

**Pedro Moraleida:
primeiramente, pornográfico**

Thiago Alcântara

Pedro Moraleida (1977-1999) desenvolveu um conjunto de imagens por meio da figuração, expondo principalmente o corpo humano, os animais e as aplicações textuais. Essa obra foi realizada em Belo Horizonte (MG), principalmente na segunda metade da década de 1990. Nascido na mesma cidade, o artista criou mais de 450 pinturas e cerca de 1.450 desenhos mesclando essas linguagens, variando as dimensões e misturando materiais e suportes a partir de gestos violentos ou despojados. Moraleida explorou a agilidade na construção das suas imagens, caracterizadas pelo aspecto gráfico e distante das sutilezas, continuidades e nivelamentos aplicados às anatomias e aos dizeres relacionados. O artista também se dedicou à redação de uma expressiva quantidade de textos, desacompanhados de figuras, e de partituras para diversas de suas experimentações sonoras.

Através do instituto que leva o nome do artista, pude observar grande parte das suas pinturas e desenhos. Aponto que os corpos construídos por ele, na maioria dos casos, desempenham práticas sexuais, apoiando-se na pornografia, mas, também, associando-se à adoração e ao suplício dos rituais do cristianismo. Moraleida expôs os símbolos utilizados por quem visa à condução ao paraíso, mas descartando o acesso à espiritualidade pela oração, já que ele optou pela nudez e por preliminares da conjunção carnal e sua efetivação, aliadas à escatologia e à violência, como uma maneira de interagir com o divino. Já que o artista se ateu às simbologias católicas, o uso de animais nas imagens também envolve a religiosidade, como o cordeiro que representa Deus, substituído por um lagarto. Destaca-se, ainda, o uso de líderes da política e de personagens das histórias em quadrinhos atrelados à prática sexual.

A obra de Moraleida foi atravessada por uma série de manifestações realizadas em outubro de 2017, na capital mineira, contrárias à exposição *Faça você mesmo a sua Capela Sistina*. Conservadores da cidade reclamaram quando a exposição foi realizada na principal galeria do Palácio das Artes, pertencente à Fundação Clóvis Salgado, do governo de Minas Gerais. Vereadores e deputados estaduais tiveram importância no início e na manutenção do estardalhaço. Manifestações favoráveis à exibição também foram realizadas, e a sua visita só foi finalizada em fevereiro de 2018, conforme planejado, consolidando um público de mais de 16 mil visitantes, segundo o Palácio das Artes. Ressalta-se que a PQNA Galeria do Palácio das Artes foi rebatizada com o nome PQNA Galeria Pedro Moraleida após o término das atividades.

Interessado na disseminação e na preservação da obra do artista, escolho para esta breve crítica reverberar o uso da pornografia por ele, crente que essa linguagem é ponto de partida para a constituição do extremismo dessas recepções negativas. Essa escolha se dá em função da compreensão de que, valorizando as qualidades intrínsecas às obras, é possível fazer aproximações com realizações de outros artistas que dialogam com a expressividade de Moraleida fora do ambiente pornográfico, revelando como as imagens desse artista, quando vistas sem preconceitos, carregam diferentes técnicas e teorias do campo das artes visuais.

Finalmente, sugiro ao leitor visualizar, de antemão, algumas imagens de obras de Moraleida por meio do *website* da sua representante na atualidade, a Galeria Janaína Torres, de modo a apoiar o entendimento do que apresento a seguir. A página está disponível no link: <https://janainatorres.com.br/artistas/pedro-moraleira/>.

Anatomias achatadas

As obras do artista têm identificação objetiva das genitálias dos personagens retratados, o que acontece em grande fração do seu acervo, somando-se isso à constante figuração da ereção dos pênis e da

penetração, não havendo margem para quaisquer jogos de sedução ou dúvidas, o que pode indicar uma urgência, por parte do artista, no desempenho da sua tarefa. Portanto, o caráter explícito das imagens pode ser compreendido como um resultado dessa velocidade, ofertando ao público imagens e mensagens relacionadas à praticidade e ao imediatismo. Uma consequência dessa urgência é a utilização de um despojamento durante a criação das genitálias e do restante do corpo, coerente com a sua visualização explícita e que torna a expressão da pornografia fortemente personalizada, pois todos os recursos visuais utilizados se retroalimentam e afirmam a sua presença e identidade pela clareza com que são criados.

Comentar e conceituar uma prática sexual depende das múltiplas subjetividades e desejos. Por isso, ignorar determinados detalhes visuais leva a um encaixotamento das imagens apenas na qualificação daquilo que é erótico ou sensual, rótulo que se conecta ao social, sem danos à moral coletiva e aos fantasmas da individualidade. Portanto, é válido salientar que a pornografia é uma linguagem utilizada por Moraleida, mas que pode ser ignorada quando a audiência se dedica a outros assuntos presentes nessas imagens, ainda que eles partam prioritariamente da sexualidade explícita, tanto pelo despertar do seu enredo como pela base da sua estética informal. Assim, pode ser mais seguro lidar com o acervo mediante as suas outras temáticas, já que:

A expressão e exposição da sensualidade ou da *carnalidade* (para sermos bem explícitos) ainda é objeto de repressão e sublimação em todos os campos, inclusive no campo da arte. Mesmo considerando-se a massiva exposição do corpo (particularmente do feminino) nas mídias e a sua proeminência na arte contemporânea, os modos de produção e veiculação das imagens luxuriosas obedecem a regras bem determinadas, liberando-se a sensualidade implícita e interditando-se a explícita – permite-se o erotismo, censura-se a pornografia. A excitação que a imagem sensual provoca ainda é considerada uma experiência exclusiva da ordem do privado e sua exposição pública é regida pela

norma do “atentado ao pudor”, sempre vigilante e introjetado (Medeiros, 2016, p. 29, grifo do autor).

Reiterando esses outros temas que se manifestam no acervo, capazes de aderirem ao público mais destacadamente do que a pornografia, de fato Moraleida não realizou a sua obra somente com uma relação à sexualidade explícita. Além disso, há no acervo alguns exemplares que somente retratam a figura humana ou as paisagens, sem qualquer conotação sexual. Mas está, sim, na sua prática, a constante exposição dos corpos em atos sexuais explícitos que resultam, muitas vezes, no enredo religioso e no uso das palavras, valendo-se de uma negação ao erotismo sugestionado.

[...] de uma forma simplicista, poder-se-ia dizer que o erotismo acentua aspectos interpessoais, como a sensualidade, o pudico ou a sedução, enquanto a pornografia se centra acima de tudo na representação de atos sexuais e de pares genitais (Kiecol, 2018, p. 7).

No acervo de Moraleida, tais pares de genitálias podem ser substituídos por grupos ou unidades, uma vez que a sexualidade, além de representada objetivamente, é diversa e expõe da masturbação ao sexo coletivo entre homens, mulheres, transexuais e figuras com o gênero indefinido, em combinações homo e heterossexuais. Como extensão a essa objetividade dedicada às genitálias, poses bidimensionais são identificadas nas mesmas cenas, independentemente da quantidade de personagens envolvidos, o que determina uma visão superior ou frontal do público perante a ação, destacando a frente das figuras representadas, adicionando-se ainda algumas partes dos perfis corporais. Essas posições acontecem a partir do forçamento das articulações dos corpos na mesma direção, promovendo um achatamento das anatomias. Mas tal dedicação à exposição frontal das figuras ainda pode ser relacionada à mesma urgência da criação dessas imagens e à sua visualização sem margem para distrações, pois é notável que a perspectiva achatada dos corpos garante facilmente a totalidade das suas características e dos atos que praticam.

Além do caráter simplificado e imediato, essa prática também produz imagens que misturam as partes das figuras, conectando as mãos dos casais, a título de exemplo. Destaca-se que, nesse encaixe dos corpos, a mesma pressa perante as perspectivas é identificada na falta de zelo com a completude das anatomias, permitindo que os corpos sejam baseados nos troncos, mas que não carreguem detalhes, como os pés das figuras, fortalecendo a identificação do despojamento já apontado. É resultado dessa liberdade a completa e extravagante conjunção genital entre os seres que praticam os atos sexuais, pois há menos partes do corpo que demandam junções, constituindo agrupamentos em que essas figuras se comportam como peças que têm um número reduzido de lados, de recipientes ou de protuberâncias para o encaixe.

Moraleida promove o mesmo achatamento dos corpos nos cenários implementados. Dessa forma, se fortalece a ideia de que o artista investe o seu curto tempo nos recursos que atestam a penetração, sejam eles aplicados ao entorno ou aos corpos envolvidos. Inclusive, na maioria das imagens do acervo, não há cenários complexos, ou a sua constituição é achatada, já que Moraleida optou por cobrir as superfícies com cores contínuas ou com poucas divisões por elementos geométricos. O mesmo ocorre com os complementos desses cenários, que só são representados quando o título das obras garante uma narrativa específica. Na maior parte do acervo, observado a partir da pornografia, os corpos não são acompanhados por figurinos; não há *lingeries* ou outro tipo de vestes nas figuras.

Pela nomeação de algumas obras, Moraleida sugere que o achatamento dos corpos é relacionado ao trabalho do cubista espanhol Pablo Picasso (1881-1973), o que pode ser endossado pelos múltiplos pontos de vista presentes nos corpos bidimensionais criados pelos artistas, especialmente baseados numa experimentação aplicada à anatomia. Mas poucos exemplares fazem referência a Picasso em seus títulos. Por isso, perante as demais unidades do acervo, é possível imaginar que esse formato de exposição dos corpos é mesmo dependente da prontidão e da agilidade do artista no seu exercício, investindo menos tempo na harmonia, nas proporções e nas perspectivas relacionadas, dedicando-se ao achatamento

dos seus corpos na sua vista imediatamente superior ou frontal para a apresentação de uma mensagem prática. Desse modo, as obras levam a um encontro coincidente com a identidade do cubismo, provavelmente facilitado pela sua frequente identificação visual na história da arte, devido à sua popularidade e à valorização comercial e pedagógica.

As obras de Moraleida também poderiam ser relacionadas à estética bidimensional da arte clássica egípcia, devido aos perfis que se manifestam durante o forçamento da sua visualização bidimensional, uma vez que suas imagens são simplificadas e alguns exemplares também apresentam poucos pontos de vista no mesmo plano, exatamente como é possível testemunhar na figuração dos faraós. No entanto, mesmo quando as divindades e os animais são os personagens das suas cenas, não há registros deixados pelo artista que corroborem a associação.

Não que seja fundamental atestar todas as relações presentes nas obras mediante documentos produzidos pelo artista, principalmente porque não são todos os expoentes que registram, com palavras, os seus investimentos criativos. Mas como o principal período de produção de Moraleida é específico, a segunda metade dos anos de 1990, é interessante buscar por associações com a pornografia desse momento e das décadas anteriores mais próximas para dar prosseguimento à análise das poses dos atos sexuais do acervo. Nesse caso, opta-se por investir na visualização da pornografia em vídeo, pela notória abrangência da sua modalidade na internet, o que permite localizar conteúdos com mais de 40 anos, no mesmo espaço exibitório, com a possibilidade de comparação imediata.

No popular *website* internacional de exibição de vídeos pornográficos, XVideos, ao buscar pelos termos “70s”, “80s” e “90s”, relativos aos conteúdos produzidos de 1970 até o final da década de 1990, percebe-se que as miniaturas que destacam os conteúdos dos vídeos e as próprias filmagens realizadas para o consumo em VHS expõem diversas cenas vistas de frente. Isso favorece a possibilidade de as atrizes e os atores encararem os espectadores, variando entre a exposição de detalhes ou das anatomias completas, justamente porque as visualizações não têm, fundamentalmente, investimento nas diagonais, pois é provável que

nessas posições as partes genitais poderiam ser escondidas por braços ou pernas. Além disso, na perpendicularidade, o espectador também consegue observar a completude das faces dos atores, suas expressões e dizeres. Essa constatação relaciona esses vídeos às obras de Moraleida, estimulando salientar o achatamento praticado por ele como um importante aspecto para sua objetividade, despojamento, experimentação visual e relacionamento com a pornografia disponível no seu contexto.

Também são identificáveis as vistas superiores nos vídeos pornográficos do XVideos, apesar de encontradas fundamentalmente acompanhadas da exibição frontal, complementando esse modelo de visualização. Na maioria dos casos, a visão superior se dá a partir de mobiliários e cenários, o que encoraja relacionar o exercício do artista a esses materiais pornográficos consultados. Salienta-se que o emprego das vistas superiores, no acervo de Moraleida, também é menos aplicado em comparação à visualização frontal das cenas de masturbação, sexo oral ou conjunções carnavais.

Parte da produção das décadas vivenciadas pelo artista apresenta vistas inferiores e outros planos que deixam os corpos que praticam o sexo menos visíveis em todos os seus detalhes, mas é da constituição histórica da linguagem da pornografia o emprego da visualização frontal durante o ato sexual. De acordo com Crary (2012), crítico e ensaísta interessado na recepção das obras de arte, já na Paris do século XIX, as imagens eróticas ganham consumo popular com a comercialização de equipamentos ópticos para a visualização das imagens, como o estereoscópico, modelo de óculos que guardava, nas suas lentes, uma figuração para a apreciação. Ou seja, durante o uso de um instrumento como esse, o público recebia diretamente na sua visão frontal as imagens, tendo a sua face como um complemento do suporte técnico. Devido à inserção do dispositivo óptico na própria cabeça, o espectador, ativo perante as imagens, experimentava uma contemplação frontal das representações.

Registra-se que Moraleida não presenciou a pornografia realizada após o surgimento dos dispositivos de comunicação móvel, esses municiados de câmeras embutidas, popularizando a realização das imagens em primeira

pessoa. Ele também não observou a oferta da pornografia mediante a comunicação direta de atrizes e atores com o público, através das redes sociais. Não há obras no acervo que mostrem algum tipo de autorrepresentação sexual, o que reitera a relação das suas imagens com os vídeos oriundos do material pornográfico do seu momento.

A ocupação do centro das áreas nas obras se dá em paralelo às vistas superiores e frontais dos corpos. Essas centralidades são garantidas, inclusive, quando as mulheres são acompanhadas de homens ou de outras mulheres nas imagens, facilitando a visualização dos pares genitais nas composições. É interessante compreender que essas facilitações da pornografia são dependentes do imediatismo da visualização e de um rigor na garantia da sua praticidade. Mas são justamente esses artifícios que podem dissociar parte do público da obra de Moraleida, exatamente porque a observação indireta, dependente da imaginação individual e à mercê dos seus limites e preconceitos, pode se sobrepor às insistentes facilidades implementadas pelo artista em função da sua agilidade.

Publicações impressas disponíveis no contexto do artista foram utilizadas por ele em algumas obras que, além da pintura e do desenho, contam com a colagem de pequenas apropriações desse tipo. Com isso, em um arranjo prático, mas que determina um visual particular a partir do pornográfico, Moraleida acaba reforçando a totalidade da estética aqui identificada, quando o interesse é a exposição das genitálias e as poses corporais consequentes dessa dedicação.

Identifica-se a ausência de alguns temas específicos da pornografia ao longo do acervo, como as fantasias sexuais com a classe trabalhadora, as práticas interracialis e a representação de biotipos, como as pessoas com mais pelos. Há algumas práticas de escatologia, mas elas são mais relacionadas à revisão e ao deboche dos rituais religiosos. A necrofilia, por vezes, aparece nas cenas pornográficas do acervo, mas ela sugere uma relação de martírio cristão, portanto também implicada no conteúdo religioso, uma vez que as figuras mortas continuam em diálogo com os vivos, expondo o sofrimento, na maioria dos casos. Além desse endereçamento temático à religião, os atos sexuais não investem numa riqueza

visual que provocaria a excitação. Para Moraleida, parece ser importante desmistificar o corpo, mantendo a sua identificação por meio de pelo menos um dos seus componentes, como o tórax ou a cabeça, para abordar aquilo que é comum à humanidade, como a penetração, o sexo oral e a masturbação, caminhando contra a valorização do espírito e a sua elevação por meio da moral íntima e social.

A pornografia de Moraleida é essencialmente dedicada a um prazer que não depende de divisões comunitárias ou de estilos, é um ritual único e repetitivo, que não guarda a mesma exuberância dos vídeos consultados no XVideos, mas que abre passagem para as manifestações cristãs justamente pelo seu comprometimento com a figuração do corpo:

Ritualizado, sacrificado, esmagado, escarnecido, glorificado, estilizado ou estetizado, o corpo é o índice por excelência do humano. A corporeidade é o rastro de nossa presença no mundo, suporte de todos os êxtases e de todas as agonias que configuram a humanidade. Ao mesmo tempo signo e objeto, o corpo ainda é confundido com sua própria exterioridade em oposição à sua suposta interioridade (a alma ou espírito) que nele habitaria ou dele se nutriria momentaneamente. O corpo finito e o espírito supostamente infinito digladiam-se incessantemente no campo de batalha do estatuto do humano (Medeiros, 2016, p. 31).

Está, nessa relação com a corporeidade, a violência na constituição das anatomias, expondo traços executados com força, preenchimentos baseados em múltiplas elipses ou linhas que vêm e vão até tomarem os corpos, além de outros indicativos de um gesto enérgico, seja nas repetições ou no investimento único sobre os suportes, que não escondem a memória dessas investidas, pois expõem amassados, rasgos, rastros e furos facilmente identificáveis. Tantas qualidades colocam Moraleida em contato com artistas que também usam da figuração para expressar a identidade dos seus corpos, permitindo mais detalhamentos sobre a sua obra. Sobretudo, suas imagens têm tal trânsito verificado pela riqueza aqui apontada.

Diálogos sobre a figuração

O destacamento anatômico dos corpos do acervo envolve o alongamento dos pênis, o seccionamento dos corpos, o seu despedaçamento, a constituição das faces como máscaras e a valorização das silhuetas, dentre outros detalhes. Sobre a genitália masculina, nota-se que ela é frequentemente aumentada. Há algumas situações em que o pênis não está ereto e poucas oportunidades em que ele é figurado em um tamanho pequeno, pois, prioritariamente, esse membro é rígido e, eventualmente, destacado para fora do corpo. Seu volume não guarda detalhes como veias, e a bolsa escrotal não tem a sugestão de pelos com maior repetição, mas a sua superfície é deveras lisa e não há exemplares em que a curvatura seja variada ou proeminente. Inclusive, essas genitálias são extremamente retas, o que apoia o aumento dos seus tamanhos perante o restante do corpo das figuras retratadas, além de reafirmar a disposição das imagens à representação eficaz do ato sexual.

As figuras de Moraleida têm relação visual com o homem retratado por Georg Baselitz (1938) na pintura *O pastor*, de 1966. Borchardt (2016) trata de algumas das características dessa obra do artista alemão:

Todos os contornos são rudes, algo típico de Baselitz, como se pretendessem expor os nervos do corpo ferido e os sulcos da paisagem destruída. O *Pastor* é, na sua decomposição bizarra, tudo menos um guardião ou um herói. Parece desarticulado e desproporcionado, como uma caricatura daquilo que se concebia, ainda nos tempos do nacional-socialismo, como um guerreiro digno. Ao arrancar o antigo ideal de masculinidade amplamente reprimida de outrora, atribuindo-lhe um rosto monstruoso e afetado, Baselitz é, ainda antes de 1968, um estabilizador (Borchardt, 2016, p. 516).

As vulvas, os seios, as nádegas e os ânus que compõem o acervo de Moraleida não foram, em maioria, desenhados com alongamentos ou diminuições que garantiriam as suas deformações em função da afirmação da penetração e de outras práticas visíveis na pornografia. O que é

destaque nessas partes dos corpos é que elas acompanharam a definição das áreas da anatomia mediante recursos gráficos como as hachuras, as listras, as linhas com espessuras diferentes e as variações de cores, tal qual o artista praticou na separação das pernas, dos braços, dos peitorais e dos troncos das suas figuras, por diversas vezes.

Ainda que já mencionada, a incompletude ou a retirada das pernas e dos braços dos corpos deve ser retomada, já que a sua repetição ao longo do acervo potencializa os encaixes dos atos sexuais, capacitando os personagens a executarem posições complexas. Não que essas sejam facilmente relacionadas ao popular livro da cultura indiana, o *Kama Sutra*, pois os corpos de Moraleida não expõem uma diversidade de encaixes, como exerce a versão indiana, mas a dedicação do acervo a esses desmembramentos sugere a composição experimental das anatomias, criando silhuetas que terminam em espécies de caudas.

É possível relacionar essa modalidade de corpos com as poses fotografadas pelo estadunidense Robert Mapplethorpe (1946-1989). Os modelos que posaram para o fotógrafo expõem silhuetas que conectam e escondem partes dos seus corpos por meio das posições realizadas no momento da fotografia, sendo essas advindas de um alongamento muscular que corrompe as noções imediatas da figuração humana a partir da divisão entre a cabeça, o tronco e os membros. Os corpos de Mapplethorpe agem como charadas que também desafiam a exposição imediata da nudez.

Na fotografia *Lisa Lyon*, de 1980, fica evidente essa exposição das poses por Mapplethorpe, bem como a relação com as silhuetas roliças da obra de Moraleida, pois as pontas dos pés que tocam o chão parecem a extremidade de uma cauda que tem início nos ombros.

Ainda é interessante relacionar os artistas por meio da dificuldade de compreender os gêneros presentes nas imagens. Como o exercício de Moraleida é acelerado, incompleto e despojado, muitas vezes não se entende imediatamente quais são as identidades de gênero na sua figuração. Para Mapplethorpe, a dúvida acontece já a partir da afirmação biológica e do seu automático desprendimento em favor do

comportamento, pois muitas de suas modelos parecem masculinizadas e os homens parecem afeminados:

Ao invés de tentar a impossível proeza de desfazer as normas de gênero ou de executar seu absoluto deslocamento, suas fotografias trabalham no sentido de abrir essas normas à ambiguidade trazendo à baila a instabilidade de estrutura imitativa do gênero, seu jogo de significantes. As fotografias não procuram demonstrar a aceitação nem a rejeição das categorias de gêneros estabelecidas, somente a indivisibilidade que subjaz tais divisões... O gênero nas fotografias é, portanto, aberto à ambiguidade, à falta de fixação de seus significantes, e é esta qualidade hábil que o coloca além do alcance da ortodoxia (bem com daqueles contrários a ela) (Posso, 2009, p. 81).

Tratando de uma máscara africana apresentada por Moraleida, esse instrumento, retoma uma ligação do artista com Picasso e com outros artistas que se apropriaram das indumentárias africanas para a mistura com as linguagens das artes visuais, sem se deter aos simbolismos relacionados em uma aposta na expressão mais exótica pelo incomum. Porém, o seccionamento gráfico das áreas da face também relaciona Moraleida a *Sem título – caveira*, obra realizada pelo estadunidense Jean-Michel Basquiat (1960-1988), em 1981. A área da testa da caveira é conectada ao comprimento do nariz, havendo listras e outros recursos gráficos que estampam todas as superfícies. Sobre a imagem de Basquiat:

A construção e a desconstrução, a ordem e o caos realizam-se, de igual modo, a um nível formal e de conteúdo. Deste modo, os elementos geométricos e as linhas nesta representação quase que apresentam uma estrutura cartográfica, que num gesto de estratificação de rabiscos e de superfícies de cor indefinidas, se torna parcialmente sobrecarregada e irreconhecível de novo (Stroganova, 2016, p. 620).

Finalmente, destaca-se que a visualização do acervo a partir dos seus aspectos pornográficos despertou reflexões sobre a manipulação dos

gêneros e exposição do corpo feminino, tópicos que devem ser debatidos a partir das discussões da atualidade e do conteúdo das imagens, deixando claro que essas reflexões não devem trazer danos à biografia do artista e ao seu contexto. É notória a coragem no tratamento dos atos sexuais para a catalisação dos temas consequentes à obra, o que pode ser entendido como uma prática que combate a manutenção das hierarquias rumo à paridade de direitos na sociedade, reiterando que “dentro e fora da arte está em curso uma intensa busca por referências para a expressão dos sujeitos em um contexto geral de crise e descrença nas instituições e nos modos tradicionais do saber” (Miyada; Angelis, 2019, p. 31).

Se as imagens do artista, para alguns, não apoiam a supressão de determinadas mazelas expostas na atualidade, isso deve ser compreendido com parte da incapacidade das imagens de abarcar todas as mudanças da pedagogia, da comunicação social e de outras áreas de investigação das relações humanas. Entretanto, é da condição das imagens a abertura às interpretações a partir do público e, assim, nessa combinação, as obras de arte são capazes de abraçar as argumentações do presente em suporte àquilo que está ligado à educação, à democracia etc.

Referências

- BORCHERDT, G. Georg Baselitz. *In*: HOLZWARTH, H. W. (org.). **Arte moderna**. Tradução de João Carlos Antunes Brogueira. Colônia: Taschen, 2016.
- CRARY, J. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- KIECOL, D. **Arte erótica**. Tradução de Text Case Translation Agency. Colônia: Konemann, 2018.
- MEDEIROS, A. Erotismo & pornografia na arte: uma história mal contada? **Revista Cartema**, Recife, v. 5, n. 5, p. 27-49, 2016.
- MIYADA, P.; ANGELIS, C. de. **Catálogo da exposição Canção do sangue fervente**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.
- POSSO, K. **Artimanhas da sedução: homossexualidade e exílio**. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- STROGANOVA, P. Jean-Michel Basquiat. *In*: HOLZWARTH, H. W. (org.). **Arte moderna**. Tradução de João Carlos Antunes Brogueira. Colônia: Taschen, 2016.