

Introdução à palavra plástica: aparição e desaparecimento no livro de artista

Paulo Silveira (PPGAV/UFRGS)

Resumo. A palavra pode ser um ponto de partida para a compreensão da presença da narrativa no livro de artista.

Palavras-chave: livro de artista, arte contemporânea, narrativa visual.

Abstract. The word itself can be a primary point for understanding the presence of narrative in the artist's book.

Keywords: artist's book, contemporary arts, visual narrative.

Como obra visual, o livro de artista não tem como função primeira ser um veículo para leitura textual. Não é, em princípio, para ser lido¹. Sendo veículo para expressões do mundo da arte, a presença de texto nele tanto pode ser uma contribuição para ampliar o território de ação do artista, como ser motivo de discordância conceitual quanto ao seu estatuto artístico. Os critérios da visualidade formam seu principal eixo identitário. Natural, então, que possa ser isento de palavras. Parte dominante dos livros-objetos é assim e a ausência parece ser bem aceita. Quanto mais plástico ele for, a inclinação ao *naïf* pictórico certificará ao olhar conservador maior “artisticidade” da obra. Entretanto, a agrafia absoluta é menos habitual num livro editado, mais ciente da funcionalidade da palavra. Nele ela tem frequência variável, desde o vocábulo único (ou um fragmento) até a palavra plenipotenciária, superexpondo narrativas de forma invasiva. Redigida para um espaço com alocação preestabelecida para a prosa e o verso, a narração se submeterá às regras visuais, ou procurará adaptá-las. E mesmo a quase ausência de narrações não impede que se suponha a sua presença em um plano paralelo (como nos discursos apostos a uma obra).

Tenha ou não textos, há uma cisão sobre o lugar da arte na obra bibliomórfica. Os amantes da tatilidade defendem a tradição: a obra deve ser amalgamada no próprio suporte, ser plástica e artesanal, gravada, picassiana. Para o grupo da criatividade, a materialidade artesanal é prescindível: a obra nasce da atitude, é impressa, duchampiana. São os livros do segundo grupo os que vivem a ambigüidade de estar entre os frutos intermidiais da arte contemporânea e eventualmente sofrerem objeções. Sem sair das artes visuais, eles per-

vertem o sistema “escritor, obra, leitor” para “artista, obra, vedor”. O resultado é híbrido e dilatado, traz desconfortos taxonômicos aos mais conservadores, mas gera convívio em novos espaços de mercado, compartilhando com as artes mais francamente narrativas questionamentos de autoria e de identidade da obra. Como todo livro, o de artista impõe a valoração autoral. O modelo desse processo é preexistente e está no código comum, para leitura de escrita, que tende a abstrair-se em prol do autor, como lembrado por Regina Zilberman.

Nada mais conveniente, para a sociedade do livro, do que a aura de que se reveste a figura do criador, aparentemente seu proprietário único. Permite ocultar a materialidade do produto que o difunde, encobrendo ao mesmo tempo o sistema econômico que o sustenta. (Zilberman, 2001, p. 112)

Indagando se os livros de artista seriam novas escrituras híbridas, o periódico francês *Action Poétique* (em dossiê organizado por Véronique Vassiliou) indagou à livreira Florence Loewy sobre *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1969, de Marcel Broodthaers, um clássico ágrafo editado em papel semi-transparente a partir do poema homônimo de 1896 de Stéphane Mallarmé.

Eu que venho da literatura, completamente da literatura, na primeira olhada eu digo: isso é poesia. Eu finjo pegar esse livro como se eu pegasse não importa que outro livro numa livraria. Pois essa é sua destinação, a livraria (se trata de um livro). Assim, eu poderia tentar lhe apreender com ferramentas da língua. De fazer uma descrição com as ferramentas da gramática, da métrica, etc. Coisas me escapariam do interior porque, de toda evidência, essa não responde exatamente aos cânones da poesia, mas é exatamente essa questão que Mallarmé propunha no começo do século. Mallarmé revisto, aliás, por Broodthaers.

Sim, mas Broodthaers é sintomático da passagem do escrito para o visual. Em relação à Mallarmé, que é já muito interessado pela diagramação e pelo visual, Broodthaers radicaliza fazendo suas tiras negras no lugar do texto e isso corresponde à sua passagem pessoal da poesia às artes plásticas, já que ele, no princípio, era poeta e livreiro e, portanto, é sua entrada, se posso dizer assim, no mundo da arte contemporânea. Depois ele desenvolveu uma obra plástica. Broodthaers aboliu a língua para se deter unicamente no visual e no espaço.

E a entrevistadora prossegue.

Eu li em O homem sem qualidades uma passagem onde Musil propõe que se escreva um poema substituindo as palavras por traços. E no seu livro [...] ele faz um poema com traços no lugar das palavras. Essa passagem me indaga. Porque Broodthaers faz seu Lance de dados em 1969 e Musil escreveu esse texto nos anos 30. Mesmo se em Broodthaers se trate de um passo...

É um percurso, em Broodthaers. [...] Nos exemplos que eu escolhi, não é fácil de falar de uma relação texto/imagem. É muito freqüentemente o texto ou a imagem, e quando existe texto são freqüentes as apropriações ou as citações do domínio literário justamente que interessam os artistas. (p. 56-57; perguntas em itálico)

Os últimos cinqüenta anos confirmaram a abdução da palavra instrumental (que leva à narração), seja mínima, seja verborrágica e totalitária. E onde quer que ela surja explicita-se outra postura. Códigos adicionais interferem no seu desfrute. A retórica vem cumprir seu papel, agora ao lado dos atores constitutivos do espaço visual. Mas o mundo da arte não exige que a palavra cumpra a construção das mesmas cadeias semânticas, por exemplo, da literatura. A frase verbo-visual é peculiar. A partir desse pressuposto, nos perguntamos sobre o que seria, num livro de artista, uma frase apresentada minimamente.

Para uma aproximação ao mínimo, um primeiro exemploⁱⁱ pode ser o livretinho *Twentysix gasoline stations*, de Edward Ruscha, 1962, onde as palavras são legendas. Esclarecem o quê (a identidade do posto de gasolina) e onde (a cidade e o estado norte-americano de sua localização). A função de legenda é decisão do artista. É preciso mostrar os pontos percorridos e indicar que existe um caminho (real ou ficcional), confirmar o relato, um enredo próximo do mínimo que poderia não ser adivinhado pelas vinte e seis fotos. Diferente de um livro de poesia concreta, por exemplo, em que a palavra é meio e fim, em *Twentysix...* ela é complemento ao visual. Um complemento nobre, que ativa a imagem e tem a necessidade programática de localizar os postos, oferecendo-se em suas funções primeiras: enunciar, denominar. Caso imaginemos esse livro sem as fotos, tendo apenas legendas posicionadas em páginas vazias, teríamos outra obra, mas teríamos um efeito narrativo muito semelhante.

Em *Crackers*, 1969, também de Ruscha, o mote tem função de interjeição. O número de palavras na seqüência narrativa é o mínimo, a unidadeⁱⁱⁱ. Só essa mesma, do título, “Crackers!”, como o despertar de uma lembrança de algo que faltava, o toque final (os biscoitos), em uso interjetivo. Quase cem por cento

visual, o livro é francamente teatral. Sua única palavra parece dissolver a narrativa visual em seu próprio suporte gráfico. Ela é uma exclamação que funciona como determinante da bidimensionalidade. Mas as regras não são das fotonovelas. É um jogo de cena, com enredo em que a palavra anuncia o clímax. Meio cafajeste, ela é tão importante quanto a seqüência fotográfica para sugerir misoginia, desforra, seja o que for. Sozinha, a palavra se esvaziaria. Além disso, a unidade narrativa da fotonovela era o quadrinho, com a foto ao seu serviço, enquanto aqui é a página inteira a serviço da cena. Mas o romantismo risível da fotonovela encontra seu outro lado na desfaçatez de *Crackers*. E se num o público é “culturalmente pouco exigente” (Reis e Lopes, 2000, p. 180), noutro ele é consumidor do inusitado e exigente de novas experiências estéticas.

O mínimo pode ser menor que um. A palavra pode esmaecer, vaporizar, sumir gradualmente, deixando de ser o que é. Do ponto de vista lingüístico, ou a palavra é ou não é. Se não for mais possível atribuir um som ou um significado, quando não puder mais constituir um enunciado, quando não puder mais ser lida, então terá deixado de ser uma palavra. Poderá ser uma coisa que foi uma palavra ou que ainda virá a ser. Será preciso ler seu entorno, porque ele determinará a forma, indicará a serialidade, sugerirá um sentido de direção, proporá um ritmo. Foucault, refletindo sobre Magritte e as telas com “legendas” *Ceci n’est pas une pipe*, comenta os espaços em branco e a leitura.

Sobre a página de um livro ilustrado, não se tem o hábito de prestar atenção a esse pequeno espaço em branco que corre por cima das palavras e por cima dos desenhos, que lhes serve de fronteira comum para incessantes passagens: pois é ali, sobre esses poucos milímetros de alvura, sobre a calma areia da página, que se atam, entre as palavras e as formas, todas as relações de designação, de denominação, de descrição, de classificação. (Foucault, 2002, p. 33)

Voltando aos dois *Un coup de dés...*, lembramos que Broodthaers, ao fazer desaparecer as palavras (substituí-las) sob retângulos pretos de igual área, saúda o pensamento diagramático em Mallarmé. As palavras (legíveis, interpretáveis) deixaram de existir. Em seu lugar está uma miríade de pequenas tarjas negras que, determinadas pelo espaço em branco, indicam que foram palavras. Ou que o desenho de uma palavra não é uma palavra, e como dese-

nho não precisa ser legível. Porque se o for voltará à condição de palavra. E então todo desenho “legível como uma palavra” é uma palavra?

Para que o texto se desenhe e todos os signos justapostos formem uma pomba, uma flor ou um aguaceiro é preciso que o olhar se mantenha acima de todo deciframento possível; [...]; é preciso que o texto não diga nada a esse sujeito “olhante” que é *voyeur*, não leitor. Com efeito, desde que ele se põe a ler, a forma se dissipa; à volta da palavra reconhecida, da frase compreendida, os outros grafismos levantam vôo, levando com eles a plenitude visível da forma, deixando apenas o desenrolar linear, sucessivo, do sentido [...]. (Foucault, 2002, p. 26)

O pensamento aparenta maior “limpeza” quando no terreno da pintura, como é no caso de Foucault. Suas reflexões não acontecem no domínio do impresso, o lugar por excelência da palavra sob projeto. Caso tivesse os olhos voltados para a realidade artística contemporânea então em processo à sua volta, possivelmente seu pensamento se ramificaria sobre problemas estéticos menos serenos. Com o espaço da intermídia definitivamente associado às artes visuais, o substrato comum à imagem e à letra parece ser mais fértil, inseminado pelo pensamento e seus discursos. Se, em essência, para a narrativa visual a palavra é dispensável, para a narrativa escrita e oral ela passa a ser uma unidade indispensável. O que é lido faz o tempo passar enquanto propicia a recriação de outros tempos. Nisso tudo se percebe um dinamismo subjetivo, uma mobilidade intrínseca peculiar, onde os diversos tempos atuam como discos de embreagem que trocam ou limitam energias. A lógica visual das publicações de artista pode ser semelhante à literária, ou não. A decifração terá códigos particulares porque obedecerá a normas e condições próprias dos suportes. No mundo visual, a presença da palavra tenta ser intensa e parece ser invasiva. É um desafio sua união à imagem num resultado plástico convincente. Subterfúgios plásticos passam a ser necessários para o sucesso das relações sempre presentes entre figura e fundo. Soluções muito freqüentes tendem a passar por conceitos caros à visualidade, como aparição e desaparecimento. Tornar visível (ou seu inverso) é um pressuposto (ou uma prerrogativa) da arte.

A palavra não existe mais em *Velázquez*, 1996, de Waltercio Caldas, uma obra elegante e sofisticada que emula os livros “de luxo” freqüentes na livrarias. Chamadas de livros de mesa, essas obras são geralmente monográficas, des-

tinadas ao leitor que busca acesso à arte por um caminho confortável. Tudo parece normal num olhar rápido, mas página após página todo o livro está fora de foco. O texto não existe mais, ao menos como material escrito. A palavra sumiu. O que restou é a percepção borrada de sua mancha de impressão. Nossa inteligência é incapaz de fazer os sentidos reaparecerem. Das ilustrações, o que resta para nos dizer o que são é a nossa lembrança. Mas se a palavra só é palavra enquanto puder ser lida, a imagem continua como imagem mesmo sem foco. Reconhecemos que pintura era essa ou aquela ali reproduzida porque a ilustração restante ainda guarda seu poder. Porém Caldas fez desaparecer integralmente todas as figuras humanas. Foram-se os heróis, restaram os cavalos sem seus cavaleiros (mas o cão da infanta também se dissipou, junto com ela e seus adjuvantes). Mesmo que a invisibilidade não negue a existência, as figuras simplesmente não estão aí (a condição de invisibilidade difere da ausência: eu não vejo o que de fato está ali). Essa desapareição é dramática. Afinal, onde estão todos? Talvez o novo personagem sejamos nós, levados a essa função pelas características do livro que olhamos. Se ele não traz mais retrato algum, mas apenas indícios das pinturas alijadas de seus personagens, pelo menos o volume faz sua auto-referência através da sobrecapa, com um detalhe de livros. Como em *As meninas*, têm-se aqui uma rede de olhares, mas num livro meio cego. Aparentemente inerte como um quadro, ele tem lógica seqüencial e será justamente o folhear que propiciará esse sofisticado jogo de adivinhações para iniciados. Apresentado pelo ilegível e pelo lacunar, o volume é visualmente dissertativo porque reúne poucas condições de ser descritivo. A palavra pode ser lida somente nas funções oficiais (no nome do artista que é assunto, no nome do artista que é autor e nos créditos). Ela sumiu para evocar o fantasmático. Essa é a materialização possível. E, no entanto, quantas vozes a nossa volta. Uma ladainha interminável. Discursos de uma lista sem fim de pensadores e de artistas que nele se balizam. O verbo, invisível, envolve *Velázquez*.

Concluimos que o conjunto de manchas acinzentadas seja o resultado de uma operação de desaparecimento normalmente efetuada pelo olhar intermediado ou pelo olhar incapacitado, a perda de foco. O que sumiu, acreditamos ser o texto. Porque sabemos que a página real é o seu espaço real, porque interpretamos o ritmo e a harmonia dos espaços em branco entre as manchas,

porque reconhecemos os valores e as relações diagramáticas com os elementos ilustrativos, etc. Não, não há palavra alguma, portanto não existe texto: nada pode ser lido. Apenas nosso olhar impregnado pelo repertório, pelo drama e pela ficção pode supor o desaparecimento de uma resenha. A existência do enredo está no rito de aproximação à obra, travestida aqui num produto de “esclarecimento” ou vulgarização intelectual. O esclarecimento não é um objetivo primariamente artístico, mesmo se o suporte for comum à comunicação e difusão. Ao promover a desaparecimento do texto, impossibilitando que o livro se torne instrumento de leitura, um facilitador, um esclarecedor, Caldas devolve ao códice um dos valores mais caros da arte pictórica, a contemplação. Essa operação não deixa de ter ligações conceituais com análises que aproximam a pintura ao diagrama de página, que obedece ao gosto de ordenação dos espaços, tanto quanto o caractere está sujeito ao seu desenho.

O texto que vinha invadindo a figura a fim de reconstituir o velho ideograma, ei-lo que retomou seu lugar. Voltou para seu lugar natural – em baixo: lá onde serve de suporte para a imagem, onde a nomeia, a explica, a decompõe, a insere na seqüência dos textos e nas páginas do livro. Torna a ser “legenda”. [...] Volta-se à página e a seu velho princípio de distribuição. Mas apenas em aparência. Pois as palavras que posso ler agora sob o desenho são, elas próprias, palavras desenhadas [...]. (Foucault, 2002, p. 24)

O livro *Velázquez* percorreu o país em diversas exposições oficiais, tendo sido um forte candidato da sua categoria à plena aceitação. Distribuído em grandes livrarias, ele poderia ter amargado a marginalidade, dada a inexistência de material para ler. Mas atendia alguns princípios da leitura. Tome-se o modelo da construção do significado na mente a partir da criação de uma seqüência de imagens e acontecimentos.

Esse significado só pode ser construído na imaginação, depois de o leitor absorver as diferentes perspectivas do texto, preencher os pontos de indeterminação, sumariar o conjunto e decidir-se entre iludir-se com a ficção e observá-la criticamente. [...] Assim sendo, ao ler, o leitor experimenta uma situação desencadeada tão-somente pela leitura: ele consegue ocupar-se com os pensamentos de outro. (Zilberman, 2001, p. 52)

O desfrute de um livro para textos é parecido com o de um livro verbo-visual. Compare-se com pensamento similar de Anne Moeglin-Delcroix (1995, p. 11), neste caso voltado às narrativas visuais e ao livro de artista:

Ao leitor cabe costurar esses restos de histórias, orientar-se dentro dessas referências cruzadas, de retornar às suas fontes múltiplas e de experimentar, por conta própria, a natureza narrativa de toda interpretação.

No volume de Caldas temos indícios que nos fazem supor que possivelmente ali um texto do pretérito se desvaneceu, se dissipou (ou, pouco provável, está aparecendo). Num movimento oposto e mais freqüente a esse, em muitos livros é possível encontrar o esforço em objetificar a escritura manual. Especialmente interessantes são os trabalhos contemporâneos que utilizam as possibilidades da produção e distribuição profissionais. Em *This goofy life of constant mourning*, 2004, de Jim Dine, a palavra passa a ser intermediada pela condição fotográfica, tornando-se elemento pericial, com voz abafada, quase em surdina. O título (em tradução livre, “essa vida pateta de lamentação constante”) antecipa a postura emotiva. Dine fotografa poemas curtos e textos semelhantes, quase sempre manuscritos em papel ou diretamente sobre o chão, paredes ou objetos. Todas as palavras do livro são assim, “retratadas”. Não existem caracteres regulares, os vocábulos são figuras, parte de um todo maior mediado pela câmera e pela edição digital de imagem. A capa (encadernação laranja) é isenta de imagens figurativas de meio-tom, mas os elementos nela (título, etc.) também são reproduções autográficas (em preto). As imagens do interior têm alta qualidade, embora alguns problemas discretos de pixelização, talvez por certa indiferença à exatidão. A aparência geral é de requinte.

A sensação é de que os manuscritos não parecem ser fotografados com intenção de que a imagem tenha uma função de fac-símile, mas sim de que ela demonstre a palavra na condição de *objet trouvé*. O início do trabalho é um par de fotos monocromáticas (monotonia artificial), obtidas à luz exterior, de uma cerca onde está escrito o título. A partir daí as imagens são obtidas no interior. Somente mais adiante um novo exterior aparecerá, um torso de Vênus rabiscado entre árvores. Há muito verde, sente-se a presença do sol. Mas é um momento. As páginas seguintes retornam para a introspecção do interior. Todas as fotos são sangradas. Excluindo as páginas de créditos, não se vê o pa-

pel. Ele não respira. O predomínio é de fotos que ocupam páginas duplas. Eventualmente surgem curtas seqüências, repetindo um fragmento textual em novos enquadramentos ou sugerindo curtos deslocamentos de câmera. Embora a impressão geral seja de um livro tomado de textos, existem páginas sem uma sílaba sequer. São momentos de pausa, como estações de relativo silêncio. A primeira dessas pausas é uma página dupla com um par de pés femininos calçados, recobertos de tinta de um vermelho intenso. A segunda, um pouco adiante, é uma página da direita com um auto-retrato com a câmera. A terceira é uma cama de solteiro desfeita em página da esquerda (mas será seguida por mais cinco fotos da cama, desta vez coberta com textos). Assim prossegue o trabalho, inseminado por literariedade, com zonas de descanso com as coisas que povoam a iconografia de Dine: crânios, bonecos de Pinóquio, mãos ou braços, corvo empalhado, ferramentas e utensílios. Talvez não fosse exagero ver na consciência da ação de folhear e no gosto da página dupla, associados à superfície da página tratada como tela totalmente revestida pela imagem, uma reaproximação ao tema dos portões e sua pictorialidade.

Dine fotografa: “yes, words are inaudible, no? / they are physical like my love for the eraser”. Alguns trechos são obliterados, mas mantendo legíveis as palavras riscadas: “you are/were a french maniac” ou “you are/become snow”. Às vezes as páginas mostram apenas uma palavra (*dance, mischief, dream*), às vezes, linhas completas (“bless my union”). Uma seqüência pode ser interrompida: a página dupla “kiss”, por exemplo, é seguida pela página dupla “my heart is under my sweetheart”, e esta pela página dupla “me”. *Sorrow* é a palavra mais recorrente, sozinha ou em grupos. Numa página dupla, fragmentos de texto estão no primeiro plano, nas tábuas apoiadas a uma parede, ou na própria parede. Os textos se completam sobre o plano da própria foto revelada ou impressa que deverá ser refotografada para publicação. A leitura, aparentemente plana, ondula em abismo na imagem ou sobre os planos virtuais da página para se recompor sob o comando empírico do olhar, restituindo-se no seu lugar, o lugar nenhum da perspectiva geométrica. Assim é fluxo de um poema visual onde as palavras estão em surdina sob a nata reticulada de impressão que inunda as páginas desse lirismo pictórico, gráfico e fotográfico.

Em muitas dessas fotografias Dine está falando com ele mesmo, tendo um solilóquio com sua alma, sentindo a mortalidade, intensa tristeza e dilemas pessoais. É como um livro-obra pessoal, mas que alcança todos nós de certa idade, e outros que são mais jovens, que podem ver isso como uma introdução ao espírito criativo da maturidade. (*Umbrella*, abril de 2004, p. 9)

Embebido de certa melancolia que preserva algumas pitadas da graça *pop*, esse devaneio pode ser compreendido pela percepção geral das relações entre formas, cores e significados, tanto quanto pelo que está escrito. Uma contribuição da grafologia talvez nos oferecesse mais algumas informações espirituais do artista, mas será que isso importaria? Afinal, mesmo que Dine só tenha usado fotografia desde 1996, sua carreira é conhecida e a retórica visual dessa obra é eloqüente, antecipando a sensação do que iremos ler já quando a folheamos pela primeira vez. Reencontraremos a inclinação que foi uma das responsáveis pelo apreço do artista à pintura e pela manutenção de certo distanciamento aos modelos da *pop art*. Ele escreve: “Always waiting for the spirit that eludes me”. Esquivar-se, enganar, iludir, tudo isso é atávico à imagem. A fotografia é uma defesa, um disfarce a mais, um véu. Esconde a palavra impressa, histórica, “verdadeira”, essa como é lida agora, preto no branco, caractere por caractere. São as palavras cursivas, simultaneamente provas e testemunhas, os primeiros elementos a confirmar as evidências estéticas da delicada passionalidade habitual em grande parcela da obra de Dine. O condicionador uterino dessas linhas é seu livro, um corpo composto do consórcio com a fotografia. As palavras existem, falam muito, mas seu som tem pouco volume. Dentro da bolha fotográfica que as preserva de nascerem plenamente para a literariedade eles asseguram sua filiação plástica. Nós as vemos, nós as lemos, mas onde realmente estão? Numa das páginas duplas, o artista informa: “appear or not appear”. Aparecer ou não aparecer.

ⁱ Para reduzir as ambigüidades da pesquisa, a palavra leitura é usada principalmente no significado estrito, decifração de signos que representam a linguagem oral. Tenta-se, quando preciso, deixar claro se o uso ocorrer em sentido amplo.

ⁱⁱ Este texto é um fragmento adaptado. Os exemplos com Ruscha foram desenvolvidos para qualificação do doutorado em Artes Visuais na UFRGS em 2005, sob orientação do professor doutor Helio Ferverza.

ⁱⁱⁱ O pequeno conto “How to derive the maximum enjoyment from crackers”, de Mason Williams, 1967, que serviu de inspiração a *Crackers*, está reproduzido na orelha da contracapa. Tornou-se, também, o ponto de partida do filme *Premium*, feito por Ruscha em 1970 (em 16mm, colorido, com 24 minutos).

REFERÊNCIAS

- DRUCKER, Johanna. *The century of artists' books*. New York: Granary Books, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- LIVRES d'artiste ? Nouvelles écritures hybrides ? In : *Action Poétique*. Ivry-sur-Seine : Éditions Farrago/Les Belles Lettres, n.162, printemps, 2001, p. 43-113.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Des histoires, encore et toujours. In: *Fiction? Non-fiction?* Paris: Editions Florence Loewy, 1995.
- _____. *Sur le livre d'artiste: articles et écrits de circonstance (1981-2005)*. Marseille: Le Mot et le Reste, 2006.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7.ed. Coimbra: Almedina, 2000.
- UMBRELLA. Santa Monica, CA [USA] : Umbrella Associates, vol. 27, n. 1, p. 9, April 2004. (Edição de Judith A. Hoffberg)
- ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: Editora SENAC, 2001.

Paulo Silveira é bacharel em Artes Plásticas (habilitações em Desenho e em Pintura) e em Comunicação Social, mestre e doutorando em História, Teoria e Crítica da Arte, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e integrante do grupo de pesquisa Veículos da Arte (CNPq).