

“Glove – Evolg”: expor pelo avesso. A reversibilidade como conceito estético entre a cultura oriental e ocidental

Biagio D’Angelo
Universidade de Brasília

Resumo

O objetivo deste artigo é oferecer uma possibilidade de reexaminar o diálogo cultural entre Oriente e Ocidente partindo das diversas reflexões suscitadas pela exposição “Glove-Evolg” (em japonês, “Tebukuro | Rokubute”) realizada no Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio (MOMAT). A exposição, organizada a partir de uma releitura do conceito de reversibilidade de Merleau-Ponty, buscou estabelecer diálogo entre artistas japoneses e ocidentais. Assim como a exposição, este artigo busca refletir sobre o tema da alteridade e da reversibilidade dos objetos.

Palavras-chave

“Glove-Evolg”, Reversibilidade, Alteridade

Abstract

The purpose of this article is to offer an opportunity to reexamine the cultural dialogue between East and West based on the various reflections raised by the “Glove-Evolg” exhibition (in Japanese, “Tebukuro | Rokubute”) held at the National Museum of Modern Art in Tokyo (MOMAT). The exhibition, organized from a re-reading of Merleau-Ponty's concept of reversibility, sought to establish dialogue between Japanese and Western artists. Like the exhibition, this article seeks to think on the theme of otherness and the reversibility of objects.

Key words

“Glove-Evolg”, Reversibility, Otherness



Okazaki Kazuo, "Topological Gloves" (1965, private collection) Photo: Nakamura Akio

Quais de nossas categorias e imagens linguísticas são ainda capazes de caracterizar globalmente as relações deste mundo? Não há esquema de pensamento global para a diversidade de culturas, porque todo esquema de pensamento é cultural e, portanto, localmente embasado. Isso também se aplica ao Ocidente, tão orgulhoso de sua invenção da ideia de humanismo, mas que ainda usa outras culturas como um espelho para se ver.
(Hans Belting, 2002, p. 168)

Pólemos

Esta citação vem de um artigo polêmico, intitulado “Arte Híbrida? Um olhar por trás das cenas globais”. Hans Belting se interroga sobre o estatuto da arte na atualidade, enfatizando, especialmente, os bastidores da arte não ocidental. Nosso modo de ver e perceber a produção artística mundial é habitualmente condicionado a uma visão eurocêntrica ou meramente ocidental. Propostas como a arte africana, a arte islâmica, a arte chinesa, aquela japonesa e oriental, em geral, ou ainda a arte *inuit* ou a arte produzida pelas comunidades indígenas espalhadas em todo o território brasileiro – apenas para mencionar alguns exemplos – são “defendidas” por especialistas, em outras palavras, por uma elite que, somente em casos raros, se esforça, com dificuldade, em divulgar um pensamento teórico-crítico ampliado. E além disso, há que ser reconhecido que as próprias instâncias acadêmicas mantêm com frequência um horizonte hegemônico euro-centrado.

Imaginamos estar numa cidade cosmopolita, rica de propostas museais artísticas e etnográficas. Imaginamos, então, nos prepararmos a visitar um museu da assim denominada “arte oriental”. Os sentimentos

podem ser múltiplos: um abandono dos próprios critérios de conhecimento a favor de um mundo novo do qual somos curiosos e que desejamos encontrar; uma paixão para os exotismos que, muitas vezes, obceca e enxerga o Outro como o único lugar onde se vive e se pensa melhor; e, finalmente, um desânimo no reconhecimento de não possuir as chaves de leitura de um universo complexo e, considerando vários fatores, distante. Trata-se apenas de exemplos aproximativos, aos quais, obviamente, poderíamos acrescentar muitos outros. A força daquilo que definimos “ocidentalidade” ou “ocidentalismo” é um fenômeno paradoxal. Ela deriva também de sua oposição direita, isto é, daquilo que não é resumível sob a etiqueta ocidental. Octavio Paz repetia que mais ou menos todos somos - e não somos - Ocidente. O escritor e crítico, prêmio Nobel da Literatura referia-se sem dúvida ao ocidentalismo da cultura mexicana e latino-americana *tout court*. Todavia, o juízo de Paz nos permite uma reflexão sobre a identidade múltipla que os povos trazem consigo, desviando a história cultural, às vezes estática, monoterritorial e monogeográfica, até margens e mapas que, caso contrário, seriam impensáveis. Autores do universo literário como José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Oswald de Andrade resumiram, em várias metáforas, como aquela célebre da antropofagia. Para ler meu presumido ocidentalismo devo ser disponível a traduzir e, de certa forma, a deglutir e digerir as alteridades distantes, transitar num cosmopolitismo rizomático, sem fronteiras geográficas. Reconhecer o Outro que não sou eu – mas que, ao mesmo tempo, me forma, me educa, permite me enxergar em relação ou em contraposição a – é um exercício de diálogo e de desafio que as letras e as artes têm amiúde demonstrado como momento que pluraliza, no lugar de reduzir tal reconhecimento a uma prática monolíngue e de poder. Este

exercício é uma descentralização que não constitui uma perda de posição ou de estrutura identitária. É, ao contrário, uma descentralização profícua pois representa um movimento em direção de culturas singulares e excêntricas (no significado etimológico: excêntrico, extirpadas de um centro próprio, determinado pelo Poder). O sujeito dessa dinâmica para com o Outro, para com a Alteridade, se encontra, assim, protagonista de uma subversão cultural de grande impacto histórico: tal sujeito reconhece que o Outro (cultura, indivíduo, rosto, mãos, pés, etc.) é sempre Outra Coisa, Outro, algo que é impossível detectar, possuir, ou integrar a uma visão homogênea e descaradamente classificatória; ou, mais ainda, impossível de classificar como o que é diferente mediante o epíteto confuso e às vezes desrespeitoso de “etnográfico”.

A propósito do sujeito, gostaria de expor aqui um nota-bene inicial. Hans-Georg Gadamer insistiu em reconhecer a inevitabilidade de pensar o eu e o mundo a partir da evidência linguística na qual o sujeito nasce e se desenvolve. Apesar disto, considero que o nosso pensamento (e o nosso ser – no sentido de um devir, *in progress*) não sofra somente a pertença a uma realidade única, que, desde o nascimento, se impõe sobre ele. O sujeito se move – linguisticamente, existencialmente – ao interior de uma dinâmica oferecida pelas múltiplas pulsões culturais, fruto de uma noção de cultura alargada do mundo globalizado contemporâneo. O sujeito pensa, portanto, não apenas por meio de um sistema linguístico e cultural aprendido no convívio familiar e social de seus primórdios existenciais, mas vibra ao interior de uma rede de interconexões culturais que são outros estímulos indispensáveis, profundos, amiúde não programados a priori, que derivam do hibridismo cultural que domina os espaços e os discursos de um mundo hodierno em constante metamorfose.

No decorrer destas poucas páginas, gostaria de oferecer uma possibilidade de reexaminar (no sentido de encorajar a pesquisa científica) o diálogo cultural entre Oriente e Ocidente, estimulando assim a figura do pesquisador curioso, aquele pesquisador demolidor de pontes – conforme a expressão sugestiva de Haroldo de Campos – aquele tradutor de linguagens e ao construtor de novas identidades recompostas, múltiplas, mais livres, mais complexas e articuladas.

O diálogo cultural entre Oriente e Ocidente ficou amiúde limitado às trajetórias empreendidas pelo assim chamados “East-West Studies”, que revelavam formas de aproximação às expressões culturais orientais por parte de estudiosos ocidentais, entre os quais recordaremos aqui, pelo menos, Earl Miner, autor de um célebre ensaio sobre as poéticas comparadas entre Oriente e Ocidente. Os “East-West Studies” tiveram o mérito de fundar um interesse para com as culturas não ocidentais, mas a perspectiva intercultural que eles apoiaram tinha introduzido, com frequência, uma visão superior de uma das duas culturas, à custa da outra.

É preciso pensar na necessidade de um sujeito-tradutor, então, um sujeito que possa ser, como dizíamos antes, uma ponte simbólica entre dimensões distantes e insuspeitáveis, demolidor de fronteiras, dilatador de espaços, como propunha Haroldo de Campos. Para o poeta e crítico brasileiro, não é um caso que este sujeito-tradutor deva ser, em primeira instância, um “transcriador”, que transita entre gestos estéticos, criações culturais, quase um divisor de águas. Nele convergem aquelas funções de interprete dos símbolos plurais do imaginário. Graças a ele, os significados disseminados da cultura outra, enigmática, não aceita, assumem valor e

consistência. Sem a contribuição deste “transcriador”, os discursos simbólicos ficariam incompreensíveis ou inacessíveis. Certamente, este sujeito-tradutor deverá se encarregar de uma responsabilidade exaustiva, como o fardo pesado nas costas de Atlas: reconfigurar o imaginário poético para que ele adquira intensidade vital e sentido. Trata-se, em definitiva, de um sujeito-tradutor, cuja atividade nunca poderá ser reduzida a um intercâmbio de letras, palavras, cores ou outras sintaxes das gramáticas artísticas.

Desde quando Edward Said (1979) quis justamente provocar aquela mentalidade restrita ao programa cultural eurocêntrico, não é difícil entrar nos espaços orientais sem pensar no “orientalismo” como uma fórmula mágica separatória, inóspita da cultura alheia, uma posição egoística e egocêntrica, muito mais que comodamente eurocêntrica. O orientalismo, segundo Said, representa uma das ideias menos inocentes que a cultura ocidental almejou promulgar. Talvez nem seria justo insistir no clichê do orientalismo. Seria, provavelmente, muito mais profícuo atribuir a este feixe de conceitos o termo inventado de “oriente-ação”. Refiro-me aqui a um conto de João Guimarães Rosa, da coletânea *Tutaméia*, intitulado, muito sugestivamente “Orientação”. O autor de *Grande Sertão: Veredas* promove, descrevendo uma história de amor entre uma jovem camponesa brasileira e um oriental – talvez um coreano –, uma poderosa reconsideração da noção abusada de orientalismo e uma releitura da palavra e do conceito de exótico, fundamentadas na afirmação da “diferença” e da aceitação da diversidade não como tolerância estéril, mas como enriquecimento recíproco dos valores próprios de cada individualidade. Guimarães Rosa vê na nomenclatura do termo “Oriente” um caminho poético e humano, pois ele põe em ação uma profunda

inversão desestabilizadora da identidade: quem sou eu? Como escreve a cineasta e crítica de origem vietnamita Trinh Minh-Ha: “I become me via an other. Depending on who is looking, the exotic is the other, or it is me” (1994, p. 23). Guimarães Rosa e Trinh Minh-ha enfatizam o fato que a textualidade e a visualidade são, como qualquer outro discurso estético e filosófico, uma experiência de mobilidade, um veículo de encontros, uma verdadeira mediação entre as culturas, uma tentativa utópica de criar e abreviar as distâncias. A arte pede sempre ao artista uma constante comparação epistemológica e ontológica, entre a superação de uma posição naturalística e o desejo daquilo que estimula suas atenções. Portanto, o artista é o sujeito-tradutor por excelência, pois ele é o protótipo daquela disposição que é a atitude de aceitar o outro na sua dimensão de “Outro”, “não-conhecido”, inconcebível, instável, incompreensível. O Outro não é mais, então, um idílio, nem uma ameaça incontrolável que, antes ou depois, deverá ser dominada. O Outro é aceitar o drama da existência, suas surpresas, suas irregularidades. Edward Morgan Forster, Ezra Pound, Lafcadio Hearn, Paul Claudel, Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Claude Monet têm construído poeticamente um Oriente que é tanto estratégia discursiva como alimento existencial. Para estes artistas, a sensibilidade oriental não pode ser encurtada a favor de uma questão de “sensação”, nem a uma intuição falsamente devocional do universo não ocidental. Octavio Paz identifica esta disposição mediante a bela expressão japonesa *kokoro* (“coração”), um amálgama de razão e sentimento, um emaranhamento das vísceras e do coração, este último destituído de uma perspectiva decadente, prosaica e afetivamente corriqueira. Somente assim, em um tecido rico de aproximações e convergências, “a

intertextualidade se converte em intervencionalidade” (MONEGAL, 1986, p. 11).

Octavio Paz se apropriou singularmente da tradição literária chinesa e japonesa clássica (Li-Po e Matsuo Bashô, especialmente), em *Blanco* (*Transblanco*, na ótima versão ao português de Haroldo de Campos), utilizando o princípio programático da composição por ideogramas. A escolha de Paz faz entrar, legitimamente, na estrutura morfológica e mental da poesia ocidental “um domínio novo de experimentação da fragmentação das palavras e da síntese visual no poema” (CARVALHAL, 2004, p. 28). E bem sabemos que esse não é um caso único. Ezra Pound fundamentou sua filosofia de composição poética sobre as ideias de Ernst Fenollosa a favor de um projeto modernista que fosse à procura de uma linguagem única, agregativa de texto e imagem, em que, através de uma estrutura unificante de grafemas e signos, se alcança uma fulguração, muitas vezes, metafísica: “duas coisas conjugadas” que não produzem uma terceira coisa, “mas sugerem uma certa relação fundamental entre ambas” (CAMPOS, 1977, p. 56). O ideograma se torna, então, o signo poético por excelência para o artista ocidental que assiste assim ao renovar-se da linguagem poética enrijecida e impenetrável às escolhas culturais provenientes de ambientes desconhecidos.

O uso do elemento visual e a concisão são os fatores intrínsecos à poesia japonesa, por exemplo. São fatores que se podem encontrar na apropriação pictórica dos trabalhos de Monet, Cézanne, Van Gogh. Mas também os *macchiaioli* e os metafísicos italianos da primeira metade do século XX (Morandi e De Pisis, primeiros entre todos) essencializam o olhar e a objetualidade depois que a influência japonesa tem dominado todo o continente europeu. Através de uma “imagem-escritura” (binômio

que dá origem à ideia de ideograma), a matéria artística “passa do visível ao invisível” (Fenollosa *apud* Campos, 1977, p. 64), isto é, se transforma imediatamente, sem mediações lógicas definidoras, com o simples recurso à metáfora, em que “o uso de imagens materiais” resulta ser a modalidade técnica para obter e “sugerir relações imateriais” (*ibidem*). Desta forma, a arte se liberta, tanto da pátina do tempo, assim como da usura linguística, causada pelo pérfido uso cotidiano, e revela, apesar desse desgaste, “toda sua concretude” (CAMPOS, 1977, p. 65).

Pelo avesso

Este longo preâmbulo serviu para introduzir-nos a uma série de reflexões suscitadas pela exposição “Glove-Evolg” (em japonês, “Tebukuro | Rokubute”) realizada no Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio (MOMAT) entre 19 de setembro e 13 de dezembro de 2015⁹¹. A ideia da exposição, organizada por Kuraya Mika⁹², curadora principal do MOMAT, se fundamentava numa releitura, por assim dizer, ao revés, de alguns trechos da filosofia de Maurice Merleau-Ponty. Se decidíssemos preencher o interior de uma luva com resina e, em seguida, a levássemos para fora, mostrando a parte antes escondida, observaríamos que uma forma aparece em um lugar onde nada existia. Poderíamos dizer que o vazio se transforma em substância. A relação entre o vazio e a substância constituía o fio vermelho dessa exposição que apresentava uma seleção da coleção de obras japonesas do MOMAT, como as de Okazaki Kazuo, em

⁹¹ Tive a oportunidade de visitar a exposição no começo de novembro de 2015.

⁹² Utilizaremos nesse artigo a forma japonesa de citar autores, artistas e pessoas, que consiste em antepor respeitosamente o sobrenome ao nome.

diálogo com artistas ocidentais que refletiram sobre o tema da alteridade e da reversibilidade dos objetos.

Japonaiserie

A paixão para a arte oriental tem início na Europa quando a Companhia das Índias traz consigo até Holanda as primeiras estampas japonesas, especialmente aquelas denominadas *ukiyo-e* (literalmente “imagem do mundo flutuante”) que representavam, principalmente, a vida da cidade, em particular, de Edo (a antiga Tóquio) com suas atividades frenéticas e com cenas alegres e burlescas que descreviam a vida dissipada dos bairros boêmios de Edo, em contraposição com o mundo das sombras e da morte, de matriz religiosa budista. Parece que se deve ao artista gravurista Philippe Burty, ao redor de 1873, o termo “japonismo” (em francês *japonisme* ou *japonaiserie*). Observa-se, pela terminação em -ismo, que o teor dessa nomenclatura deveria ter sido bastante depreciativa. É nesse “desprezo” que a arte japonesa começa a influenciar alguns entre os artistas franceses mais importantes do final do século XIX e do começo do XX. A característica da arte japonesa estava baseada na representação de cenas da vida cotidiana. Do ponto de vista técnico, os japoneses privilegiavam a bidimensionalidade, a falta de uma perspectiva em profundidade, as cores uniformes e a ausência do claro-escuro. É possível observar que a ideia do movimento era sugerido pela presença de linhas sinuosas que atravessavam a superfície do quadro. Outras características seriam o recorte que hoje poderíamos definir “fotográfico” e a perda da perspectiva (se falarmos com termos europeus) em prol de uma essencialidade do olhar.

Depois que colecionadores, escritores e críticos de arte decidiram viajar para o Japão (um dos quais, o italiano Enrico Cernuschi foi o fundador, logo, do museu homônimo de arte oriental de Paris), o interesse para com a estética japonesa cresceu exponencialmente. Em obras como o *Portrait de Père Tanguy* e *La Courtisane, d'après Eisen*, de Van Gogh, e o *Portrait d'Émile Zola*, de Manet, o influxo da arte japonesa, e especialmente, de Hiroshige, Hokusai e Utamaro, fica muito evidente. Pode-se até admitir que também o movimento da *Art Nouveau* nasceu inspirado pelos clichês gráficos da linearidade e dos motivos sinuosos da pintura e da visualidade japonesa. O escritor italiano Gabriele D'Annunzio era entusiasta e admirador desenfreado do japonismo como moda. Algumas páginas de seu romance mais celebrado, *O Prazer* (1890), parecem antecipar uma estética da catástrofe que encontraria em Yukio Mishima um dos intelectuais mais acirrados do Japão do pós-guerra.

Contudo, além dos elementos repetidos e já estereotipados, típicos da cultura japonesa (como o quimono, os leques, e os objetos em laca e em porcelana), a absorção da cultura japonesa coadjuvou para conceber e tratar as formas visuais contrapondo-se à retórica eurocêntrica. A arte europeia se transformou, seguindo as modas orientalistas, numa proposta mais essencial e modernamente assimétrica. As naturezas-mortas de Morandi e de De Pisis, ou os *Pioppi nell'acqua* (1876) de De Nittis ou ainda *Veduta di Villa Borghese* (1918) de Giacomo Balla, são obras devedoras ao japonismo. A rarefação e o silêncio são a atmosfera que se introduz na arte europeia, permeando-a de novas comparações estéticas e filosóficas.

Reversibilidade

A exposição “Glove/Evolg”, no MOMAT representa a reviravolta da perspectiva eurocêntrica. Kuraya Mika escolheu, como já antecipamos, um motivo temático bastante inusitado: a luva. A partir desse objeto, tão pouco “visualizado”, são apresentados alguns exemplos da produção artística japonesa e ocidental como a intuição de verificar o conceito de reversibilidade nas páginas de Maurice Merleau-Ponty.

Do outro lado da pele, há, conforme o fenomenólogo, uma “interioridade”, um abismo de si, o “dentro” de um “fora”. Para explicar este fenômeno, Merleau Ponty utiliza a figura metafórica da luva e do dedo da luva que se põe pelo avesso. Não existo a não ser por um lado, diria Merleau Ponty, em *O visível e o invisível* (1964), sempre pelo mesmo lado do corpo. Porém, é suficiente que o sujeito toque um certo objeto, isto é que não toque apenas si mesmo, para que o sujeito, que está tocando algo externo a ele, esteja percebendo o inverso de si e do outro. Trata-se de uma transitividade, diria Merleau Ponty, que não deixa que o eu passe do lado do objeto, mas que permite que seja percebida a presença minha e a presença do objeto. A diferença do “eu” e do “não-eu” consiste (e coexiste) no tocar, no toque.

“Glove/Evolg” se propõe em três etapas, três segmentos, a saber: a “reversibilidade”, “o eu como reconhecimento, toque de si” e “a dúvida sobre a perspectiva unilateral”. Encontramos expostos os trabalhos do artista japonês Okazaki Kazuo, célebre pela criação de objetos e instalações mediante o conceito do “Gyobutsu Hoi” (Objeto em Suplemento), um termo que provém da ideia japonesa de um objeto importante (*gyobutsu*: coisa nobre) ao qual se agrega um suplemento (*hoi*). Para Okazaki, o

“suplemento” acrescenta algo que já preexiste na periferia do objeto, quase invisível ou não suficientemente valorizado, para demonstrar a funcionalidade ou a ontologia do objeto. Okazaki mostra a forma das coisas desde um ponto de vista que deforma a perspectiva cotidiana do objeto. Os objetos, como no caso da escultura *Topological Gloves* (1965), são percebidos em sua característica invisível de vazio, ao revés, característica imprevista e intercambiável.

Na segunda parte da exposição, são apresentados os trabalhos do pintor Kasuki Yasuo e do fotógrafo Takanashi Yutaka.

A terceira seção, aquela dedicada à dúvida sobre a perspectiva unilateral, representa um xeque-mate à visão renascentista e eurocêntrica. Ao lado de artistas reconhecidos no Ocidente como Bruce Nauman (*Lip-Sync*, 1969), o visitante poderá encontrar trabalhos de artistas de grande importância para a história da arte japonesa, como Takamatsu Jirō e Kawaguchi Tatsuo, menos celebrados ou desconhecidos no Ocidente. Takamatsu foi um dos membros fundadores da assim chamada *Mono-Ha* (“Escola das Coisas”, 1967–79), um movimento estético próximo ao minimalismo, cujo objetivo era projetual, poderíamos dizer, modernista: para revelar a essência do mundo, os artistas recusavam as formalidades do estudo artístico em prol de uma nova objetualidade, definida por coisas, ações, gestos, processos dados pela montagem e pelo agrupamento de objetos – esquisitos ou de uso cotidiano – (cordas, folhas, álbuns para desenho, lápis, pinceis, papéis, etc.) que indicam metaforicamente o conjunto elementar de materiais da arte, para fazer arte.

For Takamatsu, a “point” was two things: a meeting point of interacting forces as well as a vanishing point in space. As he wrote in his notebooks: “The infinity that is the white canvas. The infinity that is me. The things therein that cannot be further unravelled, divided, ruptured . . .

that is to say, that which ‘points’ summarize. Sometimes, the touch of a brush. The lips of a woman” (Liddell, “The Japan Times”, *website*).

Proselitismo

Gostaria de concluir a leitura destas páginas com uma ação teórico-performativa que denominarei de “proselitismo cultural”. Vou me apropriar de uma metáfora utilizada pela artista japonesa Chiharu Shiota, convidada a representar o pavilhão do Japão na Bienal de Veneza de 2015, uma Bienal definida por especialistas “inquieta” pois global e multiétnica, ou multicêntrica, e assim querida pelo curador nigeriano Okwui Enwezor. A instalação tinha o título *The Key in the Hand*. Entrando no pavilhão, o espectador observava, atônito, à presença de dois barcos enormes, de madeira, aprisionados por uma intrincada e densa teia de aranha composta por fios de um vermelho intenso, escarlate, todos pacientemente entrelaçados e pendurados ao teto. Em cada extremidade de cada fio, uma chave, suspensa, por um total de 180 mil chaves. Para a artista japonesa, que pediu para milhares de pessoas - pela internet - a doação de chaves para realizar esta instalação:

Cada chave evoca lembranças íntimas, ela é um objeto familiar que protege pessoas e espaços importantes nas nossas vidas (...)Espero que cada um se inspire na obra, que contem o acúmulo das lembranças de todo o mundo, para que seja repensado o sentido do ser em vida (Shiota *apud* Sperandio, *website*).

Por meio dessas poucos e insuficientes percursos de investigação, busquei simbolicamente oferecer chaves de leitura para fugir da falsa retórica do universalismo e da globalização, e sensibilizar o conhecimento de um mundo “outro” que é ainda desconhecido, mas que poderia doar-

nos muitas surpresas, a mais importante das quais é um apaixonado reconhecimento de si mesmo como Outro.

Referências

BELTING, Hans. "Arte Híbrida? Um olhar por trás das cenas globais". In: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ*, 2002, p. 166-175.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____ *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CARVALHAL, Tania; Rebello Sá, Lúcia; Cunha Ferreira, Eliana (Orgs). *Transcrições. Teoria e Práticas. Em memória de Haroldo de Campos*. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia. Terceiras histórias*. 8. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

LIDDELL, C. B. "There's method in artistic 'madness'", *The Japan Times*. 8-1-2015. <http://www.japantimes.co.jp/culture/2015/01/08/arts/theres-method-in-artistic-madness/#.Vm3Fe4SjIwh>. (Consultado em 15-11-2015).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.

MINH-HA, Trinh T. "Other than Myself/My Other Self". In: Robertson, George - Mash, Melinda - Tickner, Lisa - Bird, Jon - Curtis, Barry - Putnam, Tim (Orgs.). *Travellers' Tales. Narratives of Home and Displacement*. London-New York: Routledge, 1994, pp. 9-26.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

MONEGAL, Emir Rodriguez. "Prólogo" de *Transblanco (em torno a Blanco de Octávio Paz)* de Octávio Paz e Haroldo de Campos. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986, pp. 11-17.

SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.

SPERANDIO, Silvia. "Biennale di Venezia, tre opere da non perdere". In: *Il Sole 24 Ore* <http://24o.it/JaitJs>. (Consultado em 15-11-2015).