

A iconotopia de Sofia Borges: curadoria como produção do lugar para imagens críticas

***La iconotopía de Sofia Borges:
curaduría como producción del lugar
para imágenes críticas***

***Sofia Borges' iconotopia: curatorship as
production of the place for critical images***

José Bento Machado Ferreira

PGEHA-USP, São Paulo, Brasil. jbmferreira@usp.br

Resumo

A expografia criada por Sofia Borges a convite do curador da 33ª Bienal de Arte de São Paulo produz uma heterotopia de imagens, um lugar onde imagens liberadas dos enquadramentos institucionais aos quais estão submetidas exercem contrapositionamentos. Uma liberação de imagens pode ser obtida por meio de determinados procedimentos praticados pela artista no arriscado projeto de curadoria autoral.

Palavras-Chave: Curadoria. Imagem. Tragédia. Modo de produção. Heterotopia.

Resumen

La expografía creada por Sofia Borges a invitación del curador de la 33a Bienal de Arte de São Paulo produce una heterotopía de imágenes, un lugar donde imágenes liberadas de los marcos institucionales a los que están sometidas ejercen contrapositionamientos. Una liberación de imágenes puede ser obtenida por medio de determinados procedimientos practicados por la artista en el arriesgado proyecto de curaduría autoral.

Palavras-Clave: Curaduría. Imagen. Tragedia. Modo de producción. Heterotopía.

Abstract

The exhibition, created by Sofia Borges at the invitation of the curator of the 33rd São Paulo Art Biennial, produces a heterotopia of images, a place where images released from the institutional frameworks to which they are subjected exert counterpositions. A release of images can be obtained through certain procedures practiced by the artist in the risky project of author-curatorship.

Keywords: Curatorship. Image. Tragedy. Mode of production. Heterotopia.

A linguagem é uma ponte quebrada.

Sofia Borges

O que significa a palavra “tragédia” no título *A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um*? O que a artista plástica Sofia Borges quis dizer ao qualificar sua curadoria para a 33ª Bienal de Arte de São Paulo como um “ato selvagem” (2018)? Esse artigo não pretende tratar da Bienal como um todo, com sua proposta de reunir “artistas-curadores”, mas especificamente do núcleo de Sofia Borges, a partir dessas duas questões de fundo, que orientam as observações sobre certos aspectos desse trabalho.

Entre as diversas expografias que compuseram a mostra, o trabalho de Sofia Borges era aquele que mais claramente se propunha como uma obra de arte, se considerado como um todo. Como curadoria, foi o exercício mais experimental. Por isso, segundo o crítico Luiz Camillo Osorio, está entre os que “interessam pelo risco” e “fazem pensar sobre os sentidos menos assimilados de curadoria” (2019, p. 249).

A artista plástica brasileira já havia se aventurado como artista-curadora ao criar a mostra *No sound* para a Galeria Millan, de São Paulo, em fevereiro de 2015, com trabalhos próprios e de diversos artistas, intervenções ao longo da duração e participação de intelectuais. *A infinita história...* seria um desdobramento dessa experiência e já estava sendo preparada quando Sofia Borges foi convidada para a 33ª Bienal. As duas experiências investigam as relações entre “imagem e significado”, que a artista aponta como a preocupação mais importante da sua produção artística. *No sound* pretendia elidir a linguagem. *A infinita história...* enfrenta a linguagem enquanto tragédia.

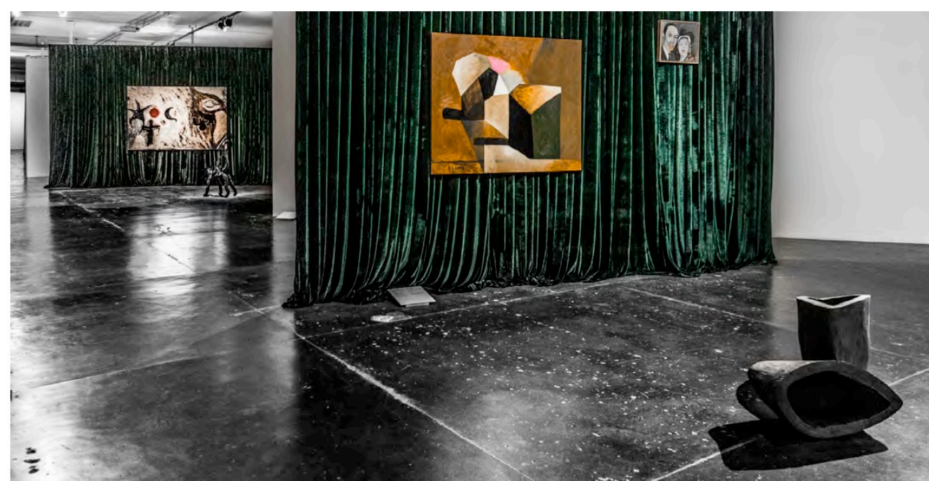


Figura 1: Vista da exposição: Sara Ramo (à direita), Isaac Liberato, Antonio Malta, Sarah Lucas e Sofia Borges.
Fonte: Sofia Borges (site pessoal, reproduzida sob permissão).

A expografia ocupou 2.400 m² do 1º pavimento do Pavilhão da Bienal, projetado por Oscar Niemeyer. Sofia Borges optou por elidir a arquitetura, mas em lugar de construir o espaço supostamente neutro do cubo branco, típico de exposições de arte moderna e contemporânea, criou um percurso labiríntico com cortinas de veludo de cores correspondentes a estágios de processos alquímicos. A referência à alquimia é um tema importante das instalações e performances criadas pelo artista plástico Tunga nos últimos anos, assim como para a psicanálise junguiana que fundamentou a “terapia ocupacional” da Dra. Nise da Silveira no Centro Psiquiátrico Nacional, no bairro carioca do Engenho

de Dentro. Dado o estado de desagregação dos esquizofrênicos, a produção de uma obra de arte pressuporia um princípio formalizador, fazer com que a matéria múltipla se tornasse uma imagem única, a singularidade da obra de arte (o que os autores do romantismo alemão apontavam no termo *Einbildungskraft*, normalmente traduzido por “imaginação” e que literalmente significa “força” ou “capacidade de formação-em-um”). Para além de transformar pedra em ouro, o processo alquímico é, para Jung, uma forma de cura que os artistas do Engenho de Dentro comprovaram ao combinar diversos materiais no ouro da imagem e na singularidade da obra de arte: um processo de “individualização”. Segundo Jung, tais imagens não são criadas por indivíduos, mas se transmitem, resultam do imaginário compartilhado coletivamente, um “inconsciente coletivo”, conforme o texto sobre o alquimista Paracelso:

Estas imagens primitivas pertencem, na verdade, à humanidade em geral e podem reaparecer em qualquer cabeça de modo “autóctone”, independentes do tempo e do espaço. (Jung, 1985, p. 6)

Ao acessar imagens do inconsciente, o artista retransmite algo que já havia aparecido em mitos e ritos dos povos cujos vínculos comunitários, ou “modo de produção”, ocorrem por “relações de parentesco” em contraste com os outros dois modos de produção tipificados por Wolf, o “tributário” e o “capitalista” (2009, p. 108-134).

Uma “anterioridade do simbólico” (Augé, 1994, p. 17) pode ser reconhecida nas interações humanas em geral conforme uma “natureza, em essência, imaginal” (Mondzain, 2013, p. 261), como se uma “analogia entre imagem e morte” (Belting, 2011, p. 84) tornasse a produção de imagens duráveis, temporárias ou mentais um “fato social total” tanto quanto a troca de dádivas pareceu a Mauss, sendo essas, enquanto nexos de “intencionalidades complexas” (Gell, 2006, p. 212) em torno dos quais se formam laços comunitários, de certo modo simbólicas, icônicas ou imaginais.

Apesar disso, nos modos de produção ordenados segundo o parentesco, a territorialidade e a invenção da agricultura não impediram a transmissão e “sobrevivência dos deuses” devido a uma interdependência dos povos

anteriores a uma revolução urbana (Childe, 1975, p. 94, 95 e 152). A mobilização da força de trabalho para a construção de canais de irrigação necessariamente altera os modos de produção ordenados segundo o parentesco. Um Estado tributário se impõe pela violência e pela promessa de independência do ciclo hidrológico natural graças à drenagem dos pântanos e à irrigação das terras áridas. Ao se considerar as centenas de milhares ou talvez alguns milhões de anos de nomadismo (conforme a definição de ser humano que se adote), a invenção da agricultura e o surgimento do Estado foram transformações dramáticas que podem reverberar nos mitos e ritos que, por sua vez, seguiram sendo praticados e transmitidos, apesar dos limites territoriais e do controle político impostos pelas classes dominantes.

Assim como sonhos são imagens que registram traumas, mitos registrariam os traumas coletivos dos quais se destacam o sedentarismo e o surgimento do Estado tributário. Um bom exemplo seria o mito da fundação de Tebas, cenário de todo um ciclo de tragédias gregas, de acordo com o qual Cadmo, depois de perseguir uma vaca com marcas lunares, domina uma fonte de água após plantar os dentes do dragão de Ares e aliar-se aos guerreiros que então brotaram da terra (Vernant, 2011, p. 148-150). O abandono do calendário lunar, a transição do pastoreio para a agricultura, a questão hídrica e o domínio das forças armadas são características desses momentos históricos remotos compartilhados por diversas sociedades humanas, que ressurgem no mito. As transformações da matéria que estão em jogo nas obras da série *La voie humide* (fig. 2) de Tunga lidam também com memórias relativas às transições entre modos de produção: terracota, ferro, couro, pérolas de vidro e espigas de milho. Esse leque de referências se completa com a cerâmica de Sara Ramo e a luz de Jennifer Tee.



Figura 2: Vista da exposição: Tunga e Sofia Borges. Fonte: Sofia Borges (site pessoal, reproduzida sob permissão).

Sofia Borges desdobrou essa rede de apropriações ao justapor as fotografias de povos originários da Patagônia feitas nos anos de 1920 por Martin Gusinde e fotografias feitas por ela de peças do Museu Benaki e do Museu Nacional Arqueológico de Atenas, entre elas a célebre máscara funerária micênica que o pioneiro da arqueologia Heinrich Schliemann romanticamente chamou de “máscara de Agamêmnon” por referência ao líder grego na guerra de Tróia e protagonista da primeira peça da trilogia *Orestéia* de Ésquilo. Em texto seminal pela forma quase metalingüística com que compara a morte de Ifigênia ao “sacrifício da cabra” (Nussbaum, 2009, p. 31) – pela etimologia da palavra “tragédia”, a “canção sobre a cabra” –, o coro de anciãos simpáticos ao líder prestes a regressar relembra diante de Clitemnestra os fatos ocorridos dez anos antes e de certo modo antecipa a associação psicanalítica entre traumas e sonhos:

Da mesma forma que durante o sono, quando / somente o coração está desperto, / antigas penas nossas voltam à memória, / assim aos homens vem, malgrado seu, / a sapiência... (Ésquilo, 2003, p. 25)

A associação de imagens a princípio diversas é um dos procedimentos recorrentes das vanguardas, mais especificamente do surrealismo, que provém da psicanálise. Uma associação de duas imagens ou palavras revelaria uma dimensão profunda, não diretamente derivada de qualquer uma das

duas: a “sapiência” que advém involuntariamente e que o coro compara ao aprendizado pelo sofrimento de que se trata a tragédia: *páthei máthos*, ou “saber pelo sofrer”. Associações entre obras de artistas cultos e pinturas do Museu de Imagens do Inconsciente (fig. 1) compõem um dos procedimentos por meio dos quais a expografia de Sofia Borges buscou promover uma “dança entre o consciente e o inconsciente” do espectador conforme o texto curatorial mencionado acima. Um outro procedimento foi a “desautoria”, uma espécie de deslocamento (*desvio*, *détournement*) ou inoperância (*des-obra*, *désœuvrement*) da obra de arte promovido pela apropriação das obras dos “clientes”, como Nise da Silveira chamava as pessoas sob seus cuidados e os de sua equipe. O ressurgimento da imagem criava uma sensação de estranhamento entre a banalização e o choque, semelhante a um “realismo traumático” (Foster, 1996, p. 130). Além disso, os recortes e ampliações aplicados por Sofia Borges às pinturas do Museu de Imagens do Inconsciente eleva-os ao nível das apropriações das obras gregas, elas mesmas por sua vez liberadas da condição de peças de museu para um encontro face a face com o espectador, ou então, como no caso das máscaras, ativadas por corpos. Imagens “em fluxo”, conforme a artista-curadora, tanto no sentido dessas apropriações quanto nas intervenções realizadas ao longo da mostra, desestabilizavam a percepção do público e suprimiam as categorias expográficas convencionais, permitindo que se experimentasse impressões produzidas pelas relações entre as obras, para além das obras consideradas isoladamente. Essa dimensão diacrítica e intersticial do “entre” foi o objetivo da expografia, o que Sofia Borges chamou de “puro alquímico”, aquilo que estaria “fora da caverna” porque não se confunde com as obras de arte individuais na sua materialidade, mas na relação entre elas, a própria natureza da curadoria, análoga por sua vez à condição do indivíduo humano, que não tem senão uma individualidade provisória pois, tanto do ponto de vista biológico quanto psicológico, trata-se de um ser social, impossível de ser compreendido ou de subsistir sem estar em relação com os outros.

Na figura 2, o deslocamento operado por Sofia Borges a partir da pintura de José Alberto de Almeida, um dos artistas do Engenho de Dentro, foi intitulado *A espessa e prateada de José*. O título elide a palavra “lágrima”, que corresponde à imagem que a montagem evidencia, no jogo de lapsos e equívocos que constitui a visão trágica da artista-curadora a respeito das linguagens humanas. A isso ela chama de “tragédia”, como se um drama pessoal e a sucessão de desastres da história pudessem ser vistos, a exemplo do anjo de Klee segundo Benjamin, “como uma catástrofe única” (Löwy, 2005, p. 87). Na conexão entre a instalação e a imagem, porém, há convergência, como se as pérolas produzidas a partir dos grãos pela alquimia de Tunga equivalassem à lágrima que José Alberto foi capaz de produzir no contexto do seu próprio processo poético e terapêutico de individuação. A principal crítica à expografia afirma que ela apagava, não ressaltava obras de arte de fato potentes. As potencialidades reveladas pelas conexões entre as obras, porém, constituem um tema e até mesmo uma coesão que essa crítica ignora. É no confronto entre a luz de Jennifer Tee e a pintura de Ana Prata (fig. 4) que reside o trabalho de Sofia Borges, ainda que uma invadisse a outra de onde quer que o espectador se posicionasse. O mesmo vale para pinceladas de Bruno Dunley, Antonio Malta, Sônia Catarina, Adelina Gomes e Carlos Pertuis, para as formas de Sarah Lucas, Leda Catunda, Sara Ramo e as máscaras Aguero-Aguero (fig. 3), imagens ora convergentes, ora conflitantes, que ressurgiam e desapareciam nas montagens fotográficas. Críticos dessa expografia lamentaram a falta de informação sobre a vulnerabilidade dos povos tradicionais do Chaco em face do desenvolvimento industrial sem ter notado que as máscaras expostas foram produzidas por um povo falante do guarani que, ao se deslocar, causou o extermínio de diversas comunidades incas locais. Na visão trágica da história composta por Sofia Borges, as máscaras riem do moralismo disfarçado de juízo estético.



Figura 3: máscaras Agüero-Aguero, do povo Chiriguano. Foto do autor.

A quantidade de obras de arte contemporânea sem título deve-se a uma identificação entre o *quê* e o *como* das obras, que pode ser entendida como busca pela autonomia da arte ou pela especificidade do meio. Em todo caso, a escolha dos componentes das obras deixa de ser algo dado e separado do fazer e em muitos casos ela coincide com o fazer propriamente dito, como se a ficha técnica fosse (por vezes é) mais importante do que o título. Consideremos, então, a ficha técnica de *Caos primordial*, de Jennifer Tee (fig. 4): “cerâmica vidrada, arco de madeira, anéis de néon, pedestal de gesso de cilindro, base de pedra de travertino”.



Figura 4: Vista da exposição: Ana Prata e Jennifer Tee. Foto do autor.

Esses materiais têm fortes relações com aqueles que foram utilizados por Tunga. *O banhista*, da série *La voie humide*, montado ao lado do conjunto da figura 4, foi criado com “tripé de ferro, resina, cerâmica, gesso e papel de algodão”. Precisamente como os episódios do mito e as memórias no sonho, esses materiais possuem sentidos que remetem a práticas humanas, não são meros suportes para formas ou representações figurativas. Sua combinação no trabalho de arte produz outros sentidos, para além do sentido que cada material pudesse ter individualmente.

Apontando semelhanças entre decorações em cerâmica de Samarra no Iraque e gorjais trabalhados em conchas do *Spiro Mound* em Oklahoma produzidos cinco mil anos depois, Campbell (1997, p. 118) associa as formas abstratas recorrentes de mandalas e suásticas à vida sedentária sob o jugo da autoridade política. As transições entre os modos de produção seriam traumáticas na medida em que essas formas de vida impediriam costumes e comportamentos muito antigos. Campbell propõe que a harmonia das formas

abstratas produziria uma espécie de efeito calmante, capaz de apaziguar angústias inerentes à vida na cidade e sob o Estado.

A pintura *Vento* de Ana Prata, que Sofia Borges expôs de modo tal que não pode ser vista sem a interferência da escultura *Caos primordial* de Jennifer Tee, tem o exato aspecto das formas comentadas por Campbell. A pintura por si só sustentaria uma analogia com objetos tão distantes no espaço e no tempo. A proximidade das duas obras irritou quem insistisse na fruição purista. Com certa paciência era possível abstrair de tudo e observar algumas obras isoladamente, mas ali era impossível. Isso foi erroneamente interpretado como descuido. A luz produzida pela escultura sinaliza a técnica aplicada para “redimir-se do temor das coisas” e buscar “poder sobre a resistência da Natureza” conforme comentário de Luiz Costa Lima à *Dialética do esclarecimento* de Horkheimer e Adorno (2005, p. 166). A interação entre as obras aponta para o amplo conjunto dos conhecimentos produzidos pelos povos do Neolítico que precedeu a Revolução Urbana e produz uma imagem utópica da técnica tal como seria se não tivesse se tornado o braço armado do controle político.

As conexões com os outros trabalhos produzidas pela expografia configuram um lugar onde formas atuam como imagens politicamente qualificadas, liberadas da condição de peça de museu ou objeto do sistema de arte, integradas à rede de apropriações ou nexos de intencionalidades. A esse lugar das imagens chamamos de iconotopia, por oposição aos espaços onde imagens são submetidas à “matabilidade” (Agamben, 2007, p. 16) da vida nua, a um tal excesso de visibilidade que a torna apagável.

Por fim, Sofia Borges utilizou cortinas de veludo como anteparo para as imagens, provocando uma outra forma de estranhamento. Se a intenção era aludir ao cenário teatral, por que estariam fechadas? Se o espetáculo ocorre quando se abre a cortina, então o que se vê não é espetáculo. Cortinas aparecem de forma recorrente na pintura italiana dos séculos XVI e XVII que convencionalmente se chama de barroca. Se o espectador da pintura clássica do Renascimento se

habitua com uma paisagem natural que se estendia placidamente ao fundo das cenas, ainda que sensuais, sentimentais, ou violentas, apaziguando-as ao inscrevê-las na razão da ordem natural, uma pintura como a *Judith* de Caravaggio (fig. 5) oferece, ao fundo da execução do tirano, uma antítese da racionalidade clássica: a cortina vermelha entreaberta para a escuridão, imagem da dimensão moral da protagonista, tomada pelo turbulento questionamento interior a que se submete, visível apenas no cenho franzido, em contraste com o gesto preciso e a fisionomia circunspecta enquanto sua ajudante aparece desfigurada por uma avidez pragmática, desprovida de conflito e portanto da subjetividade que esta pintura celebra e torna visível ao fundo e na luz divina que incide sobre o seio legitimando a ação.

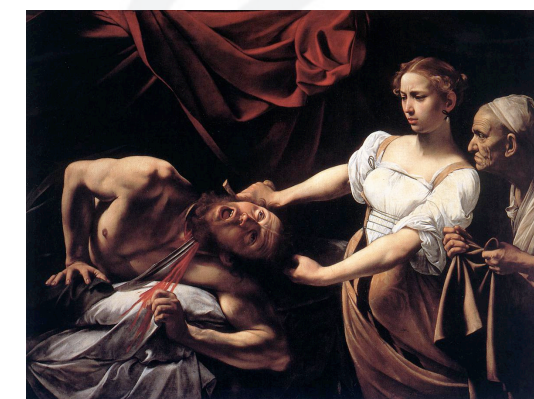


Figura 5: *Judith decapitando Holofernes* (Caravaggio, 1599). Galleria Nazionale d'Arte Antica (Roma). Fonte: Web Gallery of Art.

Em lendária emissão radiofônica, Foucault discorre sobre “lugares que se opõem a todos os outros”, ou “contraespaços” (2013, p. 20). Eles existiriam em todas as sociedades, como se não fosse possível a vida social sem que as transgressões se materializassem em lugares específicos, tese próxima à de Durkheim, quando afirma que o criminoso “constitui um agente regular da vida social” (1968, p. 66). Foucault afirma que os povos tradicionais lidam de modo diferente da sociedade moderna com essas “heterotopias”. Elas

demarcam os momentos de passagem que ele chama de “crises biológicas”, como a puberdade e a menstruação. A sociedade moderna produz a norma em detrimento do ritual e, portanto, produz também os anormais. As heterotopias modernas seriam heterotopias do desvio. Com referência a Foucault, Belting propõe um “intercâmbio entre lugares e imagens” (2011, p. 45). O contato com imagens tradicionalmente ocorre em lugares específicos, sejam eles públicos, íntimos ou privados. Certas divindades são ligadas a lugares sagrados, assim como suas aparições. Potencializa-se a circulação das obras de arte quando as modernas telas se oferecem como alternativa à madeira e ao afresco até que a fotografia e os meios de comunicação de massa tornassem corriqueiro um encontro com imagens físicas que tradicionalmente era episódico, rompia o cotidiano, era um acontecimento.

Vivemos em meio a imagens sem corpos, que circulam pelas infovias cada vez mais distantes e independentes dos seus protótipos, as contrapartes reais. No não-lugar dessas linhas de transmissão digitais, em regime de plena visibilidade, as imagens estão separadas de qualquer sentido comunitário, desprovidas de significado coletivo, o que significa que, para as comunidades, elas tendem a perder o sentido e o valor. Se há guerras de imagens desde que existe o Estado, não há modo mais eficiente de controlar as imagens em torno das quais se formam as comunidades do que banalizá-las por meio de uma proliferação desenfreada. Nesse contexto, as imagens materiais que restam, ainda repletas de valor cultural, permanecem cativas nas instituições, espaços que as enquadram historicamente, como os grandes museus, ou esteticamente, como as galerias e espaços expositivos sem acervos, ou biopoliticamente, no “corpo espetáculo” que é também um “domínio da vida nua” (Pelbart, 2016, p. 28).

Imagens críticas, que se contrapõem às super-imagens projetadas pelos meios de comunicação de massa, que se requalificam politicamente quebrando as molduras (conforme recomenda o cartaz de Asger Jorn aos estudantes sublevados de Paris em maio de 1968), constituem uma forma de “politização da arte” que faz jus ao legado das vanguardas. As novas tecnologias tanto

servem para o enquadramento e a banalização quanto para a crítica e a resistência. O sistema de arte, porém, assimila e aliena todo trabalho, conforme o funcionamento do próprio modo de produção capitalista, ao qual praticamente todas as sociedades se submetem. A dupla de palestinos Basel Abbas e Rouanne Abou-Rahme que produziu *And yet my mask is powerful* (2016) referiu-se à impressão 3D da máscara neolítica roubada de um povoado palestino por um médico inglês como “coisa real” por oposição à “cópia” atualmente sob a guarda israelense no Museu de Jerusalém. O hackeamento dos dados da imagem apontada como autêntica, a deriva, a filmagem, a montagem e a apropriação são procedimentos análogos aos praticados por Sofia Borges na 33ª Bienal. Não há modo mais atual de compreender as expressões “perda da aura” e “politização da arte”, formuladas por Walter Benjamin (1977, p. 141 e 169) no ensaio sobre *A obra de arte*.

Se a galeria de arte e o próprio museu em suas configurações tradicionais deixam de ser contraespaços no sentido de Foucault, ainda que exponham obras de arte críticas, uma vez que as dispõem de modo convencional, a expografia de Sofia Borges na 33ª Bienal de São Paulo conectou artistas brasileiros contemporâneos, estrangeiros, obras do Museu de Imagens do Inconsciente, máscaras de povos do Chaco provenientes do Museu do Barro no Paraguai, fotografias de rituais da Patagônia e as séries de apropriações e deslocamentos realizados pela própria artista-curadora para dispor essas imagens de modo que se contrapôs às outras expografias e ao próprio espaço arquitetônico da exposição, criando recorrências, transformações e estranhamentos, de modo que essa expografia cravou em meio às outras um lugar onde as imagens se desviavam, exerciam contrapositionamentos, uma heterotopia de imagens, a que podemos chamar de iconotopia.

BIBLIOGRAFIA

- Augé, Marc. *Les sens et les autres*. Paris: Fayard; 1994.
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer*. Belo Horizonte: Editora UFMG; 2007.
- Belting, Hans. *An anthropology of images*. Princeton: Princeton University Press; 2011.
- Benjamin, Walter. *Iluminationen*. Frankfurt: Suhrkamp; 1977.
- Borges, Sofia. Texto curatorial para 33ª Bienal de Arte de São Paulo. Disponível em: <https://sofiaborges.carbonmade.com/projects/6773444>
- Campbell, Joseph. *O voo do pássaro selvagem*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; 1997.
- Childe, Vere Gordon. *Evolução cultural do homem*. Rio de Janeiro: Zahar; 1975.
- Durkheim, Émile. *As regras do método sociológico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; 1968.
- Ésquilo. *Oréstia*; tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar; 2003.
- Foster, Hal. *Death in America*; in *October*, vol. 75. Cambridge: MIT Press; 1996.
- Foucault, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1; 2013.
- Gell, Alfred. *The art of anthropology*. Oxford e Nova York: Berg; 2006.
- Jung, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Rio de Janeiro: Vozes; 1985.
- Lima, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra; 2005.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo; 2005.
- Osorio, Luiz Camillo. *Do artista curador à (não) curadoria: dilemas da 33ª Bienal de São Paulo*; in *Modos*, volume 3, número 1. Campinas: Unicamp; 2019.
- Mondzain, Marie-José. *Imagem, ícone, economia*. Rio de Janeiro: Contraponto; 2013.
- Nussbaum, Martha C. *A fragilidade da bondade*. São Paulo: Martins Fontes; 2009.
- Pelbart, Peter Pál. *O avesso do niilismo*. São Paulo: n-1; 2016.
- Vernant, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras; 2011.
- Wolf, Eric. *A Europa e os povos sem história*. São Paulo: Edusp; 2009.