



**A PALAVRA-MÍDIA EM CARMELA GROSS:  
DESDOBRAMENTOS NEOBARROCOS**

**THE MEDIA WORD IN CARMELA GROSS:  
NEO-BAROQUE DEVELOPMENTS**

Rodrigo Maceira / USP

**RESUMO**

O artigo discute a emergência de uma “palavra midiática” na obra de Carmela Gross, em sua relação com a recorrência de tal materialidade/visualidade na arte contemporânea e a partir da noção de neobarroco proposta por Perniola (2009). Vale-se, ainda, da classificação dos signos da semiótica peirceana, para pensar os processos de construção de sentido que incidem sobre o leitor da obra.

**PALAVRAS-CHAVE**

Palavra midiática; palavra-mídia; Carmela Gross; neobarroco; obra-letreiro.

**ABSTRACT**

This paper discusses the emergence of a "sign word" in Carmela Gross's work. It relates the employment of this media with the recurrence of such materiality/visuality in contemporary art and with the notion of neo-baroque proposed by Perniola (2009). It finally considers the classification of the signs of Peircean semiotics, in order to think about the processes of construction of meaning that affect the reader of the work.

**KEYWORDS**

Media word; Carmela Gross; neo-baroque; signboard; placard art.

## Introdução

Desde a emergência da arte pop, nos anos 1960, muito tem se discutido, no campo das artes e também nos domínios da Estética, enquanto disciplina, sobre as fronteiras a separar a obra de arte de outros objetos e artefatos utilitários da vida cotidiana. Nesse quadro, inseriu-se, como se sabe, o debate sobre o fim da arte (DANTO, 2014, 2015), muitas vezes articulado com a emergência de ideias e valores que teriam abalado, especialmente no mundo ocidental, os fundamentos da vida moderna do pós-Revolução Industrial (BERMAN, 2011).

Tal movimento no pensamento e nas sensibilidades do século XX, batizado de pós-moderno ou hipermoderno na perspectiva de diferentes autores (BAUDRILLARD, 1991; ECO, 1984; HARVEY, 2014; LIPOVESTKY, 2011; LYOTARD, 2000), teria liberado as artes para a experimentação formal e para o questionamento da suposta autonomia de determinadas linguagens, particularmente a pintura e a escultura, contra as quais as próprias vanguardas já se haviam levantado, em seu papel de antecipadoras do que entregaria a marcha da história, desde os últimos anos do século XIX.

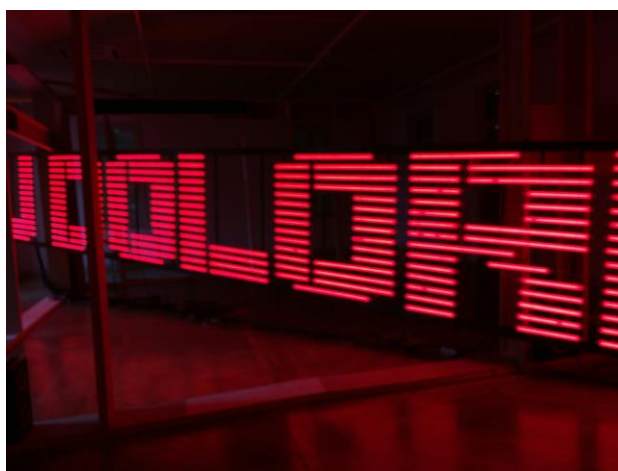
É como capítulo dessa dialética da História da Arte, respondendo ao ensimesmamento da obra e do artista com a busca da fusão de ambos com símbolos e práticas da vida cotidiana, que virão a operar a arte conceitual (com antecedentes em Duchamp), os happenings, a performance, a live art, a body art, a arte-mídia, entre tantos outros desdobramentos da arte na contemporaneidade. Todas essas tendências, crescentes a partir das décadas de 1960 e 1970, abandonam progressivamente os espaços expositivos consagrados pelo sistema linear da arte moderna (CAUQUELIN, 2005) e contaminam os rituais do dia a dia, promovendo uma estetização do mundo até então visto como prosaico.

À diferença das vanguardas modernistas, entretanto, este projeto estetizador não mais trará consigo a expectativa de revolução da estrutura social pela transformação das lógicas internas da obra artística – autores como Baudrillard (1991, 2011) ou Lipovestky (2015), por exemplo, acusam grande parte das poéticas contemporâneas de permanecerem circunscritas ao território do hedonismo estético.

Parte desse cenário, ou muito dele, ajuda a compreender o contexto em que artistas, sobretudo a partir dos anos 2000, investem sobre a materialidade da sinalização midiática urbana – letreiros, luminosos e *néon* – com o objetivo de desregular o automatismo produtivo da vida na metrópole e a dinâmica de circulação de informações centrada nos meios de massa operantes nas sociedades de consumo. Assim, mobiliários originalmente criados para organizar a troca de serviços e mercadorias são alvos, nas obras de artistas como Martin Creed, Jenny Holzer, Robert Montgomery ou, ultimamente, Gabriela Golder e Mariela Yeregui, em Buenos Aires, de reprogramações herdeiras diretas do desvio situacionista. No lugar de informações utilitárias, passam a exibir palavras ou frases ambíguas, cuja pluralidade semântica é, em grande medida, consequência da própria ruptura com a função esperada para o meio do qual se valem.

No Brasil, a produção recente de Carmela Gross tem se destacado por lançar mão, desde o início da década de 2000, do suporte associado a esta “palavra-mídia”. Com esses dizeres luminosos, a artista interpõe-se ao imaginário de cidades brasileiras, notadamente São Paulo, e dialoga com o cidadão, na contramão do ritmo frenético com que este habitualmente se relaciona com mensagens massivas.

Obras como *Eu sou Dolores* (2002), *Hotel* (2002), *Vende-se* (2005), *Carne* (2006) e *Aurora* (2007), instaladas em cenários variados da maior cidade brasileira, ocuparam o espaço-tempo liminar entre museu e cidade, arte e cotidiano, desestabilizando as chaves de sentido a partir das quais seus habitantes acessam o entorno (i)mediato.



Carmela Gross (1946)  
*Eu sou Dolores*, 2002  
Registro em foto  
Arquivo da artista, São Paulo (SP)



Carmela Gross (1946)

*Carne*, 2006

Registro em foto

Arquivo da artista, São Paulo (SP)

Neste artigo, a observação das obras mencionadas recorre à reflexão sobre o neobarroco, nas perspectivas de Calabrese (2012) e, principalmente, Perniola (2009), para pensar, simultaneamente, possíveis matrizes históricas desse tipo de expressão, nas artes, e, por outro lado, a contribuição desses procedimentos semióticos para a desnaturalização da paisagem sígnica que cerca o sujeito contemporâneo.

Para tanto, desenvolve o conceito de enigma, tal e qual propõe Perniola (2009), tratando de apontar as maneiras pelas quais se faz manifestar na contemporaneidade; e demonstra, com o suporte das categorias sígnicas de Peirce (2004), as relações que as obras-letreiro mantêm com a “palavra midiática” partícipe da engrenagem da produção e do consumo.

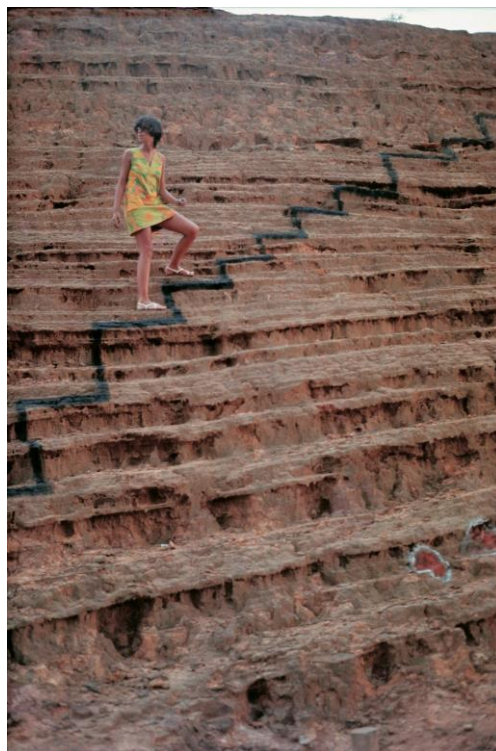
Antes de aprofundar a reflexão teórica, de acordo com conceitos emprestados desses dois autores, o texto propõe uma retrospectiva da produção de Carmela Gross, de modo a contextualizar seu interesse por *néons* e luminosos no bojo de sua trajetória artística.

### **A palavra como limite do desenho**

Com graduação em Artes Plásticas, pela Fundação Armando Álvares Penteado, Carmela Gross sempre transitou entre linguagens, técnicas e materiais variados. Demonstrou, desde o início da sua formação, e em linha com o panorama das artes

a que nos referimos acima, interesse pela abordagem pop de Claes Oldenburg, por exemplo, com esculturas como *Presunto* (1968), *A pedra* (1968) e *Espuma* (1969).

Em obras como *Escada*, de 1968, a artista começava a trilhar o caminho daquilo que o crítico norte-americano Harold Rosenberg (2004), em referência aos happenings, chamara de “estética da impermanência”: desenhou os degraus de uma escada num barranco de barro de um subúrbio de São Paulo. Como no esquema descrito por Rosenberg (2004), a obra impermanente assumiria a dimensão de um evento, deslocando a ênfase da sua unicidade da categoria espaço para a categoria tempo. Nessas criações, a experiência estética haveria de ser única não mais em função da materialidade de um original, mas, de diferente modo, por estar condenada a – e planejada para – desmanchar-se com o passar, breve, do tempo. No Brasil, em 1969, Haroldo de Campos (2010) trataria da introdução do precário como matéria-prima para arte, desde Schwitters, num dos ensaios incluídos em *A arte no horizonte do provável*.



Carmela Gross (1946)  
*Escada*, 1968  
Registro em foto  
Arquivo da artista, São Paulo (SP)

Na década de 1970, Gross experimentará pinturas e guaches, antes de aproximar-se de técnicas gráficas com *Cartões familiares* (1975) e a série *Carimbos*. Nos anos 1980 e 1990, a artista passará, então, pela pintura e pela sobreposição de objetos, até intensificar seu interesse pela rediscussão do espaço expositivo e por sua abertura em direção à paisagem urbana. No processo de atenção à cidade, Gross (2013, p.75) se verá atraída pela “luz dos ambientes urbanos de ‘segunda classe’” e por sua repercussão sobre as sensibilidades daqueles que se acostumam à sua presença:

É o passante que me interessa; mesmo quando você está na sala da Pinacoteca, aberta para o mundo, você está vendo as pessoas lá embaixo, está evocando este tipo de coisa. Eu não quero a coisa monumental; quero que a percepção vá se desenvolvendo na banalidade do cotidiano. Isso sempre esteve presente. As luzes que uso para *AURORA*, para *LUIZA*, para *EU SOU DOLORES* também são as luzes da padaria, as luzes da sala de bilhar [...]. Padaria é aquele lugar de passagem, ou da pinga, ou da cerveja, ou do pão; o bilhar também é esse lugar do encontro, da conversa. Incorporar essa luz no trabalho também traz isso, como um aparato urbano. Então, me apropriar dessas coisas utilitárias urbanas para constituir a linguagem do trabalho é uma questão que está posta. (GROSS, 2013, p.75)

As experiências com lâmpadas fluorescentes e **néons** que, em 2001, com *Us cara fugiu correndo*, trouxeram o picho das ruas para a sala de exposição, vão se acumulando, em conexão cada vez mais profunda com a rotina da metrópole, e despertando a consciência da artista em relação às dualidades associadas ao emprego desses materiais:

É, ali, *AURORA* funcionava, de fato, como letreiro da cidade, porque através dos vidros da janela ela iluminava o largo Paissandu. Era bonito evocar o nome de rua, de mulher. Então, de novo, se compunha a paisagem, porque aquele dentro era quase um *néon* na vitrine, falava para fora e se abria de novo para a cidade. (GROSS, 2013, p.77)



Carmela Gross (1946)  
*Aurora*, 2007  
Registro em foto  
Arquivo da artista, São Paulo (SP)

Se, num primeiro momento, Gross ainda opera nas fronteiras entre dentro e fora, espaço expositivo e cidade, conforme seu interesse pela palavra-mídia se desdobra em novas obras, o encantamento da artista por certa poética do cotidiano passa a mirar o fora cada vez mais fora, ocupando terrenos desativados ou paisagens degradadas, como no caso do *Projeto Vende-se* (2005), inicialmente projetado para a Ponte do Limão, e executado, no ano seguinte, nas proximidades do antigo galpão do Sesc Belenzinho.



Carmela Gross (1946)  
*Vende-se*, 2005/2006  
Registro em foto  
Arquivo da artista, São Paulo (SP)

A identificação que a artista estabelece entre as luzes dos letreiros e o banal da cidade a coloca em diálogo com as deambulações que os surrealistas, na esteira do que já haviam iniciado Tzara e outros dadaístas, levaram adiante na década de 1920, em Paris. Em suas caminhadas, o grupo lançava-se, num paralelo com o

inconsciente da mente e seu potencial criador, em busca daquilo que a cidade poderia oferecer para além da experiência programada pela rotina.

Nesse interesse pelo banal, que os surrealistas descobriram como o *irracional* do desenho urbano, reside também, como será discutido a seguir, a partir das reflexões de Perniola (2009), uma das primeiras pistas neobarrocas dessa poética que investe sobre o signo verbal midiaticizado, nas grandes metrópoles, para desviar seus usos convencionais. Como escreve o filósofo e professor italiano, “a cultura barroca faz voltar à tona a enigmática afinidade entre racional e irracional” (PERNIOLA, 2009, p.1530). Tematicamente, o banal cotidiano fora, cabe lembrar também, uma das grandes contribuições do Barroco de Rembrandt.

Ao comentar o processo de criação de *Escadas* (2012)<sup>1</sup>, obra também realizada com lâmpadas fluorescentes, Gross traça paralelos com sua experiência prévia no desenho e fornece alguns detalhes sobre a concepção da luz enquanto matéria-prima em seu trabalho:

Para fazer frente à claridade do ambiente, seria preciso reforçar o desenho das escadas, intensificar visualmente as estruturas, como se faz nos desenhos quando se calca com mais força o lápis sobre o papel. Para isso, imaginei lâmpadas fluorescentes brancas acopladas a cada um dos degraus e das traves. (GROSS, 2013, p.15)

Esse entendimento da luz enquanto matéria do desenho ratifica o que escreve o filósofo e professor da Universidade de São Paulo Lorenzo Mammi (apud GROSS, 2013) sobre o trabalho da artista:

Carmela Gross tem uma relação muito peculiar com o desenho. Desenhar, para ela, não é reproduzir o mundo, ou uma ideia. Desenhar é refazer o mundo, imitar, no pulso e no traço, o movimento com que o mundo se faz. É um processo de transformação. Por isso, nas obras de Carmela, raramente o desenho permanece desenho. Ele é repetido, destrinchado, decalcado, até que vire outra coisa: volume (como na *Negra*, de 1997), superfície (como nos *Alagados*, de 2000), textura e cor (como nos *Compactos* do começo da década de 1990, ou como numa série recente de gravuras), luz (como no *Comedor de Luz*, em *Eu sou Dolores* e outros trabalhos com lâmpadas fluorescentes). Para que essa transformação seja possível, é necessário que na obra acabada o desenho desapareça enquanto modalidade específica (enquanto gênero), mas permaneça como traço – e por traço aqui quero dizer rastro: marca dos gestos, dos pensamentos e dos processos que se solidificaram na obra. (GROSS, 2013, p.15)

A ideia de um desenho que não se quer desenho, de um traço que sugere textura, volume, superfície, profundidade e, principalmente, movimento invoca outros importantes procedimentos que, para Wölfflin (2015), separam a mentalidade barroca da concepção clássica da arte:

A grande oposição entre o estilo linear e o pictórico corresponde a interesses fundamentalmente diferentes em relação ao mundo. O primeiro traz a figura sólida, o segundo, a aparência alternante; lá, a forma permanente, mensurável, finita, aqui, o movimento, a forma desempenhando uma função; no primeiro, o objeto por si mesmo, no último o objeto em seu contexto. (WÖLFFLIN, 2015, p.37)

O amplo exercício do desenho, confrontado com suas fronteiras, e a opção por hibridizar os territórios da arte e da cidade, superando arbitrariedades conceituais, a ponto de questionar os próprios centros ao redor dos quais orbitaria todo o sistema das artes, são procedimentos que correspondem a certa “tendência ao limite” que Calabrese (2012) reconhece, na atualidade da cultura ocidental, como ecos da mentalidade e da própria consciência formal do Barroco. Desse modo, a atuação em zonas intersticiais, feitas da tentativa de síntese entre diferentes preceitos estéticos, em favor de algo novo; e o trânsito permanente e gradual entre referências sólidas (por exemplo, arte e cultura de massa) fariam da intervenção urbana por meio de luminosos procedimentos neobarrocos.

### **A palavra, o enigma e a experiência neobarroca**

Se a lógica (ou a falta de uma lógica dura) por trás dos procedimentos formais da criação da obra-letreiro aproxima-a das poéticas que tiveram lugar com o desenvolvimento de um “espírito do tempo” que a História da Arte quis chamar de Barroco – enfatizando-se, sempre, a ideia de “imperfeição” comum às especulações sobre a etimologia da palavra –, há ainda outra dimensão neobarroca importante, decorrente desta primeira, na reprogramação da “palavra midiática” pela arte. Trata-se do ressurgimento da ideia de enigma.

Já em seu *História social da literatura e da arte*, Hauser (2012, p.498) chamara a atenção para a insuficiência de categorias conceituais que, ainda no século XVII, dessem conta da novidade introduzida pelo embaralhamento das noções que haviam orientado o Renascimento: “Agora a arte não tem o mesmo caráter unitário, nesse sentido estrito, e é ao mesmo tempo naturalista e clássica, analítica e

sintética”. Esse desnorteamento em relação ao que a arte barroca estava propondo diante do cânone clássico, explica o autor, levantava uma série de questões para as quais nenhuma resposta surgia como única e definitiva. Ao apontar para o novo, o Barroco apontava também para o incerto.

Será justamente essa recolocação da extensão enigmática da obra de arte, cujas origens Perniola (2009) recupera da arte egípcia, e que teriam sido deixadas de lado durante a excessiva racionalização da arte renascentista, que o autor de *Egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte* proporá para interpretar o estágio/estado atual da cultura ocidental. De modo esquemático e análogo, as sociedades ocidentais assistiriam, a partir da segunda metade do século XX, a uma nova queda das “certezas modernas” para o extravagante “vale-tudo” hipermoderno.

De acordo com o filósofo italiano, o turvamento entre valores sociais e estéticos, entre parâmetros tradicionais e as incessantes novidades proporcionadas pelo frenético desenvolvimento técnico, mais uma vez estaria lançando o homem diante de formas sem contornos precisos (“manchas”, na terminologia de Wölfflin[2015]) e de uma conseqüente inquietação frente à insuficiência do seu arsenal simbólico para explicar os rumos da própria humanidade. Diz Perniola (2009, p.94):

O caráter enigmático da sociedade contemporânea não depende tanto da enorme quantidade de mensagens a que somos continuamente expostos quanto mais essencialmente do fato de que cada mensagem individual constitui um enigma, ou seja, é tão complexa que tanto pode autorizar interpretações opostas e contraditórias quanto pode desmenti-las todas. (PERNIOLA, 2009, p.94)

Ou ainda:

O enigma do neobarroco social consiste nesse interrogativo: como os comportamentos morais numa sociedade imoral podem exercer uma atração, representar uma promessa de sucesso, constituir uma garantia de êxito? (PERNIOLA, 2009, p.157)

É nesse sentido, portanto, que a noção de neobarroco pode contribuir a pensar os desdobramentos da intervenção de artistas sobre as “luzes banais” da cidade. Ao ocupar a mesma materialidade de mobiliários urbanos destinados à veiculação de

mensagens publicitárias e anúncios comerciais, o artista insere-se numa rede de narrativas portadoras de sentidos prévios. Do conflito entre o sentido que se espera desses meios, da sua “tradição”, e os novos sentidos que passam a transportar, emerge o enigma ao qual o passante, despido de repertório previamente convencionado para a nova situação constituída, não sabe responder.



Carmela Gross (1946)  
*Hotel*, 2002

Projeto e registro em foto  
Arquivo da artista, São Paulo (SP)

Para avançar na compreensão do ruído enigmático que a obra-letreiro provocaria no circuito urbano, a semiótica peircena, com sua classificação de signos, fornece subsídios teóricos que ajudam a explicar a experiência de construção de significado que envolve o cidadão diante dos dizeres luminosos manipulados pela arte.

Ao se valer da mesma visualidade, e também materialidade, de uma mídia associada às culturas do consumo, a obra-letreiro, à qual este texto também se refere como palavra-mídia ou midiática, mantém uma relação de similaridade icônica com estes meios. Ou seja: o primeiro contato com a obra-letreiro leva o passante a observá-la a partir do repertório com o qual lê ícones semelhantes da comunicação midiática. Tal visualidade, por sua vez, indica, nas sociedades ocidentais e por um processo de contiguidade, mensagens que visam ao consumo. Em outras palavras: a relação de indicialidade que existe entre luminosos, *néons* e consumo, contamina a leitura que o passante faz, por similaridade visual entre meios de massa e materialidade destas obras, da “palavra midiática” reprogramada pela arte. No entanto, ao lê-la e, portanto, chegar ao nível simbólico do signo, o destinatário se dá conta de que, diferentemente do que pede a mídia de massa, a obra-letreiro não necessariamente quer significar uma prática de consumo.

Esse percurso da construção do sentido confronta, como já assinalado, significados divergentes, complexificando a mensagem, que abandona sentidos óbvios, multiplicando-os e, conforme sugere Perniola (2009), demandando novas decodificações (ou deciframentos).

Por essa razão, o letreiro informando serviços de hospedagens, na fachada do Pavilhão da Bienal, no Parque Ibirapuera, como ocorre na obra *Hotel* (2002), de Carmela Gross, desencadeia uma ambiguidade que ultrapassa a dúvida. Esta última, um não saber, distancia-se daquela por ser ela a ocorrência concomitante de vários saberes possíveis. Mais do que repertório para interpretar o que a obra diz, diante de um enigma, buscam-se pistas para desvendar o que o artista quer dizer. As pistas nunca são suficientes, pois o enigma se constroi enquanto tal numa profusão de significados em cadeia.

Ainda tomando a análise de Perniola (2009), a obra-letreiro, para conservar seu potencial de sedução, tampouco deverá ser confundida com um segredo, para o qual há uma resposta; enquanto enigma, há de abrir a cidade para o insondável de possibilidades não repertoriadas.

A rotina da cidade desmente o letreiro, uma vez que os passantes tendem a conhecer o prédio e a buscar entender o que está por trás daquela mensagem. O processo se repete diante de um grande anúncio de “vende-se” num viaduto da cidade ou do nome “Aurora” numa região na qual prostitutas se reúnem em uma rua de mesmo nome.

### **Considerações finais**

A aparição da palavra-mídia nas obras de artistas contemporâneos, em geral, e na de Carmela Gross, em particular, coincide com um momento em que as artes parecem acompanhar a desestabilização das estruturas de pensamento identificadas com o *zeitgeist* moderno.

Nesse contexto, a noção de neobarroco proposta por Perniola (2009) e Calabrese (2012), que, por caminhos diferentes, coloca à prova um pensamento que enxerga algumas características da cultura contemporânea como atualizações de matrizes do Barroco, fornece uma categoria teórica especialmente útil para a leitura da

intervenção de artistas sobre a materialidade de palavras associadas à comunicação midiática: o enigma.

Quando observadas sob a perspectiva do neobarroco, como exercitado neste texto, a poética das palavras-luzes reprogramadas pela arte – as obras-letreiros – deitaria justamente sobre a dimensão enigmática que cobriam ao substituir informes comerciais por contramensagens ambíguas. A pluralidade semântica dessas obras desafiaria os significados convencionados de símbolos corriqueiros do imaginário contemporâneo, impulsionada pelo tensionamento dos limites entre espaço expositivo e cidade, contemplação e ação, arte e vida.

As aproximações entre “palavra midiática”, neobarroco e enigma esperam encontrar neste artigo o primeiro passo de um percurso que muito poderá aportar à compreensão da proliferação dessa linguagem entre as poéticas de artistas contemporâneos.

## Notas

<sup>1</sup> Não confundir com a obra *Escada*, no singular, menciona acima.

## Referências Bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. *Sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.
- CHARLES, Sébastien; LIPOVESTKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- DANTO, Arthur. *O abuso da beleza*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- \_\_\_\_\_. “O fim da arte”. In: \_\_\_\_\_. *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- GROSS, Carmela. *Escadas*, Carmela Gross : volume 1 / Organizador: marta Bogéa; Tradutor: Laura Mortara. – 1 Ed. – Rio de Janeiro : Fundação Casa França-Brasil, 2013.
- \_\_\_\_\_. Caderno de notas da artista. São Paulo, 2001/02.
- \_\_\_\_\_. Caderno de notas da artista. São Paulo, 2002.
- \_\_\_\_\_. Caderno de notas da artista. São Paulo, 2005.
- \_\_\_\_\_. Catálogo. São Paulo, 2006.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- LIPOVESTKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo*. Viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte I*. Barcelona: Debolsillo, 2012.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PERNIOLA, Mario. *Egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Ligação direta: estética e política*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.
- ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SANTAELLA, Lucia. *Imagem. Cognição. Semiótica. Mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2015.
- \_\_\_\_\_. WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo, Perspectiva, 1989.

### Rodrigo Maceira

Programa Interunidades em Estética e História da Arte / USP  
Doutorando em Estética e História da Arte (PGEHA-USP), possui graduação em Comunicação Social pela ESPM e pela ECA-USP, e doutorado não concluído em Teoria e História da Representação Audiovisual (UAB). Tem pesquisa em poéticas de guerrilha, texto expandido e estéticas midiáticas. Escreve ficção.