

DESFIGURA

Elisa Schmidt
PPGT/UDESC

RESUMO

Este artigo elabora um estudo acerca da desfiguração em arte, desenvolvendo reflexões desde a caverna de Lascaux até a contemporaneidade. O texto tem como fio condutor a tentativa do ser humano compreender-se a partir da imagem de sua face. Elaboram-se questões sobre o retrato, a figura, seus contornos e os devidos contextos que relacionam a aparência, a identidade e a inteligibilidade da forma. Évelyne Grossman, George Didi-Huberman, Rolan de Calan e Pierre Bergounioux são alguns dos interlocutores que incitam os questionamentos.

Palavras chave

Desfiguração, retrato, rosto, humano.

Abstract

This article presents a study on the disfigurement in art. The underlying theme of the text is the attempt of human beings in understanding themselves based on the image of their face. It formulates questions about the portrait, figure, contours and appropriate contexts linking the appearance, identity and the shape's intelligibility. Évelyne Grossman, George Didi-Huberman, Rolan de Calan and Pierre Bergounioux are some of the interlocutors who prompt the questionings.

Key words

Disfigurement; portrait; face; human.

Uma geração de artistas do século XX deforma a figura, a escrita, o sentido, interligados com uma visão de mundo em comum. Antonin Artaud (1896-1948), Samuel Beckett (1906-1989), Francis Bacon (1909-1992), entre outros artistas desfigurativos, criam dispositivos para repensar comportamentos engessados pelo

sistema de pensamento ocidental, com intuito de gerarem fissuras nos padrões que governam a sociedade. Tal como preconiza Évelyne Grossman, os artistas desfigurativos nos incitam a questionarmos sobre a “normopatia contemporânea” (2004, p. 13), o desespero e a depressão como expressões do “mal do século” e instigam reflexões sobre: como libertar as identidades petrificadas pelo cotidiano? Eles extrapolavam discussões sobre o corpo objetificado, mas também sobre o sujeito: seu retrato, sua figura e os devidos contextos que relacionam a aparência, a identidade reconhecida pelos traços da face e a inteligibilidade da forma.

A desfiguração não é uma categoria das artes, mas sim uma estratégia de alteração da figura e “desestabilização que afeta” (GROSSMAN, 2004, p. 13). Mais precisamente, a desfiguração é uma reação toda contemporânea à política do retrato, que lança o artista em uma tutela inseparavelmente política, econômica e religiosa, conforme elucida Rolan de Calan (2009). Ela perfura as tranquilas vivências para nos fazer confrontarmos com o conformismo cotidiano e irmos além da proposta de um humano anunciado como morto. Desfigurar não é apenas uma força violenta e destrutiva contra a figura da face, do corpo e da identidade, mas também a força de criação e recriação da vida, afirma Grossman (2004, p. 7-8). A esta opinião acrescento que a desfiguração nos remete à expressão caótica do corpo em liberdade terrível, a força dos amantes, a voz do inominável, a anunciação do tempo. Com exemplos incansáveis acerca de sua estética, entendo que a desfiguração mora na ação. Ela põe o tempo na figura e materializa o atravessamento do invisível, do afeto e do movimento em sua passagem.

Contudo, antes de chegarmos na desfiguração tal como está preconizada na contemporaneidade, podemos perceber na proposta de alteração fisionômica e nas expressões plásticas das artes primeiras. Conforme explica Pierre Bergounioux (2009, p. 5), as deformações fisionômicas são expressões plásticas das “sociedades acéfalas”, já que exemplos de figuras contorcidas e desproporcionais anatomicamente são encontradas nas manifestações das artes oceânicas e africanas. Nessas culturas, são utilizadas formas híbridas que misturam a face humana com partes animais, como “focinho de besta”, “chifres de búfalo” e a madeira, como fonte primária. Depois de serem desprezadas no Ocidente por causa de seu caráter “primitivo”, as artes primeiras foram adornadas com uma suave pátina para serem incluídas nas coleções particulares de museus, destaca Bergounioux

(2009, p. 5).

A questão do rosto e seu retrato é mais antiga e profunda que as hipóteses criadas sobre a arte renascentista, enfatiza Rosangela Cherem (2011, p. 1) em concordância com Bergonioux (2009). O retrato pode ser observado desde os primórdios das artes, com as sociedades primeiras, “quando alguém percebeu a ausência do rosto de um ente querido e desejou retê-lo, materializando o rosto amado que sucumbia para a terra para poder elevá-lo como um imago”, explica Cherem (2011), tal como nas máscaras e esculturas fúnebres, elabora George Didi-Huberman (1990). Podemos procurar o exemplo dos crânios dos sítios de Jericó, da Nigéria, datados de 8 até 6 mil anos a.C., para confirmar a questão. Estes crânios foram encontrados encobertos por argila e simbolizam a reapresentação de um ser ausente que retorna. Durante os rituais fúnebres, esvaziavam-se, esculpam-se e adornavam-se os crânios para os devolverem às famílias que exerceriam a tarefa de cuidar dos vestígios do ente falecido.

Por sua vez, quando falamos do caso das cavernas de Lascaux, descritas por Didi-Huberman (1990), percebemos, no sujeito que desenha seu rosto, uma necessidade de compreender a si com certa distância de sua animalidade. Assim, novamente entramos na questão do retrato, sob o ponto de vista de um sujeito que tenta compreender-se, ao criar nas paredes das cavernas o seu rosto, ainda borrado, com os contornos dissolvidos, sem formas delimitadas. Os desenhos de humanos nas cavernas de Lascaux são um exercício de reter o rosto para um movimento da humanidade em direção ao perecível, num esforço impremeditado de desenhar-se e conservar-se diante da desforma causada pelo tempo.

O retrato estende sua criação desde o século 270 a.C. até a atualidade. A partir do instante em que os contornos são explicitamente delimitados na arte do retrato, delimitam-se também as regras e infrações da sociedade. A arte do retrato que pintou o rosto com uma precisão incomparável deixa registrada a memória de homens como François I, Charles IX, Henri III, que são finalmente reconhecidos enquanto seus antepassados carolíngios eram apenas descritos e lembrados por aspectos genéricos, destaca Bergonioux (2009, p. 5). A imitação por semelhança que não deixa de fora nem mesmo as rendas dos colares “Clouet” aponta um conjunto de normas que serão parte da iconografia ocidental. Assim, príncipes,

bispos e Cristo compunham, juntamente com os anjos, “puros e felizes” ou “santos em êxtase”, o entorno do luxo sobrecarregado da sala do trono, expondo o poder e a glória dos poderosos. O autor complementa que a Idade Média marca o destino da Europa e do Planeta quando as longas lutas de cavalaria terminam na formação de estados que são apenas extensões de uma casa senhorial. Foi o momento que Max Weber definiu a instância estatal como “monopólio da coerção física legítima”, aprovando o que Thomas Hobbes havia tramado em seu *Leviatã* (1651), complementa Bergonioux (2009, p. 5). Nada mais do que um domínio absolutista que delimita as penalidades e as infrações, para que cada homem controle seus impulsos mais ou menos agressivos. *Leviatã* assina a sentença de que cada homem vive contra cada homem: “Homo homini lupus” (HOBBS, 1991).

O rosto representado mimeticamente¹ em retratos foi muito utilizado em academias ou escolas de arte, em que se utilizam modelos vivos, fotografias ou memórias para o aprendizado da técnica. Mesmo sendo utilizado no Egito ou na sociedade romana, o retrato afirma-se como gênero no século XIV – foi exemplo disso a obra *Giovanni, o Bom* (1360), pertencente ao Museu do Louvre. Desde este momento, a arte do retrato foi difundida, principalmente na Europa, acompanhando os anseios da burguesia de memorizar suas imagens na vida urbana e privada.

“Ouro”, dir-nos-ia Rolan de Calan (2009). Nos retratos renascentistas, a pintura do rosto imortalizava a figura, glorificando os poderosos: padres, nobres, clérigos, concretizando uma “gramática do poder”. Os mecenas, os homens do dinheiro, possuem como palavra de ordem para os artistas: imitar, ampliar e aperfeiçoar a natureza. Esta é a realidade de artistas retratistas, tais como Rembrandt e Goya, que estabelecem um perfeccionismo com a forma da figura. A arte retrátil do renascimento colocava o humano no centro das atenções, expressão máxima do antropocentrismo da época. São exemplos dessa arte os retratos de Rafael (1483-1520), comparados aos de Leonardo Da Vinci (1452-1519), com *A dama e o arminho* e também os de Ticiano (1488-1576).

¹Ainda que o retrato esteja enquadrado nas artes ditas figurativas, podemos encontrar exceções, que não fazem parte da discussão deste texto.

Seguir a natureza significava retratar a pessoa. Rolan de Calan (2009) explica que a *personne*, a pessoa, seria a máscara que esconde os poderes, as atitudes compassivas que fixam a gramática da Renascença às Luzes e nos deixam o preço caro das raras coleções de museu: Goya, Rembrandt. Contudo, Rembrandt, com seus autorretratos impiedosos, começa a olhar mais profundamente a natureza humana. A dependência material da arte renascentista e a figura de seu mercador refletem nos traços precisos de uma arte que exclui as fraquezas da necessidade humana. O pintor não deve retratar uma cabeça antes que ela tenha sido reconhecida pela supremacia de seu poder. Retratam-se os “esclarecidos”, enquanto outras faces permanecem privadas de figura.

A história segue com exemplos de arte do retrato, como as obras de Caravaggio (1571-1610), do século XVII, a exemplo da obra *Narciso e Davi* (1605). Também se exemplifica a arte retrátil do século XVII com Diego Velázquez (1599-1660), com sua obra mais famosa – *As Meninas* (1656). Narciso, seu autoadmirador, símbolo da vaidade e da indiferença, afinal Narciso acha feio tudo aquilo que não é sua imagem e semelhança diante do espelho. Ao olhar sua imagem na água, Narciso admira-se com inquietude de se amar diante de um duplo de si, que, ao mesmo tempo em que confirma sua identidade, ama apenas seu reflexo, imagem externalizada de um “si” que se esconde. *Narciso* não é só um exemplo de retrato, mas também uma metáfora dessa época.

Como uma continuidade do Renascimento, conseqüente do declínio de seu otimismo, o Barroco foi circundado pela vontade de vencer a reforma. Exuberância se combina com o desejo de retorno à antiguidade clássica. Nesta época, as grandes navegações advindas da necessidade de expansão comercial que ocorre entre o século XV e o XVII, a vontade de expandir a fé católica e encontrar o Oriente deixa novas marcas de violência no mundo. Com as navegações, a violência desenvolvida nos Estados-Nação europeus é expandida para um massacre que avassala “sete mares e cinco continentes”, conta Bergonioux (2009, p. 6).

Já os séculos XVIII e XIX ampliam a expressão dos retratos a outras camadas sociais, rompendo com a tradição retratística condicionada ao retrato da aristocracia. No final do século XVIII, alguns gravuristas passaram a dedicar-se a uma expressão particular da arte retrátil: o retrato do guilhotinado. A guilhotina passou, ironicamente,

a ser a primeira máquina de fazer retratos, observou Daniel Arasse (apud MORAES, 2002, p. 17). Como expressão do triunfo do poder político, o retrato do guilhotinado representaria, no século XVIII a anunciação do espetáculo de um “monstro”, traidor de valores, cuja cabeça seria isolada do resto do corpo e exposta a público, explica Eliane Robert Moraes (2002). Os filhos daquela humanidade que pintou touros na caverna de Lascaux e esboçou o seu rosto ainda borrado, os descendentes daquela mesma humanidade que orou pela ossada de Jericó passam a retratar a cabeça de seus inimigos.

A selvageria do imperialismo que irá punir toda a humanidade em 1914², colocando uns contra os outros, marca os mestres do poder na Terra: a Inglaterra, a França e a Alemanha – que havia ficado de fora do processo neocolonial, juntamente com a Itália. Quem será o primeiro no pódio? O fim da guerra atribuído à entrada dos EUA como apoio para a Tríplice Entente, da qual faziam parte França e Inglaterra, não modifica a obscuridade narcísica por trás da política do retrato clássico, cujas figuras do poder serão eternizadas, mas apenas confabula para a constituição de uma nova vertente de retratos.

O imaginário do corpo desfigurado com o projeto de fragmentação da anatomia humana ganha maior evidência com Lautréamont e os surrealistas, evidencia Moraes (2002). O corpo humano aparece como o centro do pensamento moderno, bem diferente de sua acepção bela, mas como ruptura, impossibilidade, fratura, decomposição. A autora explica que para sintetizar uma época de destruição e sofrimento que ocorreu após a Primeira Guerra Mundial, em 1936, George Bataille e André Masson irão propor a imagem de uma cabeça decapitada, dispostos a romper com a tradição antropocêntrica. Esta síntese foi criada após um longo tempo de desenvolvimento até culminar na imagem da mesa de dissecação, originalmente descrita em uma passagem de *Les Chants de Maldoror*, com a autoria de Lautréamont. Esses artistas anunciam um tempo de incertezas no qual se evoca a metamorfose da figura humana. A fragmentação da anatomia humana deflagra em uma ascendente desumanização da arte. A figura humana passa a ser reduzida ao inumano, coisa, coisinha. A circunstância é exemplificada por Moraes através de Hans Bellmer e sua boneca Olímpia (1938-1939).

²1914 é a data do início da Primeira Guerra Mundial.

Artistas ligados às vanguardas também oferecem influência a outras proposições acerca da arte figurativa do retrato, ao observarem seu entorno com diferentes expressões acerca da luminosidade, da profundidade e do contorno. Um exemplo disso são os impressionistas, que não estavam mais interessados em continuar com a tradição pictórica realista. Eles buscavam, com a soltura do pincel, capturar variações de movimento da natureza.

A reflexão sobre as possibilidades da representação atravessa a arte do século XX para transbordar as possibilidades de imitação verossímil e mimética. Ela encontrará um embate com artistas como Francis Bacon e Alberto Giacometti (1901-1966). Os artistas rompem os contornos delimitados e verossímeis. Aprofunda-se o tato, ora borrando as feições do rosto, ora intensificando a sensação “háptica” dos quadros com os “diagramas”, descreve Gilles Deleuze (2007). Com exemplo de Van Gogh, os “diagramas” expressam movimentos nos quadros e imprimem volume à tela, haja vista a textura das tintas acrílicas, mais densas e cremosas que as tintas a óleo que eram utilizadas para a composição do retrato renascentista, por exemplo. A exploração do “diagrama” foi utilizada por Francis Bacon, que particularizou o estudo das obras de Van Gogh, entre outras inspirações pessoais, para a composição de sua arte.

Desfigurar pode, sobretudo, arrebatado a máscara, aquela da pessoa que é porta-voz da história de celebração do poder, explica De Calan (2009, p. 14). O medo é um disfarce entre os outros para levantar. Ainda incisivamente, o autor complementa: “Elevação até a epiderme, a desfiguração eleva também o véu sob esta mentira que tem por nome retrato”³, cuja extremidade contemporânea tem empurrado os códigos até a caricatura, a ponto de fazer do rosto um artifício de conveniência e glória. As obras desfigurativas produzem um registro distinto da representação e contemplam uma denúncia ética do “século de lobos”, nos dirá Bergounioux (2009). Acrescento uma pergunta: trata-se do nosso século dos lobos?

De acordo com Évelyne Grossman (2004, p. 7-9), a desfiguração não deve ser vista como uma ação violenta gratuita e negativa, na qual se apagam os traços

³ En soulevant jusqu’ à l’épiderme, la défiguration leve ainsi le voile sur ce mensonge qui a pour nom “portraire”.

do rosto, as marcas de reconhecimento da identidade. Muito pelo contrário: a desfiguração é também força movente que rompe com padrões fixos, camadas de significados coaguladas, e “reanima”. Seguindo um pensamento de Maurice Blanchot, Grossman descreve que a desfiguração “desordena as figuras do espelho” para derrotar o amor de Narciso por sua aparência. Assim, a desfiguração pode “dar voz ao inominável, dar figura ao suposto infigurável para desfazer as formas coaguladas, para abri-las, para movê-las”. Esta experiência desfigurativa está preconizada por três autores diferentes, descritos por Grossman: Artaud, Beckett, Michaux. Nas palavras de Grossman:

[...] todos os três exploram o que desfigura o humano aos confins da animalidade, do misticismo, da loucura. Michaux chama de ‘psicoses experimentais’ suas experiências mescalinianas; Artaud se iniciando no rito alucinógeno do Peyolt na Sierra Tarahumara, onde encontra o índio que contempla um deus; Beckett escreve para se des-criar (GROSSMAN, 2004, p. 7-9)⁴.

A decomposição do rosto e da linguagem revela o medo do inumano. Ela pulveriza a noção de um humano pautado no cogito, castrado pela verdade pronta e que será reestruturado no século XX por Artaud, por exemplo. A desfiguração foi uma obsessão de Artaud em sua luta para descobrir como criar um corpo sem órgãos. Esta proposta de recompor os membros do corpo não pode ser compreendida distante de sua poética de criação que opera relações entre o corpo e a linguagem. Segundo Grossman (2004), Artaud pretende elaborar uma língua-corpo que não separe o espírito da matéria, a superfície e o fundo, o signo e a força, para que possamos nos compreender em todas as direções e profundidades. Um língua suspensa entre o olho e a voz, a escritura e o desenho, que entrelace articulações paradoxais, esclarece-nos Grossman (2004, p. 17-18). Crueldade será um de seus nomes, continua a autora, nem sadismo nem sangue, mas um movimento que venha do espírito.

⁴ [...] tous trois explorent ce qui défigure l’humain aux confins de l’animalité, de la mystique, de la folie. Michaux qualifie de “psychose expérimentale” ses expériences mescaliniennes; Artaud s’initiant dans la Sierra Tarahumara au rite hallucinogène du Peyolt, y retrouve son Double, l’Indien qui se prend pour un dieu; Beckett écrit pour se dé-créer.

Estes autores desfigurativos irão se expor ao risco da loucura, sempre fronteira com a linguagem e o animal, desfazendo-se da ansiedade pela coerência e pelo certo, dando a ver o movimento, o trânsito, a instabilidade das substâncias, tal como nos átomos em constante deslocamento de energia. O humano imperfeito derrotou a admiração de narciso diante do espelho para abrir a forma.

A desfiguração também foi estudada por Philippe Lacoue-Labarthe, autor que descreveu, segundo Grossman (2004), o nome “desfiguração” como “fracasso”, ou “colapso” da figura. Lacoue-Labarthe relaciona uma sociedade de figura absolutamente típica como um jogo criado pelo imaginário fascista, já que, ao retomar às análises de Heidegger e Benjamin, observa que a figuração é uma maneira de configurar um modelo típico de humanidade (GROSSMAN, 2004, p. 7-9).

Sem negar a legitimidade do pensamento de Lacoue-Labarthe, Grossman (2004) observa que o uso da figura na sociedade contemporânea refere-se à construção de imagens que são consolidadas pela prática do “bom narcisismo”. Segundo Grossman, este “bom narcisismo” estaria atrelado à preservação da autoestima, indispensável para quem vai enfrentar o mercado de trabalho. Esta figura da sociedade atual enfatiza os efeitos de similaridade como um sinal de reconhecimento de grupo e sensação de pertencimento, transformando-se facilmente em “normopatia psíquica, social, intelectual” (GROSSMAN, 2004, p. 9). Telenovela, TV Globo, acrescenta a autora (2004, p. 116).

Um dos fenômenos principais relacionados ao sentimento estético da aparência do século XX é a síntese fotogênica dos rostos bonitos, que fascinam o imaginário coletivo desde a aparição de Hollywood, descreve o ensaísta francês PacômeThiellement (2009). Por exemplo, Greta Garbo, Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe. Fascinados com a admiração de seus ídolos cinema – a fama e a necessidade de aparência se generaliza na sociedade em que todo o mundo pode ser uma estrela por quinze minutos, profetiza-nos Andy Warhol. Sociedade do *reality show*, complemento. A dificuldade do mundo das aparências mora na dissociação entre a interioridade e a exterioridade que dilaceram a potência de vida. Assim, contemporaneamente retorna-se ou somatiza-se a crítica ao retrato. Os retratos dos nobres passam a ser os atuais retratos da fama.

Com uma descrição ainda incansável sobre as possibilidades de reflexão

acerca da desfiguração, observo que Olivier De Sagazan (2009), artista francês estudioso da desfiguração, descreve no livro *Quand le visage perd sa face. La défiguration en art*, que toda imagem pintada é um símbolo ou marco de um poder ou paradigma social e a desfiguração é a tentativa de se desfazer de controles sociais e culturais “vampíricos”. Para De Sagazan, desfigurar é ser do contra para poder caminhar livre do jogo social e expor o seu verdadeiro rosto. A desfiguração seria uma estratégia de fuga dos “vampiros” que secam nossa relação com a vida, manipulam os nossos olhos pelo ambiente social e nos fazem aceitar um formato anatômico mentalmente aprisionado. Nas palavras de De Sagazan, a desfiguração seria uma estratégia que aponta selvagememente “o endereço do coração, ou seja, na face” (DE SAGAZAN, 2009, p. 81).

Mais do que refazer o retrato num golpe violento, a desfiguração ataca a cabeça da arte. Ela explora a pluralidade de aparências. A desfiguração extrapola os limites do representável para entrar ou retornar ao campo metafísico daquele sujeito primeiro que desenhou sua identidade na caverna, porém ausente da ingenuidade de seus traços.

Os artistas desfigurativos arranham as fronteiras das artes para repensarem a própria ideia de representação, borrando-a como um exercício de desestabilização de conceitos. À espreita do pensamento de Artaud, pretende-se reconstruir o humano a partir da mesa de autópsia, assim a decomposição dos padrões apresenta-se como princípio da gênese de outro corpo. A desfiguração irá conduzir, pela carne, o espírito ao mais profundo de seus conflitos, como, por exemplo, refazer o *golem*⁵.

Portanto, o que se compreende por desfiguração neste texto diz respeito à

⁵A palavra *golem* deriva da tradição bíblica judaica descrita no Talmud, e serve para referir a lama como um embrião ou substância incompleta: o Salmo 139:16 usa a palavra gal'mi, significando “minha substância ainda informe”. Adão, conforme explica o Talmud, teria sido criado a partir do *golem*. Acredita-se também que o *golem* seja uma possível inspiração para outros seres incluídos em ficções científicas, que tensionam a gênese humana e a gênese da máquina, tal como o moderno *Frankenstein* – obra de Mary Shelley.

tensão entre as manifestações pretéritas e presentes da desfiguração, que englobam a borradura do rosto e do corpo, sua síncope, seu fragmento, a ausência de linhas retas e traços contínuos constituídos com um pano de fundo político sensível. A desfiguração na contemporaneidade traz uma alternativa para pensarmos a representação *mimética* relativizando-a com a expressão das sensações ao colocar o cidadão contemporâneo em crise de referências. Desfigurar está associado ao fluxo dos afetos, às manifestações das entranhas que articulam visibilidades e invisibilidades entre as sensações e sua aparência. Em outras palavras, ela permite o acesso do limite do traço às mucosas.

REFERÊNCIAS

ADAM, Sabhan; CLAUDE, Fabien; CORREIA, Antoine; CROQ, Philippe; CUTOLO, Anne-Marie; DELARGE, Jim; DE SAGAZAN, Olivier; ENGLERT, Béatrice; GIAMARI, Louise; MIRALLES, Christophe; STEPK; VIALLE, Isabelle. **Quand le visage perd sa face. La Défiguration en art.** Nantes: Studio Complices, 2009.

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **O Heliogábalo.** Assírio & Alvim, 1991.

_____. **O Teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Van Gogh. O suicida da sociedade.* Rio de Janeiro: José Olimpyo, 2007.

BATAILLE, George. La representación del hombre. **Lascaux o el nacimiento del arte.** Córdoba: Alción, 2. ed. 2003.

Bergounioux, Pierre. Le siècle des loups. **Quand le visage perd sa face. La Défiguration en art.** Nantes. Studio Complices, 2009.

CALAN, Rolan De. Portraire, défaire. Visages de ladéfiguration. **Quand le visage perd sa face. La Défiguration en art.** Nantes. Studio Complices, 2009.

CHEREM, Miranda Rosângela. **Sobre o retrato: persistências da imagem e metamorfoses da forma.** Comunicação para o Colóquio da escola de belas artes,

UFMG, 15 e 16 de jun. de 2011.

DEBORD, GUY. **A Sociedade do espetáculo**. Paris: Projeto periferia, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996 (Coleção TRANS).

DE SAGAZAN, Olivier/NOEL, Bernard/MOREAU, Marcel/BERGÉ, Christiane/SANDA, Paul/VERRIÈLE, Philippe/BRASSAT, Emmanuel/CALAN, Rolan de. **La violence en art**. Galerie Marie Vitoux, 2009.

_____. **Transfiguration**. Angers: Democratic Books, 2011.

_____; CALAN, Rolan de; CLÉRENT, Alexandre; LIPOUBOU, Lambert; RAJKUMAR, Joanna; VERRIÈRE, Philippe. **Le fantôme dans la machine**. Angers: Universidade de Angers, 2005.

DE SAGAZAN, Olivier. **Ame de boue**. 5 de setembro de 2010. Tradução da autora.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser Crânio. Lugar, contato, pensamento, escultura**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.

_____. O rosto e a terra. **Revista Porto Arte**, v. 9, nº 16. Porto Alegre: I.A.–UFRGS, 1990, p. 63–82.

GALENO, Alex. **Antonin Artaud. A revolta de um anjo terrível**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.

GENET, Jean. **Rembrandt**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. GINSBURG, Jaime. Violência e forma em Hegel e Adorno. **Revista brasileira de literatura comparada**, no 16, 2010, p. 175–193.

GROSSMAN, Évelyne. **L'Angoisse de penser**. Paris: Minuit, 2008.

_____. **La Défiguration. Auda, Beckett, Michaux**. Paris: LesÉditions de Minuit, 2004.

_____. ModernesDéhumanités. **Revista Alea**, vol. 12, n. 1, jan. –jun. de 2010.

70, 2010. HOBBS. Thomas. **O Leviatã**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo Impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NOORBERGEN, Cristian. L’homme autre. **Revista Artension**, n. 110, 2011, p. 50–51.

VERRIÈLE, Phillipe. **Leçon par corps**. Democratic Books et PUA, jan.182

Arquivos da Internet

Bíblia Sagrada. Disponível em: <<http://www.jesusvoltara.com.br/biblia/00Indi01.htm>>. Acesso: novembro de 2012.

Itaú Cultural. Retrato. Disponível em: <www.itaucultural.org.br>. Acesso: junho de 2011.