

[DISCURSOS URBANOS MARGINAIS] A pixação sob a ótica da arte contemporânea e a vacância do dominado

Bruna Lopes da Silva¹

Resumo

O presente documento tem por objetivo discutir criticamente o tema da pixação a partir do contexto das artes visuais no Brasil contemporâneo, considerando as discussões travadas nos últimos tempos sobre o que vem a ser a arte hoje e o que é a pixação. Para isso, trará uma abordagem dos aspectos poéticos referentes à obra [DISCURSOS URBANOS MARGINAIS] que integrou a exposição coletiva [IN]cômodo em novembro de 2016. A pixação será abordada como prática política de define uma vacância para a comunidade dominada na produção e reflexão do espaço urbano.

Palavras-chave: pixo, obra de arte, contemporaneidade.

Abstract

This document aims to critically discuss the theme of pixação from the context of the visual arts in contemporary Brazil, considering the discussions in recent times about what art is today and what is pixação. To do this, it will bring an approach to the poetic aspects related to the work [DISCURSOS URBANOS MARGINAIS] that integrated the collective exposition [IN]cômodo in November 2016. The pixação will be approached as a political practice of defining a vacancy for the dominated community in the production and reflection of the urban space.

Keywords: pixo, work of art, contemporaneity.



Figura 1 - Registros da obra na exposição.
Arquivo pessoal da artista. Fotos: Rômulo Guedes

As instituições ao produzir sua própria credibilidade, ritualizam as formas de apresentação dos discursos ao certificar sua competência, já que “o discurso não é somente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder de que queremos nos apoderar” (FOUCAULT, 2014, p. 10), fazendo com que as vozes ouvidas sejam desproporcionalmente selecionadas e privilegiadas. Quando se produz um discurso oclocrático², como o da pixação³, não há privilégio para este ou aquele que fala, há apenas o espaço – ou a vaga – igualitário do apolítico⁴ onde todo discurso aventureiro é capaz de instaurar-se.

Este foi o tom do trabalho [DISCURSOS URBANOS MARGINAIS] na mostra de arte contemporânea [IN]cômodo⁵, que aconteceu em novembro de 2016 no Casarão 6 da Prefeitura Municipal de Pelotas. Comentando o tema sem apropriar-se erroneamente da prática da pixação, a obra continha a rerepresentação de conteúdos discursivos percebidos na zona urbana da cidade de Pelotas, conteúdos estes transpostos para um espaço criado por mim, que agrega um ponto de vista acerca de minha percepção da cidade e das relações de poder cotidianas, fundamentalmente sociais.

² Ao longo do artigo, a noção de oclocracia será vinculada à tomada do poder (vacância) do povo em sua manifestação revolucionária, que aqui toma-se pela prática da transgressão. Portanto julgo importante o esclarecimento da definição do termo “s. f. || governo em que o poder reside nas multidões ou na população; período histórico em que governa a população. F. gr. Okhlokratia, okhlos (plebe)+kratein (governar).” segundo o dicionário de língua portuguesa Caldas Aulete. In: Lexikon Editora Digital Ltda. Online, disponível em <<http://www.aulete.com.br/oclocracia>>

³ O termo “pixação” será mantido ao longo do artigo com esta grafia em respeito ao movimento, já que é escrito assim por seus praticantes e é propriamente brasileiro.

⁴ Quem trabalha profundamente a questão do poder político não resultante de dominação é o antropólogo francês Pierre Clastres nos ensaios reunidos em seu livro *A sociedade contra o Estado* traduzido para o português. Através de investigação etnográfica e pesquisa de campo com populações indígenas da América do Sul, Clastres propõe uma nova visão da categoria “poder” diametralmente oposta à visão ocidental: “Nossa cultura, desde as suas origens, pensa o poder político em termos de relações hierarquizadas e autoritárias de comando-obediência. Toda forma, real ou possível, de poder é portanto redutível a essa relação privilegiada que exprime a priori sua essência. Se a redução não é possível, é que nos encontramos aquém do político: a falta da relação comando-obediência implica ipso facto a falta de poder político. Por isso existem não só sociedades sem Estado, mas também sociedades sem poder.” (CLASTRES, 2013. p. 35).

⁵ Curadoria de Helcio Oliveira e orientação do artista e professor doutor Daniel Acosta.

¹ Graduanda e bolsista de iniciação ao Ensino na área de Gravura no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), RS, Brasil.
E-mail: silvabrunalopesart@gmail.com

O trabalho consiste em duas estruturas de ferro de 2m de altura, recobertas por folhas de vidro liso e transparente, apropriadas⁶ do depósito dos Inservíveis da Universidade Federal de Pelotas. Estruturas para o corpo, semelhantes a cabines iluminadas que convidam a aproximação, montadas uma de costas para a outra afirmam que se repetem, e conduzem a enxergar para além do entorno, o corpo do outro – aquele que querendo ou não, no momento da arte está na mesma situação que o eu. O vidro atua aqui como suporte para uma escrita ininterrupta que é feita a mão com caneta Posca⁷ vermelha, reunindo textos de uma cidade marginal.

Tratar de pixação no contexto da arte contemporânea não pode ser simplesmente apropriar-se dos aspectos materiais da visualidade alheia e apresentando-os mimeticamente⁸ dentro do campo institucionalizado da cultura (museus, galerias, bienais, etc). Menos ainda resumir as possibilidades do campo artístico à afirmação de que pixo é ou não é arte, com todos os devaneios que sabemos exatamente como escrever. É emergente a redefinição de cultura enquanto característica identitária que é direito de um povo e não objeto institucional. No entanto, considero que pixo não é arte mas sim cultura, não sendo menos importante que as tantas outras formas de manifestação material – como, por exemplo, a própria arte.

A pixação é independente de qualquer forma de controle ou institucionalização, pois é ela mesma a resistência livre às imposições sociais da propriedade, da estética e da própria instituição (opressores). É função da arte buscar ser verdadeira quando trata de um assunto social, já que encontra-se hoje em um lugar autônomo da produção ideológica complexa, muito além de um mero agente institucional, histórico e cultural – principalmente após a instauração do campo ampliado⁹. A configuração ideológica pregada por [DISCURSOS URBANOS MARGINAIS] pode-se dizer, é tautologicamente sua antítese¹⁰ porque visa não mais delegar o lugar da arte a um discurso dominante e totalitário,

Essa promessa da obra de arte de fundar a verdade pela inserção da figura nas formas socialmente transmitidas é ao mesmo tempo necessária e hipócrita. Ela coloca como absolutas as formas reais do existente, pretendendo antecipar seu cumprimento por meio dos derivados estéticos. Nesse sentido, a pretensão da arte é, sempre ideologia (HORKHEIMER; ADORNO, 2002).

É função do (a) artista criar suas formas de expressão e de visualidade baseado (a) em suas posições lógicas e ideológicas. A visualidade da escrita no meu trabalho tem caráter agudo, sendo integralmente formada por linhas retas cruzadas – elemento

⁶ A apropriação na arte contemporânea consiste em anexar elementos de fora do contexto habitual na obra de arte, sendo um conceito desenvolvido a partir das colagens cubistas, dos ready-mades de Duchamp e das assemblages das décadas de 60 e 70.

⁷ Marca de canetas hidrocor permanente.

⁸ Mimese ou imitação (representativa) é uma das funções tradicionais da arte, que pode ser considerada superada após as rupturas históricas provocadas pelo modernismo.

⁹ A noção de “campo ampliado” foi cunhada pela crítica de arte e professora americana Rosalind Krauss no artigo A escultura no campo ampliado de 1979, onde a autora busca redefinir a práxis artística além de parâmetros institucionalizantes como os considerados pela história da arte (formalismo, estética, juízo de gosto, etc). A arte contemporânea portanto é autônoma e múltipla pois “O processo crítico que acompanhou a arte americana de pós-guerra colaborou para com esse tipo de manipulação. Categorias como escultura e pintura foram moldadas, esticadas e torcidas por essa crítica, numa demonstração extraordinária de elasticidade, evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo.” (KRAUSS, cit. p.129)

¹⁰ A antítese aqui seria a noção de anti-ideologia. A arte contemporânea é um amplo território de investigação, que atualmente aceita necessárias contradições desde que explícitas e bem fundamentadas dentro de uma prática poética.



Figura 2 - Registros da obra na exposição. Arquivo pessoal da artista. Fotos: Rômulo Guedes

fundamental da caligrafia, o mais impessoal possível – e ocupa uniformemente o espaço do suporte. É uma escrita reconhecível mas reinventada que une gesto e neutralidade como constatado pelo professor paulista Amir Brito Cadore “para muitos artistas, a caligrafia é um meio de expressão pessoal em que as *particularidades individuais*”, observadas na escrita, são ressaltadas.” (CADORE, 2007. p. 27). Em se tratando de gestualidade e da escrita como imagem, aponta que a caligrafia foi diversas vezes abordada como elemento independente do conteúdo nas artes visuais agregando a arte como de costume a valorização estético-formal. Meu trabalho diz respeito à sociedade em seu conteúdo, sendo construído em função do espectador. Mesmo escrito a mão pretende evitar o uso de linhas curvas: característica fundamental da individualidade caligráfica. Desse modo reinventa a linguagem da palavra escrita ao apresentar visualidade e discurso aliados.

A pixação é uma prática urbana marginal que pertence à realidade cultural das comunidades subalternas brasileiras (dominadas), realizada em sua maioria nas superfícies externas dos centros urbanos nacionais e internacionais. A intolerância contemporânea que gira em torno das desigualdades sociais, tem se tornado fator recorrente da consciência dos menos favorecidos acerca das violências sofridas cotidianamente. A revolta expressa através da pixação vem, hoje, como resposta à passividade milenar de obediência que o sujeito desfavorecido deixou perpetuar, sem discussão.

O pixo “é a pobreza que inventa” (BAUDRILLARD, 1989. p. 23) e por isso propõe, definitivamente, uma relação dialógica com o espaço, com os transeuntes e acima de tudo, com a realidade social de seus realizadores – ou aqueles que andam pelas ruas sem ter mais para onde ir. A complexa trama das relações sociais demanda injustamente a identificação consensual hierárquica da posição de poder dos indivíduos, que resultam tanto nas relações interpessoais, quanto nos lugares acessíveis aos mesmos no contexto da vida urbana

As pessoas que mandam nas cidades não entendem o grafite porque acham que nada tem o direito de existir se não gerar lucro, o que torna

¹¹ (grifo meu).

a opinião delas desprezível. [...] Quem realmente desfigura nossos bairros são as empresas que rabiscam slogans gigantes em prédios e ônibus tentando fazer com que nos sintamos inadequados se não comprarmos seus produtos. Elas acreditam ter o direito de gritar sua mensagem na cara de todo mundo em qualquer superfície disponível, sem que ninguém tenha o direito de resposta. Bem, elas começaram a briga e a parede é a arma escolhida para revidar (BANKSY, 2012)¹².

A pixação mais que o grafite radicalmente ataca o espaço privado do direito à cidade, já que toma para si a completa e real transgressão das normas, estas que servem única e fielmente aos interesses dos dominadores. Pixação é crime¹³ na medida em que incorpora esta transgressão, e se não o for, também não será pixação. Pois o crime é o que há de apolítico e revolucionário na sociedade democrática configurando ele mesmo um aspecto cultural.

Alternativa errônea a negatização insinuada pela visão social e institucional de vandalismo, a discussão em torno do tema “pixo” tem se mostrado um recente tabu da arte, surgindo na última década diversas pesquisas no âmbito da graduação e pós-graduação brasileiras que tentam transmutar a legítima marginalidade em mera estética, em vistas de positivar esta visão social. Veja bem, a definição principal de “vandalismo” consiste no ato de destruição patrimonial e, exatamente por isso não pode logicamente ser referido como definidor da pixação, esta que nada vem a destruir por integrar a superfície urbana alterando-a apenas visualmente. A prática é acima de tudo uma forma de discurso, e nada tem a ver com uma simples determinação de pertencimento a um conjunto qualquer destes discutidos atualmente. O campo da arte contemporânea enfrenta um embate extremamente mais complexo que a incorporação de meios ou de técnicas possivelmente definidoras de sua atuação como já demonstrado anteriormente.

A cidade enquanto espaço que comporta os sujeitos, suas relações entre si e com o meio, é repleta de problemas no que diz respeito às ideologias construídas e mantidas pela civilização. Não só a cidade mas a propriedade, a história e a própria cultura tradicionalmente não reservam vagas para os vencidos. Julio Le Parc (1968) já escrevia há mais de quarenta anos em seu artigo *Guerrilha Cultural?*¹⁴, que o meio da arte é tradicionalmente destinado a uma elite, tornando-se predominantemente relativo às questões desta mesma pequena elite (dominadora), já que é de interesse do próprio meio a perpetuação – mercadológica – desta relação. Contrapondo à essa forte tendência busco abordar através da contiguidade dos meus trabalhos, assuntos do cotidiano marginalizado como a pixação, a criminologia, ou até a necessidade de democratização do acesso a conteúdos essenciais à cidadania exercida no nosso país, minando a circulação de arte com determinados conteúdos políticos (capacitadores) e

12 In: BANKSY. *Guerra e spray*. Tradução de Rogério Durst. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012. Banksy (1974 - hoje) é um polêmico artista inglês que trabalha com stencil e grafite, através de uma forte e contundente crítica social ele invade as cidades europeias transgredindo propriedades para denunciar dominações.

13 O sociólogo e professor norueguês Nils Christie teoriza um posicionamento crítico acerca da finalidade do sistema penal e do fundamento da noção de crime “o que queremos dizer quando falamos em crime e em que condições o fazemos? [...] O tamanho da população carcerária é frequentemente tido como um reflexo da criminalidade em determinado país. Mas se é tão difícil definir o crime, como explicar a variação no número de presos? Talvez esse problema se possa converter na explicação: já que o crime não existe como entidade estável, o conceito de crime é funcional para todo tipo de controle. É como uma esponja. O termo pode absorver um amplo espectro de atos - e pessoas - quando circunstâncias externas sugerem.” (grifo meu) (CHRISTIE, 2011).

14 LE PARC, Julio. *Guerrilha cultural?* 1968. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas anos 60/70*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2006.

a-políticos (transgressão).

O campo de ação que permeia minhas articulações poéticas busca se fazer em resposta à dominação, em trabalhos como predileção anti-ideológica I e II, monumento e macroestrutura ambos de 2016, as formas de apresentação fragmentam-se em contestações sutis construídas sob um discurso marginal. Discurso aqui diz respeito à procedimentos desenvolvidos para cada trabalho, como no caso da apropriação de materiais descartados da cidade - espaço socialmente construído - ou da aplicação de impressões no contexto urbano (estêncil/panfleto) com o registro em vídeo das ações incorporado no produto final de certas propostas. A intenção não é a de construir uma representação da identidade marginalizada contemporânea, mas de realizar um conjunto de ações que reflitam de opressões à poderes, dando a arte uma função desalienante.

O tema da mostra, que refletia em parte o sentimento dos cidadãos brasileiros e também dos artistas frente a situação política extremada à qual o país esteve submetido após a instauração do golpe dos partidos de direita, propunha um posicionamento por parte de seus realizadores ao gerar espaços individuais de criação de sentido que seriam posteriormente organizados nas dependências da casa, de forma que juntos pudessem criar diálogos sobre os olhares da arte contemporânea que está sendo produzida dentro da universidade. É inegável a riqueza da experiência com os colegas artistas, numa ação propriamente coletiva que ocupou um dos principais espaços expositivos da cidade, possibilitando o contato com a prática artística profissional: a concepção da obra, a montagem e a mediação com os expectadores.

Indagar sobre a existência de um poder intrínseco às nossas relações cotidianas, como nos assinala Foucault (1989)¹⁵ é trazer para o espaço da práxis artística uma esperança de empoderamento social, uma forma de mostrar que mesmo os discursos marginais precisam de espaço, sendo carregados de um conteúdo que diz respeito à opressão sofrida por nossos pares. Mais do que isso, é mostrar que eles já têm um espaço, que eles invadem as ruas por terem o que dizer, transgredindo a paisagem sem violentar ninguém. A apropriação dos discursos não invade o espaço dos (as) pichadores (as), nem tenta tornar a prática uma técnica artística como alguns artistas já tentaram e ainda tentam fazer – Djan em 2008/10 ou Bandoni nos dias atuais – pois é uma apropriação semântica. O que as cabines buscam é anexar um comentário crítico sobre as relações sociais, fazendo-o através da percepção espacial que o espaço designado para o corpo proporciona “o vidro é pois ao mesmo tempo o material e o ideal a ser atingido” (BAUDRILLARD, 1989. p. 47).

O vidro é um material que sugere fluidez, o olhar consegue atravessar sua superfície possibilitando as relações visuais entre os espaços, o artista americano Dan Graham (1979) coloca que o vidro nas cidades propõe uma ilusão “(...) a transparência é apenas visual: o vidro separa o visual do verbal, isolando quem está do lado de fora do local de tomada de decisões (...)”¹⁶. A história do vidro enquanto componente arquitetônico, revela-nos a nobreza habitual do público consumidor – no Brasil a importação e produção de vidro iniciou-se por volta do final do séc. XIX na “europeização” do estilo de

15 Michel Foucault (1926 – 1984) foi um dos mais importantes pensadores do século XX, filósofo da loucura, da ciência política, da história das idéias, dentre tantos outros tópicos contribuiu também através de seu livro *Microfísica do poder* com a constatação da ambiência da unidade de poder que “o indivíduo é o efeito do poder e, simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão.” (p. 183-184) já que o poder não é uma substância que pode ser “tomada” mas sim, uma relação a ser exercida e sofrida.

16 Citação referente ao texto *A arte em relação à arquitetura* 1979. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sússekind, Ed. Jorge Zahar; Rio de Janeiro, 2006. Cit. p.434.

construção nacional que servia a aristocracia burguesa ao adquirir hábitos modernos e capitalistas. Justamente pelo que pode simbolizar, o uso do vidro aqui subverte a sua função comum no espaço urbano, servindo de suporte ao conteúdo de legítima conspurcação.

O processo urbano-social no contexto da arte, é tratado também na produção do artista paulista Marcelo Cidade através do alinhamento do projeto com o lugar na confecção de conceitos, determinando um plano que segundo Miguel Chaia (2006) respalda a experimentação e a pesquisa do artista

Ao enfrentar relações e valores estabelecidos socialmente, Marcelo Cidade produz uma “estética de resistência”, criando obras num embate complexo no campo social, trazendo os signos e as situações da rua para o interior dos circuitos das artes. Os trabalhos de Cidade enfatizam um reencontro da arte com a sociedade, sem deixar de privilegiar a expressão poética e a discussão da linguagem, mesmo sob a inspiração política da rebeldia e da transgressão (CHAIA, 2006)¹⁷.

Assim como Cidade, mantenho uma relação de troca simbólica com a rua, impulsionando o questionamento dos discursos culturais dominantes ao apresentar o conteúdo do (a) desprivilegiado (a). [DISCURSOS URBANOS MARGINAIS] põe em xeque a concepção tradicional da propriedade privada, tendo isto em comum com a prática da pixação. A propriedade segundo o sociólogo francês Jean Baudrillard (1989) é um ambiente estruturado composto por um sistema de objetos, e portanto “[...] a descrição do sistema dos objetos não se dá sem uma crítica à ideologia prática do sistema. [...] Unifuncionalidade, inamovibilidade, presença imponente e etiqueta hierárquica.” (BAUDRILLARD, 1989. p. 21). A ideia de uma dominação histórica, só pode se dar em curso com razão se brotar da consciência que pretende-se dominada, mas que, pelo simples fato de estar em ação já gera um princípio de revolução¹⁸. Quando o dominado e suas questões reverberam uma mensagem, é possível que a história e a cultura pertençam a ele (a) também, pois atestam sua passagem nos meios de interação e construção da realidade social.

Quando se entrava na cabine, era possível enxergar a escrita sobreposta à cidade já que é composta de uma estrutura predominantemente transparente. De matéria atravessada a pertencimento visual, o trabalho valoriza seu entorno, servindo de filtro para se ver o que está do lado de fora daí surgindo a importância da escolha do lugar para montagem. O trabalho foi posicionado literalmente na entrada do espaço expositivo, mais perto da calçada que da casa, como que honrando uma relação com a rua e principalmente se fazendo presente para os transeuntes tanto de dia quanto a noite (mesmo quando o espaço expositivo estava fechado). Posicionado à frente, o trabalho pôde cumprir toda a função a ele designada – a de funcionar nos dois turnos – de forma que reforçasse sua ligação com a rua as cabines têm instaladas no topo duas lâmpadas incandescentes que se acionam através de uma fotocélula. É verdade que a interação do público com a obra era impossível durante a noite, não podendo completar o sentido do trabalho em determinados momentos, porém considero justo afirmar que tinha a capacidade de despertar algum interesse por aquela construção

17 In: CHAIA, Miguel. “A arte da excessão” São Paulo, 2006; disponível em <http://www.pucsp.br/neamp/artigos/artigo_48.html>

18 Neste sentido, defino a prática da pixação como prática de liberdade criativa de contribuição direta, como pronunciado pelo artista alemão Joseph Beuys (1921 – 1986) na conferência A revolução somos nós afirmando que “a revolução pode nascer apenas da liberdade do homem” (cit. p. 318) In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. Escritos de artistas anos 60/70. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2006.

estranha, e confio neste interesse – de alguns expectadores – enquanto motivação para voltar noutro momento e tentar descobrir um pouco mais.

Ao mesmo tempo que aponta poderes e agressões, as cabines são vulneráveis como os corpos que andam nas ruas de dia ou de noite. Estão postas para o sol e para a chuva, para a grande circulação ou para os sujeitos sozinhos em horários remotos de atividade social. A criação de sentido do trabalho pensa a questão importantíssima da vulnerabilidade sofrida pelos sujeitos que têm sua cultura marginalizada, escanteada e criminalizada pelos assuntos da cidade. Ora é tanta agressão assim ver palavras pintadas nas superfícies externas das propriedades centrais? Ora mas não é mais agressão excluir a grande massa da posse ou participação das atividades destas mesmas propriedades? Lojas que não somos aceitos, onde os seguranças nos seguem e nos abordam, restaurantes que não nos atendem bem pelo modo como nos vestimos, casas que não visitamos pois são da alta sociedade – e a gente mal sabe o que existe lá – instituições que não são designadas a servir um (uma) vencido (a), dentre milhares de outras situações. As opressões sobrepujam qualquer moral de boa conduta, a própria sociedade agride e precisa de mais consciência. O oprimido necessita se expressar, sua revolta está subentendida.

O bem comum tratado através da arte é o oposto do qual prega o estado, em [DISCURSOS URBANOS MARGINAIS] aquilo que é tomado como crime nas políticas públicas, mostra-se como esperança de mudança para paradigmas sociais. Este trabalho é uma esperança, alude não a uma particularização de discussões estéticas, mas uma expansão capaz de alertar através da visualidade/espacialidade aquelas ações de nosso cotidiano que praticamos por tradição, invadindo o espaço da arte e aproveitando a liberdade de discurso que lá reside. Nós artistas e nós vencidos somos os delinquentes que o próprio sistema germinou e reivindicamos – vencedores querendo ou não – nossa vaga na produção do espaço urbano e da identidade cultural.

Referências Bibliográficas

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 2ª ed. São Paulo, EDITORA PERSPECTIVA S.A., 1989.

BANKSY. *Guerra e spray*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

CADÔR, Amir B. *Imagens Escritas*. 2007, 177f. Dissertação (Mestrado em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas.

CHAIA, Miguel. *A arte da excessão*. São Paulo, 2006; disponível em <http://www.pucsp.br/neamp/artigos/artigo_48.html>

CHRISTIE, Nils. *Uma razoável quantidade de crime*. Tradução apresentação e notas André Nascimento. Rio de Janeiro: Revan, 2011.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2013.

FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sússekind, Ed. Jorge Zahar; Rio de Janeiro, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 24 ed. São Paulo: edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. 8ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989, pp. 179/191.

HORKHEIMER, Max. ADORNO, Theodor. *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas*. Pp. 169 a 124. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364 p.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. trad. Elizabeth Carbone Baez. Artigo publicado no nº1 da revista Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, em 1984 (87-93).