

**Adriane Hernandez**  
Profª. Dra.  
UFRGS/UFPeL.  
hernandez\_adri@  
yahoo.com.br

**Carla Borin Moura**  
Especialista em  
Artes Visuais/UFPeL.

**Carla Viviane Thiel  
Lautenschlager**  
Mestranda em Artes  
Visuais/UFPeL.  
carlathiel@  
gmail.com

**Mariza Fernanda  
Vargas de Souza**  
Mestranda em Artes  
Visuais/UFPeL.  
fernandasouza63@  
gmail.com

## A pintura como meio para a prática da alteridade

### *The painting as a medium for practicing the alterity*

**Resumo:** A partir de uma abordagem ao mesmo tempo poética, historiográfica e filosófica, o artigo propõe uma reflexão sobre o exercício de alteridade que o próprio fazer artístico, na suas mais íntimas relações, acaba por favorecer. Tal experiência de alteridade advém de um jogo dialético, beneficiado pelo processo de criação de obras, produzindo um movimento infindo de questionamentos nas ações e também nas soluções. Será abordado o processo de trabalho coletivo do Grupo Superfície observando como o exercício da alteridade atua nessas ações e se constrói coletiva e cotidianamente. A cada dia as pessoas se fazem outras e as relações devem ser reconstruídas.

**Palavras-chave:** alteridade; dialética; ações poéticas; coletivo; Grupo Superfície

**Abstract:** *By means of an approach, at the same time poetic, philosophical and historiographical, this paper proposes reflection on exercising alterity which artistic practice ultimately encourages in its most intimate relationships. The creative process of the work of art enjoys an experience of alterity which emerges from a dialectical interplay, producing an incessant movement questioning actions as well as solutions. The collective work process of the Grupo Superfície (Surface Group) is discussed, observing how the exercise of alterity operates in these actions and how the group is built on a daily basis and as a collective. Every day, the people become others and their relationships must be rebuilt.*

**Keywords:** *alterity; dialectical; poeticactions; collective; Grupo Superfície*

#### A PINTURA COMO MEIO PARA PRÁTICADA ALTERIDADE

Paul Valéry em sua aula inaugural do curso de Poética, em 1937, aponta para uma característica da produção artística que está presente no processo de criação: é quando o artista sente-se impelido a ouvir o Outro que carrega dentro de si mesmo<sup>[1]</sup>. O ato de criação seria

então permeado por idas e vindas que o artista realiza, de si mesmo para o outro. A sensação que se tem é de diálogo com o próprio trabalho, este que se crê manifestar-se como presença. Entretanto, essa sensação de presença é uma operação de puro deslocamento, algo que concede a crítica aos próprios valores. Por isso mesmo o artista foi tido, na modernidade, como alguém que estaria a frente de seu tempo, quase sempre incompreendido pela sociedade e, com demasiada frequência, por seus próprios pares.

Desse modo o exercício de alteridade parece colado à produção artística, mas nem sempre é assim que acontece. De modo semelhante poderíamos pensar que essa experiência de alteridade seria intrínseca ao ensino, como sua condição maior e mais fundamental, mas também não é uma regra, já que esta característica nunca é exigida e é de difícil quantificação nos processos de seleção dos professores, onde o conhecimento técnico sobrepõe-se a capacidade de lidar com as individualidades e as diferenças. Nas salas de aula ou ateliês, no que diz respeito ao ensino da arte, assistimos a imposições e a dogmatismos, algo que sobrevêm como herança do ensino dominante nas academias do século XIX, com a exigência de valores absolutos ligados a própria prática artística do professor, instituindo uma lógica academicista, ora sim, ora não, com ares de contemporaneidade. A verdade é que raramente vemos acontecer esse movimento de crítica e autocrítica em direção dialética que movimenta e favorece as trocas e desvios profícuos.

Sendo esse movimento articulado pelos artistas que se envolvem plenamente em seu processo de criação, ainda temos na pintura descolamentos de visão, que nada mais são do que a visão atuante. É quando o artista formula um vai e vem entre proximidade e distância da obra em construção. Outros deslocamentos de direção também são realizados na pintura moderna que não privilegia um ponto de

[1] A criação que Paul Valéry se refere nesta aula está ligada ao campo literário do qual tem a prática: [...] durante o trabalho, o espírito vai e volta, incessantemente do Mesmo para o Outro; e modifica o que é produzido por seu ser mais interior, através da sensação particular do julgamento de terceiros. (VALÉRY, 1991, p.183)

vista exclusivo. Pollock, por exemplo, produz movimentos multidirecionais no seu processo pictórico; Lúcio Fontana acessa, a partir de cortes, uma visão que ultrapassa o plano da tela; Rothko produz uma eclosão das bordas. São questões que vemos se repetir na pintura contemporânea; frequentemente as pinturas figurativas são tomadas por recortes de imagens, fragmentos de imagens, que indicam mais uma continuidade para fora do quadro do que para seu interior.

Conquistar um olhar diferente do habitual, durante o processo – e consequentemente, provocá-lo com a obra pronta – é o que mais se ambiciona na criação pictórica, quase como pedir a percepção de alguém emprestada para ver a própria pintura. É preciso então um interlocutor.

Esse é um dos atributos do artista, seu olhar inverso, reverso, oblíquo, transversal, múltiplo. Ao associar esse olhar com uma experiência de alteridade, tem-se a intenção de apontar o sujeito interno do artista que muitas vezes trabalha só e tem nessa solidão – apesar de não raro assinalar um caráter antissocial, como foi o caso de Cézanne – um componente de força alteritária. Essa alteridade é ela inquietante, por ser a diferença que produz a consciência do Outro em mim. Por tal diferença o artista permanece sem respostas concretas, sem apaziguamento possível. É de fato uma experiência de deslocamento do ego apontando o que se vê hoje como um êxito no trabalho. Ele precisa enxergar melhor, ele necessita do olhar dialético.

Georges Didi-Huberman (1998) desenvolveu a partir de Walter Benjamin (1994) a noção de imagem dialética, sendo essa, um atributo de toda a imagem que se quer crítica. Essa noção perpassa boa parte a produção filosófica de Benjamin que se interessa pela trama de espaço e tempo que ocorre nas imagens indiciais que se formam de modo distinto das imagens icônicas. Para Didi-Huberman, enquanto as primeiras se apresentam como impressão por marca, portanto “apresentações” que formulam uma dessemelhança com o referente, as segundas vêm da

vontade de semelhança com o referente e são “representacionais”. Ao formular o conceito de aura, Benjamin atribui às imagens a capacidade de atualizarem o passado no presente, tornando anacrônica a ideia de história. A aura seria então: “uma trama singular de espaço e tempo, a aparição única de uma coisa distante por mais próxima que ela esteja” (p.101). A história, portanto, seria sempre a história do agora, assim, toda a imagem é anacrônica, o que não quer dizer que não pertença a tempo nenhum, mas a todos os tempos atualizados. As imagens auráticas são essencialmente imagens dialéticas e, portanto ambivalentes, imagens críticas. Assim que tais imagens não surgem resolvidas para o observador, mas são problematizadas na sua indefinição. Como se pode perceber, o movimento dialético provoca alteridade, pois o espaço do Outro fica assim reservado, esse outro é indefinido e articulando em pleno movimento. A indefinição do artista provoca a inclusão do Outro que participa da obra. Portanto essa obra crítica causa uma implosão do pensamento historiográfico tradicional; proposto por Benjamin está a historiografia materialista que se dirige à imagem sem substituí-la por uma teoria ou discurso político. A imagem é o verdadeiro ponto de chegada e de partida e encontra no olhar dialético a fonte vital de sua de renovação.

Sendo o artista alguém que exercita a alteridade ou, como sabemos de Paul Cézanne, que travava um amplo diálogo com seu próprio objeto, algo que Merleau-Ponty identifica em frases como: “a natureza está no interior”, ou quando cita Paul Klee em sua crença de “que o pintor deve ser transpassado pelo universo e não querer transpassá-lo” (1994, p.279-282). Ao ser transpassado pela natureza, ou percebendo-a desde o interior, o artista mostra uma diferença de atitude com relação a razão e as sensações, afastando-se mais ainda do pensamento clássico científico que contaminava também a arte. No entanto, sem se fundir a natureza – o que acarretaria uma indiferenciação – produz-se um movimento anti-alienatório que possibili-

ta escapatórias à dominação. Tal situação favorece uma dialética sem síntese entre física e metafísica.

Nota-se, a partir do colocado até então, a proximidade das noções desenvolvidas de dialética e de alteridade. A experiência de alteridade se dá no jogo dialético que imprime um movimento infindo de questionamentos nas ações e soluções, sendo responsável pela produção do inusitado e também do estranhamento propiciado por muitas pinturas desde o final do século XIX.

É possível então, ampliar a discussão para o trabalho dos grupos. Toda esta situação descrita é favorecida ou dificultada pelo trabalho coletivo. É possível imaginar os obstáculos que os artistas que se unem pra realizar uma criação em conjunto enfrentam. À medida da convivência, surgem problemas com relação à aceitação das diferenças, já que essa união muitas vezes acontece de modo ingênuo, sem previsão das consequências da falta de alteridade. Quando se trata da construção de pinturas coletivas o problema é ainda maior. Sendo a tela um espaço de liberdade para o artista, até que ponto a liberdade de um impossibilita a liberdade do outro?

O Grupo Superfície, composto por seis artistas de Pelotas, formou-se em 2010. O encontro foi favorecido pela convivência coletiva no atelier de pintura da Universidade Federal de Pelotas. Somente a afinidade entre as pessoas não explicaria a motivação de produzir pinturas e a duração do coletivo. Para além da afinidade há uma causa a mais que é a vontade de lidar com os desafios da alteridade: o grupo se esforça por ser plural. Isso pode ser notado em auto proposições estabelecidas, como por exemplo, a troca de ações poéticas, entendendo como ação poética um modo de fazer específico e individualizado. Tais ações geralmente aparecem associadas ao universo particular de cada artista que as produz, como o seu mais caro atributo artístico. Como se isso não passasse de um mito, o Grupo Super-



Figura 1: Trabalho coletivo no ateliê, Grupo Superfície, 2014.

fície conduz trocas dessas particularidades-genéricas, em que cada componente oferece sua poética para outro do grupo que a conduz de um modo distinto. Isso nos faz perceber como as individualidades encontram-se no mais alto grau da abstração, às vezes, até mesmo, invisível aos olhos. O que quer dizer que não é propriamente na forma, como resultado, que o melhor acontece, mas na intersubjetividade das ações, fazendo da experiência do convívio, e das trocas, a sabedoria do viver-junto que se propaga na (e pela) pintura (figura 1).

Pensar a alteridade como um exercício praticado e não como algo que é naturalmente conquistado, foi uma das questões percebidas através do trabalho compartilhado em pintura que o Grupo Superfície vem desenvolvendo nos últimos cinco anos. De fato, um exercício que começou acontecer inicialmente como uma proposta de ateliê, onde as integrantes trocaram suas ações na pintura e as colocaram a disposição do coletivo na construção da imagem em processo.

Aos poucos, as integrantes começaram a perceber nas qualidades da pintura, este “desvio pelo outro” (LANCRI, 2001, p. 20) e entender também o quanto é difícil manter uma consciência plena desta relação, que vai além da tolerância, de simplesmente aceitar tudo, mas entender o processo cognitivo do outro. Pois imitar uma ação não implica somente repeti-la: o simples fato, de ser representada por outro integrante do grupo, faz com que a ação tenha outras motivações, novos questionamentos, colocando em jogo outro acontecimento em jogo.

Estes movimentos que colocam o grupo em situação de alteridade são muito delicados e, ao mesmo tempo, complexos, isto porque pressupõem, com frequência, um abandono do ego, tarefa pouco fácil. Deixar-se apagar ou se reinventar, é renascer a cada trabalho novo, é estar em processo de aprendizado na pintura e na construção como ser humano.

A consciência de que o *outro* é aquele que não sou *eu*, parece simples e até óbvia, mas este movimento talvez seja o mais difícil de acontecer na nossa cultura, muito embora não falem pessoas a se autoconferir essa qualidade. A frase “eu me coloquei no seu lugar...” pronunciada para indicar a generosidade do seu interlocutor, em nada aplaca a sensação de incompreensão a que todos estamos tão imersos. Se o *outro* não sou *eu*, como quero imprimir-lhe meu modo de ver o mundo, interpretar e julgar seus atos a partir de meus próprios parâmetros? Como poderia eu atribuir valores justos ao outro que não sou eu!

Roland Barthes desenvolve noção semelhante no livro *O prazer do texto*. Para Barthes o escritor tem que ir além do simples desejo de seu ouvido, o leitor “é mister que eu o procure (que o drague), sem saber onde ele está”. Quando, ao se referir ao prazer do leitor, mostra o quanto esse não está vinculado somente ao prazer do escritor e por si só não garantiria o sucesso do texto, mas:

O *brio* do texto (sem o qual não há texto) seria a *suavontade de fruição*: lá onde precisamente ele excede a procura, ultrapassa a tagarelice e através do qual tenta transbordar [...] (BARTHES, 1987, p.21)

O objetivo deste registro baseado em observações dos fenômenos é o desenvolvimento, senão de modestos parâmetros, ao menos de experiências e vivências, que possam ser compartilhadas possibilitando uma reflexão sobre os modos de abordagem dos processos de criação artística que possibilitem uma renovação de ferramentas discursivas referentes ao processo coletivo e ao “desvio pelo campo do outro” (LANCRI, 2001, p. 20), um vai e vem de si mesmo para o outro, formulando um distanciamento crítico e estimulando ao debate sobre a alteridade, partilha e a possibilidade de uma criação a partir de uma entidade coletiva como descreve René Passeron:

O sujeito criador nem sempre é um indivíduo, mas pode ser uma entidade coletiva, seja por colaboração voluntária de alguns, seja pelo efeito de uma criação continuada, como a língua viva que cada geração modifica ao falar, sendo o que chama “língua natural”, com toda evidência uma obra (PASSERON, 2004, p.190).

As integrantes do Grupo Superfície, em 2009, estavam vivenciando a pintura como prática recorrente em um envolvimento de

atenção, observação, escrita e debate sobre os processos individuais. Antes mesmo de ocorrer às primeiras pinturas coletivas o grupo já possuía a experiência de fruição de seus processos e a fusão pictórica ocorreu de forma natural e traumática ao mesmo tempo. Natural pelo envolvimento e admiração pelo trabalho da colega, e traumático pelo nascimento de um universo pictórico novo, cheio de imprevisibilidade, que move cada indivíduo, fazendo sair de seu lugar de conforto, embora ainda entre elementos conhecidos.

As ações pictóricas do Grupo Superfície pressupõem interação e interdependência, um movimento nada fácil, onde as relações, permeadas de trocas, implicam em compartilhamentos de experiências que geram pluralidades a partir das particularidades. Roland Barthes (2003, p. 259) em *Como viver junto* argumenta que a coabitação não exclui a liberdade individual. Cada indivíduo escolhe, atua, e isso é fundamental para o desenvolvimento de trabalhos significativos no grupo.

A coletividade produz combinações dinâmicas, que impulsionam escolhas, cercadas de imprevisibilidades, advindas da experimentação. Produz, também, misturas inusitadas e certas interações com suportes manuseados, seccionados e com intervenções do próprio acaso. Além de tornar o processo mais complexo, resultando em nuances e também contrastes – com áreas pictóricas onde surgem diversificadas soluções de linhas, manchas, formas, aguadas, massas, transparências, apagamentos e inúmeras outras –, a coletividade incentiva a busca de novas formas de pensar e fazer pintura, através de possibilidades de novas conexões ou de prolongamentos e trocas de ações.

A variedade de linguagens, a intersubjetividade das ações, fazendo da experiência do convívio, e das trocas, a sabedoria do viver junto que se propaga na (e pela) pintura, torna o terreno fértil para o desafio da pesquisa prática e teórica. Integrando todos esses movimentos à pesquisa plástica e conceitual, o Grupo Superfície propõe colocar em

evidência um modo de fazer arte que permita o máximo dessas interações, onde a partilha é a motivação para o processo de criação.

As pesquisas realizadas individualmente pelas integrantes são disponibilizadas ao grupo que faz uso das ações características de suas poéticas. No começo, as ações individuais guardavam as especificidades do gesto de quem o produziu, deixando

visível o trabalho de cada um dentro do todo, mas aos poucos surgiu a intenção de imitar o gesto, a forma, gerando trocas efetivas e o que ocorreu foi uma infinidade de modos de pensar a mesma coisa. O conceito também se tornou distinto, uma multiplicação aconteceu, porque a busca foi por ampliar as possibilidades e não reproduzir simplesmente. Ocorreu também um crescimento nas pesquisas individuais que inevitavelmente são contaminadas pelas trocas de ações, gerando novos questionamentos e pensamentos poéticos.

#### **GESTO E AÇÃO**

No Grupo Superfície as ações compartilhadas pelas artistas: Carla Borin, Carla Thiel, Daniela Meine, Mariza Fernanda, Natália Hax e Paloma de Leon, na mesma superfície, são experimentadas pelo grupo como potentes narrativas: é possível falar sobre elas, descrever seus caminhos e características, percorrer suas linhas, seus planos, apagamentos, acumulações e veladuras. O espaço, habitado e experimentado na pintura, tanto plástico como espaços de partilhas, torna-se visível aos olhos e serve como registro do processo coletivo e do conviver junto plasticamente.

Antes de produzir coletivamente, cada artista já trazia na pesquisa individual uma ou mais ações características de suas poéticas. Provocar o escorrimento da tinta de modo a formar linhas paralelas era, para Paloma, uma ação repetitiva que imprimia características do acaso programado, para um fim específico, no seu trabalho, que resultava

na lentidão do escorrer, inicialmente fixada pelo processo; formar impressões e marcas, carimbando com o uso de plantas e folhas naturais de diferentes espécies, é a ação que fez Mariza Fernanda criar uma área em expansão, gerando paralelos com mundo orgânico interligando algumas áreas carimbadas com linhas e contornando outras; Carla Thiel produzia seqüências de ações realizando um movimento inicial de manchar, deixando a tinta, bastante fluida, escorrer de modo mais ou menos desordenado, para em seguida contornar tais manchas com pincel filete e, na seqüência, vazar pequenos ou grandes espaços entre manchas, pensando no vazio como espaço que também preenche; para Carla Borin a ação de manchar e contornar a mancha, também é necessária, ela o fazia de outro modo, carimbando e duplicando, como em um teste de Rorschach, aos poucos a ação de manchar expandiu e formou um grande território de acolhimento das ações do grupo. Esse início formulava uma base para inúmeras investigações procedentes; já o estêncil foi a ferramenta encontrada por Daniela Meine para realizar, de um modo mais eficaz, repetições de uma forma que tanto persistia no seu processo, essa forma que lembra um seixo, de contorno regular, agora aparece nas telas do Grupo Superfície com inúmeras soluções diferenciadas e fragmentadas; Natália Hax era a única artista que não utilizava a pintura na sua poética, antes de sua entrada no grupo. Teve, no entanto, uma experimentação inicial em que trabalhava um tipo de ornamentação repetitiva, mais linear do que pictórica. Foi a partir da apropriação da ação de outro integrante do grupo que um novo modo de fazer se instituiu para Natália.

Foi assim que, decididas a estabelecer trocas de suas ações originais, uma componente do grupo passou a fazer a ação da outra, ultrapassando a ideia de imitação, isso porque, não foi reproduzido o gesto, como modo de fazer, nem o resultado, mas sim a própria ação. O que difere gesto e ação para Jersy Grotowski é que “o ges-

to é uma ação periférica do corpo, não nasce do interior do corpo, mas da periferia (...). A ação é algo a mais porque nasce do interior do corpo” (GROTOWSKI, 1988). O gesto pode nascer da imitação da ação de manchar, pingar, escorrer tinta, carimbar formas, desenhar e cortar, no sentido de que a ação para uma artista, pode virar um mero gesto para outra, mas no momento que são depositadas na mesma superfície, é no dinamismo das trocas e, até mesmo em um certo esquecimento inocente do “eu”, quase como um descuido, um “abrir a guarda”, que ações aparecem potencializadas pela interação, sobreposição, apagamento, resgate e acumulações. Isso não figura logicamente como um conquista, algo garantido, é um procedimento que a cada novo encontro pode ser perdido e deve ser buscado e encontrado novamente, um constante desafio.

A multiplicidade de seis universos distintos, compartilhados e alternados transforma-se em percursos à medida que percorrem a superfície da tela de um lado a outro, se sobrepondo e se entrelaçando. Segundo Michel de Certeau (2003, p.186) esses percursos organizam os movimentos das narrativas. As ações depositadas nas superfícies não se contentam apenas em se deslocar de um lado a outro, formando lugares comuns da ordem pictórica, elas além de organizarem a narrativa, se relacionam e transformam a pintura em linguagem coletiva. Nesse sentido, a tela serve de espaço e de lugar praticado, habitado por seis artistas, que dividem e o interferem na mesma intensidade do gesto (figura 2).

Foi necessário um desprendimento das noções de autoria individual em benefício, não somente do resultado coletivo, mas principalmente de um desvio pela alteridade em uma experiência de deslocamento do eu. Se o outro é aquele que não sou eu, como já colocado, quando o outro se parece comigo, ou me imita, fica mais explícito, o que nele difere de mim. As concessões da troca geram uma desidentificação do sujeito que se dilui e se abastece no outro coletivo.



Figura 2: Somas Compartilhadas, Grupo Superfície, Técnica mista, 140cm x 170cm, 2012.

Tal desidentificação ocasionou uma mistura pictórica tão intensa que novas ações ocorrem somente no trabalho coletivo, ações que não partem da pesquisa individual de cada uma das integrantes, mas surgem como desdobramentos dos elementos que se mesclam no suporte, formulando elementos que são tipicamente do grupo, ou seja, que não reverberam no/do trabalho individual. Outro fator importante é o desejo da não autoria, surgem novos modos de fazer, mas não acontece uma distinção sobre quem causou tal movimento de mudança, se entende como um processo híbrido, necessário.

O Grupo Superfície é assim formado de analogias que vão do visível ao invisível, onde o processo de construção é tão importante quanto os resultados alcançados na produção que se forma em uma superfície aberta em todos os sentidos. É no processo, no fazer, que novas ações e questões vão surgindo, as vezes os elementos gráficos sobressaem à pintura, outras é a pintura que direciona e impulsiona o trabalho coletivo. As interferências vão além das ações plásticas e é neste viver-junto que ocorrem as maiores modificações e adequações do ser como operante e participante de uma utópica. Assim como diz René Passeron sobre uma criação com base na poética:

[...] a poética apoia-se menos na vida como realidade dada, que se pode certamente usufruir e maravilhar-se com ela, do que no espírito como vazio, aberto a difícil superação criadora do homem por si mesmo (PASSERON, 1981, p.114).

A quantidade de trabalhos e exposições feitas desde o primeiro ano de existência ajudou ao amadurecimento deste grupo de artistas, pessoas, que pelas suas individualidades, foram se apoiando, mantendo firme uma vontade comum. Partilhar com alguém é estar junto, usufruindo também daquilo que se está dividindo, é estar incluso nesta partilha de algo que, ao possuir, é disponibilizado para o outro, mas sem deixar de fazer parte ainda de si.

#### REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Como viver junto**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. SP: Brasiliense, 1994.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano**: 1. Artes do fazer; 17 ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves – Petrópolis, RJ; Editora Vozes, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. Sobre o método das ações físicas (palestra de 1988). Disponível em <[www.grupotempo.com.br/tex\\_grot.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html)>. Acesso em 14.09. 2012.

HERNANDEZ, Adriane. **Idiorritmias**. In: Exposição Idiorritmias, Grupo Superfície, Porão do Passo Municipal da Prefeitura de Porto Alegre, Porto Alegre, 2011.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

LAUTENSCHLAGER, Carla Viviane Thiel. **Grupo Superfície: Percursos poéticos da criação compartilhada**. 2012. 76f. Monografia de Especialização, Pós-Graduação Lato Sensu em Artes na linha Ensino e Percursos Poéticos. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: **Os pensadores**. SP: Abril, 1994.

PASSERON, René. **A poética em questão**. Porto Arte v. 13, nº21. Porto Arte: Instituto de Artes/UFRGS, 2004.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.