

O Erotismo na Arte: Enfrentamento e Ironia à Repressão

Almerinda da Silva Lopes, UFES/CNPq

A Igreja Católica e o poder sócio-político foram sempre grandes consumidores de imagens artísticas, mas também instâncias controladoras da produção artística, definindo valores religiosos, morais e éticos, que deveriam ser seguidos pelos artistas, sendo o erotismo um tema tabu e proibido de ser difundido pela arte. O texto analisa algumas obras que confirmam que artistas de todos os tempos, espaços e tendências estéticas procurariam subverter e ironizar tais valores e imposições, produzindo, por encomenda, ou espontaneamente, objetos criativos de teor erótico, para denunciar o falso pudor moral ou a repressão, obras essas que, para não causarem constrangimento, para evitar que fossem destruídas ou a prisão de seus autores, acabariam sendo camufladas ou mantidas por longo tempo fora do alcance do olhar público.

Palavras-chave: Erotismo; Repressão; Imagens Artísticas; Século XX.

*

The Catholic Church and the socio-political power were always large consumers of artistic images, but also controlling instances of artistic production, defining religious, moral and ethical values that artists should follow, eroticism being a taboo subject and forbidden to be diffused by art. The text analyzes some works that confirm, however, that artists of all times, spaces and aesthetic tendencies would seek to subvert and ironize such values and impositions, producing, by order or spontaneously, creative objects of erotic content, denouncing false modesty moral or the repression, works that, in order not to cause embarrassment, to avoid being destroyed or to arrest its perpetrators, had to be camouflaged and remained for a long time out of the reach of the public eye.

Keywords: Erotism; Repression; Artistic Images; 20th century.

Considerações preliminares

A representação da sensualidade ou do erotismo manifestou-se desde tempos imemoriais nos objetos culturais e artísticos, em diferentes processos, linguagens e concepções plásticas. O conceito e a representação do erotismo redimensionam-se e reconfiguram-se de diferentes maneiras, na contemporaneidade, tornando-se também profícuos campos de estudo em diversas áreas do conhecimento.

O cristianismo se apropriou das representações da mitologia greco-romana fazendo das imagens do corpo humano, nu ou vestido, eficiente meio de “propagar, catequisar, impressionar, organizar seu rebanho”, considerando “ser a imagem mais contagiosa e mais viral que a escrita”, porque a “imagem mais que uma ideia provoca emoção, põe a multidão em movimento”¹. Todavia, por diferentes razões, os poderes religioso e/ou político, passaram a interferir no processo artístico, opinando, julgando, censurando ou combatendo as imagens artísticas, não coerentes com seus dogmas ou formas de pensamento, em especial quando insinuam alguma referência erótica: exaltação da virilidade masculina, nudez, sensualidade do corpo (exibição de seios e da genitália), relação carnal.

Na representação da mitologia greco-romana, a nudez expressava a revelação da perfeição e da harmonia divina nas proporções idealizadas dos corpos de Vênus ou Afrodite, Eros ou Cupido, deuses que representavam o amor e a beleza, a fertilidade e a renovação da vida. O cristianismo recorreria à representação do corpo nu não para evocar o prazer carnal, o erotismo ou a sexualidade, mas para traduzir e facilitar a compreensão das revelações divinas e “as formas sobrenaturais, garantindo a semelhança ao modelo”². Para Debray, a Igreja percebeu a importância das imagens pelo “seu poder econômico”, pois elas possibilitam “encurtar as demonstrações e resumir as explicações”³, encomendando aos artistas, de modo especial a partir do século XVI uma espécie de “apoteose espiritual” enquanto possibilidade de sintonizar-se com o mundo que passava, então, por grandes transformações, em decorrência de fatores como o desenvolvimento da ciência e do pensamento humanista. A revivescência da cultura pagã greco-romana impulsionaria a representação da nudez, o que significa que quanto mais a “Igreja pactuava com aquele século, mais se comprometeu com a imagem”⁴. Esta, por sua vez, revelava-se tanto um “perigo libidinal, quanto instrumento de expansão”, o que levou o clero a aconselhar os artistas a agirem com prudência na representação das imagens sacras, de modo a “despertar os sentidos, sem excitá-los, a propagar a fé sem amenizá-la”⁵.

¹ DEBRAY, 1992, p. 126 -127.

² Id, p. 135.

³ Id., p. 130.

⁴ DEBRAY, Id, p. 120.

⁵ Id, p. 130 e131.

Se por um lado isso ajuda a entender alguma tolerância aos colossais corpos nus, por outro conflitava com importante preceito religioso: a ideia de pecado original. Embora as cenas da expulsão de Adão e Eva do Paraíso, mostrem corpos nus, a genitália antes ocultada por uma folha de parreira, logo seria evitada ou mesmo reprimida nas representações religiosas. Associada ao paganismo, ao castigo e à vergonha, passou a ser entendida, na Europa católica, como depravação, pornografia, afronta ou aviltação à divindade, à moral e aos bons costumes da Igreja.

Muitos artistas encontrariam, porém, meios de subverter tais preceitos e determinações, seja recorrendo a uma articulação simbólica que misturava elementos mitológicos e bíblicos – dificultando sua decodificação pelo clero -, seja por meio de encomendas de temas exaltando o erotismo corporal, para a fruição particular de membros da nobreza, como destaca Calado⁶:

(Enquanto) a Contra Reforma difundia na Europa católica conceitos cada vez mais exagerados de pecado e condenava o paganismo, nos gabinetes das cortes europeias, mas também em igrejas os artistas representavam temas quer inspirados na mitologia clássica quer em certas passagens da Bíblia, que eram pretexto não só para a exaltação da beleza do corpo feminino, mas também para mostrar determinadas perversões evidentemente condenadas pela Igreja.

A laicização da arte e da cultura, a libertação do artista da imposição do comanditário, a partir do século XIX, e a gradativa conquista da autonomia da arte, não diminuiriam a ofensiva à temática erótica ou à nudez, confundida com pornografia. Se o preconceito e a falsa moral permaneceram vivos, tentando impedir tal temática, isso não impediu que os artistas recorressem ao erotismo, de forma mais ou menos explícita, tanto como crítica à repressão sexual, à privatização e à banalização do corpo feminino pela mídia e pela indústria cultural, quanto como ironia à censura da arte.

Embora sejam conhecidos os embates e afrontas dirigidos a destacadas pinturas da segunda metade do século XIX, nos ateremos a dialogar com a *Origem do mundo*, de autoria de Courbet (1866). Por causar constrangimento ao círculo de amizade do comanditário, a tela foi mantida durante muito tempo, fora do alcance dos olhares do público e da crítica.

O apelo à sedução e à imaginação: entre o desejo e o prazer

Na época em que pintou a *Origem do mundo*, Gustave Courbet (1819-1877) era conhecido do público e combatido pela Crítica, pela Igreja e pelo Estado, por sua atuação política e pela polêmica gerada por suas telas realistas, que romperam

⁶ CALADO, 2009, p. 92.

com a estética romântica. Simpatizante das ideias liberais e do socialismo, o artista participou do movimento revolucionário francês. Refutou os valores transcendentais defendidos pela Igreja, defendendo a verdade existente na vida cotidiana dos trabalhadores e das pessoas mais humildes. A encomendada da *Criação do Mundo* recebida do diplomata turco-egípcio Khalil-Bey, ocorreu no momento em que Courbet decidiu pintar telas de conteúdo erótico, potencializando assim os ataques e a polêmica contra ele.

Se essa obra é hoje uma das pinturas mais instigantes e célebres do mundo foi, por muito tempo, considerada obscena, por desvelar com absoluta maestria, crueza e realismo, a genitália feminina, representada em uma espécie de close-up, tornou-se um ícone da pintura moderna, e acabaria por influenciar inclusive a produção contemporânea.

A tela mostra apenas um torso feminino, com as vestes erguidas, deixando entrever os seios, pouco abaixo dos quais se destaca a cavidade umbilical, no centro do ventre bem modelado. A figura tem as coxas afastadas, mas o fato de estar desprovida da cabeça acaba por direcionar, numa espécie de compensação, o olhar do espectador para a genitália.

Se essa representação despidorada parece antecipar as futuras manifestações pela libertação da sexualidade feminina, a crítica hostilizou e protestou contra a opção temática do artista. Courbet foi chamado de libertino e rechaçado até por antigos defensores, como o crítico Campfleury, por considerarem que ele reduziu a mulher a mero objeto sexual.

No caso da tela em análise, qual seria o propósito do artista criar um corpo sem cabeça? Freud ajuda a iluminar a questão ao considerar que a parte faltante gera a fetichização da imagem e reforça ainda mais o erotismo, enquanto que para Agamben⁷, o foco da polêmica é cultural:

Na nossa cultura a relação rosto/corpo é marcada por uma assimetria fundamental, que quer que o rosto permaneça sempre mais nu, enquanto o corpo está por norma coberto. A esta assimetria corresponde um primado da cabeça, que se manifesta dos modos mais variados, que permanece mais ou menos uma constante em todos os âmbitos, da política à religião, da arte à vida cotidiana, na qual o rosto é por excelência o lugar da expressão. (...) Talvez seja por essa questão que a reivindicação da nudez parece colocar, antes de tudo, em questão o primado do rosto.

A *Criação do Mundo* permaneceu muito tempo escondida atrás de outro quadro de Courbet, ou foi obstruída por uma cortina, que podia ser aberta por seus potenciais *voyeurs*. Até a metade do século XX, a tela passaria pela mão de inúmeros comerciantes de arte e de colecionadores, mas ser adquirida pelo

⁷ AGAMBEN, 2015, p. 126-127,

psiquiatra francês Jacques Lacan (1901-1981), logo após o término da II Guerra, seu último proprietário privado⁸.

Se a *Origem do Mundo* revelou acima de tudo uma atitude anticlerical, impondo-se contra a falsa moral burguesa, o tempo se encarregaria de atenuar ou mesmo “neutralizar essas duas instâncias – a moral e a crítica – permitindo o surgimento de um espaço de distanciamento propício à contemplação estética”, considerando que quem visita hoje o Museu d’Orsay, onde se encontra a obra, não ousaria insultá-la, como observa Cauquelin⁹.

Embora um intervalo de cem anos separe a referida obra de Courbet e *Étant Donnés* (1946-1966), de Duchamp, parece-nos possível estabelecer alguma afinidade entre ela e a *Criação do Mundo*, conexão essa que não se restringe apenas à conotação erótica dos nus femininos representados nas duas obras. Embora Duchamp refutasse qualquer relação entre sua obra e a história da arte, dizendo-se mais interessado na literatura, em *Étant Donnés* se destaca um nu feminino deitado sobre uma cama de gravetos, tendo como cenário de fundo uma paisagem, com uma queda d’água pintada sobre uma fotografia já existente. Esse corpo foi elaborado pelo artista a partir de um molde de gesso revestido de couro de porco, sendo que a figura mantém a perna esquerda fortemente tencionada para trás, o que a deforma e faz parecer que o sexo se encontra fora de prumo, assumindo assim maior destaque. O rosto da figura encontra-se oculto ou parcialmente obstruído, e mantém o braço esquerdo esticado, segurando na mão uma lamparina a gás, cuja chama inflamada sugere um falo. Alguns afirmam, sem comprovação, que o modelo para esse nu teria sido a escultora brasileira Maria Martins - na época namorada de Duchamp -, embora as características da figura feminina lembrem mais um manequim ou boneca inflável.

Étant Donnés é um trabalho enigmático, elaborado em segredo pelo artista, quando se supunha que ele tivesse abandonado a arte, para dedicar-se ao jogo intelectual de xadrez. Entretanto, Duchamp imprimiu à obra a mesma obsessão calculista e reflexiva, que empregara antes na execução do *Grande Vidro* (1915-1923). Se essa derradeira obra duchampiana não escapou das críticas de artistas e críticos, não chegou a escandalizar tanto quanto a citada obra de Courbet. Primeiro porque, na década de 1960, quando *Étant Donnés* foi

⁸ Após a morte da viúva do psicanalista, Sylvia Bataille, a obra foi entregue ao governo francês, em pagamento de dívida da família Lacan, que a enviou ao Museu d’Orsay, onde permanece desde 1995. Especula-se que o artista usou como modelo a amante francesa do comanditário, Jeanne de Tourbey; para outros, teria se baseado em uma fotografia não identificada; enquanto outros afirmam tratar-se da modelo irlandesa do próprio Courbet e do americano James Whistler, Joanna Hifferman. Em 2013, Jean-Jacques Fernier, autor do *Catalogue Raisonné* de Gustave Courbet, em matéria publicada na revista *Paris Match* (07 février, 2013), *Le Secret du célèbre tableau révélé*, afirmava ter sido encontrado um retrato da modelo de Courbet, que, pelas proporções e posição da cabeça, e expressão do rosto, seria a parte superior da tela *L’Origine du monde*, possivelmente recortada pelo artista, ao concluir a pintura, para preservar a identidade da mulher. Em 2017, novo livro de autoria de Claude Schopp afirmava ser a mulher uma antiga bailarina da Ópera de Paris, chamada Constance Quéniaux. O Museu d’Orsay, proprietário da tela desde 1994, não reconheceu a hipótese, em comunicado enviado à imprensa dizendo que a tela “não perdeu a cabeça”. (TELLES, 2013).

⁹ CAUQUELIN, 1996, p. 60.

concluída, o nu feminino já havia sido apropriado pelo cinema, banalizado pelos meios de comunicação de massa, e utilizado como obra viva nas performances; segundo porque essa instalação foi logo depois de concluída, enviada ao Museu de Filadélfia e exibida ao público anos mais tarde¹⁰.

Étant Donnés remete ao *voyeurismo*, considerando que o nu feminino encontra-se confinado em uma espécie de jaula de tijolos, podendo ser observado por um espectador de cada vez, que para isso deve espiar por um par de buracos inseridos em uma velha porta de madeira. E ao olhar pelo buraco, o que vê é o que já fora enquadrado pelo artista, tal qual ocorre com o fotógrafo quando olha pelo visor da câmera e tem a ilusão de estar diante da realidade. Em ambos os casos o ato de olhar e a impressão que a experiência provoca, são sempre individuais ou particulares, ou seja, cada fruidor é convocado a “moer o próprio chocolate”, como propunha Duchamp.

Como já citado, a figura feminina de *Étant Donnés* parece manter analogia com as bonecas articuladas, de corpos grotescos, fragmentados e distorcidos, de autoria do escultor e fotógrafo alemão Hans Bellmer (1902-1975). Influenciado por Otto Dix e George Grosz, Bellmer foi incluído na lista dos artistas degenerados, exilando-se em Paris na década de 1930, para fugir do nazismo. A aproximação entre a obra de Bellmer e a de Duchamp torna-se ainda mais convincente se observarmos que algumas esculturas produzidas pelo alemão estão deitadas em uma cama de gravetos. Outras possuem instaladas em seu interior lâmpadas e espelhos, e um dispositivo nos seios, que deve ser acionado pelo espectador. Ao apertar o botão e espiar, simultaneamente, por um olho mágico as lâmpadas acendem e o espectador visualiza, com o auxílio dos espelhos, os elementos viscerais no abdômen da boneca. Estes consistem em pequenas caixas contendo, o que o artista chama de “objetos de mau gosto, os pensamentos das meninas”¹¹.

A questão erótica em duas obras latino-americanas

Segundo escritores como Alejo Carpentier, Lezama Lima e Severo Sarduy, em razão de nosso substrato mestiço e miscigenação cultural, na arte produzida nas colônias latino-americanas não se expressou o trauma do corpo. É o que atesta a sensualidade e a nudez dos anjos, o movimento dançante das formas que não se

¹⁰ Por vontade expressa pelo artista a obra deveria ser exibida somente após sua morte.

¹¹ As bonecas/esculturas mostram figuras femininas na puberdade, em posições eróticas. Elaboradas com fibras de linho, cola, gesso, madeira, possuem olhos de vidro e perucas de cabelos desgrenhados. Teriam sido inspiradas na ópera de Jacques Offenbach: *Tales of Hoffmann* (Os contos de Hoffmann). Bellmer teria assistido e lido o libreto da apresentação da peça em Paris, no final do século XIX, cujo enredo gira em torno dos fracassados casos de amor de um jovem universitário, que se apaixona tragicamente por Olympia, Guilletta, Stela e Antônia, até descobrir tratar-se de autômatos ou bonecas mecânicas. Essas esculturas sugerem situações que envolveram a vida pessoal de Bellmer: oposição à autoridade paterna, à sociedade racionalista e conservadora de seu tempo e ao nazismo. E m Paris, onde o escultor alemão se exilou, uniu-se aos surrealistas (RIGUINI, R. e MARCOS, 2017, p. 165 e seguintes).

submetem ao aprisionamento, a vertigem rodopiante das vestes de santos dos retábulos barrocos.

Se até a primeira metade do século XX o corpo humano nu, marcou efetiva presença nos temas da pintura e da escultura produzida por artistas de diferentes gerações e tendências esses corpos não passavam de representações ilusórias e sem vida. A mudança do paradigma artístico no pós-guerra diversificou os suportes, processos, linguagens, os materiais artísticos, intensificando ainda mais as referências ao corpo. O aumento da produção industrial e os avanços da tecnologia contribuíram para que os artistas passassem a recorrer a novos materiais e a produzir um naipe variado de imagens técnicas: fotografia, Super 8, Vídeo, nas quais o corpo torna-se o principal protagonista. O corpo vivo do artista tornava-se também matéria e motor de ações performáticas, que aproximam a arte da vida, clamando por liberdade ou criticando a exploração, a escravidão e a violência. Outras propostas intensificam o caráter erótico causando polêmica, contestação ou proibição de serem expostas, pela censura política ou por parte de grupos religiosos.

Durante os regimes de exceção na América Latina, o controle dos órgãos de repressão, de modo especial na década de 1970, faria com que muitos artistas criassem obras a contrapelo, obstruindo o sexo ou recorrendo a códigos visuais herméticos. Embora o México não passasse, na mesma época, pelo autoritarismo político, confirmando que a manutenção dos tabus sexuais em todo o continente, artistas feministas como Mónica Mayer (1954), embora produzissem na época inúmeras obras de teor erótico, em suportes diversos, tal produção apenas muito recentemente seria exposta e adquirida por instituições culturais, tal como ocorreu com o objeto *Às vezes me espantam mis próprios sentimientos e mis fantasias* (1977).

Mesmo que não se possa afirmar tratar-se de releitura irônica à supracitada pintura *A Criação do Mundo*, salvaguardadas as devidas especificidades entre as obras, não parece ser mera coincidência a existência de certa afinidade entre esse nu erótico feminino, pintado por um homem, e o objeto erótico masculino de autoria da mexicana. Pioneira da arte feminista no seu país, Mónica Mayer recorreu, nesse trabalho, a fragmentos de fotografia de um corpo masculino nu, também destituído da cabeça, cujo foco é o órgão genital. As partes da foto foram coladas sobre suporte de tela, tendo o pênis e os pelos penianos em close-up. Recorre, também, a artifício cênico similar ao usado pelo colecionador Khalil-Bey, comanditário da obra de Courbet: uma cortina de tecido listrado, que desliza sobre um trilho, “abrindo e fechando ao mesmo tempo o quadro (...)” erótico. Se esse artifício transforma o objeto em um tipo de relicário, no movimento de abrir e fechar “o tecido se desdobra e se redobra (...), emprestando seu volume ao quadro” (NANCY, 2015, p. 60). A cortina torna a obra reversível e ambivalente, pois tanto desvela como obstrui, permitindo ao espectador a opção de ver ou não ver, satisfazer a fantasia ou ocultar o desejo, como observa Mondezain:

(...) o desejo de ver e o de mostrar são habitados pela ambivalência do desejo de estar em busca da satisfação, e de constatar que a satisfação estimula o fim do desejo (...); é assim que a imagem, se situando sobre a trajetória do desejo, oscila entre os dois estatutos que lhe conferem o regime de sujeito e de objeto (2015, p. 45).



Monica Mayer, *Às vezes me espantam mis próprios sentimentos e mis fantasias* (1977)

A instalação de Monica Mayer reúne, ainda, alguns outros objetos: um pequeno saco plástico transparente que pende que envolve as partes fotográficas e lembra um preservativo masculino. O fato de estar levemente inflado, esse saco insere-se como canalizador da libido ou da energia desejante. Na parte inferior da tela a autora colou um autorretrato, tendo a cabeça contornada por uma espécie de coroa ou auréola composta por pequenos falos e vulvas, recobertos por plástico transparente, que remetem às fantasias da autora. Ao lado do autorretrato grafou o título da obra, que possui uma conotação dúbia: tanto aponta para as fantasias e os desejos femininos, como para o tabu sexual e a castração do desejo.

Desde a década de 1970, quando se profissionalizou, a artista aborda por meio de diferentes suportes e materiais em seus trabalhos, questões de gênero: aborto, igualdade, violência, corpo, desejo, memória e faz críticas às políticas sociais do México. Em 1983, constituiu com Maris Bustamante o coletivo *Polvo de Galina Negra*, que além de ações performáticas visando discutir a condição subalterna da mulher, além da violência que ela enfrenta na sociedade contemporânea. Os registros fotográficos, frases, desenhos e outras formas de documentação dessas propostas foram enviados a mulheres de diferentes partes do mundo, pela rede de arte postal.

O brasileiro Maurício Salgueiro (1930), inspirado na funcionalidade das máquinas, criou, nas décadas de 1970 e 1980, esculturas cinéticas que podem ser comparadas a corpos mecânicos. Por meio desses objetos acionados por artifícios eletromecânicos, o autor se refere à violência impingida pelos órgãos de repressão militar às vozes dissidentes e aos presos políticos, como revela em *Vazamento I* ou *A Poça* (1985). Consiste em um cubo construído com compensado naval, contendo um orifício circular na parte superior e uma canaleta de metal, na base inferior da caixa, em cujo interior se aloja um motor hidráulico. Ao ser acionada pelo público, através de um toque em um pequeno interruptor na lateral da caixa, salta lentamente do interior do cubo, através do referido orifício circular, um avantajado falo de resina sintética, impulsionado pela bomba hidráulica. Simulando o funcionamento do corpo humano, durante essa ação, ejacula pelas paredes da caixa um óleo vermelho, que lembra sangue, que cai na canaleta e é novamente ingerido pela máquina, em um processo autofágico. Ao final do tempo programado, a forma fálica volta a se recolher para o interior da caixa, e ao concluir essa ação erótica, lança um grito extenuado, ao mesmo tempo em que o último jato de sangue esguicha borbulhante e escorre pelas laterais do cubo. A obra tem também uma conotação ambivalente, considerando que esse grito tanto pode remeter à dor da tortura quanto ao prazer do gozo.



Maurício Salgueiro, *Vazamento I ou A Poça* (1985)

Entretanto, nos anos anteriores o artista já havia construído outros objetos escultóricos que metaforizam, de diferentes maneiras, a tortura e os desmandos da ditadura militar no Brasil, mas que, por temor da censura, acabariam sendo expostos somente após a redemocratização do país. Dotados de som e movimentos mecânicos alguns simulam as marchas militares, outros, corpos se contorcendo e gritando de dor, numa referência à tortura a que eram submetidos os presos políticos, que tinham muitas vezes os órgãos genitais queimados ou prensados violentamente, para forçar a confissão de participação em movimentos e ações contrárias ao poder instituído.

Os exemplos citados confirmam a capacidade de os artistas de diferentes épocas reinventarem e simularem, por meio de diferentes processos, linguagens e materiais a nudez, o erotismo e a sexualidade, como formas de denúncia ou de enfrentamento à violência e à repressão. Por outro lado, os tabus sexuais permanecem em nossa cultura, atravessando ou tentando interferir na expressão artística. É o que atestam as ocorrências recentes emanadas de determinados grupos sociais, que exigiram que obras dessa natureza fossem sumariamente retiradas de exposições institucionais, acusando-as de pornografia e de desrespeito à moral e aos preceitos religiosos. Se para Agamben tais fatos confirmam que “a nudez em nossa cultura, se mantém inseparável de uma assinatura teológica”¹², para Mondzain “o medo das imagens é indissociável do medo das forças libidinais”¹³.

¹² AGAMBEN, 2015, p.91.

¹³ MONDZAIN, 2015, p. 45.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2015). *Nudez*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. 1ª ed. Belo Horizonte (MG): Autêntica Editora.
- CALADO, Margarida, Entre Cristianismo e erotismo, reflexões em torno de um dos paradoxos da cultura artística do século XVI. In: *Arte & Eros*. (2009). Lisboa: Atas das Conferências, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, p. 92-103.
- CAUQUELIN, Anne (1996). *Petit Traité d'art Contemporain*. Paris: Seuil.
- DEBRAY, Régis (1992). *Vie e Mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard.
- HEINICH, Nathalie (2009). *L'Art Contemporain exposé aux rejets* (2009). Paris: Hachette littératures.
- _____. (2015). *L'Élite artiste*. Paris: Gallimard.
- KLEINMANN, Alain (2017). *Interrogations sur l'art contemporain*. Paris: Les Éditions de Paris.
- MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues et. al. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015 (Coleção Filô/Estética), p. 39-53.
- NANCY, Jean-Luc. Imagem, mimesis & methexis. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues et. al. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015 (Coleção Filô/Estética), p. 55-73.
- PAZ, Octavio (s.d.). *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva.
- RIGNHINI, Renata D. e MARCOS, Cristina M. Hans Bellmer e a invenção da boneca: o empuxo à mulher e a construção de um corpo fora. *Revista de Psicanálise da SPPA*, v. 24, n. 1, p. 135-154, abril de 2017. Disponível em: www1.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI2017081183533.pdf. Acesso e, 30 jul. 2018.
- SCHWARZ, Arturo, O Grande Vidro e os Readymades, mesmo. In: *Marcel Duchamp* (1987). São Paulo: Fundação Bienal, p. 11-67.
- TELLES, Sérgio A Origem do mundo de Courbet. *O Estado de São Paulo*, 16 fev. 2013.
- TOMKINS, Calvin (2004). *Duchamp*. Pref. Paulo Venâncio Filho; Trad. Maria T. R. Costa. São Paulo: Cosacnaify.
- VENÂNCIO FILHO, Paulo (1986). *Duchamp*. São Paulo: Brasiliense, 1986.