

Intensidades políticas na arte: apontamentos

Miguel Chaia¹

Resumo: Para evitar generalizações no estudo das diferentes relações entre arte e política, este artigo – contendo alguns apontamentos sistematizados – propõe sugestões para elaboração de uma escala de “intensidades políticas” a ser utilizada como parâmetro para avaliar a dimensão política nas diversas linguagens ou suportes artísticos e, também, nas características internas das obras. Esta possível escala de “intensidades políticas” pode ser encontrada, de forma embrionária, na história da arte, inclusive entre os gregos clássicos, o que demonstra a procura para melhor qualificar o grau de aproximação entre arte e política.

25

Palavras-chave: Arte e política. Teoria política. Pensamento político. Linguagem e revolução.

Resume: In order to avoid generalizations in the study of the different relations between art and politics, this article - containing some systematized notes - proposes appointments for a scale of “political intensities” to be used as a parameter to evaluate the political dimension in the various artistic languages or platforms, and, also, the internal characteristics of the works. This possible scale of “political intensities” can be found, in an embryonic way, in the history of art, even among the classical Greeks, which demonstrates the quest to better qualify the degree of approximation between art and politics.

Keywords: Art and politics; Political theory; Political thinking; Language and revolution.

¹ Miguel Chaia – Professor Doutor do Departamento de Política e do PEPG em Ciências Sociais da PUC-SP. Pesquisador do NEAMP (Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política). Autor de artigos e livros sobre Arte e Política.

Tão polissêmico é o conceito de arte que, também, as tentativas para abordar as diferentes relações entre arte e política tornam-se mais complexas ainda. Estas dificuldades para qualificar a dimensão política da arte decorrem de um duplo desafio: encarar o fato de que não apenas arte, mas também a política são conceitos polifônicos, possuem múltiplas definições e compõem um heterogêneo campo de interpretações.

Entre as várias entradas ou possibilidades para a pesquisa das relações entre arte e política, pode-se selecionar uma que tome por base a análise comparativa entre diferentes linguagens ou suportes artísticos para se buscar o valor dado pela “intensidade política na arte”. Neste caso, trata-se de obter diferentes intensidades políticas que permeiam as diversas manifestações artísticas e que indiquem o potencial de impacto sobre o espaço público ou sobre a subjetividade, no sentido de produção de sensações e saberes que levem à reflexão crítica da realidade ou até que motive ações primevas. Isto significa direcionar a reflexão para discernir nos trabalhos ou produtos de arte uma eventual escala de potência política que estas obras podem portar ao se considerar situações estruturais diferentes que produzem, por exemplo, as artes plásticas, o teatro, a literatura, a música e o cinema. Não basta, entretanto, para a finalidade de pesquisar a dimensão política na arte, o estudo da produção, mas também se considerar as formas de disseminação ou propagação de cada uma destas esferas artísticas. De maneira esquemática coloca-se a questão: algumas esferas da arte possuem maior ou menor grau de potência para afetar politicamente indivíduos ou grupos sociais abrangentes uma vez que estas esferas podem, eventualmente, canalizar fluxos de intencionalidades políticas, mas de formas específicas e diferentes, em decorrência de particularidades próprias.

A arte enquanto fenômeno ocidental é uma invenção grega e, especificamente para Aristóteles, a tragédia grega refere-se à criação de uma situação na qual a *polis* passa a refletir sobre ela mesma (Aristóteles, 2015). Ao levar para o âmbito da filosofia a interrogação acerca do significado da arte, tanto Platão quanto Aristóteles criam diferenciações que, de certa forma, hierarquizam as diferentes artes (*Tèkhnè*). Contra o caráter representativo, inconsistente e ilusório da arte, Platão observa que a poesia e a música exercem influência sobre o estado de ânimo, afetando positiva ou negativamente a cidade. Por sua vez, Aristóteles com a “Poética” comenta a origem da poesia e conceitua diferentes gêneros

poéticos, indicando que o saber da arte remete ao hábito de produzir considerando a razão. Supondo situações heterogêneas para situar a arte, Aristóteles diferencia as artes de medida e contagem, as artes manuais e as artes imitativas, estas últimas categorizadas no termo “poética”. Assim, no seu interior, separa, ainda, a tragédia da comédia, indicando que diversas formas de poesias portam sentidos e significados próprios para darem conta das verdades da cidade. Não bastassem estas reflexões, Aristóteles propõe ainda uma comparação entre as capacidades de representação da arte da História, da Arte e da Filosofia, de tal modo que conclui ser arte mais filosófica do que a história. Junto com a invenção da arte, com os gregos clássicos, tem origem também divisões e subdivisões para melhor introduzir a arte, nas suas múltiplas manifestações.

Supondo que diferentes graus de intensidades políticas fazem parte da produção e disseminação destas linguagens da arte, um primeiro recorte necessário para enfrentar esta problematização é assumir uma perspectiva política, pois que as áreas de interesses da arte são múltiplas. A arte não se presta apenas à abordagem política, uma vez que ela na sua amplitude está aberta às mais diferentes perspectivas – da eminentemente estética, psicanalítica, religiosa, econômica, antropológica e outras mais. Considerar que a arte é imediatamente política aprisiona a análise e neutraliza as suas facetas mitológicas, religiosa, sociológica ou antropológica. Portanto, delimitar uma perspectiva política e histórica de análise torna-se fundamental para avançar um método comparativo da arte com o setor político da sociedade. Além do mais, tal procedimento de selecionar uma perspectiva está considerando que o significado efetivo da arte não vem da sua dimensão política, mas sim da sua qualidade estética ou das suas especificidades como linguagem ou forma de expressão. Esta seleção é uma das múltiplas possibilidades para abordar a arte e ela permite obter os recursos metodológicos para uma sucessão de análises comparativas: primeiro, a comparação entre as diferentes situações da arte e da política; e, em seguida, o cotejamento das linguagens entre si e das obras, internamente e nas localizações históricas.

Assim, torna-se necessário listar as diferentes situações que envolvem obras e linguagens quando elas carregam ou apontam os questionamentos e conflitos sociais que estão em debate no espaço público. A dimensão política da arte ganha potência quando ela gera espaços para amplificar a arena de debates – afetando consciências e fortalecendo correntes de opiniões.

Em “Entre o passado e o futuro” (1988), Hannah Arendt separa arte e política, “no sentido das artes criativas, que põem em cena alguma coisa tangível e que reificam o pensamento humano a tal ponto que as coisas produzidas possuem existência própria, a política é o exato oposto de uma arte – o que não significa, aliás, que ela seja ciência” (Arendt, 1988, p. 200). Entretanto, para Arendt, mesmo que diferentes, o fazer da arte e a prática política possuem em comum a necessidade do espaço de apresentações, de forma que arte e política se encontram no espaço que é engendrado sempre que os homens convivem em comunidade. A filósofa indica, então, que tudo o que acontece no espaço público, no espaço de aparecimento, é político por definição. Neste sentido, a autora estabelece uma relação com a polis grega, que foi uma “forma de governo que proporcionou aos homens o espaço de aparecimento onde pudesse agir – uma espécie de anfiteatro onde a liberdade podia aparecer (1988, p. 202)”.

Ao se tomar como foco o espaço das apresentações, a análise das diferentes intensidades políticas na arte exige circunscrever mais ainda o campo empírico, reduzindo as generalizações. Por exemplo, recortar o cinema em gêneros, como o cinema autoral ou cinema-pensamento; abordar o teatro feito pelas companhias experimentais e não comerciais; a música apanhada no recorte popular ou na produção da periferia da cidade; e buscar as artes plásticas nas expressões de performances, instalações ou vídeos – de modo a selecionar manifestações propícias à abordagem política. No sentido contrário, a generalização, também, pode ser contornada pela incorporação da pesquisa das obras que portam significativamente a dimensão política. São obras que ganham a dimensão política em si mesmas, sejam pinturas, peças teatrais, músicas ou filmes que com certa autonomia portam significado social simbólico que atravessa as circunstâncias. Neste sentido, Giulio Carlo Argan escreve a respeito de Guernica: “Assim nasce, em poucas semanas, Guernica, que se pode dizer o único quadro histórico de nosso século. Ele o é não por representar um fato histórico, e sim por ser um fato histórico. É a primeira intervenção resoluta da cultura na luta política; à reação, que se exprime destruindo, a cultura democrática responde pelo punho de Picasso, criando uma obra-prima” (Argan, 1992, p. 475).

Considerando estes aspectos, reunindo ou separando as escolhas de linguagens ou/e obras, tanto se pode selecionar para efeitos de análise o cinema novo ou/e o filme “Terra em transe”; o neo-concretismo ou os Parangolés de Hélio Oiticica; a Música Popular Brasileira ou a produção de Caetano Veloso; o teatro de resistência da década de 60 ou “Arena conta Tiradentes”.

A análise comparativa entre as intensidades políticas, sob uma perspectiva crítica, toma como referência as conexões entre ‘linguagem – movimento – autoria – obra’, de modo a verificar no resultado do trabalho final a presença de intencionalidades e de sínteses críticas produzidas em condição de liberdade de experimentação e de produção de saber social. Seja como produto de um projeto individual ou de grupo, seja como um acontecimento gerado pela presença física e simbólica de uma obra.

Neste sentido, cabem algumas colocações sobre a intencionalidade política seja do autor ou movimento seja aquela contida na obra.

No seu manifesto “Que faire?” (de 1970) Jean-Luc Godard coloca:

1. É preciso fazer filmes políticos. 2. É preciso fazer politicamente os filmes. 3. 1 e 2 são antagonistas e pertencem a duas concepções de mundo opostas. 4. 1 pertence à concepção idealista e metafísica do mundo. 5. 2 pertence à concepção marxista e dialética do mundo. (...). 11. Fazer 1 é permanecer um indivíduo da classe burguesa. 12. Fazer 2 é tomar uma posição de classe operária. (...). 14. Fazer 2 é fazer uma análise concreta. (...). 24. Fazer 1 é dizer como são as coisas (Brecht). 26. Fazer 2 é dizer como são verdadeiramente as coisas” (Brecht) – na tradução de Miro Soares.

Godard assume de imediato a política como forma estruturante dos seus filmes e coloca de forma explícita a diversidade das perspectivas políticas – a que descreve a miséria do mundo e a que mostra o povo em luta, a visão política burguesa e a visão política crítica revolucionária. Encontra-se, neste manifesto, uma indicação de diferentes sentidos da dimensão política na arte, configurando intensidades políticas específicas dos filmes.

Assim como é explícita a política nos filmes de Godard, também o é em Bertolt Brecht ao se tratar do teatro, que afirma ser “... no teatro épico que o meio social aparece como elemento autônomo. (...). O palco começou a exercer uma função pedagógica. (...). O teatro passou a ser o trabalho de filósofos... que desejavam transformar o mundo, e não apenas explicá-lo. Portanto filosofava-se, ensinava-se” (Brecht, 1967, p. 69 - 70).

Cabe então ressaltar que, além da abrangência de se dirigir a um público amplo, o teatro traz um bom indício da potência política, ou intensidade política na arte, uma vez que autores significativos decantam um quadro sistemático de pensamento político. Esta articulação teórica e política também presente no cinema, como exemplo em Godard e Glauber Rocha, é bastante consistente no

teatro. Um indicador da intensidade política pode ser levantado não apenas na instância da própria linguagem, no movimento ou na obra, mas também na esfera da produção teórica. Assim, se tomarmos, como lembrança imediata, William Shakespeare, Bertolt Brecht e Antonin Artaud, verificamos que estes dramaturgos produziram ideias e conceitos articulados para se compreender criticamente o sujeito, a sociedade e a economia – seja na Inglaterra do século XVI, seja na sociedade capitalista atual. Através destes pensadores do teatro emergem as noções de indivíduos, sociedade e política - existentes na configuração trágica.

Neste sentido, deve-se considerar que as intensidades políticas na arte também devem ser buscadas no poder da arte em gerar conhecimento e quanto mais forte as articulações das ideias e conceitos produzidos pela arte, maior o sentido da sua potência política. A vida e a política como tragédia são assim definidas por serem perpassadas por conflitos agônicos, permanentes e intermináveis: das dúvidas pessoais às guerras permanentes, das dificuldades no amor às pressões mortais da sociedade. Impossível pensar o sujeito moderno, as guerras produzidas pelo Estado e pelo capitalismo e a pressão da sociedade controle sem as contribuições dadas nas obras de Shakespeare, Brecht e Artaud.

De certa forma, considerando-se as diferentes posições e pontos de vista, a reflexão teórica perpassa as obras destes três autores, uma vez que todos eles se voltam à análise, denuncia e crítica do poder político e, inclusive, do poder econômico e social – como se constata, inclusive, no pensamento político sistematizado de Antonin Artaud.

Assumindo uma perspectiva crítica das pressões sociais que as várias instâncias da sociedade exercem sobre o indivíduo, Artaud toma como parâmetro Van Gogh, para entender que “Van Gogh não morreu de um estado de delírio próprio”.

(...). Van Gogh buscou o seu durante toda a vida com uma energia e uma determinação estranhas. E ele não se suicidou num gesto de loucura, no transe de não consegui-lo, mas, pelo contrário, acabara de consegui-lo e de descobrir o que ele era, quando a consciência geral da sociedade, para puni-lo por se ter desvencilhado dela, o suicidou (Artaud, 2003, p. 39-40).

Face a esta constatação que sintetiza muitas outras questões levantadas por Artaud, ele propõe o teatro da crueldade:

Teatro difícil e cruel...(que traz) todas as outras artes de volta a uma atitude e a uma necessidade centrais...No teatro, proponho a volta à ideia elementar mágica, que consiste, para conseguir a cura de um doente, em fazê-lo tomar a atitude exterior do estado ao qual queremos conduzir (Artaud,1993, p. 76-77).

No interior de uma proposta, senão um projeto, com objetivos de um teatro curativo, total na articulação entre as artes e que alcance o inconsciente e afete o corpo, Artaud ainda reafirma que “O teatro é o único” lugar do mundo e o último meio de conjunto que nos resta para alcançar diretamente o organismo e, nos momentos de neurose e baixa sensualidade como este em que estamos mergulhados, para atacar essa baixa sensualidade através dos meios físicos aos quais ela não resistirá (Artaud, 1993, p. 78). Assim, emerge um teatro que envolva o espectador, com imagens físicas violentas que sensibilizem o espectador – enquanto corpo aberto para receber as novas percepções dadas pela arte. Uma proposta com clara ênfase política, a ser acionada por um grupo de atores, em um espaço público.

Tão alta é a potência do pensamento na arte, que no caso de Shakespeare, Brecht e Artaud, descortinam não apenas o âmbito do sujeito, da vida e da sociedade, mas descortinam brutalmente os mecanismos e funcionamento da política, assumindo os três os limites e os males desta forma de organização social, também uma invenção grega.

Vale acrescentar, então, um outro aspecto para aferir como as medidas das intensidades políticas podem variar ao se tomar como parâmetro a arte produzida individualmente e a arte produzida por coletivos e com crescente abrangência do público. De forma geral, a criação de um coletivo de artistas expressa preocupações de ordem social e política que o grupo toma como objetivo das suas ações e produções, aproximando seus integrantes de formas de ativismos políticos.

No Brasil, cabe destacar que a literatura – com alguns autores que vão do Império à atualidade – ganha uma maior intensidade política e, como exemplo, vale indicar aqui Carlos Drummond de Andrade que, à véspera da II Guerra Mundial, reflete sobre os conflitos bélicos, situa o país no contexto internacional enfatizando sua condição periférica e denuncia o funcionamento da Grande Máquina, isto é, o capitalismo que atravanca e desnorteia a sociedade nacional. Assim, ao propor ao leitor que tenha ou obtenha o sentimento do mundo, Drummond escreve: “Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina/ e te repõe, pequenino,

em face de indecifráveis palmeiras” (Drummond, 2008, p. 71). Em vários textos e livros, o poeta traça um articulado lirismo social, para bem posicionar a sua crítica social e política. Ao clamar pela amizade e solidariedade, o poeta sabe que “Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição/ porque não podes sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan” (Drummond, 2008, p. 72).

No caso da literatura, a intensidade política nasce de uma individualidade dirigindo-se a uma outra subjetividade, mas sua potência se propaga pela difusão industrial das obras – que resiste ao tempo e amplia o seu público maciçamente – enquanto o teatro fundamentado na forte presença do corpo humano é gerado por um grupo, por um coletivo, e apreciado por uma plateia ativa, no caso do teatro com sentido pedagógico de afetar intencionalmente a consciência ou o inconsciente das pessoas, como querem Brecht e Artaud respectivamente.

Mas, um aspecto relevante para se considerar o peso da intensidade política na arte, pode estar na linguagem ou suporte. Vale a pena refletir sobre as colocações de Walter Benjamin (observando Marshall McLuhan, quando afirma que o meio é a mensagem) a respeito da constatação de que o cinema de arte possui a particularidade revolucionária, devido à própria tecnologia e à sua reprodutibilidade técnica, – assim como a fotografia contemporânea no início do socialismo:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para a sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica da sua produção. *Esta não apenas permite da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme* (Benjamin, 1996, p. 172).

Para além do suporte tecnológico, o cinema nasceu de portas abertas para a população que circula nas calçadas das grandes cidades e também, desde os primeiros filmes, ele elegeu como um dos seus temas, aliás, fundamental, o cotidiano e as atividades da classe trabalhadora.

Benjamin, reafirma de um lado, que o filme é uma criação da coletividade e na sala de projeção é um tiro certo no inconsciente e, por outro, que a eficiência da arte contemporânea é resultado da função de reprodutibilidade técnica. Entretanto, mesmo com este caráter revolucionário, numa sociedade

do espetáculo, quando aflora o culto da magia da personalidade, do estrelato, o cinema ganha também o seu oposto, isto é, um caráter contrarrevolucionário – como observa Benjamin.

Como se vê, os conceitos de arte e de política são polissêmicos, uma vez que ambos podem conter ou circunscrever tanto uma relação no sentido crítico e transformador quanto no sentido de manutenção e aprimoramento da ordem. Deve-se considerar, assim, que a potencialidade política do cinema (e da arte, de forma geral) também serve á política do sistema, como é o caso do cinema produzido pela indústria de Hollywood.

Cabe anotar outro critério fundamental para aferir a intensidade política na arte, qual seja a revolução da linguagem. A cada transformação ou ruptura de linguagem, a dimensão política da arte se acentua, como se vê com os desdobramentos do surrealismo, cubismo, cinema novo, nouvelle vague, concretismo, inovação ou criação de novas palavras e estilos na literatura e assim por diante: Picasso, Serguei Eisenstein, Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Jean-Luc Godard, James Joyce, José Celso Martinez, Caetano Veloso e Antonin Artaud. A dimensão política da arte se exacerba frente à revolução da linguagem.

Paralelamente, os cenários criados pela presença e atuação de vanguardas, grupos e coletivos remetem a discussão das relações entre arte e política tanto para o âmbito da micropolítica quanto para o da macropolítica. Se for possível detectar estas relações na esfera da macropolítica como, por exemplo, a arte no nazismo, o realismo socialista e mesmo o muralismo mexicano, será no âmbito da micropolítica que poderá ser encontrado um equilíbrio que guarde as especificidades ou as características estruturais tanto da arte quanto da política, uma vez que a tendência da arte na macropolítica é de desvirtuamento da arte, gerando a situação da estetização da política. Entretanto, mesmo ao se considerar a micropolítica, deve atentar para o fato da aproximação entre ativismo artístico e política, para buscar clarificar as diferentes intensidades destas relações que ora podem se aproximar mais da atividade política ou não abandonar a referência da liberdade experimental da arte. É, neste sentido, que convém considerar a existência e pertinência dos fatos de que a política sempre tende a buscar uma estética; e de que a arte procura uma forma de politização para se completar.

Entre as diferentes linguagens, a política pode fluir naturalmente, ou como algo a compor a estrutura da obra e vinculada organicamente à visão de mundo

do artista ou como ansiedade política, algo procurado deliberadamente – o que decorre da insistência de sujeitos ativos no campo da arte para imprimir um cunho sociológico ou político na aparência do trabalho ou do discurso sobre a obra.

No que se refere às artes plásticas, o movimento futurista (bem como o dadaísmo e o surrealismo) e Marcel Duchamp formam uma dupla base para o acirramento político na arte contemporânea. O “Manifesto futurista”, 1909, coloca a proposta radical de crítica à sociedade da época e de necessidade de forjar um novo homem, para uma nova sociedade tecnológica em desenvolvimento. Coloca em cena, portanto, um tipo de ativismo artístico e abre o espaço público para o artista: como espaço de reflexão e de atuação.

O futurismo requer uma sociedade tecnologicamente avançada, negando o passado e engendrando uma visão de mundo agressivamente politizada: “É da Itália que lançamos ao mundo este manifesto de violência arrebatadora e incendiária com o qual fundamos o nosso Futurismo, porque queremos libertar este país de sua fétida gangrena de professores, arqueólogos, cicerones e antiquários” (Manifesto Futurista, 20/02/1909). Inicialmente ligado ao futurismo, Marcel Duchamp, a partir da segunda década do século XX, continua a tendência das vanguardas de crítica ao capitalismo e quebra o sistema de produção da mercadoria ao liberar para as artes plásticas o potencial do ready-made – expandindo por completo o campo de experimentação, produção e participação nas artes plásticas. Vários estudiosos de Marcel Duchamp afirmam que a sua vida foi um experimento sociológico. O surrealismo e o futurismo quebram grandes fronteiras que delimitavam, até então, a esfera das artes plásticas uma das linguagens da arte que mais revoluciona os seus pressupostos.

Todas estas propostas anteriores na história da arte deverão afetar as mostras das Bienais que passam a incorporar a dimensão antropológica, social e política como fundamento deste tipo de evento. A partir da realização da Documenta de Kassel, a primeira edição ocorreu em 1955, os acontecimentos destas mostras regulares tornam-se cenário de debates e embates fundamentalmente sociológicos, seja como produção de conhecimento, seja como espaço de apresentação dos principais conflitos sociais e econômicos originados da violência do capitalismo e suas decorrências na forma de guerras permanentes e migrações planetárias.

Estas mostras internacionais de períodos regulares e a revisão do papel da arte nos anos 60, do século passado, priorizando o ativismo e as atitudes,

exerceram fortes influências sobre a produção artística de forma geral, no sentido de regulação da produção no sentido de exigência do político – as artes plásticas tornaram-se ansiosamente política.

Assim, uma forma de se obter diferentes graus de intensidades políticas na arte deve ser iniciada a partir de análises comparativas e relacionadas - interna ao objeto e externa à obra - de tal modo que se detecte também quando a política é uma dimensão implícita ou explícita à arte. Assim, o distanciamento entre o pleno exercício da liberdade e o acolhimento aos interesses ativistas (engajamentos) ou institucionais (projetos ou programas) são necessários para qualificar as relações entre arte e política.

Da mesma forma, há de se considerar as circunstâncias históricas que propiciam a produção artística, uma vez que os conflitos sociais e políticos e os impasses que circulam no interior de uma sociedade devem afetar as diferentes linguagens e os distintos artistas que ajudam a estruturar o objeto artístico – abrindo a questão de se existem períodos históricos mais ou menos propícios à politização da arte.

Referências

- ARENDDT, H. *Entre o passado e o futuro*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1998.
- ARGAN, G. C.. *Arte Moderna*. Cia das Letras, São Paulo, 1992.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Editora 34, São Paulo, 2015.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Martins Fontes, São Paulo, 1993.
- ARTAUD, A. *Van Gol – O suicídio da sociedade*. José Olympio Editores, Rio de Janeiro, 2003.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1996.
- BRECHT, B. em – *Função social do teatro*, em *Sociologia da Arte*, III, Ziar Editores, Rio de Janeiro, 1967.
- CHAIA, M. *Arte e Política*. Azougue Editorial, Rio de Janeiro, 2007.
- DRUMMOND DE ANDRADE, C. *Sentimento do Mundo*. Folha de S. Paulo, 2008.
- PAZ, O. *Marcel Duchamp, ou o castelo da pureza*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2014.
- PUPPO, E. E ARAÚJO, M. (orgs.) *Godard*, Ministério da Cultura, Heco Produções e Fundação Clóvis Salgado, São Paulo, 2015.