



## **A CIDADE, O MAPA E A CONSTELAÇÃO: UMA LEITURA DE BUENOS AIRES TOUR, DE MARÍA NEGRONI**

Caio Ricardo Bona MOREIRA<sup>1</sup>

*RESUMO: Proponho uma leitura dos poemas em prosa que María Negroni escreveu para o livro Buenos Aires Tour. Os textos dão continuidade a um projeto desenvolvido em parceria com o artista plástico Jorge Macchi e o músico Edgardo Rudnitzky, para a exposição que levou o mesmo nome. Sobre um mapa de Buenos Aires, Macchi inseriu uma placa de vidro quebrada. As linhas desenhadas pela fissura, que partiam de um centro disseminando-se para as margens, traçavam ao azar um percurso que indicava ruas, esquinas e bairros da capital argentina, convidando o espectador a conhecer a cidade a partir do acaso e da deriva. No livro, cada poema nasce em um ponto de intersecção entre duas ruas, ou seja, é a esquina sua origem, lugar onde a cidade e a poesia se encontram. Curiosamente, é também na esquina que surge a indecisão sobre qual caminho seguir. É nela que nos perdemos. (Re)inventar Buenos Aires a partir do acaso e da fissura permite a Negroni não só imaginar um modo de concebê-la na poesia, mas também de pensar a cidade e o poema como um conjunto de imagens formadoras de um mapa, um atlas, uma constelação.*

### **1. Mapa**

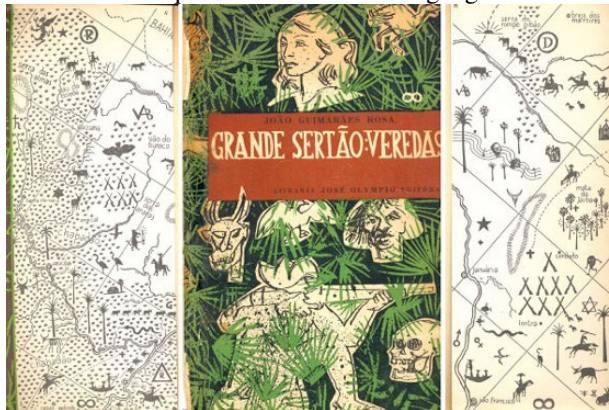
Começamos desdobrando uma imagem, um mapa. Jorge Luis Borges, no fragmento intitulado “Do rigor na ciência”, que abre a sessão “Museu”, de *O Fazedor* (1999), apresenta uma passagem do fictício livro “Viajes de Varones Prudentes”, de um tal Suárez Miranda, que poderia ser lida como uma alegoria da ciência rigorosa que se encaminha para a vazia, para a falha, para a inutilidade. Nele, fala-se de um Império onde a Arte da Cartografia alcançou tal perfeição que o mapa de uma única província ocupava toda a cidade, e o mapa do Império, toda uma província. Conta-se, ainda, que esses “Mapas Desmesurados”, não sendo mais satisfatórios, foram, com o tempo, sendo substituídos por um Mapa do Império, cujo tamanho coincidia com o do próprio Império. A coincidência entre elemento representado e representação, entre realidade e realismo estreito, faria do mapa uma fábula falida. O mapa seria, tão somente, uma forma de cobrir cidades, ou seja, de perdê-las. Mas ao invés de pensarmos o mapa no sentido que lhe dá Borges, como imagem inútil, talvez fosse possível ver nele uma possibilidade de reinventar a cidade a partir do acaso e da poesia.

---

<sup>1</sup> Doutor em Teoria Literária pela UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina); Mestre em Ciências da Linguagem pela Unisul (Universidade do Sul de Santa Catarina); Professor de Literatura Brasileira da FAFIUV (Campus da UNESPAR).



Capa de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, desenhada por Poty Lazarotto. Nas extremidades, o mapa de um sertão que não coincide com a geografia oficial<sup>2</sup>



Enlouquecer o mapa, como fez Poty ao desenhar o sertão de Guimarães Rosa, pode ser uma forma não só de imaginar uma outra geografia possível, mas também de desenvolver procedimentos que permitam à poesia relacionar-se ainda com a cidade, sobrevivendo a ela, e levando adiante o argumento do poeta catarinense Lindolf Bell de que o “lugar do poema é onde possa inquietar”. É o mesmo Bell que, sustentando o delírio organizado precariamente como o ser da poesia, escreve que lugar do poema é também onde possa desorganizar (BELL, 1974, p. XXV). Se a poesia tem o poder de desorganizar o mapa, conseqüentemente tem o poder de produzir um outro tipo de conhecimento sobre a cidade. Antonio Cicero (2005), no belo ensaio “Poesia e paisagens urbanas”, interessado em pensar não apenas na poesia que se produz na cidade, mas também na cidade em que se produz a poesia, observa que ao contrário do mundo rural, que é o lugar das raízes, o urbano é o lugar do desenraizamento. A cidade não nasce como a planta, da terra em que se localiza, “mas sim em cruzamentos e de cruzamentos” (2005, p.15), ou seja, de esquinas e em esquinas. Talvez tenha sido esse desenraizamento que levou George Simmel, no ensaio “As grandes cidades e a vida do espírito”, a considerar que a grande cidade garante ao indivíduo “uma espécie e uma medida de liberdade pessoal, para as quais não existe nenhuma analogia noutras situações” (2009, p. 88).

O que nos move aqui não é necessariamente o interesse em pensar a poesia que se produz na cidade ou a cidade em que se produz a poesia, como busca Cicero, mas a cidade produzida pela poesia no jogo de seus cruzamentos. Que pode a poesia ao desorganizar a cidade, ao reinventá-la, redesenhando seu mapa? Que pode o mapa desenraizado da cidade pelo poema?

---

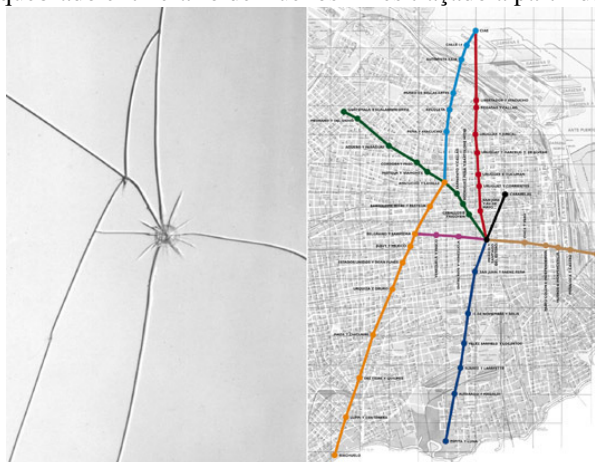
<sup>2</sup> Segundo Wlil Bolle, que analisou o mapa criado por Poty para o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, as duas orelhas desenhadas pelo ilustrador traçam o cenário da história:

(...) à direita, o Leste do sertão, à esquerda, o Oeste, e, no meio, o Rio São Francisco, que “partiu a vida” de Riobaldo em “duas partes”. O livro, em pé com as orelhas abertas, figura a sobreposição do curso desse rio e do discurso do narrador Riobaldo. O traçado oblíquo das linhas de latitude e longitude sugere a coexistência da geografia real e da imaginária (BOLLE, 2004, p.60).

## 2. Acaso

Desdobremos um outro mapa. Em 2004, o artista plástico argentino Jorge Macchi inseriu sobre um mapa de Buenos Aires uma placa de vidro partida. De um ponto preciso, na esquina entre a rua *Mexico* e *Santiago del Estero*, oito linhas de fuga foram surgindo ao azar, formando, assim, uma trajetória que percorria a cidade em várias direções. Nesses caminhos, quarenta e seis pontos de interesse foram escolhidos. Na maioria deles, tratava-se de esquinas, ou seja, de pontos de encontro, de intersecção de coordenadas que, ao azar, se encontravam na linha do quadro fissurado. O artista convidou a escritora María Negroni para escrever sobre os pontos da cidade e o músico Edgardo Rudnitzky para produzir a trilha sonora.

Vidro quebrado e itinerário de Buenos Aires traçado a partir da fissura



O resultado foi a exposição “Buenos Aires Tour”, que ocorreu entre novembro de 2003 e fevereiro de 2004 na galeria de Arte Contemporânea *Distrito 4*<sup>3</sup>, em Madri. A instalação reuniu um conjunto de imagens, sons e palavras que convidavam o espectador, de maneira desinteressada, a passear por essa outra Buenos Aires. Digo desinteressada porque o acaso apontava muitas vezes para pontos contingentes, banais, transitórios, que passavam a existir plenamente, ou pelo menos ganhar atenção, a partir da exposição. Dois anos depois, María Negroni publicou o livro de poemas em prosa também chamado de *Buenos Aires Tour*, que revisitava o projeto. É dele que tratamos aqui. Trata-se de quarenta textos breves que formam uma publicação cuja capa apresenta um mapa da cidade de 1874, colhido do *Atlas de Buenos Aires*, organizado por Horacio A. Difrieri.

---

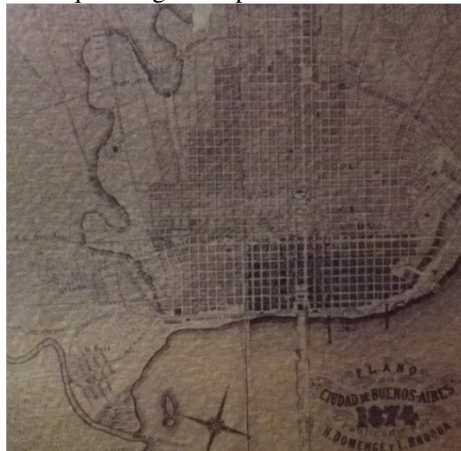
<sup>3</sup> Segundo informações do site da Galeria de Arte Contemporânea *Distrito 4*, *Buenos Aires Tour* é uma exposição de arte conceitual, com fotos, objetos e vídeos, bem como textos de María Negroni, e efeitos sonoros de Edgardo Rudnitsky:

Buenos Aires Tour consists of 8 itineraries which reproduce the network of lines drawn when a piece of glass is broken over the map of Buenos Aires. 46 points of interest have been chosen at random above these lines which match points where streets interconnect. Buenos Aires Tour presents photographic material as well as objects texts and sounds for each of these points (2004, s/p).

O site traz ainda, além da apresentação da exposição e biografia dos artistas idealizadores, várias fotos da instalação.



Mapa coletado por Difrieri que integra a capa de *Buenos Aires Tour*, de María Negroni



Ler o livro é refazer o percurso do acaso, promovido pela fissura de Macchi, transformando o azar em passeio, ou seja, em produtividade. *Saavedra y Belgrano, Zepita y Luna, Uruguay y Corrientes, Sarmiento y Callao* são apenas alguns exemplos de ruas que se encontram e desencontram no livro de Negroni. Há também lugares precisos como o Museu de Belas Artes, o Cemitério da Recoleta, ou a fonte de Lola Mora, que em sua imprecisão convidam o leitor a perder-se pela cidade como uma forma de conhecê-la. Escrever é perder cidades, diria-nos Enrique Vila-Matas. O livro, em certo sentido, *transcrie* a experiência da instalação no plano verbal. Sobre esse aspecto, David Oubiña, no texto “Palabras en combustión espontánea”, observa que do objeto original, ou seja, da exposição, o livro de Negroni conservou os pontos de interesse, no entanto, os organizou em uma cartografia diferente: “Aislados de las imágenes y de los sonidos para los que habían sido concebidos, los textos adquieren otro sentido, recuperan su configuración distintivamente literaria” (*in* NEGRONI, 2006, p. 7). Os poemas não se caracterizam apenas como uma versão da exposição, mas sim como um objeto novo. Oubiña ainda escreve que “los sitios que se describen ya no son una escala dentro de un itinerario, sino pequeños destellos de una constelación imaginaria” (*in* NEGRONI, 2006, p. 7). Aliás, é como constelação que a cidade se apresenta para quem a sobreboa durante a noite. Buenos Aires é um palco na terra todo estrelado. É céu ao avesso.

Se por um lado o mapa poderia ser lido como um conjunto de coordenadas que visam à orientação, por outro, como sugere María Negroni no prólogo do livro, pode ser visto como um conjunto que perturba a localização, levando-nos ao cansaço e à entrega. Mapa e livro podem ser entendidos, assim, não só como guias de localização e entendimento, mas também como convite ao extravio e à deriva. Nesse jogo, é a própria escritora que aproxima as coordenadas de um mapa à escritura. Esta como aquela seriam “el sueño de unos paseos interminables por paisajes olvidados, una grafía incierta donde cada lugar es un mundo (un espacio interior) (...)” (2006, s/p). Nesse sentido, perder-se na cidade talvez seja uma forma de conhecê-la. A escritura surge como uma forma não só de perder cidades ou países, como nos indicou em poema Fernando Pessoa, mas também de imaginar outras geografias poéticas possíveis.

A questão da cidade parece ser uma constante na obra de María Negroni. Em seu mais recente livro, o *Pequeño Mundo Ilustrado*, a escritora inclui dois textos sobre o tema. No primeiro, discute o projeto de vida nômade da cidade Nova Babilônia, projetada pelo arquiteto Constant, em 1956, que se transformou em um ícone da Internacional Situacionista e que estava dividido entre o mapa e o poema dadaísta. No segundo, Negroni, seguindo os passos de





Baudelaire, analisa a cidade como *topos privilegiado* no mundo literário moderno. Em uma das passagens, comentando sobre o fascínio da cidade sobre o poeta, a escritora analisa:

Recorrer la ciudad en busca de cachivaches (o imágenes) constituye, en esencia, una forma de curiosidad, pero es también una manera de inducir, a partir de huellas o indicios, una suerte de profecía retrospectiva, como la que formularía un detective especializado en lo insoluble (...) La ciudad que emerge en ellos se parece a algo que hemos visto, pero es también, sin duda, lo que nuestro deseo imaginó o creyó robar a lo vivido, como una memoria inspirada que se anticipa a aquello que perderá (...) (2011, p. 148).

A alusão ao escritor como detetive, que lê a cidade a partir dos indícios, das marcas de um crime, buscando reconstituí-lo no momento de sua desapareição, faz lembrar de Roger Caillois (1972) que, ao situar a promoção do ambiente urbano à qualidade de épico no século XIX, encontra a gênese desse processo na transformação do romance de aventuras em romance policial. A questão da relação íntima entre cultura e cidade moderna, pautada na inserção da cidade como *topos* da literatura a partir de Baudelaire, não aparece apenas no ensaio “Paris, mito moderno”, de Caillois, mas é também constantemente tematizada por Walter Benjamin, como no projeto das *Passagens* e no livro sobre o poeta das *Flores do Mal*<sup>4</sup>. Raúl Antelo, no texto “De cidade/city/cite a Babel”, com o título extraído do poema sugestivo de Augusto de Campos, ao esboçar a genealogia da cidade euro-atlântica, de Nietzsche a Derrida, observa que entre a cidade entendida como sede de virtude civilizatória, em Voltaire, e a cidade como território de vício e degradação em William Blake, aparece a cidade de Baudelaire situada para além do bem e do mal. Dele, derivará a ideia de uma cidade disseminada. Para Antelo, a configuração urbana da cidade disseminada “configura uma rede incessante de deslocamentos e usos, não só do próprio e do alheio, mas também do público e do privado, em que toda noção de origem surge como plenamente ilusória” (2010, p. 2). É nessa lógica disseminada que o pesquisador insere a Buenos Aires cubificada por Duchamp, artista que não intervém na cena urbana da cidade modernizada nem para o “registro” (memória), nem para a formalização (representação). Antelo ainda nos lembra que na estereoscopia Duchamp escolhe um limite, a “orla do rio-mar”, e torna-o um “limiar”:

Duchamp posiciona-se pois no cais e nele contempla o rio-mar. É o infinito. E aí capta uma cena de origem, virando as costas, precisamente, para o nascimento da Ninfa (uma alegoria do nascimento de Vênus, e da própria Renascença como pureza, ideia materializada na escultura de Lola Mora, recém instalada naquele passeio (2010, p.3).

Para Antelo, a linha de fuga da imagem celebratória da Ninfa, sentada à beira da concha, poderia ser ilustrada com os trabalhos de Macchi e Negroni, em *Buenos Aires Tour*. As relações fazem sentido. No texto de número 26, intitulado a “Bienvenidos a Buenos Aires Green”, sobre a fonte de Lola Mora, Negroni simula um guia turístico convidando o turista-leitor a mirar a *Fonte Monumental das Nereidas*, criada pela escultora Dolores Mora Veja, vulgo Lola Mora:

---

<sup>4</sup> As *Passagens* poderiam ser lidas, no bom sentido, como “mapa desorganizado” ou “disseminado” da vida moderna. As temporalidades implicadas em sua rede anacrônica, em sua mesa de montagem, parecem produzir um modelo alternativo de pensar a história e a vida da cidade. Nesse sentido, parece estar muito próximo do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, em que a memória é pensada como um *puzzle* anacrônico. O acaso que muitas vezes está presente em seu *modus operandi* produz no conjunto das imagens montadas e remontadas novos sentidos e outras constelações possíveis.



Usted está aquí. Ha penetrado a La Zona por el costado Sur. No se asuste. No se desanime. No se demore. (El arte busca hacer más extraño lo extraño.) A su izquierda, La Fuente Movidiza de las Conchas Gigantes y los Jinetes del Apocalipsis. A su derecha, familias con viandas y autito propio, El fin del verano y el comienzo de Otro País (2006, p. 42).

Negroni, assim como Duchamp, vira as costas para a Ninfa, dessacralizando a monumentalidade da Fonte ao associá-la a fatos corriqueiros. Na Cidade-Musa, estão contidas não apenas as esculturas mitológicas da fonte, mas também os cachorros que nela caminham, “traições passivas e ativas”, um “abismo de simulacros”, “baratas cosmopolitas”, o “trino de pássaros”. Todavia, não estamos diante do mero registro. A cidade não se entrega aos caprichos do *clic* fotográfico de um turista aprendiz. Também não estamos diante da mera representação, já que é impossível nomeá-la. A cidade disseminada de Negroni está repleta de silêncios. Nesse jogo de esquecimento, ruínas e imagens, talvez seja possível nomear a cidade pelo que ela não é. É assim no fragmento sobre a esquina entre *Zepita y Luna*, que desemboca no início da *Vila 21*, famosa favela de Buenos Aires. Nela, Negroni não vê nenhuma igreja. Lá, não se escutam buzinas, não existem jogadores de tênis, nem senhores bem vestidos e com cabelos cortados. Não existem cortejos fúnebres, nem liquidações de inverno. Não há lojas de flores, nem repartições públicas, nem organizações não governamentais. O que existe é a nuvem, um vazio, uma nostalgia impalpável pelo que não foi, bem como a bandeira argentina ondeando orgulhosa sobre a vila. A questão do vazio, que é recorrente em outros textos do mesmo livro, aparece, por exemplo, na esquina entre *Ayacucho y Peña*, onde Negroni percebe que a arquitetura está ausente, não há ateliers de artistas, nem construções impalpáveis. A esquina está desprovida de mar, de árvores, de céu. É apenas o ponto onde nasce Peña, ou morre. O que aparece como enigma, é solucionado pela escritora-detetive na esquina entre *Bartolomé Mitre y Rodríguez Peña*: “Las palabras no existen para nombrar sino para crear el vacío (...)” (2006, p. 45). Não interessam à escritora os feitos e os atos. Sua potência nasce da impotência. A escritura carece de inclinação para as coisas. Seu jogo é oscilante, como tudo o que perdeu a possibilidade da história, como sugere a esquina entre *Medrano y Del Signo*. Sua dimensão, a la Duchamp é a da pós-história. O que restam são as ruínas, como aquelas da ditadura, sugeridas na esquina entre *Chile y Perú*, onde encontramos a *plazoleta Rodolfo Walsh*, dividida entre a tragédia política e o passeio do homem com seus cães. Nela, escreve Negroni:

Hay un hombre con dos pequineses, un banco, una palangana de plástico. Pasan taxis vacíos, un colectivo de la línea 86, un Falcon verde, con patente. Atrás, desde algún lado, una musiquita del litoral. Pobrísima La plazoleta de piedra. Compañeros Fusilados, Jorge A. Ulla, Ana Maria Vilarreal, Mario Delfino, Presentes. Disculpe, dice El hombre de los pequineses, ¿qué fecha es hoy? No contesto (2006, p. 25).

O acaso das linhas de fuga que leva Negroni a escrever *Buenos Aires Tour* não está na fissura, produzida de forma proposital, mas instaura-se a partir dela. O azar reside na derivação de seu desastre, ao contrário de *O Grande Vidro ou A Noiva despida por seus Celibatários*, de Duchamp, que teve por acidente, parte de seu vidro rachado. Apesar das diferenças, tanto em Duchamp quanto em Macchi, o acaso produz o espetáculo. No primeiro, a incorporação do acaso transforma a obra. No segundo, cuja fissura como vimos é proposital, o acaso é a sua origem. É também proposital o furo impresso no vidro que, por meio de um tiro, outro argentino, Oscar Bony, imprime em algumas fotografias que fez de si mesmo. Ao



imprimir por contato o furo no vidro que cobre a fotografia, Bony desmonta a lógica de reprodutibilidade técnica que pauta a fotografia, instaurando, assim, um descompasso, um signo outro, uma diferença, que lhe confere singularidade. Tanto em Jorge Macchi quanto em María Negroni o acaso é parte do que poderíamos chamar aqui de “procedimento”.

### 3. Procedimento

Desdobremos um terceiro mapa. Cesar Aira, no ensaio “A nova escritura”, ao reivindicar a questão do procedimento como condição essencial da arte, discute a radicalidade que permite distinguir a arte autêntica do mero uso da linguagem. Para ele, o procedimento é essa radicalidade. Entre permanecer fazendo obras ou reinventar a arte, o procedimento seria o atalho. Ele permite ao artista remontar às raízes, alcançando, assim, uma autenticidade pelo ato de começar de novo. Esta talvez seja uma das principais contribuições das vanguardas. Para Aira, “quando a arte já estava inventada, restando apenas continuar fazendo obras, o mito da vanguarda veio repor a possibilidade de se fazer o caminho a partir da origem” (2007, p. 11). Seguindo os passos do novelista e ensaísta argentino, poderíamos concluir que, com as vanguardas, surgem duas alternativas melancólicas: seguir escrevendo a velha literatura, ou tentar, heroicamente “um ou dois passos adiante”, opção que segundo ele, se mostra um beco sem saída. Às duas alternativas, pode ser agregada uma terceira, aquela que se refere à tentativa de recuperar o “gesto entusiasmado”, ou seja, “fincar o pé num campo já autônomo e validado socialmente, nele inventando novas práticas que devolvam à arte a facilidade de fatura tida em suas origens” (2007, p. 12). A ferramenta das vanguardas, conforme a visão de Aira, é o procedimento: “Construtivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, *cut-up*, acaso, indeterminação. Os grandes artistas do século XX não são os que fizeram obras, mas aqueles que inventaram procedimentos para que a obra se fizesse sozinha, ou não se fizesse” (2007, p. 13).

Aira ilustra toda essa discussão com uma reflexão sobre a obra do músico norte-americano John Cage. Seu foco é a peça para piano solo *Music of changes*, montada a partir do acaso. Em sua elaboração, Cage partiu de hexagramas do *I Ching*, ou *Livro das Mutações*. Aira relembra que, em sua montagem, o artista utilizou três tabelas quadriculadas, de oito casas cada lado. Na primeira, estavam dispostos os sons, representados em uma ou mais notas, e os silêncios. Aqueles nas casas ímpares e estes, nas casas pares. Na segunda tabela, estavam dispostas as durações, tanto nas casas ímpares quanto pares, e na terceira, a cada quatro casas, apresentava-se uma dinâmica, que ia do pianíssimo ao fortíssimo.

Ao jogar a moeda, a montagem da peça musical começava a ser operada. Os sons, a sua duração e dinâmica eram distribuídos casualmente. O artista é aquele que joga dados, moedas, sem abolir o acaso. O único mérito de Cage é produzir o procedimento, fazendo do acaso uma forma de “recomeçar do zero o trabalho da arte”. Segundo Aira, o procedimento das tabelas utilizado por Cage poderia servir para qualquer arte: “Na pintura seria preciso fazer tabelas de formas básicas, cores tamanhos e utilizar algum método de azar para ir escolhendo quais atualizar no quadro” (2007, p. 17). E na literatura, como seria?

Cumpramos observar que Oubiña comparou o livro de Negroni a Cage. Para ele, *Buenos Aires Tour* “es una guía, sin duda, pero azarosa e indeterminada, igual que un composición de John Cage. Una guía que no deja seguir ningún recorrido prefijado, sino que invita a extraviarse en la ciudad” (2006, p. 8). O que se destaca no projeto de Macchi e Negroni é justamente o “procedimento”, ou seja, a possibilidade de remontar às raízes, fazendo do acaso seu lance de dados. Macchi, ao rachar a placa de vidro disposta sobre o mapa, enlouquecendo-o, permitiu a Negroni partir do acaso para chegar à poesia. Esse foi o primeiro lance. O



segundo, como se sabe, foi o de escolher os pontos e escrever a cidade, que agora é outra, pois estamos diante do poema, uma escritura que, segundo Oubiña é “igualadora”, porque “permite que cada cosa – pequena o grande – sea iluminada por la lengua y, bajo el reflector de las palabras, ostente fugazmente sus quince líneas de fama” (in NEGRONI, 2006, p. 8). Caberia perguntar se o procedimento de que nos fala Aira não estaria também para a crítica. A crítica, assim como a arte – e justamente por não se distinguir completamente dela – poderia nascer do acaso. Mas aí já são outras cidades.

### **Referências:**

- AIRA, C. *Pequeno Manual de Procedimentos*. Curitiba: Arte & Letras, 2007.
- ANTELO, R. *De cidade/city/cité a Babel*. Disponível em:  
[http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/sites/proximofuturo/files/ficheiros/RAUL\\_ANTELO\\_cidade\\_para\\_gulbenkian.pdf](http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/sites/proximofuturo/files/ficheiros/RAUL_ANTELO_cidade_para_gulbenkian.pdf) Acesso: 12 janeiro 2012.
- \_\_\_\_\_. *María com Marcel: Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentinos, 2006.
- BELL, L. *Incorporação: 12 anos de poesia: 1962 a 1973*. São Paulo: Quíron, 1974.
- BOLLE, W. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.
- BORGES, J.L. O Fazedor. In: *Obras Completas: Volume II (1952-1972)*. São Paulo: Globo, 1999.
- CAILLOIS, R. *O mito e o homem*. Lisboa: Edições 70, 1972.
- CICERO, A. *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DISTRITO 4. *Buenos Aires Tour (release)*. Distrito 4: Madri, 2004. Disponível em:  
<<http://www.distrito4.com/Exposicion.asp?Id=15&language=EN>> Acesso: 20 abril 2012.
- NEGRONI, M. *Buenos Aires Tour*. Mexico: Editorial Aldus S.A., 2006.
- \_\_\_\_\_. *Pequeño Manual Ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra, 2011.
- SIMMEL, G. *Psicologia do dinheiro e outros ensaios*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.