

## As musas

*Síndia Santos<sup>1</sup>*

Gostaria de propor que pensemos o nu e a construção da imagem a partir de três idéias (e vive-versa, talvez): presença ontológica, anti-narciso, e a encarnação da imagem.

Então, (1) diante de um mundo que se nos apresenta radical, originário, e que nos revela a toda a hora a evidência da própria existência se faz urgente a necessidade de interpretar, que entendemos como modo de compreender o que nos rodeia, nós próprios, o outro, o semelhante. E quando o outro no acontece, ultrapassando qualquer querer? Ao o olharmos conseguimos saber que o que vemos não é o outro, mas uma ficção que fazemos dele que quanto mais responder a essas três perguntas – o que vejo? O que imagino? E o que sinto? – mais permite que a narrativa seja escrita com o outro e não a despeito dele.

Perceber que o abismo comunicacional entre eu e o outro é intransponível, me leva a outra questão: Se o outro é sempre representado ou inventado (2), como nos livrarmos do paternalismo complacente que reduz os chamados outros a ficções sem qualquer voz no capítulo? E não dá para parar aí, na crítica ao colonialismo e nem mesmo ao pos-colonialismo:

“Sabemos da popularidade que desfruta, em certos círculos, a tese segundo a qual a antropologia, congenitamente exotista e primitivista, não passa de um teatro perverso, no qual o “outro” É sempre “representado” ou

---

<sup>1</sup> Síndia Bugiarda estuda nu artístico, – especificamente a coautoria fotógrafo-modelo como ampliação das possibilidades estéticas na construção da imagem – e é facilitadora de práticas de yoga (reeducação postural através de asanas, métodos Iyengar, Hatha e Ashtanga Beginners). Suas pesquisas a mantêm em práticas constantes de dança clássica, yoga, movimento autêntico com Soraya Jorge e Guto Macedo e teatro junto ao Instituto do Ator com Celina Sodré (Grotowski). É formada em comunicação com especialização em processos narrativos (jornalismo literário), mestre em literatura, cultura e contemporaneidade pela Puc-Rio, formada em fotografia pela escola Focus-SP. Atua há 09 anos como modelo de nu e desde 2014 desenvolve cursos práticos sobre construção de imagem no nu.

“inventado”, segundo os interesses sórdidos do ocidente. Nenhuma história, nenhuma sociologia consegue disfarçar o paternalismo complacente dessa tese, que reduz os assim chamados “outros” a ficções da imaginação ocidental sem qualquer voz no capítulo. Duplicar tal fantasmagoria subjetiva por um apelo dialético da produção objetiva do Outro pelo sistema colonial é simplesmente acrescentar um insulto a uma injúria; supor que todo o discurso “europeu” sobre os povos de tradição não europeia, só serve para iluminar nossas “representações do outro” é fazer de um certo pós-colonialismo teórico a manifestação mais perversa do etnocentrismo. Á força de ver sempre o Mesmo no Outro – de dizer que sob a máscara do outro somos “nós” que estamos olhando para nos mesmos –, acabamos por tomar o atalho que nos leva ao que realmente, no fim e no fundo, nos interessa, a saber: nos mesmos. Uma verdadeira antropologia, ao contrário, “devolve-nos uma imagem de nos mesmos na qual não nos reconhecemos, ...”(VIVEIROS, 2016, P.21).

Assim, vem o próximo passo, encarnar essa ficção, seja na literatura, na pintura, nas artes performáticas, ou na fotografia. Nosso palpite é que o exercício de ver o outro implica em produzir uma cartografia transversal de dissolução do ponto de vista do observador, desviando dos pressupostas objetivistas e cientificistas que impõe uma inteligibilidade, um modo de fazer. Desestabilizar as formas pela sua abertura, acompanhar mudanças de posição, de aceleração, de velocidade, de ritmos. Atenção aberta e sem foco, que não busca uma informação, mas uma sintonia fina com o objeto. Ver com os ouvidos, ser tocado por aquilo que nos olha. Sustentar o abismo, o intervalo, tornar o tempo impuro, esburacado, múltiplo, residual. Perceber os movimentos fantasmas, ouvir os desvios criados pelas falhas sísmicas, as fraturas do perceber. Ceder a tentação do abismo, aceitar, escrutar, deixar a razão sofrer o deslocamento criado por rupturas, por proliferações do grão da diferença na engrenagem das repetições. Lançar-se no hiato dos anacronismos, na malha de buracos da memória. Intrincar e separar os fios, ou as serpentes da meada dos tempos. Caminho que percorre a impressão para encarnar. Falha que separa um símbolo de seu sintoma. Lidar com as nhacas do ver e ser visto, matéria dos recalamentos, do ritmo após o fato. Colocar-se disponível ao olho do redemoinho, dos turbilhões do tempo (DIDI HUBERMAN, 2002).

Dito isso, vamos ao relato. Uma das coisas mais difíceis de trabalhar numa sessão de nu é a relação modelo-fotógrafo. Diante do outro se faz urgente a necessidade de compreender o que nos rodeia, nós próprios, o outro. Aprendemos desde cedo que o melhor caminho para compreender é interpretar, e ao reduzir o outro, o desconhecido ao

conhecido, ao semelhante, recusamos pensar a diferença. Contudo o outro nos acontece, ultrapassando qualquer querer, qualquer fazer. E talvez esse ponto explique por que numa sessão de nu, quando temos fotógrafo diante da modelo, os processos de reprodução tenham tanto sucesso e os processos criativos sejam facilmente reprimidos.

Diante do espelho ou do duplo que é o outro, emerge a demanda pelo semelhante, talvez por haver algo de insustentável nessa situação. E não trata somente de uma mulher nua e um fotógrafo com uma câmera nas mãos, até aqui estamos diante do abismo comunicacional comum a todos nós, intransponível. Trata-se também do que há em comum entre eles, a possível ponte entre eles que é o olhar. Ela o olha e ele a olha. E ver e ser visto pode ser insuportável.

Por conta disso, fiz um recorte, as musas. Quero falar sobre um dos trabalhos mais mal remunerados e mais intensamente idealizados que existem. O trabalho das musas. Quando penso em musas vem a minha memória, por exemplo:

**Barbara Graham.** Considerada uma mulher de vida fácil, promiscua e infratora das leis desde a adolescência. Viviu entre alguns criminosos boêmios da década de 50 da Califórnia, Oakland, onde nasceu. Condenada a pena de morte, foi executada por um crime que não cometeu no dia 03 de junho de 1955.

Em sua primeira noite na prisão, queriam lhe obrigar a despir-se do lingerie que trouxera, vestindo em troca a camisola do presídio, alegando que seus trajes eram provocativos. Ela despiu-se do lingerie e disse preferiria dormir nua, ao que lhe devolveram o traje. No corredor da morte se recusou a permitir que lhe fizessem a revista, e quando a carcereira lhe disse que tinha que seguir as normas ela lhe respondeu: vão me ameaçar com o que agora?

**Sabina Spielrein.** Considerada esquizofrênica, sofria abusos do pai, e foi parar na clínica Bergholzi, em Zurique, Suíça, no dia 17 de agosto de 1904, onde Jung trabalhava. Spielrein foi sua amante e influenciou não somente seu trabalho como se adiantou de 09 anos à Teoria das pulsões (1920) de Freud, ao elaborar o conceito de pulsão de morte ou de destruição no texto “A destruição como causa do devir” (1912). No texto ela esboça uma relação entre o instinto sexual e o instinto de morte. Questionando o raciocínio de Freud, ela se pergunta: se o desejo sexual surge de um

desejo simples para o prazer, por que a ânsia é tantas vezes reprimida com sucesso? Ela então faz uma analogia impulso de destruição e autodestruição e a ideia de perder-se no outro. Se pensamos a sexualidade como fusão, perder-se no outro, destruição da individualidade, seria adequado pensar que o ego sai em defesa e resiste automaticamente a esse impulso. Por razões mais egoístas do que sociais. E assim, talvez a sexualidade exija a destruição do ego. O oposto do que Freud defendia.

**Andree Heuschling.** Foi a última modelo de Renoir. Tinha 17 anos quando bateu na porta de sua casa no sul da França, durante a primeira Guerra Mundial. Renoir contava então com 74 anos e já estava muito fragilizado pela artrite. Casou-se com o filho do pintor, Jean Renoir, e veio a ser sua musa, estrelando em vários de seus filmes. Dizia que era preciso agarrar tudo, não ter medo de nada. Eu quero tudo. As mulheres que moravam com Renoir ficavam perturbadas e condenavam o fato de Andree exigir receber pelo trabalho como modelo.

Todas haviam sido modelos e amantes do impressionista. A achavam dizendo a que uma de suas modelos preferidas nunca havia exigido receber para posar ou para limpar a casa, ou cuidar das crianças ou ser sua amante. Não sou uma criada, respondia Andree ao que ouvia: aqui, começa-se como criada e termina-se como modelo. Ou entra como modelo e termina por criada. Numa ocasião Andre quebrou toda a louça valiosa da casa, pintada por Renoir, enquanto gritava em resposta ao destino que lhe era apresentado: Eu, não! Chamaram-na de louca, e lhe determinavam outro destino, tão impiedoso quanto: um hospício. Renoir a reconheceu como uma de suas melhores modelos. A carne! É só o que importa! Dizia o velho pintor. Se não se entende isso, não se entende nada, nem da vida, nem da pintura. Repreendia o filho que escolhera voltar ao front, depois de passar meses se recuperando de uma lesão ao invés de ficar ao lado de Andree.

– Vá estraçalhar sua carne, seu imbecil. Ou se preferir, vá matar um alemão fumando cachimbo. Se você acha que isso mudara alguma coisa.

Jean viveu ao lado de Andree de 1919 até 1931. Teve uma carreira de sucesso. Já sua musa parou de fazer filmes quando se separaram e morreu no mesmo ano que ele (1979) esquecida e no anonimato.

**Lou Andreas Salomé.** Basta dizer que encantou Nietzsche, Paul Ree, Freud e Rainer Maria Rilke. E para saber do que ela pensava basta citar o conhecido texto:

“Ouse, ouse, ouse tudo! Não tenha necessidade de nada! Não tente adequar a sua vida a modelos. Nem queira você mesmo ser modelo para ninguém. Acredite: a vida lhe dará poucos presentes. Se você quer uma vida, aprenda a rouba-la! Ouse, ouse tudo! Seja na vida o que você é, aconteça o que acontecer! Não defenda nenhum princípio. Mas algo bem mais maravilhoso: algo que esta em nos e que queima, como o fogo da vida!”

Todas essas mulheres são consideradas musas. E todas foram mal compreendidas pelos do seu tempo. Acho que posso dizer que eram mulheres intempestivas. Não se identificavam plenamente com o seu tempo, a justo por uma diferença, uma defasagem, um anacronismo, conseguiam não só captar e enxergá-lo, mas erguiam um espelho diante de si, fazendo questão de se manter ao lado dos outros. E nesse espelho elas e os outros não viam somente os seus reflexos, mas eram impelidos a se descobrirem, a se reinventarem, e a reinventar o presente.

E assim elas acabavam afirmando o desejo, Eros, não como falta, mas como possibilidade de dar conta de algo que já tinham. Diferente das musas que vivem no Monte Olimpo com Apolo, que lhes garantia juventude e belezas eternas, seus corpos pereciam, seu grande poder consistia em pisar no chão, envelhecer, morrer ou ser assassinada, precisar de dinheiro, vender o corpo por hora e afirmar muito mais a transpiração do que inspiração.

Elas eram claramente um ameaça a normalização do corpo. Gosto de pensar que o modo com que viveram suas vidas diz sempre da pergunta: alguém esperar colocar ordem no caos que constitui essa variação infinita e amorfa: o homem?

### **O problema da normalização do corpo feminino na sociedade**

Trabalho há nove anos como modelo de nu artístico no Rio de Janeiro. Nesse período aprendi q a musa deve, em primeiro lugar:

(1) manter uma abertura afastada, para não responder a demanda do artista por uma essência de mulher. Ela deve se manter afastada de si mesmo. Deve ter a coragem de perceber que não há verdade na mulher, e que justo esse afastamento abissal da

verdade, essa não-verdade, é a verdade. Pode-se dizer que a mulher é o nome dessa não-verdade da verdade.

É assim que a musa opera a distancia, quanto ela se furta a própria identidade de mulher, quando ela aprende a manejar o punhal: se ela é a verdade, sabe que não há verdade, que a verdade não tem lugar e que não é possível apropriar-se da verdade. É mulher na medida em que não crê na verdade, nisso que ela é, nisso que se crê que ela seja, e que, portanto, ela não é. Porque a verdade pode ficar nua na sua frente, mas não se deixa conquistar.

E aqui se opera o segundo ponto (2) que aprendo enquanto musa, se o artista crê nesta verdade que é mulher, se crédulo e dogmático, crê tanto na verdade quanto na mulher, ele não entendeu nada de verdade e nem de mulher, não possui nem a capacidade, nem a vontade de se vingar. E poderia uma musa soçobrar aos ouvidos do artista se este não acreditasse em sua capacidade de manejar um punhal contra ela?

Gosto muito de citar esse trecho do diálogo do filme “La Belle Noiseuse” de Jacques Rivette, baseado no livro “Obra Prima Desconhecida de Balzac”. No livro, um grande pintor, Frenhofer, já em final de carreira, possui uma grande obra inacabada, o retrato de uma cortesã chamada Catherine Lescault, obra em que trabalha há dez anos. A inspiração para terminar vem quando ele conhece a amante de um jovem pintor que vai visitá-lo em seu ateliê. Gillette é oferecida como modelo pelo próprio amante, Poussin. A troca é simples, Poussin quer ver Catherine Lescault e Frenhofer quer uma musa. No filme Gillette passou a se chamar Marianne.

O diálogo entre o pintor e a modelo:

- Vou quebrar você em pedaços. Vou colocar você fora de seu corpo, fora de sua carcaça.
- Você já tem feito isso.
- Você acha? Você acha que vou aceitar o que está me dando? Eu quero saber e ver dentro de seu corpo.
- É por isso que não posso me mover de maneira alguma?
- Quando pequeno, eu gostava de colocar meus brinquedos em pedaços. Quero ver. Quantas modelos exauri até deslocar seus ossos? Uma vez coloquei os ombros de Liz fora do lugar.
- Agora é minha vez!
- Vamos, não estou te machucando. O corpo todo, não somente algumas partes.

Não me importam seus seios, suas pernas, seus lábios. Quero mais, quero tudo. O sangue, o fogo, o frio. Tudo o que está dentro do seu corpo. Vou pegar tudo, vou tirar tudo para fora de você, colocar dentro de um frame\ tela. Preciso saber o que há dentro, embaixo de sua fina superfície. Quero o invisível... Não, não é isso. Não sou eu que quero, é a linha, a pincelada. Ninguém sabe o que é a pincelada. Eu estou depois disso. Estou correndo, correndo... Onde estou indo? Para o céu? Por que não? Por que não poderia uma pincelada explodir o céu?

- Como você quiser. Estou de saco cheio.
- Apenas começou. Não mais peito, não mais estômago, não mais coxas, não mais bunda. Um turbilhão! As galáxias, as mares, as correntes, buracos negros.
- Você é podre.
- Não sou nada, não estou fazendo nada. Não quero nada, lhe falei. É a pintura... E você e eu estamos apenas envolvidos. Vai ser um turbilhão, uma catarse, uma tempestade. Mais rápido mais rápido. Até você não ser nada, não sentir nada. 1º de março, 2º de março, 3º de março. Seus ouvidos não estão zunindo?
- Não tenho orelhas, não posso sentir meu corpo.
- Muito bem, nem eu posso. É quase isso, quase.

A criação não se dá de outra maneira, é justamente por dentro da relação entre a modelo e o artista que a possibilidade de abrir noções dadas por uma sociedade se coloca. A inspiração se dá durante a sessão, não antes, mas no acaso, e ela exige muita concentração e trabalho. O fotógrafo precisa observar, mudar o ângulo, experimentar movimentos, perceber a diferença entre uma postura e outra, é quase uma dissecação, porque é preciso esvaziar tudo. A inspiração não é algo fora do mundo, mas justamente o que escapa e faz escapar da produção dos corpos.

<https://www.youtube.com/watch?v=g5cNWVp1hrQ&t=105s>

### **Transpiração, o outro como destino.**

“Não era a vaidade que a atraía para o espelho, mas o espanto de descobrir-se”. Essa frase de Milan Kundera extraída do livro “A insustentável leveza do ser” pode ser uma boa provocação para pensar o trabalho de nu e a construção da imagem. Descobrir-se é refazer-se, usar o exterior como espelho diacrítico, constituir-se através de uma relação com o fora, o outro como destino. E é por dentro desta relação entre modelo e artista que gostaríamos de pesquisar como a imagem é construída.

Didi Huberman nos dá uma pista quando afirmar que: “O que vemos só vale, só vive aos nossos olhos pelo que nos olha”. O que vemos também nos olha. E o que nos olha tem a capacidade de ativar memórias que talvez sozinhos sequer lembrássemos de tê-las vivido. Os objetos como memória externa ao nosso corpo, um corpo com próteses cotidianas para dar conta de tudo o que vivemos no instante em que vivemos.

Todo exercício de composição de imagem trata de reaprender a ver. Nós nos desnudamos ao olhar o corpo do outro.

E é esse o maior desafio do projeto: reaprender a ver, lidar com nossa realidade mais concreta – nosso corpo, o que interfere no próprio corpo social, não acima dele, penetrando na vida cotidiana, micro-poder ou subpoder. Do mesmo modo que não se pode possuir a verdade ou as musas, não se possui o poder, se exerce poder. Não se trata de propriedade ou coisa, ninguém o detém, não é algo que se possa tomar ou dar, ganhar ou perder. Não está localizado em nenhum lugar específico e atinge a todos. Nos une e nos separa simultaneamente no próprio conflito que o inaugura. Sendo campo de correlação de forças, ele não é transcendente, mas imanente a outros tipos de relação (cognitivas, econômicas, sexuais).

Nesses nove anos atuando como modelo, passei a produzir intervenções diretas sobre o trabalho do fotografo, organizando workshops, e é com base nessas experiências que posso afirmar: ao tirar a roupa, a modelo é vestida por noções sobre o que é o erotismo, a sensualidade, a sexualidade, sobre o que é a própria mulher. Essas noções poderiam ser atualizadas no encontro da modelo com o artista, contudo, a ideia de que ao invés de construir a imagem, o fotografo a captura prende a modelo numa espécie de camisa de forças que impede que seus movimentos sejam percebidos de outro modo que não num exercício de enquadramento.

Aqui se evidencia o poder disciplinar no corpo, sua tentativa de adestramento, da extorsão de suas forças, do crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade. A arte como verdadeira instituição disciplinar, tanto quanto as fábricas, hospitais, escolas, prisões. É aqui também que as musas não encontram espaço para existir, são banidas da relação, como na passagem de “A Odisseia” em que Ulisses se amarra ao mastro para ouvir o canto das sereias sem correr o risco de sofrer sua influencia. Mas se é por dentro da relação entre a modelo e o artista que esse mecanismo de poder se materializa nos corpos dos sujeitos – afirmando a arte como técnica de controle, procedimento-disciplinar: anátomo-política do corpo humano, adestrando o gesto, regulando o comportamento, normalizando a percepção – também é aqui que tudo pode ser desfeito. É aqui que nossas musas encontram terreno fértil para retornar.

Por isso, a primeira coisa que peço ao artista quando diante da modelo ou apenas analisando uma imagem é descrever o que ele vê, dizer o que imagina diante do que vê e o que sente. São ferramentas da filosofia da percepção de John Searle, que ajudam a perceber a enorme distancia que existe entre artista e modelo, entre o que ele vê, imagina e sente, e aquilo que a modelo traz inscrito em seu corpo e muitas vezes expressa num gesto.

Então, por mais que o artista tente a repetição do mesmo no eterno e conhecido esforços de captura o objeto, isso não basta, porque o trabalho do fotografo\artista, especialmente com o nu, implica em relançar um olhar sobre o ser humano, ou seja, sobre si mesmo. Pensar-se intempestivamente, agir ao invés de reagir, atravessar noções que arrastam e aprisionam, ter coragem de se comprometer com um presente sem se submeter a ele.

A distância entre ação e reação é simetricamente proporcional a distancia entre criar e reproduzir. E provocar ações exige que nos desviemos e\ou atravessemos as reações para criar algo. E não há outro modo de atravessar a reação\reprodução, os signos definidos e dados, se não nos empenharmos em rachar as palavras, rachar as coisas. E é aqui que a relação do fotografo\artista com a modelo assume o lugar de campo de pesquisa e experimentação.

### **O retorno das musas**

O corpo do outro revela nossos segredos mais íntimos. Sobre ele incidem políticas de controle, dinâmicas das relações de poder, inscrevem-se valores e normas, estabelecem-se o jogo identidade-alteridade, determina-se o que é permitido e o que é interdito. Olhar para o corpo é, então, a possibilidade de dar sentido a essa linguagem que fala dos conflitos e mazelas do homem e seu tempo.

Talvez por isso o nu seja vivido como tabu: do Genesis Bíblico, que narra o primeiro ato de rebeldia humana, punido com a imposição de roupas e com expulsão do paraíso, até as dezenas os relatos de suspensão e encerramento de contas em redes sociais (Facebook) por publicações de nu, algumas de autores reconhecidos mundialmente, como Picasso ou Dali. Mas o que há de tão ofensivo, o que se desnuda em mim ao ver o outro nu?

Nosso palpite é que o nu evidencia uma tensão entre aquele que olha e aquele que é visto, entre o que a modelo oferece e o que o fotógrafo pode perceber, entre o que desejamos e o que podemos produzir. E esta tensão não é outra coisa senão o velho embate entre original e cópia, verdade e mentira. Voltemos aqui as Musas, o abismo da verdade como não-verdade, da apropriação como apropriação, da declaração como dissimulação, essa oscilação indizível entre dar-se\dar-se para, deixar-se tomar\apropriar-se. Dom-veneno. Isso que Nietzsche chama de o não-lugar da mulher.

**Jules Michelet – A Feiticeira**, pagina 137:

“Então surgiu a joia delicada do diabo, a pequena feiticeira. Concebida da Missa Negra em que a grande desapareceu, floresceu em malícia, em graça felina. Era toda o inverso da outra: fina, oblíqua, dissimulada, a deslizar mansamente, encolhendo os ombros. Nada de titânico, por certo. Longe disso, de natureza baixa. Lúbrica e cheia de maus apetites desde o berço. Ela expressará toda a sua vida em um certo momento noturno, impuro e turvo; nele, certo pensamento, de que se teve horror durante o dia, se aproveitara das liberdades do sonho.

Aquela que nasceu com esse segredo no sangue, essa ciência instintiva do mal, que viu tão longe e tão baixo, não respeitará nada e nem ninguém neste mundo, não terá religião. Nem dirigida ao próprio Satã, pois ele ainda é um espírito. Essa aqui tem um gosto único por tudo o que é matéria. Criança ela emporcalhava tudo. Crescidinha, bonita, espantava pela sujeira. Com ela a feitiçaria será não sei que cozinha de não sei que química. Desde cedo ela manipula sobretudo as coisas repugnantes; hoje drogas, amanhã intrigas. É esse – os amores, as doenças – o seu elemento. Será uma refinada mediadora entre amantes, hábil, atrevida, intuitiva. Haverão de combatê-la por conta de pretensos assassínios, pelo uso de venenos. Erroneamente. Ela tem pouco o sentido dessas coisas, pouco gosto pela morte. Sem bondade, ama a vida, ama curar, prolongar a existência. É perigosa em dois sentidos: venderá receitas de esterilidade, talvez de aborto. Por outro lado, de imaginação desregrada, libertina, de bom grado ajudará a queda das mulheres com suas beberagens malditas, gozará com os crimes do amor. Ah, como essa é diferente da outra! É uma industrial. A outra foi o Ímpio, o Demônio, foi a grande revolta, a mulher de Satã, e podemos dizer sua mãe.

Pois ele cresceu dela, de sua força interior. Essa, porém, é no máximo a filha do Diabo. Tem duas coisas dele: é impura e gosta de manipular a vida. É seu quinhão; nele é uma artista, artista já comercial, e entramos no ofício. Dizem que se perpetuará pelo incesto, de que nasceu. Mas ela não precisa disso. Sem homem produzirá incontáveis crias. Em menos de cinquenta anos, no início do século XV, sob Carlos VI, um contágio imenso se espalha. Todas as que acreditam ter alguns segredos e algumas receitas, todas as que se pensam capazes de adivinhar, todas as que sonham e viajam sonhando, todas se dizem favoritas de Satã. Toda lunática se atribui esse nome grandiloquente: Feiticeira.”

## Referências bibliográficas

BARTHES, R. *Fragments de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **La chambre claire. Note sur la photographie**. Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. Tradução de Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DERRIDA, Jacques. **Éperons. Les styles de Nietzsche**. Paris: Flammarion, 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2a ed. São Paulo: Editora 34, 2010. DIDI-HUBERMAN,

\_\_\_\_\_, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

KILPP, S.; FISCHER, G. (orgs.). *Para entender as imagens: como ver o que nos olha?* Porto Alegre: Entremeios, 2013.

MICHELET, Jules. *La Sorcière*. Paris: E. Dentu Libraire-Editeur, 1862.