

FARNESE: UMA HISTÓRIA DO CORPO NA ARTE CONTEMPORÂNEA (1964-1976)André Luiz de Araújo¹**Resumo**

Este trabalho aqui apresentado trata-se de uma notícia de pesquisa e, tem como preocupação analisar alguns aspectos históricos das relações entre arte contemporânea e representações do corpo (conceito estético, políticas corporais, poética e transformações na sensibilidade), na obra do artista plástico brasileiro Farnese de Andrade entre os anos de 1964 a 1976. Contudo vale lembrar que, essa perspectiva de procedimentos de estudos adotados submetem-se aqui ao dio condutor de uma história. O principal objetivo desta pesquisa é focar as questões que desperta interesse nos domínios da História do Corpo & Cultura: a problematização da arte no contexto de Ditadura no Brasil que se agrega na obra de arte sua dimensão política; a subjetividade em obra: Farnese, artista contemporâneo; a figura humana no cerne da obra de arte e o corpo paradoxal: entre o orgânico e morto, entre o totalitário e dilacerado. Dessa forma, buscaremos a historicidade contida em suas representações e sensibilidades, considerando múltiplos fatores que, nas décadas de 1960 e 1970, estabelecem complexos de relações: transformações da consciência, poética da obra, constantes metamorfoses do corpo e o aviso explícito da arte sobre a crise do humanismo ocidental.

Palavras-chave: Farnese; corpo; arte contemporânea; obra de arte

Abstract

This project hereby presented is a research information and concerns in analyse some historical points on the relation between contemporary art and body representation (esthetical concept, body politics, poetic and transformations in sensibility) in a piece of a brazilian artist, Farnese de Andrade, from 1964 to 1976. Please note that the adopted studies procedures are subjected to a history line. The main aim of this research is focused on the issues that awakens the interest on the matters of the Body and Culture History: the arts issues in the brazilian dictatorship context that reflects its political dimension in his pieces of art; the subjectivity in scene: Farnese, contemporary artist; the human figure in the center of a piece of art and the paradoxical body: between the organic and dead, the totalitarian and torn. This way, we will look for the historicity contained in your representations and sensibilities, considering plenty of factors that, on the 1960 and 1970 decades, set relations complexes: transformations of consciousness, the piece's poetic, the body's constant metamorphosis and the explicit acknowledgment of the art on the crisis of Western humanism.

Key Words: Farnese; corpo; arte contemporânea; obra de arte.

A casa de Farnese

Só as pessoas realmente fortes podem viver na realidade definitiva das coisas; quase todo mundo vaga numa atmosfera morna de fantasia.

Lúcio Cardoso (Diário do Terror)

“Um tumulto de atmosferas opressivas, de ambientes convulsionados. Em ritmos

¹ Mestrando em História Social. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Programa de Estudos Pós-Graduados em História.

alternados de exaltação e calma, uma trama que oscila em pólos de um simbolismo que vaga entre a luz a treva, o amor e a morte, a beleza e a doença”, assim escreve André Seffrin no prefácio da obra “*Crônica da casa assassinada*” de Lúcio Cardoso². A aproximação da obra do escritor com a vida de Farnese não é de ordem neutra. Tadeu Chiarelli apontou parentesco dos trabalhos do artista com os romances do escritor³. A obra de Farnese de Andrade diz coisas parecidas. Uma história cruel, repleta de violências e maldades, desautoriza expectativas otimistas em relação ao presente.

Não pretendemos estabelecer nenhuma relação direta ou mecânica entre a vida e a obra do autor. Apresentamos a seguir alguns de seus dados biográficos.

Farnese de Andrade nasceu em Araguari, interior de Minas Gerais, em 1926. Não completou o ensino secundário. Aos dezenove anos, matriculou-se na Escola do Parque, em Belo Horizonte, tendo como professor de desenho Alberto da Veiga Guignard, um dos maiores expoentes da pintura brasileira do século XX. Três anos depois, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, começando a trabalhar como ilustrador para publicações como *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Correio da Manhã*.

Amigo e admirador de artistas do grupo neoconcreto, como Ivan Serpa e Almir Mavigner, Farnese passou intencionalmente ao largo do movimento. Nessa época, conheceu o crítico Jayme Maurício, de quem recebeu ajuda e orientação. Em 1964 realizou seu primeiro objeto, *A grande alegria*. Em 1965, retomou o desenho, criando duas séries: *Eróticos* e *Obsessivos*.

De 1952 a 1964, o artista participou diversas vezes do Salão Nacional de Arte Moderna e da Bienal de São Paulo. Em 1968, juntamente com Lygia Clark e Anna Letycia, representou o Brasil na Bienal de Veneza. De 1969 a 1975, passou a viver em Barcelona graças ao prêmio viagem concedido pelo XIX Salão Nacional de Arte Moderna.

A primeira exposição de objetos, montagens e desenhos, ocorreu em 1966, na carioca Petite Galerie, de Franco Terra Nova. A partir desse ano, Farnese passou a dividir seu tempo entre os desenhos e a criação dos objetos, estes que configuram a sua grande descoberta. Dedicou os últimos anos de vida à produção obsessiva desses objetos, ora ao desenho, por prazer, ora à pintura, por necessidade.

Embora tenha exposto em Belo Horizonte poucos meses antes de sua morte, Farnese vivia quase em clausura, interrompida esporadicamente por exposições que se alternavam entre a Galeria Anna Maria Niemeyer e a Galeria São Paulo. Em 1970, Olívio Tavares de Araújo realiza, com singular virtuosismo, o curta-metragem *Farnese*, primeiro registro sério sobre o artista⁴.

Estudando uma obra complexa como a de Farnese de Andrade, o especialista pode ver-se tentado a encontrar seu sentido, sua coerência. Não é o nosso caso. Se buscássemos pôr ordem numa produção vasta e por vezes desconhecida, ficaria difícil conhecer qual parte da obra, qual o quinhão da vida, e certamente acabaríamos perdendo o sabor do caos com que Farnese acolhe seu espectador: a desordem é, nele, importante. Algo bastante fundamental na arte começa a acontecer nos anos de 1960, época do artista.

O artista contemporâneo vai além não só dos materiais tradicionalmente elaborados pela arte, mas também de seus procedimentos (escultura, pintura, desenho, gravura, etc.). Ele toma a liberdade de explorar os materiais mais variados que compõem o mundo e de inventar o método apropriado para cada tipo de exploração. Ele lança a subjetividade na

² CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 2005 p. 7.

³ CHIARELLI, T. *Farnese de Andrade no MAM, Revista MAM*. São Paulo, nº 2, dez. 1999.

⁴ Texto do catálogo de apresentação da exposição: Farnese Objetos do curador Charles Cosac.

obra. Faz parte, portanto, da obra farnesiana, a sua vida irrequieta: sua infância marcada pela morte dos irmãos, suas crises de tuberculose, seu horror por crianças, sua herança mineira, sua homossexualidade, sua depressão, sua solidão e os conflitos com seus pais. O curador Charles Cosac escreve que “ele dizia que os nove meses de gestação eram o hotel mais caro do mundo, e que se pagava pelo resto da vida. Dizia também que o momento que mais sofreu foi quando viu o pai morto no caixão”⁵.

A presença da vida na obra e, por vezes, da obra na vida, não é de ordem neutra. Não se limita a esclarecer, a sanar pontos obscuros. Ao contrário, amplia até a desmedida o obscuro, o perturbador. Traz o espectro da loucura ou, pelo menos, o dos limites fraturados da razão contemporânea. Nesse trabalho de colagem dos objetos, Farnese aprisiona nas *assemblagens*⁶: o tempo, o ser, o espaço, condenando-os a sua própria solidão. É o caso de Sade, com sua vida à beira do crime e da reclusão, como também é de Nietzsche com a sífilis e de Artaud com o corpo sem órgãos.

Farnese coloca a vida em cena na obra como elemento quase destruidor, que aparece para trazer a guerra e não a paz, para embaralhar e não para ordenar. É nessa perspectiva em que acreditamos que esteja a historicidade de sua obra, no sentido benjaminiano: a contemporaneidade que contempla ruínas.

O corpo paradoxal

O corpo evoca numerosas imagens, sugere múltiplas possibilidades do conhecimento, [sendo] por meio dele que nós revelamos como o mundo é construído e vivenciado.
Georges Vigarello (O corpo inscrito na História: Imagens de um “arquivo vivo”)

Durante grande parte da segunda metade do século XX, a história das práticas e das representações corporais serviram para nos indagarmos sobre o que pode o corpo e a vida na contemporaneidade? Antes disso, sabemos que da medicina à arte, o corpo eleito das guerras e das vanguardas artísticas sempre foi o dilacerado e fragmentado. Em nenhum momento histórico tanto se procurou uma nova forma corporal e uma nova essência da alma que as vanguardas do início do século. Por outro lado, nunca as trincheiras, os bombardeios e os campos de concentração inspiraram esses artistas.

Afinal, nas décadas dos anos de 1960 e 1970, sob o slogan “seja sempre jovem” e “seja sempre feliz”, fizeram com que a tirania da corporeidade perfeita tivesse êxito com o advento da felicidade científica estética. Assim, promovendo a homogeneização das aparências e a ditadura da beleza. Por outro lado, fugir da homogeneização das aparências e do totalitarismo fotogênico não é tendência inusitada. A história das artes plásticas e da fotografia o demonstram. Escorregar do corpo-matéria para o corpo do artista como médium era uma tendência por diversos artistas do começo do século XX.

Contra a padronização dos gostos, em oposição a “monocultura” essas vanguardas artísticas buscavam em torno do corpo um conjunto de tarefas afetivas, cognitivistas, intelectuais, conscientes e inconscientes, práticas emocionais, cujo o resultado foi o fato de que o corpo, já durante todo o século XX, ocupasse uma posição privilegiada para a compreensão e a produção do humano, do social, do político e do simbólico.

⁵ COSAC, Farnese Objetos. São Paulo: CosacNaify, 2005, pp. 21-23.

⁶ Objeto artístico produzido pelo agrupamento de materiais diversos.

Para a historiadora colombiana Zandra Pedraza Gómez⁷, esta presença do corpo, que na teoria social vem sendo debatida principalmente a partir da década de 1980, é um pilar da formação individual, da organização social e do ordenamento simbólico cujo fortalecimento está vinculado às formas de vida modernas.

O trabalho de Farnese propõe uma exploração radical e poética da problemática do corpo: o questionamento da matéria, da aura, da morte física, da relação entre corpo e memória, do erotismo, do paradoxo do real e da imagem, da natureza e da cópia fabricada. Investiu no conflito, não na harmonia proposta pela sociedade capitalista, de homogeneizar as aparências. Farnese caminha entre as diversas políticas do corpo que se afirmaram nos últimos 40 anos.

A técnica de colagem dos objetos desenvolvida pelo artista é entendida nessa pesquisa como uma arqueologia do presente, ou seja, a obra é feita de material orgânico capturado do mar, de objetos encontrados no lixo, de detritos produzidos pela sociedade de consumo e, posteriormente, aprisionados em caixas de madeira, de vidro e atomizados em poliéster (resina).

A figura humana está no cerne da obra do artista e acreditamos que seja sua maior preocupação. A herança surrealista das metamorfoses da figura humana foi retomada por Farnese.

A reflexão surrealista, especialmente dos anos 30, centrando-se na “situação do objeto”, parecia levar a uma concepção de mundo na qual a silhueta humana desaparecia em função de tudo que a perseguia, para reaparecer sob o talhe de formas monstruosas ou deformidades ameaçadoras. Breton confirmaria mais tarde essa relação:

Foi a partir daquela carnificina sem justificativa, daquele logro monstruoso, que me convenci de que a palavra escrita não devia ser só um instrumento de encanto, mas devia agir sobre a vida, pelo menos a vida sensível e, em relação a tudo o que pode ser considerado aberrante, e insuportável, demarcar desde o início uma vontade de intervenção⁸.

Para que o desejo de viver pudesse ser reafirmado em novas bases, tornava-se urgente uma reviravolta de perspectiva, e isso só se realizaria a través de uma força negadora e destrutiva que resultasse na conquista de novas formas de vida e de expressão para o ser humano, e não no seu aniquilamento. “É preciso que o homem passe, com armas e bagagens, para o lado do homem”, reiteraria Breton⁹.

Esse aspecto fortemente processual do corpo e também da cultura é um dos principais eixos articuladores desse projeto. O corpo trabalhado artisticamente por Farnese consiste em membros encaixados, sendo normativamente dilacerado e fragmentado¹⁰. Suas bonecas de plástico, cor-de-cera, sem qualquer viço, mostram a manipulação da figura humana como signo, fetiche, como máscara. Elas denunciam o imaginário da sociedade atual, capitalista e de consumo, em que “amor e a compaixão são regidos pelo princípio da produtividade econômica e da racionalidade, no sentido da banalização do corpo e da mecanização dos sentimentos”¹¹.

É nas escavações que o arqueólogo se realiza, é na descoberta da história enterrada que se constrói o sentido da vida. É o homem encontrado pelo artista está decomposto. É

⁷ GOMÉZ, Z.P. Corpo, pessoa e ordem social. In: Revista Projeto História, n° 25, São Paulo: PUC/EDUC, 2002, p. 82.

⁸ Depoimento de André Breton, em CHAPSAL, 1986, p. 191.

⁹ BRETON, *op.cit.*, p. 8.

¹⁰ Verificar as obras do artista que serão analisadas como fonte, no item Imagens.

¹¹ FABRINNI, R. *A arte depois das vanguardas*: Campinas: Unicamp, 2002. *Apud*. MATOS, 1983, p. 21.

o anúncio do puro desmanche da figura humana, da natureza e da vida. A figura humana representada na obra de Farnese em forma de “boneca”¹² nos remete ao dualismo entre o que é orgânico e o que é morto. A construção perturbadora do artista faz pensarmos o homem como mercadoria contemporânea (coisa, mercadoria e ser).

A força motriz de Farnese, chamada “desassossego”, evoca a cena do grande artesão de corpos, em que o poder de criação que emana das mãos do artista se concretiza na apropriação da matéria. A partir dessa apropriação, a metamorfose corporal só é possível quando depositados os sentimentos humanos mais profundos. Ao contrário de parecer desumanizar o corpo nas *assemblages*, as obras de Farnese transcendem o limite da vida e da morte, da alegria e da tristeza, do lúdico e do monstruoso, do prazer e da dor, da bondade e da crueldade, do sagrado e do profano. Eis o corpo paradoxal.

Arte Contemporânea: sensação e potência criadora

A sensação é o que passa de uma “ordem” a outra, de um “nível” a outro, de um “domínio” a outro. È por isso que a sensação é mestra de deformações, agente de deformações do corpo.

Francis Bacon (A lógica da sensação, 2007,p.43)

Farnese de Andrade é um dos poucos artistas, assim como Lygia Clark e Hélio Oiticica, que pertenceram e contribuíram com sua produção a um momento de ruptura nas artes plásticas brasileiras. Do Moderno ao Contemporâneo, do Concretismo ao Neoconcretismo, cada um em sua singularidade, teve no cerne de sua produção o corpo, como inspiração ou preocupação.

Para circunscrever essa singularidade, examinemos um pouco o contexto em que se desenrolava a arte brasileira. Essa virada aconteceu em sintonia com um importante momento de virada na arte internacional: o período dos anos de 1960 e 1970, momento considerado por muitos como o da transição da arte moderna para a contemporânea. Qual seria essa singularidade nesse contexto? Para entendermos, sobrevoemos a mudança de paisagem operada pela arte moderna e, na sequência, a evolução dessa mudança, que configura a paisagem contemporânea. Um sobrevôo rápido, no qual só se estará captando o contorno mais óbvio de cada um desses deslocamentos, o suficiente para situar a proposta de Farnese de Andrade.

O artista moderno desloca-se da tradição da arte como representação. Lembremos que Cézanne dizia que o que ele pintava era a “sensação”. Mas o que vem a ser uma sensação? Na relação entre a subjetividade e o mundo, intervém algo mais do que a dimensão psicológica que nos é familiar. Para Deleuze¹³, a sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso o movimento vital, o “instinto” o “temperamento”, todo o vocabulário comum ao Naturalismo e a Cézanne) e um lado voltado para o objeto (“o fato”, o lugar, o acontecimento), ou seja, é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito. A pesquisadora Suely Rolnik¹⁴ chama de dimensão psicológica o “eu” (*self*) com sua memória, sua inteligência, suas percepções, seus

¹² *Les poupées*, em francês: termo usado pelos surrealistas André Masson, Salvador Dalí, Hans Bellmer e Man Ray, para denunciar a desumanização e propor novas formas anatômicas do corpo. Em suas obras, o corpo era apresentado fragmentado, dilacerado e considerado artificial.

¹³ DELEUZE, G. Francis Bacon – Lógica da Sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, pp.42-43

¹⁴ ROLNIK, S. “A subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea”, In: Revista Projeto História, nº 25, São Paulo: PUC/EDUC, 2002, pp.45-46.

sentimentos, etc. – nosso operador pragmático, que permite que nos situemos no mapa dos significados vigentes, funcionemos nesse universo e nos movamos por suas paisagens. Esse “algo mais” que acontece em nossa relação com o mundo se passa numa outra dimensão da subjetividade, bastante desativada no tipo de sociedade em que vivemos, dimensão esta que a pesquisadora propõe chamar de “corpo vibrátil”. É um algo mais que captamos para além da percepção (pois essa só alcança o visível), e o captamos porque somos por ele tocados; um algo mais que nos afeta para além dos sentimentos (pois esses só dizem respeito ao eu). “Sensação” é precisamente isso que se engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção e do sentimento. Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha. Para nos livrarmos do malestar causado por esse estranhamento, nos vemos forçados e “decifrar” a sensação desconhecida, o que faz dela um signo. Ora, a decifração que tal signo exige não tem nada a ver com “explicar” ou “interpretar”, mas com “inventar” um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência vigente, operando nele uma transmutação. Podemos dizer que o trabalho do artista – a obra de arte – consiste exatamente nessa decifração das sensações. É talvez nesse sentido que podemos entender o que quis dizer Cézanne com sua idéia de que pinta a sensação.

O artista agora é aquele que está antenado com o que se desprende das coisas em seu encontro com “esse” mundo e é no trabalho com a própria matéria que ele opera sua decifração. É isto que faz dele um artista moderno.

A arte contemporânea leva essa virada da arte moderna mais longe. Se o artista moderno não representa o mundo com base em uma forma que lhe é transcendente, mas, no lugar disso, decifra e atualiza os devires do mundo, baseado em suas sensações, e o faz na própria imanência da matéria, o artista contemporâneo, por sua vez, vai além não só dos materiais tradicionalmente elaborados pela arte, mas também de seus procedimentos (escultura, pintura, desenho, gravura, etc.). Ele toma a liberdade de explorar os materiais mais variados que compõem o mundo e de inventar o método apropriado para cada tipo de exploração.

Suely Rolnik¹⁵ afirma que um dos aspectos do que muda e se radicaliza no contemporâneo, portanto, é que, a partir do momento em que a arte passa a trabalhar qualquer matéria do mundo e nele interferir diretamente, explicita-se de modo mais contundente que a arte é uma prática de problematização: decifração de signos, produção de sentidos, criação de mundos. É exatamente nessa interferência na cartografia vigente que a prática estética faz obra, sendo o bem-sucedido da forma indissociável de seu efeito de problematização do mundo. O mundo liberta-se de um olhar que o reduz às suas formas constituídas e à sua representação, para se oferecer como matéria trabalhada pela vida como potência de variação e, portanto, como matéria em processo de arranjo de novas composições e engendramento de novas formas.

No Brasil, o pioneirismo de Lygia Clark foi buscar na psicanálise a experiência de trabalhar junto com a arte, as políticas do corpo, e no caso de Hélio Oiticica, incluir o corpo do espectador em sua obra, promovendo a interação corpo e obra. Ambos faziam parte do movimento neoconcreto, em que se preocupavam com a participação do espectador na obra; Lygia Clark com os seus bichos e objetos “relacionais” e Hélio Oiticica com seus “pangarolés” e performances públicas. A pesquisadora Suely Rolnik¹⁶ lembra que,

¹⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁶ ROLNIK, *Op.Cit.*, pp.45-46.

nesse momento, a arte participa da decifração dos signos, das mutações sensíveis, inventando formas pelas quais tais signos ganham visibilidade e integram-se ao mapa vigente. A arte é, no entanto, uma prática de experimentação que participa da transformação do mundo.

Farnese passa à distância do movimento, não cabe defini-lo como neoconcreto, pois optou por prosseguir sua pesquisa individual, porém jamais fora das preocupações relacionadas às transformações das sensibilidades na arte do seu tempo. Em seu texto “*A grande alegria*” escrito em 1976, mostrava-se preocupado com a sobrevivência. Falava-se da temida hecatombe atômica. Ele dizia: “Por que, aos que sobrevivem, será necessariamente degenerescente essa mutação? Por que não evolutiva? Um fio de esperança para quem não crê em sistemas políticos para melhorar a humanidade. O que tem de se aperfeiçoar em primeiro lugar é o homem. Estamos aí para testemunhar a existência das ditaduras de direita ou de esquerda, caso da soviética, e nos desenganarmos com seus equívocos, com sua violência, com a absoluta falta de respeito ao direito do ser humano poder ser o que deseja, pensar como quer, e proclamar bem alto isso.”

No texto “*Desentranhando futuros*”, a pesquisadora Sueli Rolnyk escreve sobre a relação da produção artística dos anos 1960/70 com o regime de ditadura e nos revela que o que os faz agregar a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato da ditadura incidir no corpo do artista, como no de todos mais, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana, constituindo assim uma dimensão nodal das tensões sensíveis que o forçam a criar. Essa questão não necessariamente tem a ver como fato de que, neste contexto, artistas teriam decidido tornar-se militantes e /ou solidários com os oprimidos.

É o caso de Farnese de Andrade que nunca se envolveu como militante, mais que capturou em sua obra o seu tempo. Ainda Sueli Rolnyk, encarar o terror como uma importante dimensão da experiência a tomar corpo na obra passa a ser um elemento fundamental da maioria das práticas artísticas do período e constitui uma de suas marcas singulares.

Referências bibliográficas

ARGAN, G.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

_____. *Imagem e Persuasão*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

ARRUDA, M. A. N. *Mitologia da mineiridade*. O imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. São Paulo, Brasiliense, 1990.

BASTIDE, R. *Arte e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1971, 2ª ed.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRETTON, A. *Manifestos do Surrealismo*. Lisboa: 1986, 2ª ed.

_____. *Le surréalisme et la peinture*. Paris,: Gallimard, 1965.

BRITO, R. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

CARDOSO, L. *Crônica da casa assassinada*. R.de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

- CASSOU, J. (Org.) *Debate sobre a arte contemporânea*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1963.
- CAUQUELIN, A. *A arte contemporânea*. Porto: Rés, [s.d].
_____. *Petit traité d'art contemporain*. Paris: Seuil, 1996.
- CHIARELLI, T. *Um jeca nos vernissagens: Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995.
_____. *Farnese de Andrade no MAM, Revista MAM*. São Paulo, nº 2, dez.1999.
- COSAC, C. *Farnese Objetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CLAIR, J. (Org.) *Mélancolie – génie et folie en Occident*. Paris: Gallimard, 2005.
- CRESPO, J. *A História do Corpo*. Lisboa: Difel, 1990.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon – Logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1981.
_____. *Conversações*. São Paulo: 34, 1996.
_____. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FABBRINI, R. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Unicamp, 2002.
_____. *O espaço de Lygia Clark*. São Paulo: Atlas, 1994.
- FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- GIL, J. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- GOMBRICH, E. *História da Arte*. São Paulo: Circulo do Livro, 1978.
- GOMÉZ, Z.P. *Corpo, pessoa e ordem social*. In: Revista Projeto História, nº 25, São Paulo: PUC/EDUC, 2002.
- GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea: Do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1985.
_____. *Vanguarda e subdesenvolvimento: Ensaio sobre a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
_____. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- JALENSKI, C. “Hans Bellmer ou la douleur déplacée”, *Les dessins de Hans Bellmer*. Paris: Denoel, 1966.
- LE BRUN, A. *L' inanité de la littérature*. Paris: Pauvert-Belle Lettres, 1994.
- MORAES, E. R. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- NAVES, R. *Farnese de Andrade*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
_____. *A Forma difícil*. São Paulo: Ática, 2004.
- ROLNIK, S. “A subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea”. In: *Revista Projeto História*, nº 25, São Paulo: PUC/EDUC, 2002.
- SANT'ANNA, D. *Corpos de passagem*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
_____. *Políticas do Corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
_____. “É possível realizar uma história do corpo?” In: SOARES, C. (Org.).

Corpo e História. Campinas: Autores Associados, 2004.

VIGARELLO, G. *O corpo inscrito na História: Imagens de um “arquivo vivo”*. Tradução de Denise Bernuzzi de Sant’Anna. In: *Revista Projeto História*, nº 21, São Paulo: PUC /EDUC, 2000.