

TEXTO COMO TEXTURA: UMA ABORDAGEM SOBRE A VISUALIDADE DA PALAVRA¹

Marina Bortoluz Polidoro
Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora do Centro de
Ciências da Comunicação da Universidade de Caxias do Sul.

Resumo: Este artigo aborda o texto pela sua condição visual e pelas qualidades que implica na superfície que lhe serve de suporte. Dessa maneira, desenvolvem-se questões relativas às superfícies e suas qualidades, seguidas de reflexão acerca dos tipos impressos, o reconhecimento da visualidade da escrita e a apropriação de materiais gráficos, como jornais, cartazes publicitários e páginas de livros, para utilização em obras de artes visuais. Para tanto, são realizadas abordagens de obras de Pablo Picasso, Pierre Buraglio, Gwyther Irwin e, uma vez que a motivação para este artigo emerge da produção artística pessoal, de uma série que constitui uma de minhas produções recentes.

Palavras-chave: texto, página impressa, superfície, textura, colagem.

Abstract: *This paper approaches the text by its visual condition and its qualities that implies in the surface which supports it. Thus, issues are developed relating to the surface and its qualities, followed by a reflection about the printed types, the recognition of the writing's visuality and the appropriation of graphic materials such as newspapers, posters and pages of books for use in works of visual art. To reach that, approaches are made about some Pablo Picasso's works, Pierre Buraglio's, Gwyther Irwin's, and, since the motivation for this paper emerges from my personal artistic production, of a serie that is one of my recent productions.*

Keywords: *text, printed page, surface, texture, collage.*

Apresentação

O acontecimento gráfico é o que
permite à folha existir, significar, fruir.
Roland Barthes

As palavras, letras ou números ganham visibilidade nas artes visuais a partir do início do século XX, primeiramente com os *papiers collés* cubistas e, mais tarde, sendo amplamente utilizados pelos dadaístas e surrealistas. A inclusão desses elementos cria uma presença diferente, estrangeira, que questiona a realidade da imagem e constrói um outro espaço (Schweisguth, 2007, p. 122). Contemporaneamente eles continuam aparecendo nas artes e,

se em trabalhos de alguns artistas chegam a prescindir a criação de imagens, em outros aparece também o interesse pela forma das palavras, considerando, por exemplo, os aspectos caligráficos e do desenho da linha na escrita.

O presente artigo propõe-se a desenvolver uma reflexão sobre o texto, mais especificamente, sobre a maneira como conteúdos ganham forma e transformam-se em superfície gráfica, textura visual. A motivação que conduz essa reflexão refere-se às questões processuais e poéticas presentes na minha produção artística, especialmente na série de trabalhos chamada *Grandes Romancistas*, em que a presença e importância da página impressa ficam evidentes. Nessa direção, assume-se aqui uma abordagem de artista: partir do próprio processo de trabalho para reconhecer e problematizar questões intersubjetivas e estabelecer comparações diferenciais com outros artistas.

O artigo inicia pela abordagem das questões relativas às superfícies e suas qualidades. Ao tratar da importância das superfícies no meu trabalho com colagem, apresentam-se os antecedentes desta trajetória. Segue-se a isso uma reflexão acerca da visualidade das páginas impressas – a textura do texto – e sua utilização nas artes visuais. Com a abordagem de trabalhos de Pablo Picasso, de Pierre Buraglio e de Gwyther Irwin, além dos meus próprios já mencionados, a ênfase está em obras que possuem textos impressos entre as matérias-primas utilizadas.

Sobre as superfícies e texturas

Do desejo de inserir texturas nos meus desenhos, encontrei a frotagem e passei a realizar esse procedimento em papéis de seda para depois colar sobre um desenho já em andamento em papel de gramatura importante. Aos poucos, as sobreposições desses papéis ganharam cada vez maior relevância e acabaram dispensando o desenho inicial e o papel de base. De maneira que os trabalhos, desde 2007, são compostos de diversas camadas de papel, que se fazem presentes, com maior ou menor ênfase, na superfície do desenho.

Muitas dessas camadas são fragmentos de uma coleção: diferentes papéis que carregam texturas, estampas, campos de cor. Mais especificamente, papéis translúcidos – de seda, manteiga, arroz; frotagens com

pastel oleoso que produzem padrões; cópias com caneta nanquim ou grafite de estampas como as de William Morris; papéis tingidos com aquarela; estampas capturadas de toalhas plásticas utilizadas como máscara para estêncil ou matriz para monotípias; recortes de revistas que apresentam estampas; fotografias de texturas, padronagens, chãos, muros; amostras de papéis de parede; páginas de livros, textos impressos.

As texturas são entendidas como as características e qualidades de uma superfície, podendo ser estritamente bidimensionais ou incluir relevo. De maneira que é possível que uma textura apresente qualidades apenas ópticas e não táteis, porém, onde há uma textura tátil, essas duas qualidades coexistem. Esse é o caso da superfície resultante de algumas das operações descritas anteriormente como maneira de capturar e produzir texturas, bem como o resultado da colagem e sobreposição de papéis, que muitas vezes cria uma superfície enrugada. Ainda que as obras não sejam feitas com o intuito de serem tocadas, essas texturas interessam também por suas qualidades visuais.

As texturas visuais podem simular sensações táteis, mas também podem recobrir uma superfície a partir de elementos gráficos, que criam desenhos, padronagens e estampas. Assim, tipos impressos podem ser utilizados na criação de texturas: as páginas de livro ou jornal, por exemplo, seguem um padrão – imposto pelas regras da escrita, tipografia e design da página –, que acaba por criar planos uniformemente texturizados.

Sobre a página escrita e a página impressa

A impressão com tipos substituiu o manuscrito copiado à mão – cópias de cópias, todas manualmente produzidas – introduzindo a produção de livros no sistema de produção em massa e vulgarizando o alfabeto, antes acessível a uns poucos. Assim, os primeiros tipos criados buscavam relação com o corpo humano – e com esse passado – por meio de uma aproximação com a escrita caligráfica, ainda que produzisse uma imagem bastante diferente dos manuscritos. Afinal, além de lidas, as palavras podem ser vistas: “o *mesmo*

texto, fixo em sua letra, não é o *mesmo* se mudam os dispositivos de sua inscrição ou de sua comunicação” (Roger Chartier apud Ramos, 2007, p. 24).

Neste artigo, o interesse sobre o texto paira sobre a palavra como objeto visual. Para Walter Ong, a invenção dos tipos móveis teve papel importante para a afirmação da visualidade da escrita, também porque as letras de metal têm escala, espessura e volume, tal como coisas:

A impressão tipográfica do alfabeto, na qual cada letra era moldada em uma peça isolada de metal (o tipo) foi uma revolução psicológica de primeira ordem... A impressão situa as palavras no espaço com uma fixidez que a escrita nunca atingiu. Se a escrita transportou as palavras do mundo do som para o mundo do espaço visual, a impressão fixou sua posição nesse espaço (apud Lupton, 2006, p.67).

O termo *texto* pode ser definido como uma seqüência de palavras, do qual o bloco principal é chamado pelos designers de *corpo*: “também conhecido como ‘texto corrido’, pode fluir [...] pode ser visto como uma coisa – um objeto impávido e robusto – ou como um fluido derramado nos continentes da página e da tela” (Lupton, 2006, p.63). Se na produção de páginas manualmente escritas pelos copistas percebe-se grande preocupação com o resultado visual gerado pela formalização do texto, a partir do trabalho da tipografia e do design das páginas impressas essa questão fica ainda mais evidenciada.

Um exemplo disso são os diferentes pesos dados às variações dentro das famílias tipográficas. Além da clara contribuição para a hierarquização dos conteúdos e informações presentes no texto, demonstram o reconhecimento do tipo como ferramenta para a construção de páginas com gradações de cinza, que são resultantes da combinação das densidades diversas dessas variações. Aqui lida-se com a textura positiva das letras, mas também com os espaçamentos negativos ao seu redor. De maneira que o conteúdo do texto transforma-se em mancha gráfica², da linearidade para a superfície: “se a fala flui em uma única dimensão, a escrita ocupa tempo e espaço” (Lupton, 2006, p.68). Mais além,

assim como a maioria dos sistemas de escrita, a alfabética organiza-se em linhas e colunas de caracteres. Enquanto a escrita flui em linhas conectadas, a mecânica dos tipos de metal impõe uma ordem mais restrita. As letras ocupam blocos próprios e congregam-se em retângulos ordeiros. Guardados em caixas diagramadas, os caracteres tornam-se um arquivo de elementos, uma matriz formal a partir da qual as páginas são compostas (p.115).

Neste ponto, o filósofo Vilém Flusser entra na conversa, com o ensaio “Linha e superfície” de 1973-74. Indicando a importância então cada vez mais acentuada das superfícies no nosso dia-a-dia, as contrapõe à linha escrita, na sua função de representar e significar o mundo. De um lado a linha, que formada por uma série de sucessões, é uma maneira histórica de estar no mundo; de outro a superfície, que ao apresentar imagens estáticas, seria a-histórica. Essa oposição é colocada por Flusser no sentido de que “precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem”, enquanto que em se tratando de superfícies, “podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la” (Flusser, 2007, p.105).

Parece claro que o filósofo pensa o texto por um viés diferente da designer: Flusser não aborda o texto como gerador de uma superfície, preocupação importante para Ellen Lupton – e também para este artigo. Podemos ir além e, reconhecendo a materialidade do livro, encontrar Silveira (2008, p.13), que nos diz “que *um livro é um objeto*. Ele *não é* a obra literária. A obra literária é de escritores, pesquisadores, publicadores. O livro é de artistas, artesãos, editores. É de conformadores”. Mesmo não estando no livro propriamente dito o nosso foco de interesse, essa citação não nos deixa esquecer também da sua presença física: o texto escrito não pode existir sem um suporte, seja ele o livro, o jornal, o cartaz, ou a parede.

Silveira parece sintetizar a diferença entre os dois posicionamentos apresentados: um aborda o texto enquanto obra literária, a outra o trata como forma. Opta-se aqui por trazer, ainda que brevemente, pensadores que falam de lugares diferentes, para evidenciar a tensão criada pela utilização de materiais escritos e impressos como textura visual em obras de arte visual: lê-se o texto ou frui-se a imagem?

Texto como textura: colunas de jornal, páginas de romance e uma chuva de letras

As primeiras colagens³ na arte são atribuídas a obras realizadas pelos cubistas, que ganharam o nome de *papiers collés*. Suas raízes encontram-se em experiências de Braque e Picasso, desenvolvidas individualmente, que

consistiam em incluir fragmentos originados do próprio ateliê, de lojas de departamentos ou das ruas em seus trabalhos artísticos. Segundo Taylor (2006), apesar de não termos uma cronologia precisa sobre as primeiras colagens de Picasso, elas eram feitas principalmente de fragmentos de papel de parede (inclusive retirados da parede do seu próprio ateliê) e partituras musicais. Porém, os recortes de jornal geraram uma discussão além daquelas acerca das possibilidades implicadas na utilização de superfícies apropriadas na arte.

Rosalind Krauss relata um debate ocorrido durante o simpósio do Museum of Modern Art por ocasião da exposição de Picasso e Braque. A questão que dividiu as opiniões era se os recortes de jornal selecionados por Picasso e utilizados nas suas colagens continham mensagens que o artista esperava que fossem lidas e, indo além, deveriam ser entendidas como o seu próprio posicionamento. Para Patrícia Leighten, “Picasso esperava que seu círculo imediato ‘lesse suas colagens, além de contemplá-las” (Krauss, 2006, p.56).



Fig.01. Pablo Picasso. *Copo e Garrafa de Suze*.
1912. 65,4 x 50,2 cm.

São apresentadas ainda outras duas opiniões. Leo Steinberg afirma não esperar que a pequena letra do jornal seja lida, uma vez que não é satisfatoriamente visível para esse fim em uma obra de arte: não funciona “pictorialmente”, dada a sua escala tão diminuta. Nessa direção, considera que os recortes funcionam especificamente como textura. Ainda assim,

os títulos, com letras maiores, podiam ser entendidos como comentários sobre o jogo formal da própria obra. Segundo ele, um exemplo disso se encontra em Garrafa de Suze, onde o subtítulo LA DISLOCATON “se situa ao lado do ponto do copo em que haste e círculo se encontram”, dando nome ao efeito visual de “deslocamento” da obra (Krauss, 2006, p.56).

Por fim, para Cottington, o artista deve ter lido o material e recortado segundo algum critério de seleção para incluí-lo nas suas colagens, mas que o seu conteúdo seria secundário frente às

possibilidades que essa substituição [superfícies e referências a objetos substituem pinturas e desenhos] encerra para a ambigüidade espacial e a contradição. [...] Antes de decifrar os objetos – e mais além deles, a ambientação e o ‘panorama dos eventos’ – nos tornamos conscientes de como tudo isso é condicionado pelo ilusionismo e a prestidigitação que Picasso empregou (apud Krauss, 2006, p.56).

A própria Krauss, que leu as letras menores e reconhece importância no conteúdo dos recortes utilizados por Picasso, apontando inclusive jogos com as palavras e salientando a posição ideológica frente à guerra dos jornais utilizados por ele afirma: “o que quer que ele possa ter sentido com relação à política defendida pelo jornal [...] ou quanto ao conteúdo dos textos, parece inegável que o tipo impresso funciona de forma a igualar e redobrar a atividade das formas visuais” (2006, p.69). Inclusive porque, não aparecem apenas reportagens e críticas sobre a guerra nos Bálcãs, mas notas sobre assassinatos, suicídios, cenas domésticas e, no próprio *Copo e Garrafa de Suze*, fragmentos de uma novela publicada em capítulos: referências do mundo contemporâneo (Taylor, 2006).

Quando ausente de imagens, a colagem pode construir uma realidade abstrata, poética, completamente inventada. A página de jornal reaparece na obra *Les Très Riches Heures de P.B. nº 10*, integrante da série *Caviardage*, do artista francês Pierre Buraglio. Não apenas nessa, mas em parte importante do seu trabalho, Buraglio utiliza materiais que encontra ao seu redor, no seu cotidiano, como páginas do jornal *Le Monde* e embalagens de cigarros. Na

obra abordada por este artigo, como acontece em outras do artista que também têm como ponto de partida o jornal, há uma tentativa de bloquear a leitura: o texto foi rasurado. Ainda assim, a estrutura e a diagramação tradicionais da página de jornal, as colunas e os blocos de texto são respeitados.

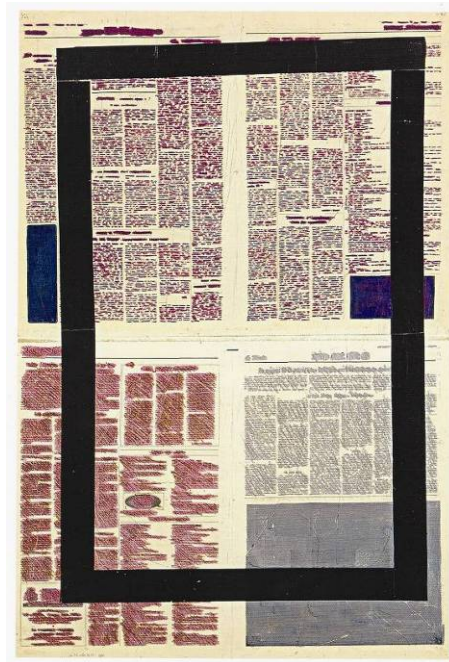


Fig.02. Pierre Buraglio. *Caviardage*.
Les Très Riches Heures de P.B. nº 10.
1981. 100 x 66 cm.

Justapostas e unidas com fita adesiva, duas folhas abertas de jornal compõem o trabalho. Se não podemos conhecer o conteúdo das matérias jornalísticas, não podemos tão pouco ignorar o fato de terem sido estas páginas parte de um jornal. A tentativa de esconder e encobrir que está presente no ato da rasura – ainda que provavelmente não seja de todo sincera – também revela: sua matéria constituinte, seu processo de feitura, sua relação com o mundo cotidiano. Ainda, quanto mais silenciosos, mais se relacionam com o uso da palavra (Aillaud, 2009).



Fig.03. Gwyther Irwin. *Letter Rain*.

1959. 182,9 x 91,4 cm.

O artista inglês Gwyther Irwin compôs a obra *Letter Rain* (1959) a partir de cartazes publicitários coletados nas ruas de Londres. Podemos imaginar que esses resíduos urbanos carregavam consigo uma história prévia: já desbotados, contaminados e transformados pela exposição ao tempo e à movimentação da cidade. Depois de cortados, os fragmentos desses cartazes são então reagrupados como uma colagem abstrata de grande formato, o que era incomum para trabalhos com essa técnica até então, mais usual nas pinturas gestuais, que Irwin também realizara anteriormente (Taylor, 2006).

Ainda que alguns dos fragmentos estejam invertidos, palavras e letras são passíveis de serem identificadas na parte superior do trabalho, cada vez mais apagadas na direção da base. Diferentes pesos, tamanhos e formatos de letras vão lentamente alterando a tonalidade da textura. Não apenas justapostas, mas também acumuladas umas sobre as outras, criam uma imagem saturada, porém composta de nuances sutis, onde a escrita torna-se palimpsesto.

Os papéis – ele também recolhia e utilizava outros impressos, como por exemplo, folhas de jornais –, rasgados e colados em camadas, criam uma

superfície irregular, diferente da página original, do pôster publicitário, que forneceu a matéria-prima para os trabalhos de Irwin. Além disso, as sobreposições estabelecem um outro modo de conexão entre as letras e as palavras que não é verbal, mas propriamente visual. O código verbal, até então familiar, ganha uma qualidade abstrata, que pode ser contemplada pela padronagem visual criada na colagem.

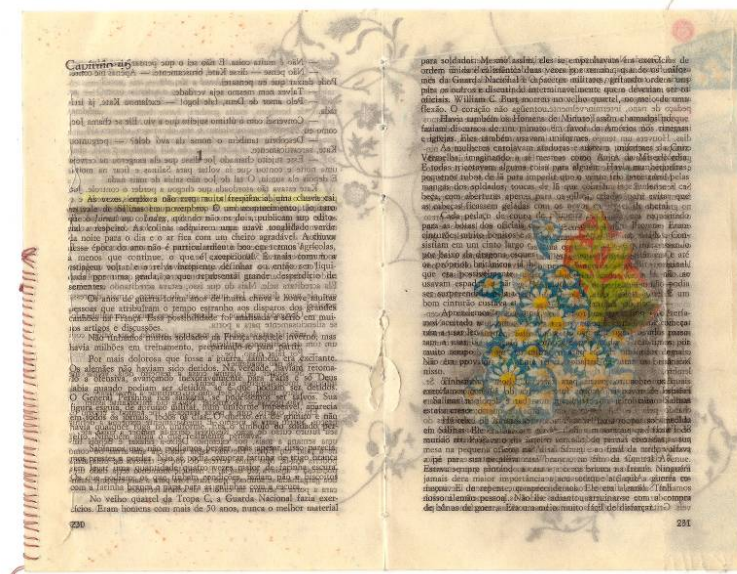


Fig. 04. Marina Polidoro. Às vezes, embora não com muita freqüência. Série Grandes Romancistas. 2008. 19,7 x 25,5 cm.

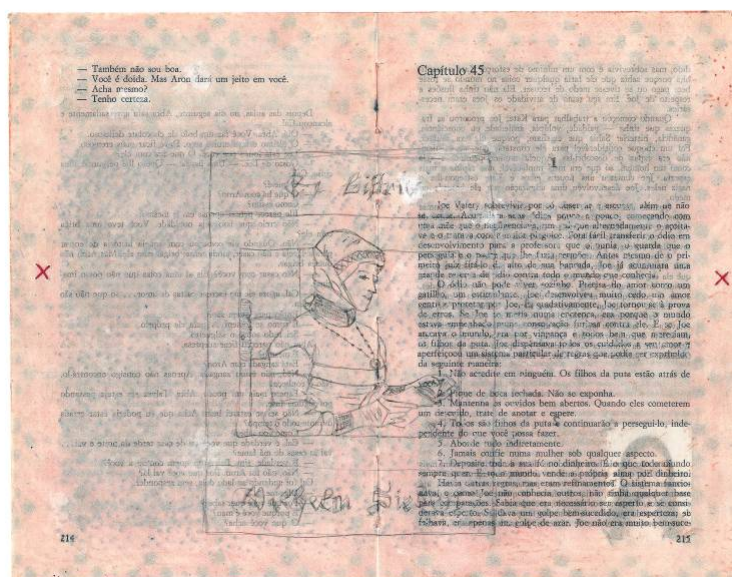


Fig. 05. Marina Polidoro. Também não sou boa. Série Grandes Romancistas. 2008. 19,7 x 25,5 cm.

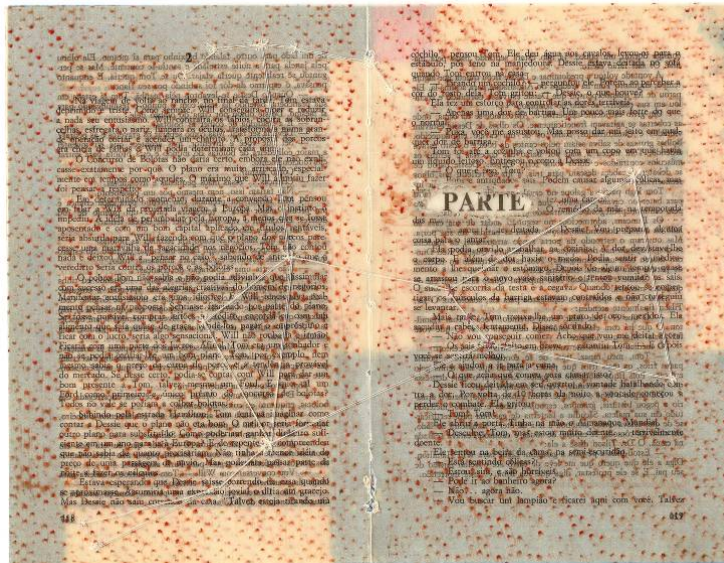


Fig. 06. Marina Polidoro. *Parte*. Série *Grandes Romancistas*.
2008. 19,7 x 25,5 cm.

Os três trabalhos acima apresentados foram desenvolvidos a partir do desmembramento de um mesmo livro da Editora Abril Cultural, parte de uma coleção intitulada *Grandes Romancistas* – daí o nome dado à série. O livro não foi escolhido por outro motivo que não a facilidade do acesso: estava à venda por um preço irrisório em um lugar inusitado, um supermercado. Não o li, não sei qual a história contada no romance, pois logo que o adquirir comecei a trabalhar nele. Evidentemente, enquanto interferia nas páginas li alguns fragmentos, expressões, frases e diálogos, e optei por evidenciar e preservar algumas dessas palavras. Dessas descobertas decorre a utilização de pequenos trechos também como título para as colagens. Mesmo em um livro não lido, surge a impossibilidade de não ler.

Ao desconstruir o livro, respeitei a estrutura da encadernação costurada, de maneira que cada colagem é composta por um dos cadernos que formavam o livro. As páginas foram embebidas com óleo de linhaça para que ficassem translúcidas e receberam diversas interferências: desenho a grafite ou caneta permanente, costura, colagem de impressos e fotografia, frotagem, estêncil, aguada de tinta acrílica, pintura com pastel oleoso e, para desgaste e conseqüente perfuração de algumas páginas, lixa.

Nessas intervenções que ao mesmo tempo seqüestram a página da sua função inicial, preservam as indicações de ter sido parte de um livro:

nesses trabalhos é resguardada inclusive a posição de leitura. Talvez seja essa postura dual dos artistas frente ao livro, de que nos fala Silveira (2008, p.24):

por um lado, temos o pensador que venera a forma familiar desses entes quase sacros, os livros (*tâ bíblia*). O livro traz consigo o gosto pela perpetuação da forma clássica, de ser o mais nobre depositário do conhecimento, valores expressados através do zelo e do respeito pela superfície e pelo ato de folhear e seus tempos. [...] Por outro lado, nos surpreendemos com o criador que se expressa pela idéia da transgressão, confrontando o escultórico com o plano, rompendo a página, dilacerando a estrutura, ferindo, formando, deformando e transformando.

Não interessa a este trabalho o conteúdo do romance impresso nas páginas que utilizei e não espero que alguém as leia inteiramente – até porque algumas partes estão ilegíveis devido à transparência que obriga a sobreposição dos textos de todas as páginas, frente e verso, além das demais intervenções – ou reconheça e identifique a obra literária ou o autor. Contudo, percebe-se sim a relação com a idéia de livro – poderia ser qualquer livro – e os vestígios da sua antiga função, de onde as páginas foram apropriadas para tornar-se, neste novo lugar, desenho, colagem e textura gráfica.

Essas operações, bem como as obras de Pierre Buraglio e Gwyther Irwin, acabam por nos levar ao conceito de palimpsesto: como em um manuscrito em que se descobrem escritas anteriores, esses desenhos não se oferecem por inteiro a um único olhar, mas possibilitam a descoberta de outros elementos por trás da superfície. O palimpsesto, que deixa entrever, insinua alguns conteúdos e esconde propositadamente outros, é qualidade presente no desenho de diversos artistas onde o apagamento é tão relevante quanto a inscrição. No desenho de Cy Twombly, Barthes identifica essa característica:

isso apaga-se pouco a pouco, esbate-se, conservando a delicada sujidade da apagadela da borracha: a mão traçou qualquer coisa como uma flor e depois pôs-se a divagar sobre este traço; a flor foi escrita, em seguida desescrita, mas os dois movimentos ficam vagamente sobre-imprimidos. É um palimpsesto perverso: três textos [...] encontram-se reunidos, cada um tentando apagar os outros, mas, **dir-se-ia com o único fim de dar a ler este apagamento** (1982, p.143, grifo meu).

Considerações finais

“Ela não deve ser confundida com uma folha solta de papel. Ela guarda consigo os sinais de ser parte de um todo” (Silveira, 2008, p.23). Nessa afirmação, o autor está referindo-se à página do livro, mas certamente pode ser estendida para abarcar as colunas de jornais e os materiais gráficos publicitários: eles não são apenas pedaços de papel. Os materiais apropriados não perdem a relação com o seu lugar originário, ao contrário, carregam consigo as marcas dessa origem e da posterior trajetória percorrida. Ainda, se não revelam claramente qual é esse lugar, ao menos denunciam sua condição de estrangeiros.

No caso específico sobre o qual foi dissertado neste artigo, a apropriação do texto impresso como textura visual em obras de arte, pode denunciar também a relação que o artista estabelece com a palavra escrita e com seus veículos, sejam eles as páginas de um periódico, cartazes de divulgação que cobrem a cidade ou a publicação tradicional de um romance. É possível pensar que, mais do que nos objetos propriamente, o potencial poético da apropriação está naquilo que é vivenciado pelo artista, considerando que requerem um investimento pessoal, reflexão e assimilação. Nessa direção, mesmo que fragmentados, sobrepostos e apagados; ainda que impedidos de exercer sua função primeira, transformados em texturas ilegíveis, continuam textos.

¹ Este artigo é uma versão do trabalho escrito durante o Laboratório de Textos (2008/2), ministrado pela Profa. Elida Tessler, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - PPGAV/IA/UFRGS. Também faz parte da pesquisa de mestrado desenvolvida na mesma instituição, sob orientação do Prof. Dr. Flávio Gonçalves.

² Mancha gráfica: expressão utilizada para definir o espaço, delimitado pelas margens, onde fica o conteúdo da página impressa.

³ A colagem metamorfoseou-se e recriou-se diversas vezes, sendo utilizada de diversas maneiras por cada movimento de arte moderna, ainda aparecendo contemporaneamente. Por essa razão e especialmente a partir das experiências dos dadaístas e surrealistas, tentativas simplistas de definição da colagem como trabalhos realizados com cola e papel não se sustentam. Max Ernst, por exemplo, admitiu que a maioria de suas colagens não poderia ser assim denominada caso a expressão fosse considerada literalmente: recortar-e-colar. Nesse sentido, adota-se aqui a proposição de que toda a sorte de técnicas descobertas/inventadas desde os *papiers collés*, como carimbos, estêncil, frotagem, além das fotomontagens e ainda importante parte da pintura surrealista, compartilha do princípio da colagem e não pode ser materialmente ou conceitualmente separada dela. (Werner Spies apud Taylor, 2006, p. 67).

Referências bibliográficas

AILLAUD, Gilles. **Pierre Buraglio**. Disponível em: <<http://www.pierreburaglio.com>>. Acesso em: jan. 2009.

BARTHES, Roland. **O óbvio e obtuso**. Lisboa: Edições 70, 1982.

FLUSSER, Vilém. Linha e superfície. In: **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

KRAUSS, Rosalind. **Os papéis de Picasso**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**: um guia para designers, escritores, editores e estudantes. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RAMOS, Paula Viviane. **Artistas ilustradores**: a editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração. Porto Alegre, 2007. Tese de doutorado - PGAV - IA - UFRGS.

SCHWEISGUTH, Claude (org). **Invention et transgression**: le dessin au XXe siècle. Paris: Centre Pompidou/Musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, 2007.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

TAYLOR, Brandon. **Collage**: the making of modern art. Londres: Thames & Hudson, 2006.

Marina Bortoluz Polidoro é artista e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Rio Grande do Sul, na área de concentração em Poéticas Visuais, com orientação do Prof. Dr. Flávio Gonçalves. É professora do Centro de Ciências da Comunicação da Universidade de Caxias do Sul.