

## Acções em Arte\*

Brett Bourbon (University of Dallas)

Janeiro 2017

### Resumo

Particpei num projecto para recentrar o nosso entendimento da arte dos nossos conceitos sobre arte para as nossas acções com arte. Neste ensaio, analiso as dificuldades em definir arte através das nossas acções e ligações com ela. Em última análise, ofereço um modelo diferente para entender a arte — nem baseado em conceitos sobre arte nem em acções em arte, mas na arte quotidiana nas nossas acções.

### Abstract

I participated in a project to refocus our understanding of art from our concepts about art toward our actions with art. In this essay, I analyze the difficulties in defining art through our actions and engagements with it. Ultimately, I offer a different model for understanding art—founded neither on concepts about art nor on actions in art, but on the everyday art in our actions.

### Palavras-Chave:

Acções – Arte – Estética – Pragmática – Robert Irwin – Ver

### Keywords:

Actions – Art – Aesthetics – Pragmatics – Robert Irwin – Seeing

Há alguns anos, um grupo de cinco professores intrépidos começou a planear e a conceber não apenas uma nova Enciclopédia de Arte, mas um novo *tipo* de Enciclopédia de Arte. Todos tínhamos passado anos a estudar e a escrever sobre filosofia da arte, se bem que de maneiras, e a partir de, premissas diferentes. Mas todos parecíamos concordar que a arte não era nada de específico, que não tinha nem as necessárias nem as suficientes condições. Por isso perguntámo-nos: «Não devíamos investigar a arte através das acções e práticas contingentes que demonstram como nos preocupamos e vivemos com ela?» «Claro», respondemos, «devíamos.»

Chamámos à nossa nova enciclopédia *Acções em Arte*. O título unia-nos contra ideias filosóficas convencionais e tradições. Explicámos:

A nossa abordagem não será a partir de categorias abstractas e problemas até às obras de arte, mas trabalharemos a partir de acções específicas... até um entendimento de como a arte tem significado e existe nos pormenores das nossas relações com ela.

As nossas investigações começariam com particulares, não abstracções. No entanto, os particulares a que apontaríamos não seriam objectos ou obras de arte. Seriam acções, a partir das quais esperávamos perceber como é que a arte «tem significado e existe nos pormenores das nossas relações com ela.» Este era o argumento crucial: a arte existe e tem significado nas e através das nossas acções com ela.

Mas o que significa dizer que a arte existe nas nossas interacções com ela? Em que sentido é que existe nestas interacções? (1) É o argumento que a arte é constituída por estas interacções? (2) Ou que as nossas interacções com a arte produzem o contexto no qual a arte existe (no qual é arte para nós)? O primeiro argumento é um tipo de idealismo radical que reduz as propriedades e qualidades de uma dada obra de arte em proveito dos nossos poderes constitutivos. O segundo é racional e dificilmente surpreendente, de muitas maneiras trivial — qualquer obra de arte existirá (para mim) nas minhas relações com ela. Por isso o nosso argumento pode ser visto ou como radical ou trivial.

No entanto, se negarmos realmente que a arte é alguma coisa que não uma categoria contingente, e se defendermos que a arte tem significado como parte de e através das nossas interacções com

ela, então não estamos longe do argumento de que a arte é constituída pelas nossas acções. Esta é a proposta radical. Mas uma vez que o que quer que seja feito através dessas acções permanece uma coisa contingente, então a arte dissolve-se nas nossas acções. Se a arte é constituída pelas nossas acções, então as acções dificilmente se encontram na arte: a arte é as nossas acções. Se acreditarmos no argumento radical de que as acções constituem a arte, então o nosso título era enganador.

Não me surpreendi com esta incoerência ameaçadora. A arte não é nem uma coisa clara nem determinada. A solução era não assumir uma solução, mas investigar as especificidades das nossas interacções com a arte nas suas manifestações contingentes. Fizemos uma lista das acções que queríamos investigar. Poderíamos ter-lhes chamado as acções em arte esquecidas e negligenciadas. Explicámos:

Os tipos de acções a tratar vão desde «endireitar um quadro» a «improvisar» ou «traduzir um poema», de «julgar um livro pela capa» a «esperar pela luz certa», como também «tocar afinado», «escolher um lugar», «coleccionar», «chorar por causa de arte» ou «cantarolar e assobiar».

Com esta lista, e com a maioria dos tópicos que escolhemos, demos prioridade àquelas acções subsidiárias, aparentemente triviais ou secundárias com as quais interagimos com arte. Queríamos encontrar a arte no dia-a-dia, nos modos não-académicos como abordamos a arte.

Intrigou-me a primeira acção mencionada acima: endireitar um quadro. Porquê isso? Não sou especialmente arrumado. Não me importo com quadros no chão, nem preciso de ter tudo o que está nas paredes em ângulos rectos. Mas adoro padrões de todos os tipos. Endireitar um quadro é uma maneira de criar um padrão. E lembra-me de como vemos vários padrões de linhas no nosso dia-a-dia. Lembro-me de conduzir de volta para casa tarde depois de dar um seminário à noite. Parei num cruzamento. À minha frente, conseguia ver dois conjuntos de semáforos: o primeiro mesmo à minha frente, o segundo cerca de quarenta metros para lá do viaduto. As luzes estavam no modo nocturno de intermitência. O primeiro conjunto piscava à sua velocidade e o segundo à dele. Enquanto esperava observei o padrão em que piscavam em relação um ao outro. Percebi que não os conseguia ver acenderem-se em sincronia, mas que podia vê-los apagarem-se em sincronia. O mesmo piscar tinha uma ordem e uma desordem no meu olhar. Os eventos das luzes a piscarem fez alguma coisa nas e através das contingências e fisiologia do meu ver.

À medida que me afastei, reparei em postes de candeeiros de rua, sinais de trânsito e em todo o tipo de objectos e linhas verticais. Constituíam uma floresta de mastros, alguns deles oscilando às vezes, uma variedade de vectores e ângulos. Esta variedade tinha um charme e um interesse que a *mélange* de ângulos de quadros desalinhados não têm normalmente. Portas, cantos de divisões, mobília, armários e estantes dificilmente são direitos, rectos ou alinhados uns com os outros. Mas normalmente não achamos o seu desalinho inquietante da mesma maneira que achamos o de quadros tortos na parede. Endireitar um quadro envolve-nos de uma maneira coloquial com a simetria e a harmonia de ângulos e linhas — coloca-nos na geometria das nossas tentativas diárias de pôr em ordem e de tornar a ordem visceral, parcial e vívida. Tem a ver com afinação geométrica e com as maneiras como ideais e pressupostos rectilíneos se desmoronam no meio da variação e do interesse.

Mas alguma destas coisas fazia de endireitar um quadro uma arte (não simplesmente uma competência ou necessidade)? Tenho bom olho, como tenho bom ouvido, por isso sou bom a endireitar. É ter bom olho e usá-lo para os alinhamentos uma arte, de alguma maneira constitutivo de uma arte específica ou prática estética? Porque não chamar-lhe apenas uma contribuição para as minhas capacidades artísticas ou para os meus hábitos de arrumação? A actividade e a experiência de endireitar um quadro, por mais agradável que seja, dificilmente se assemelha a uma forma de arte. Endireito um quadro, digo e sinto: «Ah, assim está bem»; não é isto parecido com ouvir a perfeição do «Ad faciem» que conclui o *Membra Jesu Nostri* de Buxtehude (BuxWV75)? Parece razoável considerar como uma experiência estética tanto o sentido de perfeição (e alívio) que sinto quando endireito um quadro como aquilo que experiencio quando ouço e sinto a perfeição de certos momentos na música. Cada qual pode envolver outras considerações; algumas pessoas necessitam de alguma ordem nos quartos onde habitam por razões de personalidade e hábito. Podem sentir outro tipo de perfeição do que aquela que sinto tanto na configuração correcta de um quadro como na resolução certa de uma peça musical. A circularidade é sempre ameaçadora na arte.

As luzes e o seu piscar foram operativas, mas também decoraram o mundo com ritmo e repetição. A minha atenção aos padrões enforma as minhas opiniões sobre endireitar quadros. As minhas acções em (ou com) arte dissolvem-se nas minhas atitudes pessoais em relação à ordem e à desorganização e em ideias sobre a arte do meu ver, a arte nas minhas acções (não as acções na minha arte).

No meu caso, o meu interesse em simetrias e assimetrias, aquelas manifestadas por eu ver padrões e reagir à desordem, é formalizado na arte. O meu interesse em simetria formaliza-se nos padrões complexos ladrilhados nas paredes do palácio de Alhambra. A minha atracção por desordem e assimetria é exaltado nos rabiscos abstractos de Cy Twombly.

Nada disto demonstra ainda que endireitar um quadro é um pilar constitutivo das artes da simetria e assimetria. Apenas que há uma relação entre esta tarefa mundana e várias artes visuais. Clifford Still imagina que a linha vertical e a verticalidade encarnam a nossa humanidade ou compaixão. Faz do vertical um mito. Será que a sua arte fornece uma pureza de forma à nossa necessidade de endireitar?

Endireitar é certamente uma acção. Pode ser parte de uma actividade mais ampla de ordenação, apesar de não necessitar de ser. Tal compromisso com a ordenação pode tornar-se numa maneira de viver estética, que seria também ética. Podia dedicar a minha vida a tarefas de endireitar. Podia tornar-me no Johnny Appleseed do pôr direito.

Isto é tudo inconclusivo enquanto argumento sobre a acção de endireitar nas artes visuais. Sugere, no entanto, que todos estes tipos de endireitar ou manter torto podem ser parte de práticas, algumas das quais podemos chamar arte e outras não. É difícil falar de acções em arte sem falar de acções nas práticas. Qualquer acção pode imediatamente parecer parte de uma prática, se entendermos práticas como envolvendo um conjunto de acções organizadas relativamente a objectivos e normas compreensíveis. Por exemplo, a acção de endireitar qualquer coisa, incluindo quadros, é motivado e encaixa em várias normas de arrumação, decoração, arte visual e por aí fora. Endireitar tem um lugar nestas práticas e hábitos. Mas não significa que precisa de ter lugar ou que o seu lugar faz com que a arte tenha o significado que tem (se tem) ou exista enquanto tal.

Endireitar um quadro era primo de outro tópico na nossa lista de acções, outra acção melhor compreendida enquanto prática: tocar afinado. Tocar afinado requer a aprendizagem de um instrumento e, assim, aprender a tocar algumas peças musicais. Um piano pode estar afinado, mas se toco uma peça mal, alternando entre as harmonias certas e as erradas, então toco desafinado. Ao tocar violino clássico, enfrentamos desafios de afinação ainda maiores, uma vez que cada nota que tocamos está aberta às variações da colocação dos dedos. Por outro lado, com o *blues* e o *rock*, com as suas tradições de dobrar notas, modulações em afinação e afinações imperfeitas são parte do seu poder. Estas observações oferecem razões *prima facie* para pensar que ideias sobre tocar afinado (ou não) constituem de alguma maneira e nalgum grau várias artes da música. Mas isto é para sugerir que aprendemos a tocar afinado (ou não) quando aprendemos a tocar. Mesmo se ideias de linearidade e verticalidade estiverem envolvidas nas nossas noções de arte, não aprendemos a endireitar um quadro quando aprendemos a pintar. «Tocar afinado» e «endireitar um quadro» têm papéis diferentes nas práticas da arte de que fazem parte. Assim, os nossos exemplos de acções na nossa enciclopédia eram de tipos diferentes e importavam relativamente às práticas de que eram parte.

Contudo, essas práticas foram mal definidas. A maneira de avaliar o endireitar de um quadro ou o tocar afinado dependeria sempre de alguém e dos seus compromissos pessoais, crenças, atitudes, personalidade e por aí fora. Ao tentar chegar à arte pelas especificidades das nossas acções correríamos sempre o risco de transformar as nossas preocupações filosóficas em confissões antropológicas. Seríamos as nossas próprias cobaias. Como poderíamos generalizar a partir das nossas experiências e exemplos?

Por exemplo, digamos que alguém quer examinar a paixão por um livro. Será apaixonarmo-nos uma acção? Não é uma prática, a menos que patológica. Mas será mesmo uma acção? Pode ser melhor descrito como um acontecimento — não-intencional, acidental, alguma coisa que acontece. Mas deixemos isso de lado.

Alguém pode questionar o que significa apaixonarmo-nos por um livro por oposição a apaixonarmo-nos por uma pessoa, uma árvore, um pensamento? Para respondermos a essa pergunta teríamos de fazer alguma filosofia, isto é, algumas clarificações conceptuais. Requereria

fazer as distinções relevantes entre estes objectos enquanto alvos ou causas do nosso amor — e determinar o significado dos tipos de amor que induzem. Poderia ser útil.

Mas é difícil de fazer. É mais fácil perguntar — porque é que amamos este ou aqueles livros? O que contaria como resposta? As minhas necessidades pessoais, algum tipo de confissão? Mas isso torna tudo muito pessoal, demasiado uma questão de gosto e muito arbitrária. Por isso isto tem de ser disfarçado. Que melhor disfarce do que tornar o pessoal geral: e assim motivos psicológicos e experiência são generalizados.

Uma maneira de disfarçar a generalização injustificada do nosso gosto é caracterizar os objectos do nosso amor relativamente ao nosso gosto, neste caso, porque é que são estes os livros que eu amo, perguntando: «O que torna estes livros amáveis?»

Não há maneira, no entanto, de determinar porque é que estes livros são amáveis — o *porquê* é demasiado vago. E é provável que haja mais do que uma razão, motivo ou causa; e como podem os seus papéis ser determinados e distinguidos, priorizados e testados?

De qualquer maneira, não é certo que amemos por razões. Assim a experiência pessoal é estimulada pelo diagnóstico, por teorias psicológicas e uma sociologia anedótica. Nada disto é filosofia a sério.

Isto não significa que o nosso projecto fosse irrealizável, apenas que estava carregado de perigos. Há uma maneira magnífica de investigar as nossas práticas com a arte. Um exemplo excelente é-nos fornecido pelo crítico de arte e iconoclasta David Hickey. No seu ensaio «Art Collectors», escreve:

O decoro de comunicar através da matéria de um objecto tem uma cortesia tranquila, de *cowboy*, como vaqueiros sentados à volta de uma fogueira a falar para as chamas, e combina comigo. Além disso, aprecio a aragem, a palpitação e a filigrana do desejo, percepção, auto-revelação e sublimação. (142)

Isto tem a mistura certa de crítica, antropologia e psicologia — a acção de falar através da e sobre arte incorpora um certo *ethos* e provoca um tipo de conversa específico — o tipo que ele caracteriza como «a aragem, a palpitação e a filigrana do desejo, percepção, auto-revelação e sublimação.» Eu incumbia o Hickey de escrever a entrada da *Acções em Arte* sobre «A Arte de Conversar à Volta de uma Fogueira». Esta entrada seria uma investigação da arte numa acção ou prática, não uma investigação de uma acção numa arte.

Hickey chama ao que faz «comunicar através da matéria de um objecto». Através dessa comunicação a arte revelar-se-ia. A acção de comunicar não está na arte, mas a arte é um meio de comunicar. Podemos querer mudar o nosso título para «Acções através da Matéria da Arte», um título menos apelativo, mas provavelmente mais correcto. Se temos de descobrir como é que a arte existe nas especificidades dos nossos envolvimentos, então não devíamos presumir que sabemos o que é a arte antes do tempo. Certamente que as convenções que ditam que um romance é um romance e que é arte são contestadas e não têm nenhum fundamento certo. Para desfazer qualquer tipo de arte só tenho de acreditar que não é arte. Mas se a minha crença faz dela arte, então a arte é uma coisa muito trivial. Podemos acreditar em Deus, mas se acreditarmos que é a nossa crença em Deus que faz Deus, esse é um Deus em que eu não quero acreditar. E o mesmo se aplica à arte.

Isto não significa que a arte seja necessariamente mera crença, mas que é um tipo de coisa contestada; o seu *status* enquanto *alguma coisa* tem de ser descoberto e determinado. É a arte mera crença, hábito ou preconceito cultural?

Com esta pergunta na cabeça, não podia começar a minha entrada na nossa enciclopédia com arte, tinha de terminar com ela. Não podia olhar para uma prática relativamente a um sentido instituído de arte, nem podia simplesmente olhar para como a arte existe nalgumas práticas específicas; tinha de determinar se a arte existia e enquanto o quê.

Podia presumir, obviamente, que existia um quadro que às vezes precisa de ser endireitado, mas não podia assumir que endireitar um quadro era parte da arte da pintura, nem sequer que era uma parte de olhar para quadros (mas podia presumir que era parte da arte de manter as coisas ordenadas). Tinha de descobrir *que arte* estava relacionada com *aquela acção*, e não podia presumir antes do tempo qual poderia ser essa arte.

Talvez apaixonarmo-nos por um livro faça dele arte, talvez não; mas não podia testar isso a olhar para os livros pelos quais me apaixonei e categorizá-los como arte verdadeira e não-arte. A consequência desse exercício também não seria uma surpresa — amaria tanto arte verdadeira como não-arte, e por várias razões. Se descobrisse certas qualidades que tornam um livro amável, isso é tanto uma confissão daquilo que considero amável como é uma descrição de um conjunto de qualidades desse livro. Aquilo que é amável paira livre sobre o vazio; e aquelas qualidades estão ligadas às minhas descrições e essas descrições terão todo o tipo de justificações e bases.

Por isso não podia olhar para acções em arte, mas tinha de descobrir *a arte em certas acções*. Tinha de tomar a arte como o desconhecido e começar com acções. Comecei com as acções de ver e esquecer.

Lawrence Weschler usa uma frase, atribuída a Valéry, como forma de caracterizar a arte visual de Robert Irwin. A frase é: «Ver é esquecer o nome da coisa que vemos.» Não quero determinar se a frase é verdadeira, só quero mostrar que é *o tipo certo de frase*; que é um exemplo de encontrar *a arte na acção*.

Ver, que pode não parecer uma acção intencional da mesma maneira que abrir uma porta pode ser, é tanto para Valéry como para Irwin uma prática, o que significa que podemos melhorar a fazê-la, requer tanto habilidade como inclinação. A frase de Weschler sugere isso mesmo: «Ver é esquecer o nome da coisa que vemos.» Aquilo que está a ser argumentado aqui é que ver requer uma outra acção, que é esquecer, entendida outra vez como uma coisa a alcançar, de modo a que ver possa acontecer.

Este não é um esquecer qualquer, mas um esquecer pela disciplina, pelo afiar do olho. Esquecer, neste caso, é o inverso da arte e acção de lembrar; podemos tentar lembrar e podemos tentar esquecer.

A disciplina de ver de Irwin não tem como objectivo uma fuga da conceptualização para a experiência pura; os efeitos ópticos que podem ser tão surpreendentes no seu trabalho dependem das nossas expectativas, isto é, das nossas conceptualizações *de facto*. O nosso olho é surpreendido. Estas surpresas não nos libertam do nosso entendimento conceptual, mas desafiam a maneira como confiamos, enquadrámos e participamos com as nossas formas de entendimento. Irwin descreve uma das suas transformações estéticas do espaço no Museu de Arte Contemporânea de Chicago. Na parte de trás do espaço no Museu, Irwin encontrou um quarto vazio ligeiramente peculiar. Diz ele:

Pois esta divisão tinha um tecto branco, paredes brancas, chão esbranquiçado, e um varão branco no meio, e o outro único elemento na divisão era o rodapé, uma moldura que contornava a extremidade de três paredes... este rodapé estava pintado de preto escuro... O que fiz nessa situação foi que cerca de dois metros dentro do espaço agarrei num pedaço de fita preta, com doze centímetros de largura, e dispu-la ao longo do chão; horizontalmente, de maneira a apanhar a linha preta e fazer um rectângulo. (Weschler, 176-7)

Roberta Smith descreveu o efeito surpreendente: «A área ficou transformada num volume distinto; parecia elevar-se para fora do museu e tornar-se tão exclusivamente visual que podia ter praticamente qualquer tamanho.» (Weschler, 177) Um simples bocado de fita transformou uma divisão num espaço que simultaneamente fascinava e confundia as pessoas. Irwin recordava que:

... as pessoas aproximavam-se da divisão na parte de trás muito inseguras do chão que pisavam. Algumas pessoas não atravessavam a linha; ... muitas pessoas esticavam a mão para garantir que não iam de encontro a alguma coisa, como se houvesse ali um painel de vidro, ou como se a divisão fosse de alguma maneira sólida. (Weschler, 177)

Esquecer o nome de uma coisa (um tipo específico de afasia) muda a maneira como nos relacionamos com aquilo que vemos e com a nossa própria compreensão. Mas esta afasia não é uma aflição, antes uma oportunidade. O nosso esquecimento do nome da coisa que vemos resiste à nossa tendência para absorver aquilo que vemos na nossa identificação disso (os nomes ajudam-nos a identificar). Esquecer o nome de alguma coisa (como que recusando o poder de domesticar coisas em objectos) resiste à subsunção da nossa prática de ver sob o conceito de referência. Ainda podemos referir, apontando ou dizendo «aquela coisa, ali»; mas recusar a prescrição oferecida por nomes e nomeação permite um tipo diferente de intimidade com aquilo que vemos (esta intimidade não necessita de ser chamada experiência perceptiva ou estética; não há nada de puro nela). Esta intimidade é uma recuperação da admiração, do ver com assombro.

Ao ver desta maneira, simplificamo-nos na actividade de olhar. Nesta simplificação a arte de ver (a prática de ver melhor) tornou-se uma visão da arte (a revelação dessa prática ou potencial). E isto mostra como é o tipo certo de declaração, se estamos a tentar entender como é que as nossas acções e práticas revelam ou fazem arte. Porque neste caso uma maneira de ver torna-se numa visão da arte — aquilo que a arte é fica definido por uma acção ou prática específica que pode ser ela própria caracterizada de maneiras diferentes.

Esta é a chave. Nem todo o ver é arte, apenas certas maneiras de ver. Não há nenhuma justificação não-tendenciosa para o porquê de essa maneira de ver contar como arte, mas sugere (não prova) que o que quer que seja que tomemos como arte visual (definida apropriadamente) encontra-se em modos distintivos de ver. Ver é uma coisa que a maioria de nós faz, mas fazemo-lo muitas vezes inadequadamente; projectamos, assumimos, distorcemos, fazemos vista grossa. Assim, Irwin faz a arte dele para *tanto encontrar como aprender a arte em ver*: faz arte para que algo possa acontecer de tal maneira que a *prática de ver revele a arte que é a sua propriedade e excelência*.

Há muitas maneiras de fazer isto e muitas artes diferentes para fazer ou revelar desta forma. Por exemplo, Irwin comenta: «No que me diz respeito, uma arte popular é quando pegas num objecto utilitário, algo que usas todos os dias, e lhe atribuis camadas da tua personalidade, o que sentes e por aí fora. Intensifica-lo com a tua vida.» (Weschler, 21) No contexto da vida de alguém, a arte popular importa porque é uma maneira de expressão pessoal (uma expressão de personalidade), uma maneira de viver numa comunidade ou relativa a uma ideia de nós mesmos. Constitui um compromisso com uma expressão estética e pessoal, usando as formas estabelecidas numa dada comunidade.

Fora da comunidade do artista popular (e a arte popular pode ser simplesmente a nossa casa), essa expressão importa enquanto exemplo de uma forma de viver e uma maneira de nos preocuparmos. Irwin generaliza essa forma de viver e maneira de nos preocuparmos numa exploração e destaque das nossas maneiras de ver enquanto humanos. Não generaliza a sua personalidade, generaliza o cuidado e investimento em fazer certas coisas, coisas corriqueiras. As circunstâncias e o contexto do nosso viver brilham com as possibilidades do nosso ver. Este é um exemplo de arte *dentro* de uma prática humana específica.

Amar um livro também é um tipo de arte popular. Recolhe-nos no nosso apreço por ele. O nosso amor expressa a nossa personalidade, mas também partilhamos esse amor e esse livro com outros, mesmo se não conhecemos aqueles que partilham o nosso amor por ele. O amor pode acontecer por razões que nunca entenderemos, mas a acção da arte do livro exige uma arte adicional nas nossas acções com ele. O que devemos fazer agora com este livro que amamos? A nossa vida será a resposta.

A minha ideia geral é que não podemos fazer arte se não entendermos a arte nas nossas acções humanas. Para Irwin isso significa que a arte se torna numa acção (uma tentativa) de recuperar uma arte. Se pensarmos na arte, como Irwin faz, enquanto um meio de actualizar uma arte emergente nas nossas acções diárias, então a arte formal é um meio de recuperar a arte quotidiana. Isto leva-nos de volta ao nosso título — *Acções em Arte*, porque as *acções em arte* são justamente aquelas que recuperam a *arte nas acções*. Ou antes, as nossas acções com a arte importam quando recuperam a arte nas nossas acções, e não o contrário.

## Bibliografia

Hickey, David. *Pirates and Farmers: Essays on Taste*. Nova Iorque: Ram Publication, 2013.

Weschler, Lawrence. *Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees*. 2ª ed. Berkeley: University of California Press, 2009.

\*Tradução de Telmo Rodrigues