

Na Caverna de Tarsila, o Desejo pelo Não-Colonial

Maria Bernardete Ramos Flores, Universidade Federal de Santa Catarina
Michele Bete Petry, Universidade Federal de Santa Catarina

No atual *giro decolonial* das humanidades, infere-se que a colonialidade é a face obscura e indissociável da modernidade. Se quando os europeus fascinaram-se pelos artefatos do “outro” refletiram sobre a infância da humanidade, pode-se pensar que há algo no humano que não foi roubado pelo aluvião colonial. Na arte moderna de Tarsila, capturando imagens de bichos e outros seres, adentramos numa caverna cheia de traços sobreviventes da sua infância. O que é próprio do primitivo humano, imagens subterrâneas incrustadas na memória, escapou ao par epistemológico modernidade/colonialidade. Nas imagens do inconsciente, onde sobrevivem desejos e sonhos infantis, ancoramos o nosso esforço à procura do não-colonial em Tarsila.

Palavras-chave: Modernidade. Colonialidade. Primitivo. Não-colonial. Tarsila do Amaral.

*

In the current decolonial turn of the humanities, it is inferred that coloniality is the obscure and inseparable face of modernity. If when Europeans were fascinated by the artifacts of the “other” they reflected on the childhood of humanity, one might think that there is something in the human that was not stolen by the colonial alluvium. In Tarsila’s modern art, capturing images of animals and other beings, we entered a cave full of surviving features of his childhood. What is proper to the primitive human, subterranean images embedded in memory, escaped the epistemological pair modernity / coloniality. In the images of the unconscious, where children’s desires and dreams survive, we anchor our effort to look for the non-colonial in Tarsila.

Keywords: Modernity. Coloniality. Primitive. Non-colonial. Tarsila do Amaral.

Bichos e crianças reverberam em imagens de Tarsila do Amaral (1886-1973). Os pássaros e infantes sintéticos em *Religião Brasileira*, os micos, coelhos e aves minúsculos em *A Feira*, a reunião de crianças em *Mamoeiro*, *A família* e *Morro da Favela* são exemplos. Obras realizadas na década de 1920, trazem aspectos de uma fértil imaginação infantil, emergem da alma acarinhada pela companhia de gatos, galinhas e pintinhos, na fazenda onde se passavam os jogos e brincadeiras de sua infância. Em um excerto de *Confissão Geral*, escrito em 1950, para o catálogo da exposição retrospectiva *Tarsila 1918-1950*, o desenho infantil, pueril, aparece como o desejo de imprimir uma imagem, a potência de arte que marca o início da carreira da artista: “Minha carreira artística... Quando começou? Foi no dia em que desenhei infantilmente uma cesta de flores e uma galinha rodeada por um bando de pintinhos” (apud Brandini, 2008: 727). Nas lembranças sobre a França, Tarsila (apud Brandini, 2008: 726) diz: “Mais tarde, essa França que viveu embrionária na minha imaginação infantil, desabrochou em realidade deslumbrante nos muitos anos que vivi em Paris: museus, teatros, artistas, escritores... Que saudades!”.

Tomamos essa “imaginação infantil” que sobreviveu às viagens de Tarsila ao exterior e que no seu retorno “desabrocham em realidades deslumbrantes”, para inferir que o corpo é como uma caverna. Nessa alegoria, como Bataille (1961) se viu diante de um enigma desconcertante, no poço da gruta de Lascaux, nos vemos diante de imagens, inscrições de traumas do humano, escondidos, soterrados, entre a água e o pó do que a matéria é feita. Nesse labirinto, no profundo oceano (Freud, 1974) em que sobrevivem fantasmas, sonhos e pesadelos, buscamos restos de lembranças que resistem ao tempo, a *fórmula de pathos* (Warburg, 2015: 87-97). Para nós, as obras de Tarsila surgem como lampejos da memória infantil, lapsos de pensamentos, reminiscências que nos permitam adentrar a sua caverna, ao seu interior, para caçar palavras, rabiscos, gestos, como em um jogo infantil, capturando imaginários e o ato icônico de imprimir o pensamento (Bredekamp, 2015).

Tal como em um bloco mágico (Freud, 2011: 242), escapando da memória, certas imagens de Tarsila parecem fixar-se em suas obras com “traços duradouros”. Por baixo da película de celuloide, estão impressos, de forma permanente, embora não inalteráveis, traços do nosso sistema mnemônico que, legíveis sob uma luz apropriada, ativam nossas lembranças. Como lapsos de memória, entendemos as imagens dos bichos estranhos, inventados, que brotam da caverna de Tarsila (apud Brandini, 2008: 684): “reminiscências de infância, imagens subconscientes, criada pela imaginação de criança apavorada pelas velhas histórias de assombrações (...) figuras de pés enormes, plantas gordas e inchadas, bichos estranhos que os naturalistas jamais poderiam classificar”. *Urutu* (1928), a serpente vinda de uma lenda amazônica, *A Cuca* (1924), uma velha feia que tem forma de jacaré e que rouba as crianças desobedientes, *O Sapo* (1928), a espreita da toca *O Touro* (1928), boi na floresta, perdido entre os troncos e *Abaporu* (1928) com a cabeça minúscula, as mãos e os pés imensos, parecem caídos das histórias e lendas da infância de Tarsila.

O desenho de *Abaporu*, publicado na *Revista da Antropofagia*, em 1928, ilustra a crônica *Pintura Pau-Brasil e Antropofagia*, escrita por Tarsila (apud Brandini, 2008: 722) para a *Revista Anual do Salão de Maio*, de 1939. Nele, “agora um parêntese” aparece como um intervalo de tempo na narrativa da artista, dando a ver um lapso do seu pensamento, no qual expressa a percepção de que a obra teria surgido das imagens do seu subconsciente:

Essa tela foi esboçada a 11 de janeiro de 1928. Oswald de Andrade e Raul Bopp — o creador do afamado poema *Cobra Norato* — chocados ambos diante do “abaporú”, contemplaram-no longamente. Imaginativos, sentiram que dali poderia surgir um grande movimento intelectual. Agora um parêntese: alguns anos depois, Sofia Caversassi Villalva, temperamento de artista, irradiando beleza e sensibilidade, dizia que as minhas telas antropofágicas se pareciam aos seus sonhos. Só então compreendi que eu mesma havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por historias que ouvira em criança: a casa assombrada, a voz do alto que gritava do forro “eu caio” e deixava cair um pé (que me parecia imenso), “eu caio”, caía outro pé, e depois a mão, outra mão, e o corpo inteiro, para o terror da criança.

Sobre *Abaporu*, também foi escrito: “Mais esquemática do que nas pinturas precedentes, aqui as figuras perderam as feições dos rostos e outros detalhes (como as unhas bem definidas dos pés de *Abaporu*): são seres essencialmente simbólicos” (Milliet, 2005: 182). A partir de *Abaporu*, costuma-se fazer uma leitura retroativa sobre *A Negra* (1923). Obra bastante conhecida e referenciada, traz aspectos dele como viram Tarsila e seus intérpretes, um movimento de retorno ao solo, mas não o solo da brasilidade, tampouco o da alteridade. Esse solo, em nosso olhar, diz respeito à superfície da terra sobre a qual pesa uma força. Essa potência recai sobre o seio da negra, ama de leite da infância das fazendas de café do interior paulista, do interior das memórias de Tarsila (apud Brandini, 2008: 722-723).

Para Regina Teixeira de Barros (2011: 19): “*A Negra* é uma alegoria da figura da Grande Mãe mítica, como uma deusa primitiva da fertilidade, de seio agigantado, pesadamente assentada na terra, com a qual parece compartilhar cor e matéria”. A associação de “*A Negra*” a uma figura primitiva parece estar presente tanto na imagem da deusa como na do ser monstruoso antropófago. A antropofagia foi tomada como nome do movimento, mas também podemos falar de uma autobiofagia, de devorar-se para produzir a obra de arte (pinturas de bichos como pintura dos sonhos, das reminiscências infantis, da magia das fábulas brasileiras que permeiam o imaginário). *A Negra* aparece acima da superfície, saindo da caverna de Tarsila, indicando a sobrevivência do primitivo na imagem.

Os primitivistas europeus fascinaram-se pelos artefatos do “outro”, dos não Ocidentais. Na arte dos “primitivos”, de obscuro sentido, cheia de energias vivas, os primitivistas pensaram em refazer totens e ídolos a deuses desconhecidos,

explorando o “lado noturno do homem” (Malraux, 2010: 63). A arte “primitiva” era vista como sobrevivência da infância da humanidade. No Brasil, os modernistas também fizeram o movimento de procura do “outro” e por isso estão associados ao primitivismo europeu. Tal como a sedução dos mestres vanguardistas, buscavam no Brasil “arcaico” a matéria-prima para o experimentalismo estético. Mas aqui, o mergulho deu-se no seu próprio interior, na “caverna” aonde sobrevivem mitos indígenas, culturas da Amazônia, saberes e fazeres do Brasil africano, do caipira do Sudeste e do sertanejo do Nordeste, do caboclo do Sul, dos pescadores ribeirinhos e praieiros. A famosa excursão de “descoberta” do Brasil colonial nas cidades mineiras, na Semana Santa de 1924, empreendida por Blaise Cendrars, Mário de Andrade, Olívia Guedes Penteado, Oswald de Andrade, René Thiollier e Tarsila do Amaral, traduz-se como um movimento de retorno para o passado do país.

No caso de Tarsila, em nossa hipótese, esse retorno significou o desejo de encontro consigo, com a Tarsila dos tempos de infância na fazenda de café paulista, no final do século XIX. “Encontrei em Minas as cores que adorava em criança”, disse Tarsila (apud Brandini, 2008: 720). Estas cores eram coloniais ou estavam elas mesmas no próprio “eu”, interior, acessado por Tarsila em sua viagem? Teria sido a viagem uma busca pelo outro ou por si mesma, um desejo de encontro com o próprio primitivo? Onde estaria a sobrevivência do primitivo em Tarsila? Estaria na sobrevivência da “infância”, nas imagens que ela carrega consigo? Considerando tais questões, olhamos para as imagens de Tarsila em busca do primitivo, da sobrevivência do humano, daquilo que escapa do par modernidade/colonialidade. Assim, seria possível pensarmos que a arte moderna foi também colonial? E o que seria possível dizer dessa arte moderna/colonial?

Em Tarsila, há algo na imagem que vem de um tempo imemorial, pré-colonial, e que escapou da colonização e sobrevive no pós-colonial. A partir da teoria da colonialidade (Quijano, Mignolo), mas, indo além da chave de leitura colonial, pós ou decolonial, procuramos pensar os desenhos e pinturas de Tarsila buscando encontrar o “não-colonial”, o desejo que escapa do inconsciente pelos lapsos de pensamentos e de memórias que encarna na imagem. Mitchell (2015:178) fala que o desejo da imagem é o que lhe falta, então, “precisamos perguntar à imagem o que deseja, no sentido do que lhe falta”. Ao falar de primitivo, estamos cientes de que há ressalvas quanto ao uso do termo cunhado na origem etnocêntrica, no âmbito da disciplina dos antropólogos e historiadores.

A discussão sobre o conceito surgiu na época em que franceses, ingleses e alemães estendiam suas conquistas coloniais. Museus etnográficos foram criados e os estudos antropológicos institucionalizados. Não obstante, no entorno da passagem do século XIX para o XX, diante da tese de *Decadência do Ocidente*, o uso do conceito “primitivo” oscilou entre uma noção depreciativa e outra, portadora de valores positivos, entre outros, aparecia como um mote na busca da infância perdida da humanidade. Walter Benjamin (1987) afirmara que, se há uma perda irreparável do passado, não obstante sua salvação como modo

privilegiado de percepção, no jogo sutil entre lembrança e esquecimento, e na decifração de imagens, é sempre um momento de felicidade.

O gosto de Tarsila (apud Brandini, 2008: 53) pela “pintura mais ingênua” aparece em suas crônicas sobre Henri Rousseau, *le Douanier*. Em *Um mestre da pintura moderna*, de 1936, ela diz que certa vez estava a observar um quadro na parede. Picasso, ao vê-la, aproximou-se e disse que se tratava de um Rousseau, falando com “ternura daquela arte ingênua...”. Há outra crônica em que Tarsila fala sobre o aspecto de uma “pintura ingênua”, em uma aula com Marie Blanchard.

Era do que eu precisava como transição. Amável e brincalhão, Lhote exercia, no entanto, grande ascendência sobre seus alunos. Uma vez, por motivo de saúde, não compareceu ao ateliê. Fez-se então substituir por Marie Blanchard, a pintora concurdinha, tão simpática, tão inteligente, autora de telas figurativas ricas de encanto e simplicidade. Ao ver uma cabeça que eu esboçara nervosamente, com ares de mestre procurando efeito, disse-me Marie Blanchard: “Vous savez trop!. Ela queria pintura mais ingênua, sem pretensões, brotada do coração”. (apud Brandini, 2008: 60).

“Foi aí que eu vi, diz Tarsila (apud Brandini, 2008: 61), como é difícil desaprender”. Marie Blanchard recomendara Tarsila que “pintasse com a inocência de uma criança”. Foi o que Tarsila (apud Brandini, 2008: 73) valorizou na arte de Brancusi. Seu *Beijo*, “tão distante de *O beijo* de Rodin, apresenta uma pureza primitiva...”. E o seu bronze *Cabeça de criança*, com todos os detalhes eliminados, conservou apenas a essência, à forma de um ovo, “com a indicação apenas de olhos e nariz apenas insinuado, fazendo lembrar a cabeça de um feto”.

Sobre a arte dos “primitivos”, Tarsila (apud Brandini, 2008: 138), demonstrou seu apreço na crônica *As origens da pintura*, de 1936, na qual rejeita a afirmação de que ela, a pintura, tenha origem moderna. Muito antes, diz Tarsila, já na segunda época quaternária, havia pinturas nas paredes das cavernas, “figuras de animais em baixo-relevo e desenhos notáveis pelo realismo, pela precisão, pela síntese”. “É admirável a pintura de animais em movimento da última fase dessa época. O artista quaternário se viu reeditado no artista moderno”, quando os estudos de sua arte foram feitos por instantâneos fotográficos. Chama-nos a atenção, ainda, a seguinte passagem: “Foram encontradas, em camadas muito profundas, esculturas em pedra ou ossos de animais e, em camadas bem posteriores, figuras de animais em baixo-relevo e desenhos, notáveis pelo realismo, pela precisão, pela síntese” (apud Brandini, 2008: 139). Tarsila se refere à descoberta das cavernas de Périgord.

No texto *A Arte dos Bosquímanos*, Fry (2002) desenvolve uma crítica da arte primitiva que seria expressa pelo desenho, partindo de uma comparação entre o desenho da criança e o desenho primitivo: “O desenho primitivo de nossa própria raça é singularmente similar ao das crianças”, cuja característica mais saliente

seria a presença dos conceitos da linguagem nas formas de imagens mentais. “Para uma criança, um homem é a soma dos conceitos de cabeça (que, por sua vez, consiste de olhos, nariz e boca), braços, mãos (cinco dedos), pernas e pés. O tronco não é um conceito que lhe interessa e, portanto, em geral acaba se resumindo a uma única linha que serve de ligação entre os conceitos-símbolos da cabeça e das pernas.” (Fry, 2002: 111). Essa analogia seria empregada para o caso da arte primitiva europeia; o desenho primitivo entendido pelo autor como a arte grega e assíria. Diferente dela, a arte dos bosquímanos não seria similar à das crianças, mas à dos homens paleolíticos, das cavernas de Dordogne e Altamira. Fry compara os desenhos da postura de animais realizados pelos bosquímanos, pelos gregos, em um vaso do tipo dipylon, e pelos paleolíticos, nas paredes de Altamira.

Porém, observado nos desenhos sobre os quais o autor se debruça, a presença de um detalhe poderia sugerir a sobrevivência do gesto e a ausência de distinção entre a arte primitiva, esquemática, dos assírios, gregos, micênicos - igual à arte infantil, “conceitual” -, e a dos bosquímanos, paleolíticos, neolíticos - diferente do desenho de criança e desenho primitivo europeu, “real” -, confusa, com variedade de posições. O sutil preenchimento no contorno das formas, visto nas patas dos antílopes, poderia indicar a existência de algo de humano encarnado nas imagens, tal como o gesto da mão registrado nas paredes da gruta de Chevet, conforme Mondzain (2015: 42): “A parede é um espelho, espelho não reflexivo. A mão negativa é o primeiro autorretrato não especular, sem espelho, do homem que é um sujeito que só conhece de si e do mundo o traço deixado ali por suas mãos”.

Se, para Fry (2002: 278), é na infância que devemos fixar os olhos para deduzir quais as razões que fazem do homem um ‘animal diferente’, pois somente na infância encontramos elementos essenciais de disparidade entre o bípede falante e as outras espécies que habitam esse estranho planeta”, para Mondzain (2015, p. 43), trata-se de pensar no primitivo, em outro sentido, como o fundamento de uma “operação imaginal e icônica”: “Não é mais uma questão de, em nome do arcaico, desdobrar o léxico do primitivismo, do balbuciamiento ou de uma infância da imagem que corresponderia à uma infância da humanidade. Muito pelo contrário, essa proveniência indica, na sua integralidade completa, a destinação do homem como sujeito imaginante, quer dizer, contranatureza”. Como vimos, a síntese e o desejo de preenchimento das formas, próprios do humano, também estão presentes nas obras de Tarsila, notadamente em *A Negra*, sobrevivendo em outras imagens.

A mão sob o braço mostra o seio farto, talvez de leite, como a lágrima de Eros, indicando a potência de vida e de morte que habita o ser humano. O gesto, contudo, vem de antes. A *Vênus de Botticelli*, do século XV, traz o braço sobre o seio. Para Heinrich Wölfflin (2000: 3), nos dedos estariam as especificidades da obra, quando ele estabelece uma comparação entre ela, a *Vênus de Botticelli*, e a *Vênus de Lorenzo di Credi*. Aby Warburg (2013: 55), em 1932, ao colocar em

relação *O nascimento de Vênus* e *A Primavera* de Botticelli na sua tese, defende que algo sobrevive nas imagens: “a imagem recordada de estados dinâmicos gerais, através da qual se apercebe a nova impressão, é depois projetada inconscientemente sobre a obra de arte como forma de um contorno idealizante”.

Em *A Negra*, voltamos o olhar da pintura e do desenho para os seus esboços, em busca do primitivo na imagem, do traço mínimo, mais fundamental, que perdura. Vemos o apagamento da folha de palmeira, do chão, das cores, das listras horizontais que poderiam remeter à escada de uma fotografia e, em contraponto, o que permanece diante da incompletude da forma: a marca de nanquim sobre o lápis, concretizando o gesto de Tarsila que escapa do seu corpo como um fluido potente, pulsão interior das camadas inconscientes. No mesmo ano em que elabora *A Negra*, Tarsila pinta o *Autorretrato Manteau Rouge* e, em 1924, o *Autorretrato I*. A cabeça como espécie de máscara e o gesto da mão sob/sobre o seio ligam essas obras e esses dois elementos provocam uma reflexão sobre “a branca” e “a negra”, o “vestido e o nu”. Nessas noções aparentemente opostas, porém indissociáveis, reside o problema sobre a presença do primitivo nas imagens de Tarsila. *A Negra* é, ao mesmo tempo, pintura da ama de leite e pintura de Tarsila, sinhá.

Para investigarmos a produção de Tarsila, vendo nela traços do primitivo, o que sobrevive no humano a despeito do processo de colonização, partimos das reflexões desenvolvidas pelo Grupo Colonialidade/Modernidade, do qual fazem parte Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Pedro Gómez, Santiago Castro-Gomez e Walter Dignolo. Os estudos desse grupo sugerem que “a matriz colonial do poder é uma estrutura complexa de níveis entrelaçados” (apud Ballestrin, 2013: 100), que abarca não somente o controle da economia, da autoridade, dos recursos naturais, mas também do gênero e da sexualidade, das subjetividades e do conhecimento. Dignolo (2003: 30), particularmente, aponta a ideia de que “a colonialidade é o lado obscuro e necessário da modernidade - sua parte indissociavelmente constitutiva”. É nessa relação, que se propõe o par modernidade/colonialidade.

Tarsila viveu e teve formação na capital da modernidade, Paris. Portanto, a partir da perspectiva do grupo Modernid/Colonialidad, Tarsila aparece, em nosso estudo, como um artista moderna/colonial. Invertendo o paradigma de Frantz Fanon, surge uma percepção da artista como “pele branca, máscara negra: “Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana” (Fanon, 2008: 34). Se, para o autor, a linguagem diz respeito ao idioma, aqui, ela diz respeito à produção de imagens. Ao utilizar a linguagem artística moderna, Tarsila opera com a linguagem da cultura colonizadora. Colonizou ao configurar na linguagem modernista os traços da cultura local arcaica. Mas queremos propor que algo nela não se encaixa no par modernidade/colonialidade; existe algo que escapa da

modernidade/colonialidade, que é do humano, as subjetividades, os traumas e rastros do passado que sobrevivem nas imagens e que nomeamos de não coloniais.

O conceito de não-colonial não é propriamente uma invenção nossa. Valencia Cardona (2013) faz uso desse conceito na sua tese de doutorado sobre a dinâmica do conhecimento no campo dos saberes e práticas visuais no *Eje Cafetero*. O não-colonial comparte - define o autor - com o decolonial o ponto de partida de consciência de estado de colonização e seu total rechaço. Mas é preciso passar para as genealogias das práticas como estruturantes dos modos de olhar, o que precisa ser desarmado. “Las tensiones entre el dominio colonial de la mirada pura y los procesos in-surgentes y críticos con los que ha coexistido, también han dado origen a cierto tipo de formas de asumir la práctica, a ciertos resultados y también a ciertas direcciones de fuga hacia prácticas no-coloniales” (Valencia Cardona, 2013:15).

No nosso caso, não se trata de assumir o projeto de Cardona, de propor uma pedagogia que produza uma experiência para desarmar as estruturas do modo de olhar eurocêntrico. O exercício do nosso olhar, trata de propor o conceito de não-colonial, percebendo pistas, tênues, de algo que escapou do colonial (do roubo colonial), que ficou escondido nas paredes da memória e que aparece em imagens da arte de Tarsila. Não se trata de negar o trabalho hercúleo da desconstrução da colonialidade, dos estudos decoloniais. Nem o trabalho acerca das noções de primitivo que deu mote às linguagens de vanguarda na década de 1920. Queremos mostrar que os poderes hegemônicos não conseguem amalgamar perfeitamente as subjetividades do ser.

O primitivo, na acepção que aporta aqui, refere-se àquilo que não foi apreendido pela modernidade, que sobrevive e existe aqui e agora, também antes e depois, que é do humano, que está no nosso corpo cultural e biológico, lembrando Bergson (1999), e nos subconscientes do sistema mnemônico, lembrando Freud (2011). Portanto, estamos tratando de “primitivo” como o “não-colonial”, o que não foi colonizado. Sabemos que se trata de uma tese longe de ser totalmente demonstrada e sustentada, aqui. Mas, partimos da suposição de que na descoberta de mundos arcaicos, um substrato de cultura pré-colonial, uma cultura que sobreviveu a despeito da importação dos padrões eurocêntricos, constitui aquele céu noturno, aquele canto obscuro, de onde podem emergir um enigma desconcertante como o da caverna de Lascaux. Algo nela, na exponencial Tarsila moderna, que é próprio do humano, imagens subterrâneas incrustadas na memória, não foi roubado e permanece intocável até o momento propício para emergir à superfície. Desejos infantis que sobrevivem em imagens e sonhos, possíveis de serem acessados, é onde se ancora nosso esforço na procura do primitivo.

Referências

- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Rev. Bras. Ciênc. Polít.* [online]. 2013, n.11, p.89-117. ISSN 2178-4884. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>>. Acesso em: 30 out. 2018.
- BATAILLE, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Trad. David Fernandez. Barcelona: Tusquets, 1961.
- BARROS, Regina Teixeira de. Tarsila e o Brasil dos modernistas. In: *Tarsila e o Brasil dos Modernistas na Casa Fiat de Cultura*. Exposição. Nova Lima: Minas Gerais, 2011, p. 10-89.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas. Volume 2. Trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BRANDINI, Laura Taddei (Pesquisa e Organização). *Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.
- BREDEKAMP, Horst. Mãos pensantes – considerações sobre a arte da imagem nas ciências naturais. In. ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 141-164.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FREUD, Sigmund. Nota sobre o bloco mágico. In. _____. *Obras completas, volume 16*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. O mal-estar da civilização. In. _____. *Obras completas*. Volume XXI. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FRY, Roger. *Visão e forma*. Trad. Cláudio Marcondes. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard, 2010.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- MILLIET, Maria Alice (Org.). *Mestres do Modernismo*. Exposição. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Fundação José e Paulina Nemirivsky e Pinacoteca de São Paulo, 2005.
- MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In. ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 165-189.
- MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In. ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 39-54.
- VALENCIA CARDONA, Mario Armando. *Ojo de Jibaro: conocimiento desde el tercer espacio visual – el escenario del Eje Cafetero colombiano*. Quito, 2013, 414

p. Tesis (Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Estudios Sociales y Globales.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Trad. João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 2000.