

GT- Semiótica da Comunicação

Autor: Denise Jorge Trindade

Doutora em Comunicação - UFRJ

Universidade Estácio de Sá- Comunicação

### **Jornais, pierrots e flores ...Selavy**

Palavras-chave: superfície e experiência/acaso e interstícios

Geralmente associada à pós-modernidade e às fragmentações que a caracterizam, a colagem tem nesse texto, papel fundamental para pensarmos as mudanças que produz no conceito de arte e os desafios diversos que propõe, através de seus signos, ao espectador: ao mesmo tempo que o convida a participação pelo reconhecimento e pela lembrança, se produz pensamentos. O processo das colagens que encontramos nas artes plásticas, com Picasso e Duchamp, e na montagem do cinema feito por Godard e por Furtado, apresenta-se como referência que nos permitem acompanhar a permanência deste tipo de estética na comunicação, através dos signos. As imagens do cotidiano, de cachimbos e de jornais em Picasso, os *ready-mades* de Duchamp, as pinturas coladas em Godard e a presença dos meios de comunicação nos filmes de Furtado, revelam uma relação entre a indústria e o consumo que escapa da associação usual da colagem-montagem como mecanismo de controle nas sociedades onde pensar é crime e, ao contrário, afirmam que o crime do pensamento é o que ainda, docemente ou cruelmente, nos violenta em seus trabalhos e pede a nossa atenção.

## **Introdução**

Este texto tem o objetivo de reunir alguns conceitos (e práticas) sobre a significação da imagem a partir do processo colagem/montagem, tais como: superfície e experiência, acaso e interstícios para nos aproximarmos da discussão que se coloca hoje, entre arte e mídias.

Consideramos que ao introduzir imagens e objetos extraídos do cotidiano no campo estético, intensifica-se a convergência entre arte e comunicação, na produção de pensamentos através de signos. Nas fissuras de Picasso, nos gestos de Duchamp e nos interstícios de Godard e de Furtado, propomos pensar o que aparece em suas colagens/montagens, verificando seus desafios ao pensamento estético, e suas conseqüências no campo da- comunicação.

## **Superfície e Experiência**

Em seu estudo sobre os “Caminhos da Escultura Moderna”, Rosalind KRAUSS (1998) diz que diante das esculturas de Rodin sentimo-nos diante de um “muro de ininteligibilidade” e sugere que –o melhor ponto de vista –para observá-las não é um lugar, mas uma “condição”, uma crença na –inteligibilidade das superfícies, onde os efeitos são eles próprios significantes.

Essa condição rompe com a imagem de um eu privado e discreto, que desfruta de uma relação privilegiada e direta com os conteúdos de sua consciência e evoca um conjunto de significados derivados de experiências privadas, a que cada um de nós tem acesso subjetivo.

Nas distensões da postura corporal de seu Adão, e na figura de Balzac (onde Rodin faz ver através do corpo do escritor, por meio daquele arranjo momentâneo, o efêmero da superfície, além de dar à sua carne a forma de uma coluna de sustentação), Krauss vê o início das diferentes propostas subjetivas que irão estar presentes na arte moderna.

Posteriormente, mas mantendo o mesmo princípio, as *bricolages* de Picasso são examinadas por Krauss como aquelas que, por possuírem uma organização -na superfície do objeto, não oferecem um centro ideacional que poderia ser ocupado intelectualmente pelo espectador. O artista afirmaria assim a lógica imanente naquela superfície em que a concepção surge com a experiência. Feitas de papelão, cordas, madeira e outros materiais não nobres, as imagens produzidas nos relevos de Picasso marcam o início de uma linguagem cuja síntese se dá através de uma imagem mental, que não remete a nenhum referente específico além de possuir sua autonomia como -objeto, afirmando uma mensagem estética própria. Trata-se de inventar uma história que assumiu o “Era uma vez...” e que não está preocupada com valores nem fundamentos, construindo-se em suas próprias fissuras.

Atribui-se a Picasso a passagem de uma arte da percepção a uma arte de conceituação, a mudança de uma aparência exterior a uma estrutura interna de situação espacial complexa. Essa mutação implica uma renovação do objeto, que toma formas múltiplas. Através de planos - formas abertas e pouco densas, que delimitam espaços internos conformadores-e também pela sua relação com a matéria, suas composições se afastam de vez da arte figurativa, conformando novos “objetos tridimensionais”, que são chamados de *assemblages*.

Essas *assemblages* encontram sua origem no processo das “colagens”, que, por sua vez, sem um referente original, deixam ver signos em lugar deste referente ausente. Para Louis Aragon, a noção de colagem é a introdução na pintura de um objeto, uma substância, tirada do mundo real e pela qual o quadro, quer dizer o mundo imitado, acha-se totalmente posto em questão.

Krauss diz que, pela primeira vez as artes pictóricas utilizaram —uma sistemática exploração das condições de representabilidade vinculadas ao signo. Recorrendo à lingüística, ela encontra no pensamento de Saussure referências para a leitura dos signos. A primeira analisa o signo na relação entre significante e significado, na qual o significante é um material constituído (traço escrito,

elemento fônico), e o significado uma idéia ou conceito imaterial. Essa relação traz um sentido de ausência e de infinito re-presentado pelo signo. Daí o signo, na função de ausência mais que de presença, é uma junção do significante e do conceito imaterial na qual não existe referente. A segunda condição volta-se para a diferença onde o signo é então estabelecido como um termo, cujo significado nunca é um absoluto, mas sim uma chance entre um número de possibilidades, determinado por vários termos não escolhidos.

Assim, torna-se possível analisar os elementos de colagem como um sistema de signos, procurando nele as operações de ausência e também um jogo de diferenças. Trata-se do primeiro momento em que a escultura, através do campo lingüístico, torna presente a ausência de um fundamento.

Um dos exemplos da famosa série “Violão” de Picasso de 1926, apresenta um fundo branco sobre o qual é colocado um pedaço de tela retangular sobre a qual se recorta um círculo, e sobrepõem-se elementos como jornais, tecido bordado, barbante, etc. Carlos FAGUNDES (1997) diz que há uma autonomia no pulsar dos elementos, fazendo com que ganhem identidade na contraposição entre si. Desta forma, eles também se unem e pela relação concisa que lhes proporciona a coesão, apagam-se na sua qualidade de ser objeto, tornando-se puro jogo lingüístico.

Em “Natureza morta com palha de cadeira”, um Picasso de 1912, o fundo de palhinha é contornado por uma corda. Esses elementos assim colocados acentuam a força de sua diferença. A palha traz em sua trança o jogo do aberto e fechado, enquanto a corda é uma trança em seu sentido primeiro, o do entrelaçamento. A forma oval contém fragmentos de jornais, papéis pintados, aplicados, além da palavra JOU, trazendo um sentido de materialidade, onde a realidade é retirada do mundo concreto. A palavra Jou é uma das abreviações possíveis de “journal”. Para Krauss, essa palavra, assim como EAU (que é uma abreviação possível de “beaujeaulois”), ou ainda o uso de letras como fs que junto a violinos poderiam designar cavidades do som do instrumento mas pela diferença de tamanho funcionam como signos autônomos. São fragmentos que se juntam nas colagens de Picasso não como referência aos objetos correspondentes, mas como fragmentos, que se reúnem na superfície das colagens, substituindo de vez qualquer função exata de referência, representação e significação.

“A colagem efetua a representação da representação... O que a colagem alcança é uma metalinguagem do visual. Ela fala do espaço sem utilizá-lo; pode figurar a figura através da constante superposição de planos; pode falar de luz e sombra através do subterfúgio de um texto escrito... Como um sistema, a colagem inaugura um jogo de diferenças que é ao mesmo tempo sobre e sustentado por um origem ausente: a ausência forçada de um plano original pela superposição de outro plano, em face do primeiro para representá-lo”.<sup>1</sup>

### **Da ausência à paisagem**

A colagem, que aparece como um sistema significante, como vimos acima, põe um discurso em lugar da presença: um discurso fundado em uma origem desconhecida e motivado por essa ausência. “*L’aspirant habite Javel et moi j’avais l’habite en spirale*”, é um dos discos móveis assinados por Rose Sélavy. Discos feitos com círculos simples, dispostos ao redor de vários centros evocando ilusões ópticas, e que em movimento fazem aparecer corpos tridimensionais. No girar do disco, o fim da sentença confunde-se com o início, podendo ser elididas algumas sílabas. Assim, esses discos questionam a narrativa linear, confundindo o tempo e impossibilitando princípio, meio e fim.

“... Esse momento não se assemelha à passagem linear do tempo que permite reconhecer no objeto a cognição de seu significado. Ao invés da seta, a forma nesse momento possui o caráter do círculo”. . .<sup>2</sup>

Utilizando objetos sígnicos, que não necessariamente enviam a um significado idêntico ao significante, Rose Sélavy, nascida em —1920, é um codinome de Marcel Duchamp, que significa “*Eros, c’est la vie*”. É a força da pronúncia que desencadeia a mensagem. Assim, os objetos de Duchamp questionam a necessidade de um significado produzido pela arte, colocando em suspenso a crença de que este tenha ligação com aquele que o produziu.

---

<sup>1</sup> Krauss, 1998.

<sup>2</sup> Ibidem.

Considerado por críticos e historiadores como um niilista, Duchamp é o artista que mais enfatizou a ligação da arte com o pensamento nessa primeira metade do século. Se para muitos o envio de um Urinol como um objeto de arte para uma exposição parece um deboche, uma nadificação da arte, esse ato coloca a arte diante de sua impossibilidade de determinar valores frente à sociedade industrial. Os “*ready mades*”, assim como seus discos móveis, questionam a noção de obra. Quais os valores que podemos estabelecer sobre um simples porta-garrafas, ou uma roda de bicicleta? Se os discos móveis objetivam destruir um determinado significado das palavras, seus *ready mades* atacam uma idéia estabelecida de valor.

“... A arte foi ‘pensada até o fim’, e dissolveu-se no Nada. O Nada é tudo o que resta. Uma ilusão é desfeita com a ajuda da lógica. No lugar da “ilusão” instalou-se um vácuo que não possui qualidades nem morais, nem éticas. Trata-se da declaração do NADA, nem cínica nem pesarosa. É uma constatação, com a qual é necessário conformar-se! Uma descoberta de fatos, que parecem ter sido mais constatados que provocados...”<sup>3</sup>

Para Hans Richter, o gesto de Duchamp envia a uma gargalhada “original”, aquela em que reconhecemos nossas primeiras dúvidas - de onde viemos, para onde vamos -, aquela gargalhada em que constatamos a necessidade de começar tudo de novo, com novas palavras e novas propostas de arte. Daí Duchamp não denominar sua posição como anti-arte, mas como a-arte.

Segundo SANTAELLA(2003), Duchamp foi o primeiro a se dar conta das repercussões que os objetos-signos traziam para a arte, pois ao tornar visível o caráter sígnico dos objetos, deslocando-os de sua função, ele demonstra como eles adquirem outros sentidos e produzem novas significações. Segundo a autora, é nele que também, podemos encontrar a paternidade do imaginário conceitual das instalações, que tem sua origem —nas apropriações e transfigurações dos meios “que a galáxia semiosférica coloca à disposição do artista...”, constituindo-se em “paisagens sígnicas”.

A proposta das instalações nos anos 70, de tornar a obra mais próxima do espectador, convidando-o a uma experiência, na qual ele ficava diante de uma situação perceptiva, não só através do olhar mas também do corpo, tinha como propósito despertar no espectador sentidos que o possibilitavam, a partir de situações vivenciais, a recriação perceptiva do mundo, que neste momento acreditava-se “anestesiada” pelos meios de comunicação de massa. O espectador era convidado a participar, ver de outra maneira as situações cotidianas, e assim, elas agiam sobre o aparelho perceptivo e não somente sobre a base psicológica e cultural do espectador. Mesmo utilizando meios de comunicação, como por exemplo, a televisão, seu objetivo era crítico.

O desdobramento dessas propostas, que incluem nas artes plásticas, principalmente nas instalações, os diversos meios de comunicação, simulando o mundo no qual vive o receptor, ou propondo outros mundos possíveis, SANTAELLA conceitua como Artes Híbridas. Segundo a autora, a hibridação das linguagens se inicia nos anos 80, com o surgimento de novas formas de consumo cultural propiciadas pela tecnologia do disponível e do descartável, utilizando tecnologias para demandas simbólicas heterogêneas, fugazes e mais personalizadas<sup>4</sup>, o que ela difere da homogeneização da cultura de massa. Os meios de comunicação passam a ter um papel diferente no processo estético, já que o que se acentua é seu caráter de produção de bens simbólicos, produzindo uma cultura das mídias.

Acreditamos que o processo da colagem, o qual deu origem às instalações, nos auxiliam a pensar a inclusão dos meios de comunicação no campo estético, e suas hibridações conseqüentes, possibilitando a formulação de questões também presentes no campo da comunicação, já que este processo apresenta, como vimos, significações abertas, sem fundamentos, mas desejosas de aproximação com o espectador .

Para isso, mais do que discutirmos aqui as parábolas específicas e as diversas implicações e explicações que esses assuntos trazem para o campo da arte, como por exemplo o conceito de pós-modernidade, nos propomos questionar como as colagens destas imagens copiadas, xerocadas, simuladas que se fazem signos, desafiam o pensamento para além da originalidade e, ousado dizer, para além dos meios.

---

<sup>3</sup> Ritcher Hans, 1993.

<sup>4</sup> Santaella, Lucia. 2003. p52

## Os interstícios

*“No cinema, as imagens são signos”. (Deleuze-Conversações)*

A presença do cotidiano no campo estético através da colagem questionou a cultura moderna, colocando-se como uma imagem frente a ela através de seus próprios signos para espelhá-la, ou talvez integrá-la. Ao desconstruir sua organização, ou ainda, para fazer ver seu organismo, ela desdobra-se em paisagens que incluem o observador. Se com as colagens, o mundo imitado é posto em questão pelos elementos fora do quadro, o quadro também põe em questão o mundo. O nada e o acaso, aparecem como forças que desencadeiam imagens. Em suas reflexões sobre o cinema moderno, ao aproximar a montagem da força do pensamento, Deleuze<sup>5</sup> aponta para os interstícios entre as imagens, um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia. Para isso, o cinema utiliza cortes irracionais, como vemos nos filmes de Godard.

Segundo Aumont<sup>6</sup>, Godard é o penúltimo artista e ele afirma isso aproximando os filmes do diretor da pintura. Com certeza, Godard utiliza pinturas de diversos artistas como referências para seus filmes. Mas, seja no “Acossado”, em “Uma Mulher é uma Mulher”, ou “Pierrot le Fou”, ao insistir em colocar nas paredes, ou em planos, reproduções de pinturas, não estaria ele próximo da atitude de Picasso com as colagens e das apropriações de Duchamp? Se, para questionar os limites do plano, ele insere em seus planos reproduções de capas de revista e imagens do mundo da arte, afirmando através das colagens que uma imagem é simplesmente uma imagem, será ele “menos” artista?

Diferentemente de Aumont, que em sua leitura vê essas intervenções como conversas e pensamentos sobre o próprio cinema, no que diz respeito ao campo e

---

<sup>5</sup> Deleuze, 1998

<sup>6</sup> Aumont, 2004



contra-campo, propomos uma leitura “mais inocente”, como nos sugere Barthes<sup>7</sup> em relação às imagens, para pensarmos como a apropriação de reproduções de pinturas presentes nos filmes de Godard nos deixam ver o signo como um vínculo entre imagem e pensamento.

É a partir do encanto e da intriga que diante de seu filme, *Pierrot le Fou*, perguntamos o que significa uma reprodução da pintura de um *pierrot* de Picasso na parede do quarto, ao lado do rosto de Ferdinand, assim como um Renoir introduzindo a personagem de Marianne. Ao pensarmos essas imagens em cartão postal como signos, verificamos que estes criam um vínculo com o *pierrot lunaire* da Comedia dell'Arte, que caracterizam o personagem de Ferdinand, assim como a singela impressão da menina-mulher de Renoir remete ao universo desconhecido e enigmático de Marianne (a mulher, a república, a pátria, etc.)

“-Non, Pierrot.

-*Mon nom est Ferdinand.*

-*On va voir.*<sup>8</sup>

- *Marianne, Renoir.*”

Nas alteridades diversas, que aparecem em uma cena cotidiana, quando dois amantes, cantam o tema indizível e banal do amor eterno, Godard nos deixa ver no diálogo entre *Pierrot* e Marianne, suas identidades singulares, talvez incomunicáveis, construídas através de signos. Marianne, singela e enigmática, faz o café, passeando entre páginas de revistas nas paredes (Paris-match, por exemplo). Vemos, através da personagem, a França, entre as imagens de consumo (idéia bem desenvolvida em cenas anteriores, a partir de conversas na casa do sogro de Ferdinand), intervindo no espaço privado dos dois amantes, misturando-se aos sentimentos dos personagens, nos quais as dúvidas sobre o amor, aparecem como resistência ao que está fora: a ex-mulher de Ferdinand (uma pintura de Matisse), o passado de Marianne, e as questões políticas da época. A transgressão do amor é vista através de um gesto de violência em uma reprodução de um quadrinho de Lichtenstein. Da Comédia dell'Arte às histórias em

---

<sup>7</sup> Barthes, Roland. A Retórica da Imagem. In O óbvio e o Obtuso. RJ.Nova Fronteira 1990

quadrinhos, as imagens se colam ao pensamento pela montagem, provocando um corte na fruição também do espectador.

“-Como imagens.

-Em um espelho.”<sup>9</sup>

Esse diálogo, do mesmo filme, precede o plano em que aparece uma reprodução do Café Noturno de Van Gogh. A pintura surge como um corte para o diálogo que segue:

“-Vi o café em que Van Gogh, uma noite, decidiu cortar sua própria orelha.

-Está mentindo camarada. O que viu?

-Eu vi.”<sup>10</sup>

Uma visão de tragédia que, diferentemente das tragédias gregas, não é anunciada pelo cego, mas por imagens. Segundo Dubois, a pintura é para Godard, nesta fase, uma maneira de fazer um comentário oblíquo sobre um elemento do relato...

“Esse comentário toma uma imagem da pintura (instituída, reconhecida, assinada) para transformá-la em lugar de encontro ou de confrontação, de relativo curto-circuito, de interação implícita ou explícita com o que o cineasta põe em cena diretamente na sua diegese- um personagem, um rosto, uma situação, uma relação...”<sup>11</sup>,

Verificamos então que esses comentários oblíquos- um *pierrot*, um rosto de mulher, um café noturno e outros – se fazem signos de Ferdinand, de Marianne- de tumulto e de vidência- que nos atravessam como pensamentos através do cinema de Godard, onde os meios, as pinturas, os jornais, os quadrinhos etc., para além da representação, e do questionamento sobre a reprodução da obra e da aura, permitem um pensar por imagens.

---

<sup>8</sup> Godard, *Pierrot le fou*, 1965

<sup>9</sup> *ibidem*

<sup>10</sup> *ibidem*

<sup>11</sup> Dubois, Philippe. 2004.

## **E a vida se inventa.....**

Herdeiro de Godard, no que diz respeito a um cinema de colagem, Jorge Furtado, em seus filmes, “Ilha das Flores” e “O Homem que Copiava”, realiza o que aqui procuramos entender: o papel da colagem/montagem, em um pensamento por imagens. Com ritmo ágil e cortes rápidos, o cineasta filma a banalidade da vida, apresentando a revolução de cada instante. Intrincando presente, passado e futuro, Furtado monta suas histórias a partir de fragmentos. Com a hibridação de diversas estéticas, como animação, humor enciclopédico, quadrinhos e poesia, o diretor realiza um “filme” no tempo presente, quando a história de cada personagem é narrada através das diversas linguagens. Sua narrativa cria uma intimidade com o receptor, ao sugerir uma interioridade “comum”, que se torna visível em produtos de uma cultura midiática.

O personagem André, no filme “O Homem que Copiava”, é operador de fotocopiadora (trabalha em uma máquina de xerox), e afirma sua subjetividade nesta tarefa. Ele não é passivo diante de sua função e, ao contrário, torna-se agente daquele processo maquínico, ao retirar das folhas de papel que copia (livros, desenhos, gravuras de Warhol, grafites de Haring, e até dinheiro) matéria para afirmação da vida, realizando com ela colagens. Assim, ele vai re-significando os pedaços e construindo sua própria história.

As “fissuras” de André aparecem na hibridação das linguagens utilizadas pelo diretor. Seu passado é narrado através de uma história em quadrinhos, como por exemplo, uma briga violenta que ele tem com um amigo na escola, porque este ri de sua relação com o pai ausente. Nesta briga, o colega perde a visão de um dos olhos, mas como a situação é contada com a utilização de desenho, a violência não se “realiza”, ela é somente uma virtualidade que o espectador atualiza em sua imaginação, perguntando: Será que André está contando a verdade? O que é a verdade? Com este distanciamento acompanhamos seu presente - um quarto cheio de “pedaços” e seus instrumentos:- o pensamento e uma tesoura. De sua janela indiscreta, ele “inventa” a vida a partir das colagens/montagens.

A utilização das tecnologias é realizada por Furtado, realçando como a hibridação das linguagens expõe o pensamento, e até torna visível o processo lógico do raciocínio estimulando o debate. Em seu primeiro curta metragem, ‘Ilha das Flores’, que conta a trajetória de um tomate comprado em um supermercado e jogado no lixo por sua “dona”, o cineasta mostra a crueldade da exclusão social, questionando nossa “humanidade”:

“...Por termos um telencéfalo altamente desenvolvido e um polegar opositor, (o telencéfalo é configurado por imagens de computador no cérebro) somos diferentes de outros mamíferos, como a baleia, ou bípedes, como a galinha”. O cineasta apresenta, com imagens, uma edição de informações contidas no cérebro: equações, números de telefone, imagens de livros escolares, enquanto o locutor em off diz “... O telencefalo altamente desenvolvido permite aos seres humanos armazenar informações, relacioná-las, processá-las e entendê-las”.<sup>12</sup>

Todavia, o tomate segue seu percurso, até chegar aos porcos que, por terem um dono, se diferenciam dos humanos, e, por isso, escapam de comer o tomate podre, o que é feito pelos habitantes de “Ilha das Flores”.

Em uma linguagem simples, com imagens “comuns”, Furtado expõe o processo de separação entre o consumidor e o produto na sociedade atual, o que garante a ordem capitalista, questão bem analisada por Guy Debord<sup>13</sup> em “Sociedade do Espetáculo”. Porém, os meios de comunicação, a partir das colagens no cinema de Furtado, expõem uma reflexão sobre esta alienação, ao oferecerem uma leitura ao espectador, de forma não linear, instigando o pensamento através de signos entre as imagens.

---

<sup>12</sup> Furtado, Jorge. Ilha das Flores. 1989.

<sup>13</sup> Debord, Guy. 1997.

## **Conclusão**

Vimos que o uso de objetos comuns nas colagens de Picasso, realiza a aproximação entre cotidiano e arte, afirmando a força sígnica do “comum” no pensamento moderno. A possibilidade de produzir sentidos diversos, pela produção de experiências no campo estético, torna essa obra- aberta ao espectador. Esta obra desafia sua compreensão imediata e racional, afirmando a mensagem da própria imagem em sua superfície. Essa superfície sem origens e fundamentos, que por sua vez, afirma o acaso, é colocada radicalmente por Duchamp, no que este provoca um outro pensamento para ver paisagens re-significadas pelos mesmos objetos comuns. Em Godard, esses elementos estão ainda mais presentes, por mostrar, através do cinema, os deslocamentos, as apropriações, as composições e o próprio pensar em imagens, que dá às pinturas, o lugar de imagens-sígnicas. Com o mesmo processo, Jorge Furtado, nos filmes citados no texto, utiliza diferentes mídias, para apresentar processos estéticos, onde signos comuns, em sua opacidade, vinculam ver, sentir e pensar.

## BIBLIOGRAFIA

- Aumont, Jacques. O olho interminável. Cosac & Naif. SP.2004.
- Cabanne,Pierre. Marcel Duchamp:Engenheiro do Tempo Perdido . Perspectiva .SP. 1987.
- Compagnon,Antoine. Os Cinco Paradoxos da Modernidade. MG.UFMG.2003.
- Deleuze, Gilles. Conversações. RJ.Ed 34.1998.
- Dubois, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. Cosac & Naif. SP. SP. 2004.
- Fagundes Jr., Carlos Uchôa. O Beijo da História. Ed.34. SP.,1996.
- Krauss, Rosalind E. Passages in Modern Sculpture.MIT Press,1994. USA.
- Krauss, Rosalind E. In The name of Picasso. in The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. MIT Press. 1994.
- Ritcher Hans. Dadá :Arte e Antiarte. Martins Fontes.1993.SP.
- Rowell, Margit. *Avant-propos*.in Qu'est-ce que la sculpture moderne? Centre Georges Pompidou. 1986
- Santaella Lucia. Culturas e Artes do pós-humano. SP. Paulus.2003

Filmes:Pierrot le fou – Jean Luc Godard

O Homem que Copiava- Jorge Furtado

Ilha das Flores- Jorge Furtado

