ação performática de escrita artística, mas prefiro pensar nelas como uma dimensão reflexiva ou exercício filosófico em paralelo à construção plástica das colagens das *90 telas em 90 dias*.

27. A pintura requer tempo: buscas, idas e vindas, tropeços, retornos e pausas. Apagar e aceitar os erros ou fazer surgirem os acertos, para novamente os destruir – eis a tarefa que cabe ao pintor.

28. O desgaste promovido pela colagem de anular o procedimento anterior, transformá-lo, como pintar = queimar<sup>25</sup> na pintura de Anselm Kiefer.<sup>26</sup> Algo que nunca se refaz da mesma forma, como no livro de areia de Jorge Luis Borges, que nunca nos permite retornar à mesma página.

29. A pintura requer o tempo da experiência e o tempo da maturidade: exercício, contemplação e labor. E esse tempo da pintura parece estar sempre em desacordo com o tempo linear e homogêneo do senso comum. A pintura sempre problematiza o tempo atual, vive de um descompasso produtivo; não se reconcilia com o tempo da vida e faz os relógios caminharem lentamente.

30. O tempo da pintura é do gesto pronto e realizado, registro de algo feito, mas pintar é sempre "editar" pinturas anteriores, operar na história da arte, cindir tempos e experiências, como na edição de imagens de vídeos ou como na reimpressão de uma fotografia ou mesmo de um texto escrito como este das Notas de temporalidades inconciliáveis.

24 Superfície é conceito da filosofia pós-estruturalista segundo a qual os acontecimentos só acontecem na esfera da superfície, na camada mais externa, pois não existiria algo por trás que tivesse a capacidade de revelar o invisível ou o indizível como na metafísica cristã. As coisas só se explicam em sua superfície, pois os signos só se traduzem por meio de outros signos. A superfície é o único lugar em que as coisas podem acontecer.

25 Danziger, 1994.

26 Anselm Kiefer, pintar = queimar é a ressignificação do emblema da pintura e da morte da alta cultura germânica após a guerra, dos mitos construídos na Alemanha nazista. O artista possui extraordinário entendimento dos materiais não usuais da pintura, como palha, areia, chumbo, cinzas e madeira, e tem como tema principal em sua poética o Romantismo alemão da grande mãe Terra, o solo e a Floresta Negra.

31. A aleatoriedade não pode ser confundida com o acaso. A aleatoriedade existe dentro de um campo fechado de possibilidades, dentro de parâmetros estabelecidos, mesmo que esses parâmetros se tornem imprevisíveis pela sequência lógica do pensamento. Minhas colagens nascem do gesto aleatório, mais do que do acaso, pois a cada nova tela que faço se fundem fragmentos encontrados aleatoriamente sobre o espaço de trabalho com os materiais aleatórios encontrados numa papelaria.

32. As urdiduras são necessárias ao texto. A colagem é o que reúne, sobrepõe, subverte, intervém sempre na superfície. O texto como colagem não poderia deixar de ser ele mesmo superficial (como estratégia) e fragmentado; temporalidade quebrada e sincopada. A cola gruda e desgruda, a colagem pode ser temporária, pois as coisas permanecem juntas porque se grudam e depois se descolam, pois a cola seca.

33. A colagem rompe, sobrepõe e apaga, subverte o que está em cima e embaixo, o visível e o oculto. Os campos são cindidos uns pelos outros, a colagem faz a violência de manter coisas completamente distintas reunidas umas às outras, e essas coisas, apesar de coladas, mantêm suas identidades e autonomias. Convivem entre elas, mas não se amalgamam. A colagem pressupõe a distinção entre os objetos, experiências e palavras.

34. A colagem acontece dentro de um campo finito de possibilidades: o retorno do velho com aspectos do novo. O tempo não é absoluto e não coordena tudo e todos, a própria noção de tempo é permanente, existe num espaço-tempo estabelecido e conhecido. As colagens são sobreposições desses tempos cronológicos e subjetivos.

O tempo não é absoluto, não carrega tudo e todos, e não existe mais o tempo inteiro: A grande *mónade*<sup>27</sup> absoluta de Leibniz está morta, pois o tempo emana da própria matéria. A física moderna descobriu que toda partícula, por mais *mónade* que seja, possui uma memória elementar e, por consequência, um filtro temporal. É assim que físicos contemporâneos têm tendência a pensar que o tempo emana da própria matéria e que não existe uma entidade exterior ou interior do universo que teria por função juntar os diversos tempos numa única história universal.

27 "Tal é a intuição maior que guia a obra e Leibniz, em particular a *Monadologia*. Deus é a *mónade* absoluta desde que conserve a totalidade das informações que constituem o mundo numa completa reunião. E se a retenção divina deve ser completa é porque inclui do mesmo modo as informações que ainda não estão presentes diante das *mónades* incompletas representadas pelos nossos espíritos e que estão por acontecer no que chamamos futuro" (Lyotard, 1990, p. 67).

35. Comparo os tempos da pintura e da música. A colagem só acontece na música pois as notas são de frequências diferentes, ainda que pertençam ao mesmo acorde ou escala, e vibram no mesmo tom e ao mesmo tempo, mas depois se descolam, e passa a existir o silêncio das notas.

36. Dois desdobramentos do tempo são interessantes na pintura: a colagem do passado enquanto memória, e o tempo vivo da experiência, que são as possibilidades múltiplas e infinitas no presente. Ao colar os dois conceitos, temos a ideia de que o tempo sempre retorna, mas não simplesmente como passado renovado, e sim com aspectos do passado que não são mais os mesmos e permanecem à espera, pois as possibilidades do novo podem ser infinitas, como uma espécie de futuro inconsciente ou não cognoscível.

37. A colagem enquanto memória na música acontece com as escalas e as regras formais que estruturam a música tonal e que também pertencem à memória do ouvido, que é o sistema do passado. As possibilidades novas do presente surgem das improvisações das notas realizadas pelo compositor na hora da execução da música e que levam em consideração as escalas preexistentes da música tonal; as improvisações acontecem dentro de um campo fechado de possibilidades que chamo de campo potencial da aleatoriedade.

38. A música atonal não pretende trabalhar com a memória, nem com o passado dos tons, porque quer o surpreendente novo da escala nova, 'o pássaro que não volta para o ninho'. Será que nossos ouvidos conseguem suprir essa falta de eixo ou falta de norte dos nossos sentidos? Pois a fisiologia humana sempre retorna e trabalha com a memória e os dispositivos de linguagem para armazenar informações.

39. Sabemos, com Deleuze, que a duração só pode ser pensada pelo aparecimento da diferença. Em meu trabalho de pintura, quero captar o tempo em camadas, feitas de diferenciações que se desdobram em múltiplos acontecimentos. Existem vários tempos nas colagens que podem ser distinguidos, outros são confundidos e entram num mesmo emaranhado de espaço-tempo.

40. O primeiro ato na pintura, que se estabelece com as verticais e horizontais que são os primeiros acordes da "Invenção a duas vozes", de Bach prossegue com a relação das mãos direita e esquerda do piano, que são simultâneas e que estabelecem um espaço pictórico igual ao das cinco cores primárias através da escala nordestina de Bela Bartók.<sup>28</sup>

28 Bartók. Mikrokosmos - Piano Solo. Copyright By: Boosey & Hawkes. Londres: 1940.

41. O primeiro tempo que podemos chamar de primeiro ato ou primeira estrofe sempre é configurado por uma tinta, que é como a escolha de um tom, como na música (por exemplo, si b ou fá #) Em seguida, entram em cena os outros tempos do compasso na colagem: a pichação com Color Jet, massa acrílica, a lixa, o reboco, e depois de volta ao início.

42. A partitura se realiza na pintura como escrita executada e não simplesmente uma forma de códigos para se decifrar. A pintura não é partitura, e, sim, música. Algo realizado como a frequência sonora no ar.

43. A pintura como exercício do retorno do real. O real para Lacan é tudo aquilo que não pode ser simbolizado. Como simbolizar o tempo? Vivemos o dilema do instante, do tempo como raposa, que devora tudo o que ainda se possui. O tempo como o grande buraco ruidoso da vida humana. Somos sempre apunhalados pelo tempo que não volta. É oportuna a lembrança da epígrafe do texto do Peter Pál Pelbart citando Maurice Blanchot: "Morrer é, absolutamente falando, a iminência incessante pela qual, no entanto, a vida dura desejando."<sup>29</sup>

29 Pelbart, 1998, p. 10.

44. A superação da contemplação sobre a ação segundo Plotino. O artista não consegue mais contemplar, age e então volta a contemplar: contemplação / fazer/ volta à contemplação.

Passagem de *Confissão criadora*, de Paul Klée: um certo fogo que surge, que se acende, que avança através das mãos para atingir a tela, que incendeia a tela, que salta em faíscas, fechando o círculo ao retornar para seu lugar de origem: alcançando os olhos e continuamente seu avanço [de volta ao centro do movimento, da vontade, da ideia].

45. A respiração pausada e lenta, e a continuidade dos sons, dos pensamentos, das palavras ditas e não ditas, da memória aterrorizante e sempre presente. Colagem-descolagem, sobreposição, justaposição, composição, decomposição.

46. São as imagens, os objetos e as experiências do mundo – incluindo aqueles apreendidos pelos aparatos tecnológicos – que busco traduzir na pintura. Não simplesmente mostrar, exibir, mas traduzir naturezas e temporalidades inconciliáveis em meios pictóricos.

47. Fotografias de muros, de rebocos, cartazes colados e descolados. Tento refazer essa experiência, que vivo no dia a dia, na chave da atenção dispersa, algo tão próprio à modernidade. Busco a repetição diferencial. Aprisionamento do mundo pela imagem, no anteparo da tela, assim como nas serigrafias de Andy Warhol que nunca se repetem e sempre retornam com diferenças mínimas.

48. Renovar o compromisso: proponho pintar 90 telas em 90 dias. Pequenas telas de 30 x 30 cm. Experiência ininterrupta da pintura, como algo cotidiano, independente da vontade ou qualquer inspiração. Pintura como exercício de temporalidades. Persistir, resistir, fazer durar.

49 Começo a ler *Brás Cubas*, de Machado de Assis, cujo narrador inicia o livro pelo relato de sua morte; início “a pintura por 90 dias”, que parte da morte vivida desde o primeiro dia de pintura, dia 31 de julho. O relato sempre começa pelo fim. A pintura é uma consciência da finitude, um relato que parte do fim e que antecede sua morte tantas vezes anunciada. Seria o pintor um narrador que relata, renovadamente, a própria morte da pintura? Será o lugar de chegada da pintura moderna ainda o túmulo, o cubo vazio e branco dos museus e galerias?

50. Nas traduções existe a perda, a incompletude. As pinturas tendem a ser traduzidas pelas palavras, algo assim se perde no caminho, algo de que só a experiência sensível consegue dar conta, como na poética de Robert Ryman, entre tantos outros. Existe a impossibilidade da tradução na pintura. A melancolia é própria da pintura moderna, pois ela parte da consciência de seu fim. Podemos pensar o pintor como um tradutor? Com Walter Benjamin e Suzana Kampf Lages,<sup>30</sup> sabemos que o tradutor vive sob o signo da melancolia.



Se a tarefa do tradutor é reescrever – ou transcriar, como queria Haroldo de Campos – os conteúdos linguísticos de uma obra literária em outra língua, a tarefa do pintor é traduzir nossa experiência de mundo para o universo dos signos plásticos.

Por outro lado, ao assumir a tarefa de pensar e escrever sobre a arte e sobre sua própria produção, o artista assume a tradução dos signos plásticos para os signos verbais. Acontece que essa tradução nunca se efetiva, nunca se dá de maneira integral e redentora. Na tradução, há sempre restos, resíduos, intransparências, materialidades e tempos inconciliáveis.

51. O sentido da obra não se entrega facilmente, encobre-se de verdade ou impurezas.

52. A escrita na forma de fragmentos tenta conter o todo em partes; a sistematização do pensamento em notas ou blocos permite que esmiucemos ao máximo cada parte fragmentada, que segundo a teoria de Schlegel seria a única maneira de tentar abarcar sistematicamente o pensamento que é, no todo, inapreensível ou inabarcável. Assim como no âmbito teórico, os românticos chegam à conclusão de que só é possível se atingir uma lucidez pontual; no plano da forma da exposição passa-se o mesmo. “A minha filosofia”, escreveu Friedrich Schlegel em 1797, “é um sistema de fragmentos em uma progressão de projetos (...) Eu sou um sistemático fragmentário.” Um fragmento deve ser igual a uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo ao redor e perfeito em si mesmo como um ouriço.<sup>31</sup> Assim, a ideia de notas ou blocos, que aparentemente poderiam ser entendidas como incapacidade de progressão ou continuidade, tornam-se uma tomada consciente do trabalho como única forma possível de abarcar os conceitos teóricos de maneira totalizadora.

<sup>31</sup> Seligmann, 1999, p. 41-42.

53. Talvez a pintura, em seu gesto anacrônico, seja a única expressão artística contemporânea, porque é a única expressão extemporânea, pois, na concepção de Friedrich Nietzsche, a única possibilidade de ser contemporâneo é estar fora da rede dos acontecimentos. A experiência da distância, de seu colocar fora do tempo torna-se a condição de perceber seu próprio tempo atual: *O contemporâneo é intempestivo*.

54. A pintura como *O retorno do real*. Para Lacan, o real é tudo aquilo que não pode ser simbolizado e assimilável, por isso ainda precisamos do simulacro ou do anteparo que é a forma possível de tradução do real, sendo a arte uma das formas possíveis de anteparo ou simulacro desse real. Para contrapor essa ideia do real nunca assimilável ou cognoscível temos o existencialismo ou ceticismo de Jean-Paul Sartre, que em seu livro *A náusea*, de 1938, relata o dia em que seu personagem Antoine Roquentin, um historiador que pesquisa a vida e obra do Marquês de Rollebon, foi acometido por um mal inexplicável e passou a observar as coisas do mundo em sua 'superfície' naquilo que elas são tão somente: a percepção pura e inquestionável do real. Alguma coisa mudou inexoravelmente no mundo de Antoine Roquentin e no modo como ele enxergava o mundo.

**Isabel Almeida Carneiro** (Rio de Janeiro, Brasil) é artista visual e trabalha com o conceito de colagem como forma na música, na pintura e no vídeo. Especialista pela PUC-Rio em História da Arte e da Arquitetura no Brasil em 2007, sua pesquisa surgiu a partir das colagens cubistas na Colagem como forma moderna. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ, bolsista da FAPERJ com o projeto intitulado A colagem como forma na música e na pintura, teve sua dissertação defendida em março de 2010 com o trabalho das *Notas sobre a forma-colagem*, em que produziu objetos teóricos e plásticos sobre o conceito de temporalidades inconciliáveis. / [bebelcarneiro@terra.com.br](mailto:bebelcarneiro@terra.com.br)

## Referências bibliográficas

- BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. *Gávea*, n. 6. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil PUC-Rio, 1988, p.1-6.
- \_\_\_\_\_. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita. In *A experiência limite 2*. São Paulo: Escuta, 2007.
- BOIS, Yve-Alain. Kahnweiler's Lesson. In *Painting as Model*. An October book.. Massachusetts: The MIT Press, 1990, p. 65-97.
- BOIS, Yve-Alain. Cúbico, cubístico, cúbico. In *Concinnitas 9*, Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, julho 2006, p. 1-10.
- \_\_\_\_\_. Pintura: a tarefa do luto. *Ars*, n.7, São Paulo. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars7.htm>. Acesso em 18.5.2008.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. *Arte & Ensaios*, n.10, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFRJ, 1997.
- CORTÁZAR, Júlio. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- DANTO, Arthur. O mundo como armazém: Fluxus e filosofia. In *O que é Fluxus? O que não é! O porquê* (cat.). Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- DANZIGER, Leila. Pintar = queimar. *Gávea* n. 12. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil PUC-Rio, 1994.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes. 1994.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FOSTER, Hal. O retorno do real. *Concinnitas*, n.8. Revista do Instituto de Artes da UERJ, julho 2005, p.163-186.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In *Ditos e Escritos* v.III. 2a. ed. São Paulo: Ed. Forense Universitária, 2006, p. 265- 298.
- \_\_\_\_\_. Um nadador entre duas palavras (Entrevista com C. Bonnefoy). *Arts et loisirs*, n. 54, 1966, p. 8-9.
- \_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola. 1996.
- GOLDING, John. Cubismo. In STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 38-57.
- GREENBERG, Clement. Collage (1959). Tradução Glória Ferreira. In *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.
- KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia. In *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. 210- 234.
- KRAUSS, Rosalind. *Os papéis de Picasso*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2006.
- \_\_\_\_\_. 1907 e 1912. In *Art since 1900*. New York: Thames and Hudson, 2004.
- LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- LOPES, Denílson. *Nós os mortos*. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999.

- LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. 2a. ed. Lisboa: Ed. Estampa, 1997.
- MARTINS, Luiz Renato. *Manet: uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007. Coleção Arte +.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado – Imagens do tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 1998.
- PEREC, Georges. *A vida modo de usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: Edusp, 1993.
- ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. Texto online. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acessado em 24.1.2010. n.1- 13
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. 12a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- SELIGMANN, Márcio Silva. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1999.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Happenings: uma arte de justaposição radical*. In *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SCHWITTERS, Kurt. *Merz: Écrits choisis et presents par Marc Dachy. Fac-símile et enregistrement de l'ursonate (1932)*. Paris: Éditions Gérard Lebovici. 1990.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: Edusp, 1999.
- TORRES, Fernanda Lopes. *Merz: entusiasmo, diálogos, melancolia um estudo da obra de Kurt Schwitters*. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Departamento de História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.