



SALTANDO DEGRAUS: HABITANDO/CONSTRUINDO DOBRAS ENTRE OS FLUXOS DE PRÁTICAS VULGARES E ARTÍSTICAS

Alexandre Emerick Neves. UFES

RESUMO: Talvez seja naquilo que se costuma denunciar como distância entre o moderno e o contemporâneo, o vulgar e o artístico, que possamos intuir certas proximidades entre estas esferas, pois, de fato, o entre não seria também ele uma esfera? Mais que buscar respostas ou definir padrões de recorrência, este artigo se coloca como uma proposta de exercício provocativo para instigar a discussão sobre o habitar/construir estes espaços que providenciam lugares para o advento de dobras entre o artístico e o vulgar.

Palavras-chave: Fluxo temporal. Habitar/construir. Arte moderna e contemporânea. Vulgaridade cotidiana.

ABSTRACT: *Perhaps what is usually denounce the distance between the modern and contemporary art and the ordinary and artistic, we can intuit certain proximity between these levels since, in fact, also this be between cannot be seen as a sphere? Rather than providing answers or set patterns of recurrence, this article stands as a provocative proposal for the exercise to instigate discussion on dwelling / building these spaces that provide places for the advent of folds between the artistic and vulgar.*

Key words: *Temporal flux. Dwelling/building. Modern and contemporary art. Everyday vulgarity.*

Seguindo ou revisando o programa contemporâneo de aproximação da arte com a vida os artistas vêm-se “impelidos a inventar “imagens de tempo” peculiares para dar conta de um desregramento do tempo do qual fazem a experiência cotidiana”¹.

Refletindo sobre a impregnação da vulgaridade cotidiana desde o Modernismo, T. J. Clark afirma que “a melhor maneira de descrever as pinturas expressionistas abstratas é considerá-las acima de tudo *vulgares*”². O autor destaca ainda que John Ruskin escreveu em seu livro *Modern painters*, de 1863, um longo capítulo intitulado *On vulgarity*, o que demonstra que a atenção ou suspeita sobre a infiltração da vulgaridade nos mais diversos ramos da sociedade e da cultura tem longínquos precedentes. De forma didática, Ruskin nos deixa exemplos do conceito

de vulgaridade na sociedade moderna, assim “a mancha preta da camuflagem no rosto de um soldado não é vulgar, mas o rosto sujo de uma doméstica é”³. Aproveitando neste ponto o pensamento estruturalista de que não se deve buscar qualquer significado apriorístico, a vulgaridade não está nas coisas em si, mas nas relações que representam, no estado em que se apresentam, no pensamento que invoca as relações. Trata-se da assimilação do gesto qualquer, daquilo que é desprovido de força heróica, sem pretensões históricas, carente de princípios éticos ou morais tidos como elevados, um elemento importante para a discussão da diversificação das formas artísticas na arte contemporânea e que, por outro lado, os defensores modernistas da especificidade da forma artística denunciavam como algo a ser combatido, tratando a revelação “da vulgaridade como traição por parte daqueles que tinham a obrigação de estar acima dela”⁴.

Thierry de Duve chama a atenção para o assunto alertando que, desde a recepção do Dadaísmo pela História da Arte, poderíamos “nos perguntar qual foi o critério estético, artístico ou histórico que tornou aceitável o qualquer coisa dadaísta”⁵. Mas de Duve se apressa em esclarecer que “se o qualquer coisa dispusesse de um critério não seria qualquer coisa”⁶. O que de Duve trata como qualquer coisa tem suas primeiras aparições entre *Quebradores de Pedras* de Courbet e o *readymade* de Duchamp, entre o Realismo e o Dadaísmo.

A diversificação dos meios e a consequente diluição da arte no espaço-tempo da vida refletem e ao mesmo tempo fomentam as transformações do mundo na contemporaneidade. A inscrição do tempo nas imagens e a experiência com o tempo vivido transformam o domínio das obras de arte, pois, concordando com Peter Pál Pelbart:

O regime temporal que preside nosso cotidiano sofreu uma mutação desorientadora nas últimas décadas que alterou inteiramente nossa relação com o passado, nossa idéia de futuro, nossa experiência do presente, nossa vivência do instante, nossa fantasia de eternidade.⁷

Tateando uma definição para a arte, particularmente a contemporânea, Nicolas Bourriaud arrisca defini-la como “uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo, em materializar de uma ou outra forma suas relações com o

tempo e o espaço”⁸. Propõe um embate mais direto com o tempo e o espaço mais habituais, corriqueiros, sugere uma maior ativação na relação da arte com as demais atividades cotidianas, seus encontros e desencontros.

Mas qual a dimensão deste fluxo temporal, o estatuto da relação das atividades artísticas com o espaço-tempo do mundo, e quais são os referenciais e as possibilidades de permanência ou mutação destas realidades? As questões postas, de fato, não propõem respostas pontuais, tampouco definitivas. Buscam, isto sim, fomentar a discussão de alguns dos fatores que engendram as manifestações artísticas na contemporaneidade, as técnicas e as táticas empregadas, assim como os pensamentos que as sustentam. Para Pelbart:

Cada vez mais se impõe a evidência de que o tempo sucessivo, direcionado, encadeado, parece ter definitivamente entrado em colapso para achatar-se em uma instantaneidade hipnótica e esvaziada. Mas seria preciso atentar para o avesso desse aparente achatamento, se quisermos apreender o sentido da mutação em curso.⁹

Aderindo ao espaço-tempo do mundo e agregando à experiência estética elementos do cotidiano tidos como vulgares, a arte contemporânea trabalha a temporalidade em desdobramento às possibilidades abertas pelas vanguardas. Desde uma idéia circular dada pela repetição da cultura transmitida oralmente, passando pela linearidade sugerida pela demarcação da cultura pela memória escrita, Pelbart ressalta que:

Deveríamos nos perguntar o que acontece com o tempo quando este perde a forma do círculo que o domina, ou da linha em que ele se estendia, e quando flui numa massa múltipla, aberta, sem direção fixa nem sentido prévio, com vários sentidos e direções.¹⁰

A ideia de habitar nos é imposta pela discussão da relação da obra de arte com o espaço-tempo cotidiano. Assim, vale lembrar que Heidegger afirma que mesmo sabendo que “uma ponte, um hangar, um estádio, uma usina elétrica são construções e não habitações; a estação ferroviária, a auto-estrada, a represa, o mercado são construções e não habitações”¹¹, devemos pensar que a relação entre construir uma coisa e habitar é mais íntima do que apreciações ligeiras podem

providenciar, pois “construir já é em si mesmo habitar”¹². O exemplo usado por Heidegger é a ponte, uma coisa exemplar para a discussão, pois “a ponte não se situa num lugar. É da própria ponte que surge um lugar”¹³. Para este artigo trago a escada como signo a ser trabalho nas obras abordadas, assumindo as semelhanças entre a ponte e a escada, como o fato de construírem um ‘entre’ (entre margens, entre lados, entre níveis), e dessemelhanças (como o gesto repetitivo imposto pelos degraus), e assumindo também o devido cuidado com o apoio de um exercício eminentemente filosófico sobre atividades artísticas. A escada é um elemento indiciário de movimento de passagem, e pode aqui ser tomada por aproximação à discussão da relação entre tempo e espaço na imbricação dos fluxos de eventos artísticos e cotidianos.

A escada é uma forma rica simbolicamente. Na narrativa bíblica, Jacó teve a visão de anjos descendo e subindo por uma escada que ligava o céu a terra, Anselm Kiefer utiliza essa forma frequentemente associada a paisagens queimadas “apocalípticas”¹⁴ ou ruínas de aspecto mítico, notadamente em *A escada*, de 1982-83. A escada é um elemento também recorrente na delicadeza poética de Leonilson, entre tantos exemplos que poderíamos retomar. Mas a imagem criada por Marcel Duchamp tornou-se emblemática. Em conversa com Pierre Cabanne¹⁵, Duchamp esclarece a influência do cinema e certa mecanização do gesto em *Nu descendo uma escada nº 2*, de 1912-16. Funcionamento dado no tempo, que dura, traz na imagem fragmentada a idéia de um fluxo temporal operado tecnologicamente. Mas na imagem duchampiana de uma ação comum, o que parece desnuda é a própria ação, e mais que isso, o movimento que mescla o orgânico e o mecânico, o tempo vital e o maquinal esmiuçados na consciência do homem atento ao seu tempo. A escada, portanto, aparece como elemento indutor de movimento e repetição, signo concatenador de fluxos de gestos e ações. O corriqueiro gesto repetitivo suscitado pelos degraus está ainda representado na imagem pictórica e, diferente de seus readymades, a imagem da travessia da escada habita plasticamente o quadro, pois é o quadro de Duchamp que habita o mundo, e, de certa forma, uma parcela específica do mundo construída pelo sistema da arte; o espaço expositivo da galeria ou do museu.



Marcel Duchamp, *Nu descendo uma escada nº 2*, 1912-16

Os degraus de Duchamp podem estabelecer tanto o vínculo entre vanguarda modernista e arte contemporânea, quanto a proximidade entre o espaço-tempo da narrativa pictórica e o fluxo de eventos cotidianos, nas palavras de Milton Machado, “para reencontrar a pintura, o artista deve voltar a subir as escadas que o levaram ao mictório”¹⁶. Shigeko Kubota, artista japonesa que colaborou com o grupo Fluxus, constrói uma escada em madeira com quatro degraus, com cada degrau comportando em uma abertura a tela de um televisor que apresenta a mesma imagem: literalmente, uma mulher nua descendo uma escada. Com *Duchampiana: Nude Descending a Staircase*, de 1976, a própria escada como estrutura espacial se apresenta como algo permanente, a possibilidade do evento corporificada no objeto, o suporte da ação agora comporta a imagem da ação. Contrariando a extremada busca de exterioridade dos objetos minimalistas para referenciar a presença física do público, a artista insere na estrutura da escada as imagens do corpo que supostamente a percorreu. Como sugere a estrutura constante do objeto, a ação pode ser repetida indefinidamente, entretanto é o mesmo evento que se repete; a cada degrau não apenas um passo, mas toda a travessia. Para Miwon kwon, pesquisadora que desenvolve estudos sobre a relação entre arte e arquitetura:

Enquanto o Minimalismo desafiava o hermetismo idealista do objeto de arte autônomo ao atribuir seu significado ao espaço de sua apresentação, a posterior abordagem crítico-institucional complicou ainda mais esse deslocamento ao enfatizar o hermetismo idealista do espaço de apresentação em si.¹⁷

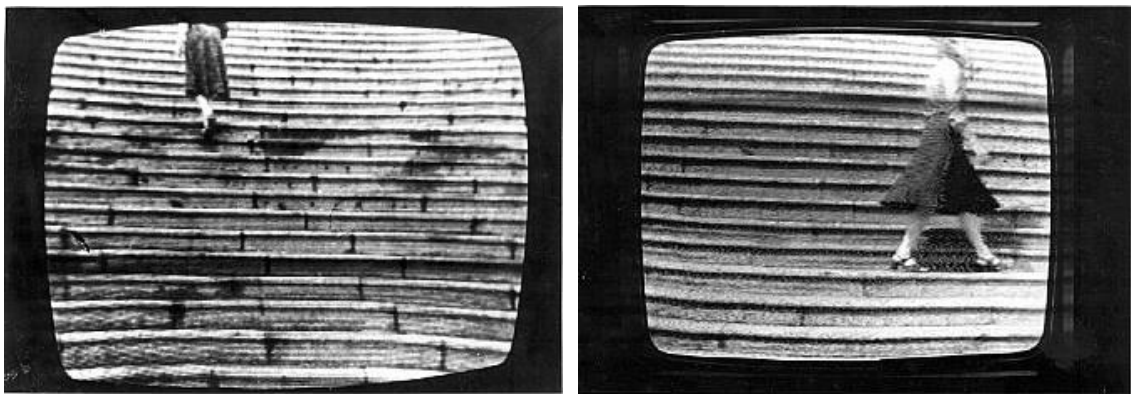
Tem-se a espacialidade da estrutura minimalista da escada parcialmente apresentada em um corte imóvel e a ação que essa estrutura fomenta retomada em cortes móveis; o movimento efetuado na ação da artista recuperado como movimento efetuando-se na imagem videográfica.



Shigeo Kubota, Duchampiana: Nude Descending a Staircase, 1976

Se o ato de construir é indissociável do ato de habitar é por que as coisas construídas são “coisas, que desse modo são lugares, são coisas que propiciam a cada vez espaços”¹⁸. Perscrutando as ideias de Heidegger, mais que cenário, a escada aparece como propiciadora de espaços pelo recurso de exploração da livre movimentação do corpo na obra *Passagens n° 1*, de 1974, na qual Anna Bella Geiger parece estar menos preocupada com as manipulações técnicas do dispositivo e mais interessada em usufruir do potencial conceitual da imagem

videográfica. Cabe aqui lembrar que para Margaret Wertheim “o espaço para mover-se é a essência da liberdade tanto para a mente como para o corpo”¹⁹. Nessa obra a artista tira proveito do jogo entre o dentro e o fora de quadro, evidenciado pelo deslocamento da artista pela escadaria, pelo recorte do espaço do mundo dado pelo enquadramento da câmera e pelo recorte da duração do movimento pelo tempo de captura, um mundo e um movimento que potencialmente se estendem para além do espaço-tempo videográfico. O espaço percorrido, a escadaria, permanece o mesmo como antes da caminhada, mas o movimento não pode ser dividido sem que sua natureza seja modificada pela divisão, e é aí que procuro apontar na arte contemporânea a incidência da diferença de natureza entre espaço percorrido e movimento efetuado comentado por Deleuze. A cada vez que a artista entra em cena seu movimento corriqueiro se comporta de certa maneira diferenciado; em diagonal ascendente, descendente, mais apressado ou cadenciado, etc. Pelas sucessivas entradas e saídas de quadro o movimento se divide como partes de um todo, individualizadas em suas sutis habitações. O espaço percorrido, entretanto, conserva-se inalterado.



Anna Bella Geiger, Passagens nº 1, 1974

As obras aqui comentadas indicam claramente que muitos artistas contemporâneos não se dão por satisfeitos com sua inclusão no sistema da arte, mas, concordo com Nicolas Bourriaud, buscam a “construção de percursos dentro dos fluxos existentes”²⁰. É neste sentido que podemos pensar a presença de Antônio Manuel no Salão Nacional de Arte Moderna de 1970, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Com a performance *O corpo é a obra*, o artista aparece no mezanino do museu na abertura do Salão, colocando em prática sua intenção de

alcançar “o exercício experimental da liberdade”²¹. Exercício que, considerando a grandeza das extremidades da escada, o alto e o baixo, habitar acima ou abaixo, impõe incisivamente a questão; se a nudez fora da imagem de um quadro ou do corpo de uma escultura, se a nudez que não é a do modelo, mas do próprio artista encontraria lugar, para usar as palavras de Foucault, na figura do sujeito autor ou do sujeito comum, sugerindo um questionamento em paralelo à comparação entre o herói de guerra e a incógnita doméstica do exemplo de Ruskin. De fato, ao habitar de modo inesperado aquele espaço, Antônio Manuel constrói um lugar precário de aparecimento concomitante da arte e do vulgar, entre o que supostamente há de vulgar na arte e o que pode haver de artístico no cotidiano. Entendendo que para Heidegger uma coisa como a escada “reúne integrando a terra e o céu, os divinos e os mortais junto a si”²², a emblemática imagem do artista descendo nu a escada do MAM reúne de modo nada decisivo a figura do herói e do marginal, a esfera da genialidade e a domínio do comum.

Adotando um gesto que demarque sua presença diretamente sobre o espaço tempo do mundo o artista consegue mais que se estabelecer no fluxo dos acontecimentos comuns, o que poderia ser encoberto pela veladura do esquecimento do banal, mesmo no que diz respeito a uma abertura de exposição, pois “no sentido de habitar, ou seja, no sentido de ser e estar sobre a terra, construir permanece, para a experiência cotidiana do homem, aquilo que desde sempre é, como a linguagem diz de forma tão bela, habitual”²³.

Acontece que o modo de presença do artista na escada institui um lugar nada corriqueiro, pois mesmo no ambiente de inauguração de um evento artístico há uma série de ações habituais a cumprir, mas com a ação do artista a escada deixa de ser um elemento de passagens despercebidas pelo índice do habitual para tornar-se quase um pedestal para o corpo-escultura ou uma moldura para a imagem-ação, ou seja, o espaço da escada transformado num lugar de ocorrência da arte, pois, acrescenta Heidegger, “acontece um novo construir por detrás dos múltiplos modos de habitar”,²⁴ e isso no caso de *O corpo é a obra* se dá pelo modo nada habitual de habitar, inscrevendo um interstício de atividade estética no fluxo ordinário.



Antônio Manuel, O corpo é a obra e Corpobra, ambos de 1970

Seguindo a ideia de crítica institucional comentada por Miwon Kwon pode-se indicar como ações como a de Antônio Manuel transitam para além da ideia de *site specific*, levando em conta mais que as características físicas e espaciais do lugar, mas estimulando a percepção do espaço da galeria e do museu de arte moderna como construções de “um disfarce institucional, uma convenção normativa de exposição a serviço de uma função ideológica”²⁵. Desmascarar certos disfarces institucionais para desarticular suas funções ideológicas parecia produtivo principalmente para os artistas das décadas de 1960/70 mais engajados com os problemas sociais ligados a questões políticas, de classe, gênero e raça. Mesmo com a ação de Antônio Manuel encerrada na montagem de uma caixa denominada *Corpobra*, contendo a fotografia da ação como desdobramento da performance, logo parece claro a esses artistas que objetos que se assemelhem às categorias tradicionais de obras de arte não deveriam constar em seus projetos daquele momento, e que somente os procedimentos pinçados da vulgaridade da vida cotidiana alcançariam o tempo em fluxo no enlace entre a obra de arte e o mundo.

Frerico Moraes cita dois exemplos que do trabalham as relações entre o interior e o exterior das instituições de arte. O primeiro é o projeto *Arte no aterro - um mês de arte pública*, em 1968, que toma a área pública do aterro do Flamengo como extensão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Cita ainda a instalação *Territórios*, de Luciano Gusmão, Dilton Araújo e Lotus Lobo que, na descrição do crítico, consistia de "uma corda amarrada a uma pedra, localizada no interior do museu, estendia-se até o jardim, funcionando, pois, como uma espécie de cordão umbilical, o que considerei "um belo achado"" p. 117 Frerico Moraes revela seu entusiasmo com o tipo de obra de arte característico de sua geração em carta aos autores de *Territórios*:

Hoje, só tem vitalidade a arte que está inteiramente do lado de fora dos museus e galerias. Melhor que o Palácio das Artes é o Parque Municipal em torno. Melhor que a sala de exposições da Reitoria é aquele vazio, em derredor. Melhor que o Museu da Pampulha, é a montanha que está próxima.²⁶

Envolvida com as questões feministas, Mierle Laderman Ukeles escreve um manifesto que origina uma proposta expositiva intitulada *Maintenance Art Performance Series*, de 1973/74. Como parte desta série Ukeles realiza a performance *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside*, de 1973. Desta vez a ação ocorre na escadaria externa do *Wadsworth Atheneum*, em *Hartford*, com a artista executando uma ação comumente associada ao estereotipado papel da mulher na sociedade. Mas inventariar as ações tidas como vulgares e ligadas pejorativamente ao universo feminino e, mais que isso, realizar uma das mais contundentes destas práticas no pátio público da instituição anima de modo peculiar a dimensão de 'entre' da escada, indicando tangencialmente o fazer corriqueiro e as realizações estéticas. Trata-se, portanto, de lavar os degraus de acesso à instituição para a remoção das camadas de resíduos ideológicos incrustadas no imaginário pretensamente distintivo do artístico e do vulgar. Lembrando a idéia heideggeriana de que "a ponte não apenas liga margens previamente existentes", pois "é somente na travessia da ponte que as margens surgem como margens"²⁷, com a incomum habitação da artista constrói-se não somente o lugar de surgimento das margens, pois a escada não separa as esferas artística e cotidiana, senão manifesta sua contingência como "reunião integradora",

²⁸ alcançando uma intensidade quase redentora, pois salvar “significa, na verdade; deixar alguma coisa livre em seu próprio vigor”²⁹.

O que, saltando degraus, este texto de fato busca apenas sugerir é que tal vigor é despertado precisamente entre construir habitando e habitar o que se constrói na arte contemporânea, e não denunciar a especificidade dos lados, das margens, dos níveis, que somente podem aparecer justamente no espaço que dá lugar ao fluxo de idas e voltas, subidas e descidas, encontros e desencontros das esferas artísticas e cotidianas. Parece ser o exercício contínuo de travessia, desde os primeiros degraus modernistas aos mais recentes passos, o que possibilita as dobras entre os fluxos de práticas comuns e artísticas.



Mierle Laderman Ukeles *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance:Outside*, 1973 performance at Wadsworth Atheneum, Hartford, CT, part of Maintenance Art Performance Series, 1973-74

NOTAS

¹ Peter Pál Pelbart, *Tempos agnósticos*, in: Fernando Pessoa e Kátia Canton (org.), *Sentidos e arte contemporânea*, p. 75.

² T. J. Clark, *Modernismos*, p. 11.

³ John Ruskin, *Modern painters*, p. 288.

⁴ T. J. Clark, *Modernismos*, p. 14.

⁵ Thierry de Duve, *Fais n'importe quoi*, in: *Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité*, p. 109.

⁶ *Ibid*, p. 109.

⁷ Peter Pál Pelbart, *Tempos agnósticos*, in: Fernando Pessoa e Kátia Canton (org.), *Sentidos e arte contemporânea*, p. 69.

⁸ Nicolas Bourriaud, *Pós-produção*, p. 110.

⁹ Peter Pál Pelbart, *Tempos agnósticos*, in: Fernando Pessoa e Kátia Canton (org.), *Sentidos e arte contemporânea*, p. 69.

¹⁰ Peter Pál Pelbart, *Tempos agnósticos*, in: Fernando Pessoa e Kátia Canton (org.), *Sentidos e arte contemporânea*, p. 70-71.

¹¹ Martin Heidegger, *Ensaio e conferências*, p. 125.

¹² *Ibid*, p. 126.

¹³ Martin Heidegger, *Ensaio e conferências*, p. 133.

- ¹⁴ Klaus Honnief, *Arte contemporânea*, p. 52.
- ¹⁵ Pierre Cabanne, *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, p. 56-57.
- ¹⁶ Milton Machado, *Para chegar ao mictório deve-se descer (em dois lances de 8 ou 80)*, in: *Arte e Ensaios* 17, p. 45.
- ¹⁷ Miwon Kwon, *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*, in: *Arte e Ensaios* 17, p. 168.
- ¹⁸ Martin Heidegger, *Ensaio e conferências*, p. 134.
- ¹⁹ Margaret Wertheim, *Uma história do espaço de Dante à internet*, p. 53.
- ²⁰ Nicolas Bourriaud, *Pós-produção*, p. 95.
- ²¹ *Ibid.*, p. 19.
- ²² Martin Heidegger, *Ensaio e conferências*, p. 133.
- ²³ Martin Heidegger, *Ensaio e conferências*, p. 127.
- ²⁴ *Ibid.*
- ²⁵ Miwon Kwon, *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*, in: *Arte e Ensaios* 17, p. 169.
- ²⁶ Silvana Seffrin, *Frederico Moraes*, p. 117.
- ²⁷ Martin Heidegger, *Ensaio e conferências*, p. 131.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 133.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 130.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

_____. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins, 2009.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1997.

CLARK, T. J. **Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **Lógica da Percepção**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DUVE, Thierry de. **Fais n'importe quoi. in : Au nom de l'art, pour une archéologie de la modernité**. Paris : Editions de Minuit, 2002.

_____. **Reinterpretar a modernidade – entrevista de Thierry de Duve a Glória Ferreira e Muriel Caron**. in: *Arte & ensaios* n° 5. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2004.

_____. **Kant depois de Duchamp**. In: *Arte & ensaios* n° 5. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2004.

_____. **A “improvisação” de Kant à luz da arte minimalista**. In: FERREIRA, Glória e PESSOA, Fernando. **Criação e crítica**, Seminários Internacionais Museu Vale 2009.

_____. **The mourning after, in: Artforum**, março de 2003.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

HONNEF, Klaus. **Arte Contemporânea**. Benedikt Taschen, 1994.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**. in: **Arte & ensaios** n° 17. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2008.

MACHADO, Milton. **Para chegar ao mictório deve-se descer (em dois lances de 8 ou 80)**. In: **Arte & ensaios** n° 17. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2008.

PELBART, Peter Pal. **O tempo não reconciliado: imagens de tempo em Deleuze**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Tempos agnósticos**. In: PESSOA, Fernando; CANTON, Kátia (org.). **Sentidos e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007.

RUSKIN, John. **Modern painters**. New York: John Wiley & Son, 1866.

SEFRFFRIN, Silvana. **Frederico Moraes**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

WERTHEIM, Margaret. **Uma história do espaço: de Dante à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Alexandre Emerick Neves

Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV - EBA/UFRJ, Mestre em História da Arte pelo PPGAV - EBA/UFRJ, Graduado em Pintura pela EBA/UFRJ. Professor Adjunto de História e Teoria da Arte da UFES. Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES. Experiência na área de Artes, com ênfase em História e Teoria da Arte, exposições como artista plástico e atuação como restaurador de obras de arte.