

Renata Moreira Marquez
UNILESTE-MG

RESUMO

Através deste ensaio crítico buscamos a aproximação da poesia de Joan Brossa (1919-1998) com a categoria de paisagem, a partir de distintos domínios do saber. Argumentamos que a idéia de um poema transitável, para além da literalidade flagrante dos seus poemas-objeto, está presente como potência essencial também nos seus poemas escritos sobre papel. Quando Brossa elabora intervenções de poemas corpóreos para o espaço urbano de Barcelona, suas letras ganham em materialidade e escala, mas muitas vezes limitam-se quanto à multiplicidade de camadas de sentido. Assim, partimos por Barcelona em outra direção: em busca de *letras topográficas* supostamente perdidas por Brossa, letras fugitivas, registradas através de um ensaio fotográfico que ilustra a expedição e a invenção dessa fábula.

PALAVRAS-CHAVE

Joan Brossa. Paisagem urbana. Poesia e espaço.

No ano de 2006, a Fundació Joan Brossa lançou um pequeno livro chamado *Itinerarios brossianos*. O livro traz seis mapas de percursos, cinco dos quais na cidade de Barcelona, indicando que alguns dos trabalhos contidos nos itinerários só figuram nos registros fotográficos arquivados na Fundació, não mais visíveis no seu *site-specific*.

Depois de perseguir os pontos de interesse de alguns dos itinerários, tomei a decisão de me desencaminhar. Principalmente porque o que apontavam os itinerários publicados eram justamente as paradas: a fixidez dos objetos feitos públicos em escala aumentada. Paralelamente, tive a impressão de que as esculturas de Joan Brossa (1919-1998) colocadas na cidade a partir da década de 1980 – chamadas de poemas corpóreos – não continham o frescor do inacabado que eu costumava encontrar nos seus livros e nos seus pequenos poemas-objeto. Pareciam presas nas formas que tiveram subitamente que assumir e, muitas vezes, aproximavam-se do inverossímil. Encontrei ali uma contradição possível: a anti-poesia ou poesia do cotidiano festejada pelo autor não seria, por sua própria constituição conceitual, também o anti-monumento? Enquanto os seus pequenos poemas-objeto constituíam murmúrios do cotidiano, engenhosos na sua construção, convidativos na sua ação singela, um livro entreaberto agigantado feito de placas metálicas sobre uma semi-esfera, colocado num cruzamento de duas avenidas, compactuava com a cidade na sua superfície de imagens, resultando um objeto inverossímil. Talvez aí residisse, aos meus olhos, a incompatibilidade da percepção de seus trabalhos instalados nas ruas de Barcelona.

Resolvi então abandonar os itinerários propostos pela Fundació e traçar uma nova trilha, na qual eu poderia me perder conscientemente numa espécie de psicogeografia urbana.¹ À psicogeografia interessam mais os espaços entre coisas e o próprio ato de mover-se no território do que os pontos fixados e, nessa prática, são – os espaços entre coisas – decisivos no rumo da trilha. Assim, saí buscando, na cidade, palavras que suspeitei perdidas por Brossa. *Letras fugitivas*,² para lá dos itinerários impressos no livro. Rascunhos de poemas possíveis que se confundem com itinerários urbanos possíveis, numa justaposição de percepção e ação; letras que a paisagem da cidade carrega displicentemente na sua materialidade, por tempos esquecidos. Desse processo, resultou um álbum de matéria-prima e *ready-made* ao mesmo tempo. Para Brossa, *un regalo*. Para mim, o poder arquitetônico da construção efêmera da cidade brossiana.

GAFAS

Te las digo y no me entiendes.

Te las enseño y no las encuentras.³

A cidade brossiana. As letras constituem um dos espaços tangíveis da cidade. Mais do que pele de lona ou tinta, também vêm sob a forma de volumes metálicos e arquiteturas de concreto. Escapando ao apelo da comunicação publicitária e seu regime temporal da rápida obsolescência, desviando das nuvens de gafanhotos de escritura de que falava Walter Benjamin ainda em 1928,⁴ encontrei troços de temporalidades distintas, traços históricos de abandono e decadência saudável, conjunturas abertas ao pensamento (os japoneses bem conhecem a dignidade que cabe às coisas no seu ato de envelhecer; lugares eternamente assépticos são insuportáveis). Notei que operava um retorno à tipografia de Gutenberg: um olhar sobre a forma sólida da linguagem, antes da sua diluição, não menos potente, em imagem e fontes inesgotáveis de desenho.

Migrei, nessa expedição urbana, diretamente da “poesia tipográfica”⁵ – mecanismo com o qual o autor, ao longo de sua obra, reescreve todo o abecedário através de poemas visuais, transformando cada letra em um ser completo e atuante, protagonista, portanto – para o campo da topografia, “conjunto de técnicas y conocimientos para describir y delinear la superficie de un terreno”.⁶ Assim, as “letras topográficas” que eu buscava e que egeria deveriam ocupar lugar no terreno urbano, definindo formas e esboçando sentidos. Essa livre derivação – ou será breve corrupção? – da palavra tipografia, através

¹ A psicogeografia foi definida pelo grupo Internacional Situacionista (1957-1972) como o estudo das leis e efeitos específicos do entorno, seja organizado conscientemente ou não, sobre as emoções e o comportamento dos indivíduos, quando o principal problema do urbanismo era assegurar a circulação fluida de uma quantidade cada vez maior de veículos. A experiência do espaço urbano foi concebida não como o resultado de uma ordem compositiva, mas como *deriva*: uma acumulação errática de experiências sinestésicas. Espécie de “anti-imagem, signo da vitória do tempo vivenciado sobre o espaço, da ação sobre a representação e da vida sobre a arte, que estiveram sempre no coração do movimento” (ANDREOTTI; COSTA. *Situationists*, p. 12. Tradução minha.).

² Título da instalação que Joan Brossa fez em 1998 para o saguão da sede da Bertelsmann, em Barcelona.

³ BROSSA; MADOZ. *Fotopoemario*, p. 29.

⁴ BENJAMIN. *Obras escolhidas*, p. 28.

⁵ BROSSA. *Poesia tipogràfica*.

⁶ <http://www.wordreference.com/definicion/topografia>.

da troca da vogal *i* pela vogal *o*, gera um procedimento de espacialização da poesia rumo ao cotidiano e à experiência particular dos lugares urbanos.

Ao mesmo tempo, a derivação não é por acaso: as questões topográficas definem essencialmente o trabalho de Brossa. A sua poesia investiga os limites da letra e do espaço físico, por um lado, e os limites do texto e dos objetos que povoam as banalidades da vida cotidiana, por outro. Por meio de ferramentas gráficas, o autor trata de delinear terrenos e imprimir grafias simultaneamente poéticas e espaciais: tipografias e topografias. Concentrei-me então na ação das letras fugitivas, perdidas, ocultadas e deslocadas; notemos que todos esses adjetivos têm caráter espacial, idéia de trânsito, de criação remota de uma relação entre lugares.

O estojo
é liso, a tampa
é igual à caixa;
o interior, forrado de preto.

As jóias.

Este poema tem fundo falso.⁷

Quando Brossa escreve “Este poema tem fundo falso”, desencadeia uma operação específica de produção do espaço. Trata-se da instalação permanente do poema como um lugar em crise. Assim, antes de ser entendido e fabricado como um objeto, o poema se constitui como um lugar. A categoria de lugar expande a noção de objeto cuja imagem o poema poderia suscitar. O lugar, povoado por seres, coisas e acontecimentos, aplica o entendimento do espaço como exterioridade: uma rede de relações.⁸ O fundo falso do poema é a sua passagem de um ponto a outro, é o seu trânsito, é o que expande a imagem da caixa, é a sua possibilidade de fuga.

Essa amplitude violenta que se percorre através do poema, da rasadura da frase ao horizonte flagrante, deslocaliza o poema. Mas essa deslocalização, condição de sua sobrevivência, só é possível a partir de um lugar muito preciso, o lugar onde se dá um confronto instável e imprevisível, o lugar tátil onde acontece uma “interrupção”: “mudança na forma ou na estrutura da linguagem”.⁹ Leio em voz alta: “e saio do poema”.¹⁰ Onde estou? Onde estive? Observo a cidade à minha volta: o poema não trata de metáforas; é o espaço literal a sua matéria.

Em poemas das décadas de 1960 e 1970, Brossa já instaurava o alfabeto como espaço e a experiência poética como a construção de lugares possíveis nesse espaço. Dispondo em seqüência as letras do alfabeto de A a Z, em três linhas, escreveu, ao início da lista, *Entrada*, e ao final, *Sortida* (“Poema”, 1968). Livres itinerários, livres combinações, livres experiências de leitura e escritura e, finalmente – ou o começo de

⁷ BROSSA. *Poemas civis*, p. 53.

⁸ O espaço como exterioridade aparece no *Diccionario de filosofia* de ABBAGNANO, p. 435: “aquello que hace posible la relación extrínseca entre los objetos”.

⁹ BLANCHOT. *A conversa infinita*, p. 134.

¹⁰ BROSSA. *Poesia vista*, p. 83.

todo o resto? – a letra em si como coisa poética, na sua natureza mesma, simplesmente o abecedário (“Poema del natural”, 1973).¹¹

Voltemos à construção da fábula das letras fugitivas. Os argumentos: toda letra é também forma. Toda letra é o começo de algo. Toda palavra espera pela sua adoção. Toda paisagem é contingente. As letras e as palavras *matéricas* da cidade são uma paisagem poética possível perdida do acervo imaginário de Brossa, uma amostragem de realidades que desfilam dentro de outras realidades. Nas palavras de Foucault: “um sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis”.¹²

F. PEÑA: inscrição encontrada num desenho que representa um rolo de madeira, objeto utilizado na cozinha. Ou seria um desenho sobre uma inscrição? A hierarquia não se decifra: ou o objeto foi adotado pelo nome ou a letra foi acumulada e sedimentada, pelo uso repetitivo, no objeto. Paralelamente, o objeto sugere uma máquina de reprodução da palavra, prensa manual de gravura, através do seu ato de rolagem. Nessa mesma paisagem, notamos que muitas outras letras tentam entrar para o reino discreto dos alto-relevos.



Jean-François Lyotard escreveu que “A DESORIENTAÇÃO seria uma condição da paisagem”, definindo assim a paisagem como uma instância em transformação, relacionada com a percepção e a experiência corporal de cada observador. Aproximamo-nos da paisagem “enquanto lugar INDESTINADO”, lugar onde as matérias se oferecem em estado puro, antes de serem domesticadas. Sendo o espaço literal a matéria do poema de Brossa, por intermédio dele tal espaço ressurgue estranho e protagoniza o lugar indesejado. Formas de vida deslocadas desorientam o lugar do poema. Ou, em outras palavras: o poema como lugar detém a paisagem de Lyotard, “é a escrita da descrição impossível”.¹³ O poema como lugar é a própria ação de desorientação.

¿Qué escribes sobre la pared de roca?
Por más que consideres viable ésta
o aquella iniciativa, la verdad es
que las preguntas y las respuestas están
dentro de ti.¹⁴

A porta de metal está fechada, quando todo o comércio da rua está em pleno funcionamento. Ninguém se lembra de quando a abriram pela última vez. Como um caderno pautado, em uma de suas linhas se lê ENTRADA ESCENA. Que teatro

¹¹ BROSSA. *Poesia tipogràfica*, p. 18-19.

¹² FOUCAULT. *Estética*, p. 420.

¹³ LYOTARD. *O inumano*, p. 183-188.

¹⁴ BROSSA; MADOZ. *La piedra abierta*, p. 453.



diminuto e precário essa porta de enrolar pautada encerra? Que cenas se construíram ali e que paisagem de ruína cênica ela hoje obscurece? Como nas peças teatrais escritas por Brossa – chamadas *poesia escénica* –, outras frases, livres, completam as linhas do caderno. Um par de monólogos querem constituir um diálogo: *¿Pero la puerta no está cerrada? Hay que escribirlo primero.*

A paisagem é um horizonte temporal, um conjunto de ações inesperadas que

diluem o poema no espaço literal. “No quiero que la Palabra se quede en palabras”.¹⁵ Em que mapeamento cabe o poema senão no mundo, no mapa em escala real? A confecção de um mapa poético do mundo é a descrição impossível da própria paisagem. Dessa maneira, o poema situa-se, sem se fixar, na idéia de lugar que se dissipa na experiência do mundo: um mapa de espaços interrompidos.

Calzados EL CISNE. As letras povoam a mesma categoria dos toldos, dos fios elétricos e das texturas dos materiais. Maquete da cidade das letras: *EL CISNE* se impõe na paisagem, altivo como sempre. Em seguida vêm as outras letras. Objetos incompatíveis, calçados e cisnes nunca se encontraram. Pensando bem, talvez tenham comparecido às conversas surrealistas de décadas atrás. Pensando melhor, sim; as suas formas têm algo em comum: o estilo.



“Passa um pássaro e o poema acaba”.¹⁶ Rosalind Krauss escreve sobre uma experiência ordinária de espaços interrompidos: breves e solitárias conexões e vazamentos de um espaço em outro; derramamentos de instantes num dado lugar: “uma experiência de descontinuidade entre diferentes fragmentos do mundo”,¹⁷ abrindo uma fenda na realidade contínua de certo espaço dominante. Trata-se claramente de uma situação de acúmulo e superposição, não de virtualidade. Não se trata tampouco de transcendência, mas sim da imanência constitutiva do próprio campo espacial. No campo espacial, podemos pensar que atuam vetores de forças de muitas direções, onde o poema é uma dessas linhas de força.

¹⁵ BROSSA. *La piedra abierta*, p. 461.

¹⁶ BROSSA. *Poesia vista*, p. 53.

¹⁷ KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 138.

Las letras se escapan de las palabras
y viven su propia vida.
Huyen los números del calendario.
En los límites del pensamiento, todo lo descubro
en los primeros movimientos de la gente que pasa.¹⁸

O espaço literal de uma obra é aquele que não está apartado dela, que não a transcende e cuja dimensão não é privilégio exclusivamente nem do produtor nem do receptor da obra, como é o caso do espaço conceitual ou do espaço mental. Ao contrário, é o lugar preciso por onde transitamos na obra, ou, em outras palavras, é o lugar onde a colocamos em funcionamento, máquina literária que é.¹⁹ Trânsito, e não observação, ou leitura, ou contemplação, ou interpretação. O trânsito se dá em algum lugar, ou entre lugares díspares. O fundo falso de todo lugar é a sua capacidade de ser trânsito. O poema com fundo falso não está ali para se transformar em outra coisa; ele assim foi constituído, objeto frágil, astuto, inacabado, prestes a ser transitado pelo mundo.

Vincent Berdoulay desenvolve uma definição de lugar a partir da idéia da captação simultânea do sujeito, da cultura e do espaço. O lugar seria então esse ponto espaço-temporal em que se dá o movimento – ou o trânsito de paisagens – de um atravessamento sujeito-cultura-espaço. “Ya no es posible estudiar por separado el sujeto, la cultura y el espacio. Es por ello que se puede actualizar la noción de lugar, para no disociarlos y captarlos en un mismo movimiento.”²⁰ O lugar de Berdoulay acerca-se da paisagem de Lyotard, ou a contém. A paisagem como lugar indesejado aparece em Berdoulay através do esboço do sujeito ativo no processo de criação da paisagem, que constrói e reconstrói a sua identidade para além das representações domesticadas. A co-fabricação do sujeito e do lugar é o resultado da explicitação da tensão que se dá no âmbito da paisagem.

Na porta da loja, um senhor fica parado durante um quarto de hora, com as mãos nos bolsos, olhando o fraco movimento da avenida, até o momento em que me vê. À sua frente, uma enorme e solitária letra I, encapada com uma mangueira vermelha, quer, em vão, desviar a atenção da impressão potentemente ambígua do letreiro azul da loja: ANIMALES EXOTICOS.

“Paisagens derivadas”²¹ seria uma denominação possível ao trânsito do poema. A paisagem então nunca é



¹⁸ BROSSA. *La piedra abierta*, p. 461.

¹⁹ Ao escrever sobre Franz Kafka, Gilles Deleuze e Félix Guattari empregam o termo “máquina literária de expressão” ou “máquina de escritura”, em que Kafka é a engrenagem, o mecânico, o funcionário e a vítima (DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*).

²⁰ BERDOULAY. *Sujeto y acción en la geografía cultural: el cambio sin concluir*, p. 55.

²¹ “Paisagens derivadas” foi um termo utilizado pelo geógrafo Max Sorre, conforme Milton Santos, com o qual Santos designa as paisagens dos países subdesenvolvidos, que são na verdade derivadas das necessidades da economia dos países industriais onde se encontra a decisão, desconstruindo a noção de região (SANTOS. *Por uma geografia nova*, p. 39).

um quadro paisagístico, nunca é auto-referente e auto-suficiente, ela é uma conexão ou uma fissura. Um mapeamento feito através do poema seria constituído pelas suas paisagens derivadas, amplas e inexatas, que traçam uma rede de espaços interrompidos, sintaxe da lógica da rasadura. Poderíamos também falar nos termos de Michel Foucault: as heterotopias são “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis”.²²

Depois de escrever o poema,
os limites da página já não estão
onde foi cortado o papel.²³

Nesse momento de pura contingência, a página dissolve estrategicamente os seus limites para que o mundo transite no poema, para que os espaços confrontem os seus fundos falsos, as suas fendas, a sua instabilidade, a sua informalidade constitutiva e necessária ao cotidiano.

O *local* – palavra em castelhano que quer dizer espaço comercial – está com as portas fechadas. Pelo horário, deveria estar funcionando, como atestam todas as portas vizinhas. Mas parece que as notícias não são animadoras. Dizem que a minha espera será em vão. *Hoy por hoy no hay novedades, lo siento*, ecoa a voz de um alto falante imaginário situado em algum lugar próximo. Em outros tempos, haveria filas enormes na calçada das *NOVEDADES*.



EL papel es papel Japón
o papel bambú.²⁴



PAPELES, CARTONES Y SUS ANEXOS, diz o letreiro da loja, algumas ruas abaixo. A categoria dos anexos é sempre uma aventura. Do lado de fora, observo fragmentariamente os produtos amarelados e as pessoas lá dentro, imagino exatamente o que buscam, vejo o reflexo nervoso dos pedestres da *Calle Tallers* nos seus vidros. Que temporalidade fugidia vive ali, que lugar-gaveta único para pensar sobre o suporte da palavra! Caminhando ao lado, encontro um dos anexos, a parede de pedra: *PAPELES BACHS*. Já desbotadas pelo tempo e pela poeira turística do centro da cidade, as letras figuram discretas no edifício de pedra. Brossa perguntou sobre a poesia: “é melhor desempacotá-la dos livros, não?”²⁵

²² FOUCAULT. *Estética*, p. 415.

²³ BROSSA. *Poesia vista*, p. 49.

²⁴ BROSSA. *La piedra abierta*, p. 195.

²⁵ BROSSA. *Poesia vista*, p. 69.

Apesar do encantamento da expansão do suporte para o poema, o procedimento do desempacotamento não é privilégio dos poemas-objeto e dos poemas corpóreos. O espaço literal como matéria da poesia já executa e faz executar o desempacotamento. A sua materialidade de objeto só expande a sua atuação: poesia rasa, poesia cênica, poemas transitáveis são palavras que denominam a mesma fome de espaços e de fundos falsos, tanto no contexto das páginas como no domínio dos objetos poéticos. Todos os poemas são enfim transitáveis; o território de materialização desse trânsito nunca se situa no próprio poema, portanto...

A poesia é um jogo em que,
sob uma realidade
aparente, aparece uma
outra de repente.²⁶



Uma cena vislumbrada dentro de outra, sem que os outros percebam: *idonde están mis gafas?* Uma mudança de hierarquia. Uma disfunção espacial, uma interferência irracional, uma contraprodutividade. O recorte da paisagem individual desenhando-se no espaço. “A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis”.²⁷ Em Brossa, essa sucessão de realidades percebidas intimamente ou esse acúmulo de posicionamentos testemunha mais uma literalidade flagrante: os poemas são descartáveis como alimentos, os poemas são escaláveis como escadas, os poemas são portáteis e atravessam os afazeres diários.

No se trata de textos donde ya ha habido
una intención poética; me interesan textos
neutros, funcionales, que yo puedo convertir
en poéticos por el hecho de haberlos escogido.²⁸

ENCANTS VELLS. Situando-se numa espécie de não-lugar entre viadutos, ciclovias, placas de trânsito e semáforos, as letras vermelhas impõem-se inegavelmente na paisagem. São elementos paisagísticos como as árvores, o mato rasteiro e como o *skyline* da arquitetura. As letras flutuam sobre o muro, texto em suspensão. A proximidade lingüística com o português e ao mesmo tempo o desconhecimento exato das palavras em *lengua catalana* transformam-se em um espaço de invenção.



²⁶ BROSSA. *Poesia vista*, p. 41.

²⁷ FOUCAULT. *Estética*, p. 418.

²⁸ BROSSA. *La piedra abierta*, p. 399.

Dentre muitos mapeamentos subjetivos do mundo encontramos, tanto nos poemas como nos hábitos cotidianos, um elemento comum: a idéia de deslocamento, de transporte: “me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe” e, em seguida, “começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou”.²⁹ A literatura é vivida em Brossa na sua dimensão física. O corpo ecoa o poema. Os objetos nunca mais serão os mesmos.

Yo no sé si algún día escribiré
Palabras de verdad, objetos libres.³⁰

Uma vez que todo espaço é espaço de linguagem – pois, se assim não o fosse, o espaço nos seria completamente inútil, um desperdício –, o fundo falso do poema constitui um acesso a essa espécie de “espaço que nos corrói e nos sulca”,³¹ uma escola de expressão.³² No mapa heterotópico, as linhas, as legendas e os ícones são corroídos pelos espaços: o mundo é a mídia do poema. Um M fugitivo num domingo de sol para Brossa.



RESUMEN

A través de este ensayo crítico buscamos la proximidad de la poesía de Joan Brossa (1919-1998) con la categoría de paisaje desde distintos campos del saber. Planteamos que la idea de un poema transitable, más allá de la evidencia de sus poemas-objeto, está presente como potencia esencial también en sus poemas hechos para papel. Cuando Brossa hace intervenciones de poemas corpóreos para el espacio urbano de Barcelona, sus letras ganan en materialidad y escala pero muchas veces quedan limitadas cuánto a la multiplicidad de capas de sentido. Entonces, salimos por Barcelona hacia otra orientación, en la búsqueda por *letras topográficas* supuestamente perdidas por Brossa, letras fugitivas, registradas a través de un ensayo fotográfico que ilustra la expedición y la invención de esa historia.

PALABRAS-CLAVE

Joan Brossa. Paisaje urbano. Poesía y espacio.

²⁹ FOUCAULT. *Estética*, p. 415.

³⁰ BROSSA. *La piedra abierta*, p. 291.

³¹ FOUCAULT. *Estética*, p. 414.

³² Edgar Morin concebe a arte como um importante eixo formador do sujeito. Para o autor, a vivência da arte *ensina a viver*, pois funciona como escola de expressão do sujeito, escola da qualidade poética da vida, escola da descoberta de si, escola da consciência da complexidade da vida e escola da compreensão da natureza humana (MORIN. *A cabeça bem-feita*).

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de filosofía*. México, DF: FCE, 1997.
- ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier (Ed.). *Situationists: art, politics, urbanism*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1997. v. 2.
- BERDOULAY, Vincent. Sujeto y acción en la geografía cultural: el cambio sin concluir. *Boletín de la A.G.E*, Madrid, n. 34, p. 51-61. jan./jun. 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.
- BROSSA, Joan; MADDOZ, Chema. *Fotopoemario*. Madrid: La Fabrica, 2003.
- BROSSA, Joan. *Itinerarios brossianos*. Barcelona: Fundació Joan Brossa e Ajuntament de Barcelona, 2006.
- BROSSA, Joan. *La piedra abierta*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2003.
- BROSSA, Joan. *Poemas civis*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- BROSSA, Joan. *Poesia tipogràfica*. Barcelona: Fundació Joan Brossa e Ajuntament de Barcelona, 2004.
- BROSSA, Joan. *Poesia vista*. São Paulo: Amauta Editorial, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- SANTOS, Milton. *Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica*. São Paulo: Edusp, 2004.