

## ANÁLISE DO BARROCO E SEUS DESDOBRAMENTOS: ATEMPORALIDADE E INTERSEMIOSE

### ANALYSIS OF BAROQUE AND ITS CONSEQUENCES: TIMELESSNESS AND INTERSEMIOSIS

Olímpio Pinheiro Santana.<sup>1</sup> UEFS.

Salvador-BA, Brasil. *opsants@yahoo.com.br*

**RESUMO:** Este ensaio, fruto de uma pesquisa bibliográfica, engloba os desdobramentos da pintura barroca, com ênfase temática na representação da carne. Primeiramente, identificamos a atemporalidade do Barroco, em seguida, destacamos a influência de Rubens na obra de Watteau. Estabelecemos diálogos temáticos entre uma pintura de Lucian Freud e uma obra de Watteau, ressaltamos as similaridades técnicas deste pintor inglês com Rembrandt e Francis Bacon. Analisamos um nu feminino do brasileiro Anderson Santos, a visceralidade da obra de Adriana Varejão e sua influência por Rembrandt. Levantamos pontos comuns entre Rembrandt e Francis Bacon. As obras de arte em foco foram tomadas como objeto de intersemiose, onde se manteve um diálogo com a literatura de William Shakespeare, Jorge Luis Borges, Carlos Drummond de Andrade, Mario Quintana, Ernesto Sábato e Umberto Eco. No final do trabalho há considerações sobre alguns problemas da arte contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** Barroco; Pintura; Técnica; Forma; Atemporalidade.

**ABSTRACT:** This essay, the result of a literature review, encompass the developments of baroque painting, with thematic emphasis on the representation of the flesh. First, we identify the timelessness of the Baroque, then we highlight the influence of Rubens in Watteau's work. Thematic dialogues were established between a painting by Lucian Freud and a Watteau's work, we emphasize the technical similarities of this English painter with Rembrandt and Francis Bacon. We analyzed a female nude by Brazilian Anderson Santos, the visceral quality of the work of Varejao and its influence by Rembrandt. We raise common points between Rembrandt and Francis Bacon. The works focus on art were taken as intersemiosis object, which remained a dialogue with the literature of William Shakespeare, Jorge Luis Borges, Carlos Drummond de Andrade, Mario Quintana, Ernesto Sábato and Umberto Eco. At the end of the work there are considerations about some problems of contemporary art.

**KEYWORDS:** Baroque; Painting; Technique; Form; Timelessness.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Desenho, Cultura e Interatividade na UEFS (Universidade Estadual de Feira de Santana), bolsista da CAPES. Graduado em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da UFBA (Universidade Federal da Bahia). Desenvolve pesquisa processual em desenho ilustrativo e em pintura. Sua terceira mostra individual, *A carne além da interface: uma releitura de Rembrandt* (2014), realizou-se no Centro Cultural do Fórum Ruy Barbosa, em Salvador. Foi selecionado para os Salões de Artes Visuais da Bahia 2014, nas edições de Camaçari e Paulo Afonso.

## **Introdução**

O presente trabalho, além de uma análise visual perceptiva de obras pictóricas, explora a relação entre pintura e literatura, através de analogias e evocação de metáforas. Os principais referenciais teóricos desta pesquisa são *A construção do olhar* (1990) e *Criatividade e processos de criação* (1977), de Fayga Ostrower, porque nos auxiliam a interpretar as pinturas a partir de um posicionamento individual, buscando captar, na arte, seus códigos, efeitos e possíveis correlações.

Atribuímos importância seminal ao conceito de dobra, proposto pelo filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995). Trata-se do que afeta tudo que se torna matéria de expressão, pois atua como um fenômeno que “determina e faz aparecer a Forma” (DELEUZE, 2007, p. 66). Tal conceito concerne a uma potência que interfere numa matéria expressiva, caracterizando-se como barroco “todo aquele que cria um mundo que se dobra, desdobra, redobra. No Barroco tudo se dobra a seu modo: a cor, a luz, o som; o tecido, o mármore, o cobre e o papel; o corpo, a roupa; a água, a terra, o ar” (MACHADO, 2009, p. 309).

Parece-nos de suma importância a crítica que o filósofo, historiador e crítico de arte francês Georges Didi-Huberman (2013) fez ao tom retórico da história da arte, ao afirmar que este estabeleceu um “fechamento do visível sobre o legível” e acabou por impor à arte “sua própria forma específica de discurso, com o risco de inventar fronteiras artificiais para o seu objeto”.

Jean-François Groulier (2005), em *Descrição e interpretação*, destaca que a história da arte e a iconologia propiciam uma relação mais próxima da escrita do que da percepção efetiva de uma obra pictórica. “Elas já pressupõem implicitamente uma textualização da imagem antes de todo ato de interpretação, senão mesmo antes de todo olhar. [...] mesmo em suas estruturas mais simbólicas, a representação pictórica não conduz à palavra” (GROULIER, 2005, p. 19).

Através da observação de diversas categorias visuais perceptivas, analisamos aspectos plásticos e simbólicos das pinturas em foco, procurando evidenciar as características individuais dos artistas, os recursos pictóricos aplicados e categorias estéticas, tais como: as linhas que conduzem o olho de uma forma prazerosa; o modo como as linhas de composição se retorcem em diferentes sentidos; a maneira como a energia dinâmica de uma plástica — em comunhão com os símbolos — aponta para um significado particular; os impulsos e interrupções das formas; causas de inquietação nas estruturas. Tendo em vista o possível diálogo intersemiótico entre diferentes domínios culturais, parece-nos pertinente ressaltar o papel do imaginário, cujas metáforas atuam não de modo fortuito, mas como princípio estético central.

## **A atemporalidade do Barroco**

Ao examinar o aspecto contextual do Barroco, Upjohn, Wingert e Mahler (1979), abrem novas portas para compreendermos que esse estilo artístico também é uma constante na história da arte, por sua universalidade de concepções estéticas; inspiração no cotidiano; apuro do retrato, da pintura de gênero, da natureza-morta, da paisagem; senso de energia vital; novos efeitos de luz; texturas viscerais; dramaticidade etc. Na arte moderna e contemporânea há diálogos entre pintores expressionistas (ou de tendência expressionista) e mestres barrocos, a saber: o francês Chain Soutine (1893-1943) e o holandês Rembrandt van Rijn (1606-1669); o anglo-irlandês Francis Bacon

(1909-1992) e o espanhol Diego Velázquez (1599-1660); o britânico Lucien Freud (1911-2011) e o flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640) etc.

Embora alguns historiadores de arte situem Bruegel, o Velho (c. 1525-1569) no Renascimento ou no Maneirismo, para a artista plástica brasileira Fayga Ostrower (1920-2001), que também atuou como teórica da arte e professora, Bruegel é um pintor barroco. Esta avaliação de Ostrower é válida, porque quando olhamos detidamente para obras como *A queda dos cegos* (1568) (LEBBEUS WOODS, Figura1), desse artista flamengo, notamos uma operação barroca em sua dinâmica: a linha tênue, quase em repouso da colina ao fundo, contrastando com as formas triangulares das casas e da torre que se elevam; a árvore que se inclina suavemente na direção oposta à dos cegos, onde o ritmo, o movimento diagonal progressivo e a variedade de gestos associam-se fortemente com o Barroco. Em sua arte encontramos os primórdios da pintura de gênero, aspecto que influenciou pintores barrocos holandeses, como Jan Steen (1626-1679), dentre outros.

Nos Países Baixos, no século XVI, o Maneirismo (movimento que se situa entre os períodos renascentista e barroco) é notável em artistas flamengos como Frans Floris (1517-1570) e Bernard van Orley (1487-1541), porém Hieronymus Bosch (c. 1450-1516) não aderiu a essa escola. Conforme Upjohn, Wingert e Mahler (1979), percebemos que, indo muito além da *mimesis* (imitação da natureza), Bosch foi um pintor extremamente original, que, ao criar plasticamente um universo ora assombroso, ora paradisíaco, cheio de seres celestes, demônios e criaturas híbridas, prenunciou o Surrealismo em quatrocentos anos. Os pintores surrealistas como o alemão Max Ernst (1891-1976), o espanhol Salvador Dalí (1904-1989) e outros foram influenciados diretamente, tanto na técnica, quanto nos temas, por Bosch, Bruegel e Matthias Grünewald (1470-1528), pintor gótico alemão. Estes renascentistas, além disso, influenciaram o Expressionismo. Muito antes do grupo *Die Brücke* (1905-1913), que consolidou o Expressionismo como movimento artístico, o pintor e gravador belga James Ensor (1860-1949) produzia, já na década de 1880, obras marcadas pelos aspectos grotescos das pinturas “fantásticas” desses três velhos mestres de tradição gótica e renascentista.

Isso comprova que tendências góticas, barrocas e expressionistas dialogam entre si e não se restringem a períodos ou escolas (Gótico, Barroco, Expressionismo), o que pode ser compreendido a partir das explanações do historiador de arte austríaco Ernst Gombrich (1999). Conforme assinalou Didi-Huberman “a história da arte negligencia mais ou menos constantemente os efeitos da pintura” (DIDI-HUBERMAN, 2013 p. 306). Ao analisar o *Retrato de La Infanta Margarita*, de Velázquez, Ostrower observa: “Cada pincelada transborda de sensualidade, da matéria, das formas, dos objetos representados, deslumbrando-nos com a riqueza de seus significados” (OSTROWER, 1990, p. 178). Com base nestes dois autores, identificamos as obras pictóricas, analisadas aqui, como portadoras de múltiplos significados que não se encerram em textos, mas estabelecem referências temáticas e principalmente estilísticas, que lemos nas cores, transparências, tensões espaciais, volumes, contrastes e ritmos visuais. Esses elementos, que pertencem ao conteúdo expressivo de uma obra, nos ajudam a identificá-la dentro de um estilo, de um movimento artístico.



**Figura 1** — Bruegel, o Velho. *A queda dos cegos* (1568). 86 x 156 cm.  
Museu Nacional de Capodimonte, Nápoles.

Cumpre-nos referir a autodefinição do escultor brasileiro Mario Cravo (nascido em 1923, em Salvador):

Sou, basicamente, tanto quanto posso me contemplar, dionisiaco e barroco, o que não deixa também de, em alguns momentos, na autocrítica, aceitar a presença do apolíneo, naturalmente como forma de regradar os excessos da própria complexidade da minha filiação emocional. Barroco, para mim, é uma forma de expressão e não um estilo histórico. (SANTANA, p. 124).

### **Watteau: uma breve introdução**

De acordo com Brookner (1987), foi decisivo para Watteau o desenho de observação da arte de Rubens, inclusive da *Série Maria de Médice* (1621-1625), da qual fez inúmeros estudos. Os efeitos vigorosos das telas de Rubens, somados ao glamour das de Van Dyck e à composição do *Jardim de Luxemburgo*, instigaram a sofisticação de Watteau, que não aderiu ao academicismo do pintor francês Nicolas Poussin (1594-1665) e atingiu em suas obras uma maturidade rara num artista jovem. Gombrich (1999), ao destacar as qualidades cromáticas da representação da carne nos desenhos e pinturas de Watteau, exalta-o como um artista inigualável. O termo *pintura de festas galantes*, gênero fundado por ele, não é o suficiente para caracterizar o seu trabalho. Um juízo precipitado de suas pinturas ocorre quando alguns historiadores e críticos as rotulam como frívolas. A partir de Hauser (2005), podemos pensar que a obra deste pintor, antes de ser um ícone das maneiras galantes, reflete um mal-estar da França em relação ao absolutismo de Luís XIV, camuflado do que se chama de *fête galante* pela Academia Francesa. Suas pinturas do culto ao hedonismo são utópicas porque evocam a nostalgia de um estado primitivo de alma, um ideal jamais vivido.



**Figura 2** — Jean-Antoine Watteau (1684-1721). *Peregrinação à Ilha de Cítera*. (1717). Óleo sobre tela, 129 x 194 cm. Museu do Louvre. Paris.

### **Peregrinação à Ilha de Cítera**

Conforme o sociólogo alemão Norbert Elias (1897-1990), no quadro *Peregrinação à Ilha de Cítera* (1717) (WEB GALLERY OF ART, Figura 2), de Watteau, toda teatralidade está ausente. É nessa altura, portanto, que o pintor dá um passo adiante da ostentação vulgar e do caráter espalhafatoso, típicos do Rococó. A força poética desta obra predomina mais na figura representada por uma dama (WIKIMEDIA COMMONS, Figura 3), cujo acompanhante tenta conduzi-la para junto de si, mas ela olha na direção oposta. Trajada de um vestido nas cores ocre e verde oliva, sua figura é a que mais se harmoniza com a paleta da vegetação. Seu namorado e outros três personagens à direita dela estão vestidos com tons de vermelho-cádmio, rosa e alizarin crimson, causando um realce simultâneo com o tom de sua roupa, devido à complementaridade cromática. Esta mulher, que se destaca pelo olhar, tem uma expressão nostálgica, voltada para o mundo que está prestes a deixar. Ela se mantém enfeitiçada por Cítera, cujo plano de fundo enigmático apresenta influência da perspectiva atmosférica de Leonardo da Vinci (1452-1519). A tristeza que paira na cena e no seu semblante talvez se deva à impossibilidade de retornar a um lugar ardentemente desejado. A agitação das folhagens, à frente dos seus olhos, parece ocultar algo assombroso.



**Figura 3** — Jean-Antoine Watteau (1684-1721). *Peregrinação à Ilha de Cítera*. (1717). Óleo sobre tela, 129 x 194 cm. Museu do Louvre. Paris. Detalhe.

Tal qual seu parceiro, ela empunha um bastão de peregrino, o que lhes confere dinamismo e peso. A cabeça que se inclina da coluna ereta a torna dinâmica. Os traços faciais, pintados com destreza, têm uma placidez extraordinária; embora a dama seja majestosa, não é arrogante; lê-se no rosto uma terna sabedoria. Seu olhar suscita em nós a sensação do desconhecido. A esse respeito, sublinha Gaston Bachelard: “Para gostar de partir, é preciso saber se desprender da vida cotidiana. O gosto pelas viagens decorre do gosto por imaginar. Parece que uma franja de imaginário é sempre necessária para conferir interesse aos espetáculos novos” (BACHELARD, 1991, p. 108).

Cumprir notar, aqui, por suas características barrocas, a linha de composição que começa no topo da escultura de Afrodite segue para a esquerda em ziguezague e — ao chegar no outro lado — atinge o clímax em quatro pontos: no barqueiro que se contorce para a direita e nos encara; na estátua de ouro da proa, espécie de sereia, que ostenta a asa esquerda e uma concha sobre a cabeça, ao passo que o tecido vermelho (sustentado pelo fauno dourado) dá continuidade à asa direita, cobrindo-a e prolongando-a num dançante movimento diagonal e cheio de dobras; no querubim sobre a cortina, a olhar para o barqueiro frontal, que aponta para um outro anjo (atrás do remador em repouso), o qual dá início à circulação dos querubins (alterando o curso geral do ziguezague), que ascendem até o firmamento, imprimindo na atmosfera uma energia vivificante; no casal principal (que porta bastões) ao centro. A fumaça do archote dos querubins se confunde com as nuvens, fazendo com que o movimento geral das figuras se libere na atmosfera e se perca no infinito. As casas e torres ao fundo indicam que há uma vida cotidiana, o que torna a imagem mais plausível.

### **Os comediantes italianos**

GIORGI (2009) salienta que Watteau foi colaborador de Claude Gillot (1663-1721), pintor de cenários teatrais para a companhia de atores italianos de Paris. Dessa forma, o pintor se inspirou em temas tão populares na época, dando destaque aos personagens da *commedia dell'arte*.



**Figura 4** — Jean-Antoine Watteau (1684-1721). *Os comediantes italianos*. (1720). Óleo sobre tela, 64 x 76 cm. National Gallery of Art, Washington.

Em *Os comediantes italianos* (1720) (GIORGI, Figura 4), vemos o momento em que os atores, unidos em suaves transições, são ovacionados após o espetáculo. O Pierrô, de branco, pouco se articula; apesar da postura severa, quase mecânica, transmite uma expressão benevolente, similar à de um lama ou de um frade humanista como Guilherme de Baskerville, personagem do romance *O nome da rosa*, do escritor italiano Umberto Eco (1932). Há um grande repertório de gestos e de olhares direcionados ao Pierrô, que permanece absorto. Assim como Guilherme é o grande decodificador dos enigmas, na referida ficção de Eco, o Pierrô de Watteau atingiu uma elevada dimensão de mistério, devido àquilo que os outros personagens esperam dele, pelos olhares indagativos. A sinuosa guirlanda de rosas brancas que jaz nos degraus harmoniza-se com sua vestimenta. O grupo de atores à sua esquerda é demasiado apelativo, porém, ironicamente, o bufão vermelho nada possui de vulgar — pelo contrário — pois lemos em sua forma o mascote no ombro; a roupagem sobre os degraus, cujo contorno direito repete o movimento da guirlanda isolada; a contração de pernas e braços; seu assombro; todos esses elementos nos levam a um jogo emblemático e aparentemente sério. A cortina vermelha que repete o contorno esquerdo do bufão, em diagonal oposta, cria um equilíbrio junto com as linhas retas verticais do fundo e horizontais dos degraus.

A pintura e os adornos do painel de fundo, assim como a linha vertical da roupa destacam o aspecto austero do Pierrô, apresentado pelo solene gesto de Scaramouche. Este não assume uma posição de vaidade e esnobismo como Flamínia, a mulher à direita do Pierrô. O velho, que se apoia

numa fina bengala, concentra sua atenção em toda a cena, que já não pertence mais à peça. Este expressivo ancião trajado de preto, com uma boina cromada em carmim, é semelhante ao judeu Shylock, difícil personagem da comédia *O mercador de Veneza*, do poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616). A tradutora Viégas-Faria (2011) afirma que na Inglaterra de Shakespeare, para se distinguirem dos cristãos, os judeus eram obrigados a usar um chapéu vermelho. Seu aspecto corcunda se alinha com as emoções do denso personagem shakespeariano, que suporta as humilhações do antissemitismo e da derrota, sobretudo na cena em que ouve a advertência: “terás mais justiça do que querias” (SHAKESPEARE, 2011, p. 109).

Assim como Watteau, o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), na primeira estrofe do poema “A flor e a náusea”, constante de seu livro *A rosa do povo*, lançado em 1945, atinge a mesma universalidade na interpretação do cotidiano do artista, onde lemos (DRUMMOND, 2009, p. 143):

Preso à minha classe e a algumas roupas,  
vou de branco pela rua cinzenta.  
Melancolias, mercadorias espreitam-me.

Drummond expõe a situação do poeta (“Preso à minha classe e a algumas roupas”): crítica de cunho social a um comportamento imposto; “vou de branco pela rua cinzenta”: o ator de branco (assinala a esperança) e contrasta com o palco cinza e sem vida; o cinza também reflete pensamentos e emoções negativas (a roupa de Flaminia). “Melancolias, mercadorias espreitam-me”: o próprio Watteau vive a utopia da integração à natureza (está aí parte da melancolia que ele transmite em suas telas) e vai além dos quadros passadistas (simples mercadorias), imitações do academicismo francês de Charles Le Brun (1619-1690) e de Poussin. O rei Luís XIV procurava “deixar sua marca no gosto artístico [...] pintores e arquitetos, ourives e joalheiros tentavam abrir novos caminhos, mas não confiavam em fazê-lo abertamente enquanto o rei estivesse vivo” (ELIAS, 2005, p.30). O Barroco tardio imperava, mas após a morte do Rei-Sol, Watteau pintou, no final de sua vida, *A insígnia de Gersaint* (1721), que mostra a galeria de seu amigo Gersaint, onde aparece um empregado encaixotando o retrato do falecido rei. Conforme Elias (2005), este gesto de ocultação da imagem da realeza, provavelmente faz referência à queda do absolutismo de Luís XIV e à libertação da arte francesa de um estilo clássico já ultrapassado.

### **Lucian Freud**

Baseada na pintura *Pierrô contente* (1712), de Watteau, uma cena pastoril de serenata, temos em *Grande interior W11 (após Watteau)* (1981-1983) (WIKIART, Figura 5), do pintor alemão naturalizado britânico Lucian Freud (1922-2011), um perturbador agrupamento de cinco pessoas numa sala vazia, corroída pelo abandono.

No quadro de Freud, diferentemente do de Watteau, as figuras estão espremidas, cujo peso se reflete no tratamento pictórico rústico, de grande riqueza textural. Sua aplicação de impasto, com paleta sóbria, revela seres imersos numa atmosfera que não remete diretamente à vida contemporânea. É uma imagem de configuração pitoresca, que consegue simular a realidade, por causa da dignidade das atitudes e olhares. Suas peles, golpeadas pelo tempo, expõem profundas marcas. A beleza dos gestos das mulheres contrasta com as mãos crispadas do rapaz de amarelo (equivalente ao Pierrô da tela de Watteau) e com a vulnerabilidade da moça magrinha, que toca bandolim. Apesar de parecerem figuras distantes, o grupo aparenta uma elementar conexão: a mulher à esquerda movimentada as pernas de modo dinâmico e põe afetuosamente a destra sobre o

colo da musicista, o bandolim aponta para a mulher de leque, cuja cabeça inclinada evoca um estado de espírito imemorial. A linha de seu ombro esquerdo acompanha o do “Pierrô”. A inclinação de seus joelhos acentua a gravidade e a maneira poética. Seu braço reto aponta para a garota deitada de macacão, onde se nota o retrato de uma adolescente atual, pela linguagem do corpo. O rapaz de amarelo se encontra num estado mais meditativo, sua verticalidade se alinha com o retângulo branco atrás de sua cabeça, equilibrando o agrupamento ao interferir no seu repouso.



**Figura 5** — Lucian Freud. *Grande interior W11 (após Watteau)*, (1981-1983). Óleo sobre tela, 186 x 198 cm. Coleção privada.

Para compensar o espaço vazio à esquerda, há um complexo jogo de arestas do teto, chão e paredes, cuja rigidez geométrica é quebrada pela articulação curva do encanamento visível e das manchas de mofo que se expandem. Em compensação, o assoalho permanece limpo. A postura quase inerte do grupo faz um contraponto com a planta pendente. O recinto assume neste trabalho um valor monumental, onde a iluminação forte desnuda as figuras e o aposento de qualquer afetação civilizada e — na potência da operação pictórica — aponta para a atemporalidade.

O afastado fluxo de água, da torneira aberta sobre a pia, talvez simbolize, conforme Herder Lexicon (2009), ao assinalar o simbolismo da água, “a infinitude de possibilidades ou os primórdios

de todo o devir, a *materia prima*”. Ou, talvez, a água da cena represente a volatilidade da vida contemporânea, em meio ao impulso global de tudo consumir e descartar, uma “vida líquido-moderna”, conceito do sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2007), uma alusão à vida que se transforma rapidamente, sem o lento processo de consolidação de hábitos, típico da era que ele caracterizou de “sólido-moderna”.

Em *Grande interior W11*, vemos figuras exauridas pelas marcas pictóricas, que as deslocam do nível de figuração vulgar para a força da sensação. Tal potência depende de uma plástica, que Deleuze — ao identificar ressonâncias de Rembrandt em Francis Bacon — chama de “camadas de sensações superpostas” (DELEUZE, 2007, p. 78). É por isso que, assim como em Rembrandt e Bacon, algumas obras de Freud demonstram uma irracionalidade na sua forma final. A irracionalidade encontrada em Bacon é originária de um processo criativo agonístico e é imanente à plasticidade contemporânea de sua arte.

Em sua ideia de transcendência, esta obra polissêmica de Freud se aproxima do discurso poético, presente no conto “O Imortal”, do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), onde se manifestam belas metáforas da atemporalidade, do desconhecido, da vulnerabilidade, da poesia, dos estados de espírito e contemplação da vida, por meio do imaginário filosófico, religioso e literário:

Ser imortal é insignificante; com exceção do homem, todas as criaturas o são, pois ignoram a morte; o divino, o terrível, o incompreensível é saber-se imortal. [...] Entre os Imortais, [...] cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outros que no futuro o repetirão até a vertigem. [...] O elegíaco, o grave, o cerimonioso não vigoram para os Imortais. (BORGES, 1985, p. 11, 13).

A força excepcional deste quadro reside justamente numa expressão plástica contemporânea e barroca que acompanha a fusão de visões antagônicas: desgosto/afetividade; carne/espírito; música/silêncio; rusticidade/delicadeza; tédio/êxtase; a expressão admirável nos olhos, a aspereza das mãos e faces em contraposição à suavidade dos gestos lentos e moderados. Essas minúcias evocativas e os efeitos escultóricos podem estar enraizados nas telas bucólicas de Poussin e nos retratos de Rembrandt. Panofsky (2012) vê no quadro *Os pastores da Arcádia* (1638-39), de Poussin, a contemplação da ideia da imortalidade e do sentimento elegíaco. Na cena de Freud, as mulheres de cabelos longos e o “Pierrô” mantêm um certo desligamento, enquanto que na tocadora de bandolim e na menina deitada há uma atenção concentrada, que reporta à nossa época. Freud transfigura uma cena real (cujos modelos são do seu âmbito familiar) em matéria poética, sem exagero na expressão dos sentimentos. O clima obscuro do quadro, opondo-se à forte luz natural que incide sobre os seres e objetos; os modos absortos, quase imóveis, dos retratados, bem como a corrosão das paredes, têm afinidade com a nostalgia de memórias diurnas remotas, presentes ainda no referido conto de Borges:

No dia quatro de outubro de 1921, o *Patna*, que me conduzia a Bombaim, teve que fundear em um porto da costa eritreia. Desci; lembrei-me de outras manhãs muito antigas, também em frente ao Mar Vermelho, quando era tribuno de Roma e a febre e a magia e a inação consumiam os soldados. (BORGES, 1985, p. 14).



**Figura 6** — Anderson Santos. *Paisagem#9*. (2010). Óleo sobre tela, 70 x 70 cm. Galeria RV, Rio Vermelho, Salvador.

### **Anderson Santos**

Em *Paisagem#9* (2010) (SANTOS, Figura 6), Anderson Santos (nascido em 1973, em Salvador), numa composição em pirâmide, simulou precisamente a exaustão física de uma mulher muito sensual. O jogo das pernas atrai o olhar pelo escorço, onde o efeito é iniciado na base do calcanhar, seguido pela linha que modela a anatomia, no movimento ondulante do pé, na curva acentuada do calcanhar, do tornozelo, da panturrilha, nas pinceladas que marcam a rotundidade. A artéria dorsal do pé sobe pela diagonal escarpada e segue pela luz que banha o centro da perna. A articulação do cotovelo esquerdo reduz um pouco o impulso diagonal do braço, que descansa sobre a coxa, ao passo que o antebraço, ao pender sob a dobra do joelho — no centro do corpo —, suaviza toda a forma, harmonizando-se com as linhas verticais da composição. A modulação incisiva do contorno e a rotundidade da carne conferem densidade e massa a este nu, que não é hiperrealista nem academicista. O retângulo escuro no canto direito, de cor quase uniforme e as formas geométricas dos azulejos quebram o complexo ritmo da forma orgânica. Assim como *Paisagem#9*, de Anderson, “O poema”, que compõe o livro *O aprendiz de feiticeiro* (1950), do poeta gaúcho Mario Quintana (1906-1994), alcança um alto nível de liberdade formal, caracterizada pela metalinguagem, medida e domínio das imagens, donde sua força criativa (QUINTANA, 2003, p.20):

#### O POEMA

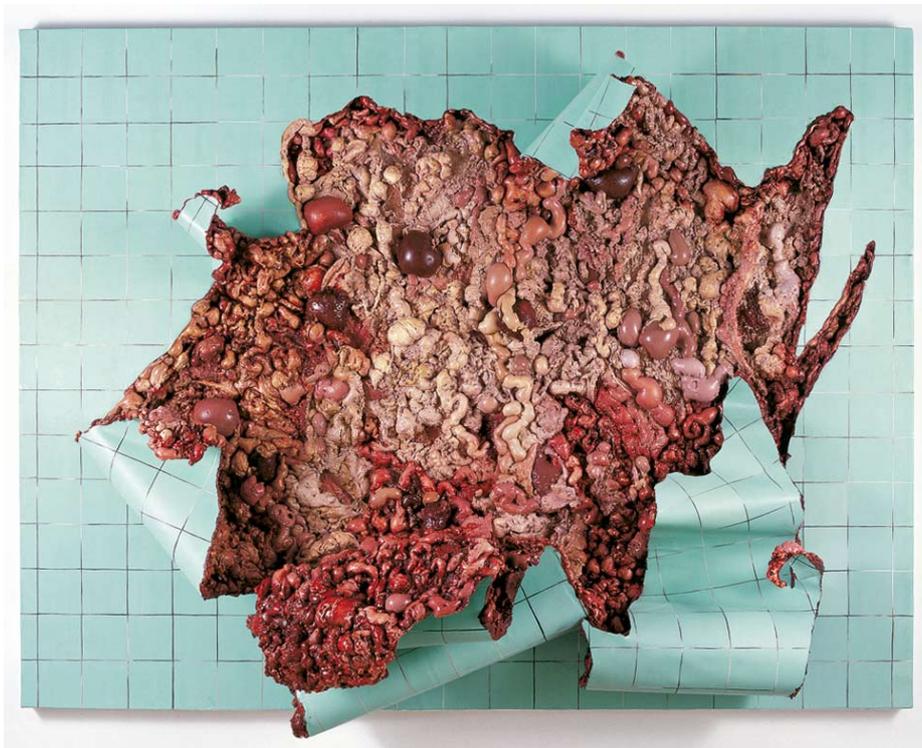
Um poema como um gole d’água bebido no escuro.  
Como um pobre animal palpitando ferido.  
Como pequenina moeda de prata perdida

para sempre na floresta noturna.

Um poema sem outra angústia que a sua misteriosa  
condição de poema.

Triste.  
Solitário.  
Único.  
Ferido de mortal beleza.

As imagens da lírica quintaniana — “animal palpitando ferido / misteriosa condição de poema / Solitário / Único / Ferido de mortal beleza” — dialogam com o tema natural da beleza, solidão e vulnerabilidade femininas em *Paisagem#9*. Até o título não descritivo deste trabalho nos obriga a pensar este nu de um modo mais poético. Neste caso, a carne feminina é paisagem porque é um monumento contemporâneo, liberto de convenções, é o eterno feminino que revela a mulher como conexão de espírito e matéria, algo que — no seu dinamismo plástico — toca o sagrado. A influência de Lucian Freud é evidente na forma e no tema: o pintor inglês realça os volumes dos nus em pinceladas quase gestuais, mantendo a configuração rústica da pele aliada a uma proeza que faz transparecer as veias. Anderson representa um corpo mais sanguíneo, uma carne mais frágil e nítida, cuja luz escultural e volume acentuam a sensação de monumentalidade.



**Figura 7** — Adriana Varejão. *Azulejaria verde em carne*. (2000). Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira, 220 x 290 x 70 cm. Tate Modern, Londres.

## Adriana Varejão

Considerando o catálogo Moderno MAM (2012), constatamos que no cenário da arte contemporânea mundial existem artistas que se destacam, como a brasileira Adriana Varejão (nascida em 1964, no Rio de Janeiro), cuja pintura deu um grande salto ao ganhar tridimensionalidade e escala monumental, sendo *Azulejaria verde em carne* (2000) (MODERNO MAM, Figura 7), um de seus principais trabalhos, o qual foi incluído na exposição *Histórias às margens* (2012), sua primeira retrospectiva no Brasil, acolhida pela Grande Sala do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Quem frequentou esta mostra teve sua memória marcada pela forte predominância da plástica visceral da rasgadura, aplicada em muitas peças, tais como uma releitura do pintor holandês Frans Post (1612-1680); azulejos orgânicos dilacerados; ruínas de charque; o talho inesperado na imagem de um mapa-múndi, dentre outros. Varejão se esmerou na representação realista de formas viscerais — fígado, rins, baço, intestinos — plasmadas de modo a simular o brilho típico causado pela umidade destes órgãos.

No informal moderno, reencontra-se talvez esse gosto de instalar-se “entre” duas artes, entre pintura e escultura, entre escultura e arquitetura, para atingir uma unidade das artes como “desempenho” e para incluir o espectador nesse próprio desempenho [...]. Dobrar-desdobrar, envolver-desenvolver são as constantes dessa operação tanto hoje como no Barroco. (DELEUZE, 2007, p. 206).

A artista carioca, que sempre se identificou com o Barroco, ousadamente produziu obras que desafiaram as fronteiras das categorias artísticas (pintura, escultura, instalação), tecendo imagens perturbadoras, cuja violência brota do que é tipicamente humano e universal (amor, vida, morte), funcionando e fluindo na manipulação lúcida de uma carne plástica. A estética contemporânea de seus trabalhos mais expressivos se sustenta nas texturas palpáveis e viscerais; na luz escultural; na engrenagem rítmica complexa; na dinâmica espacial; nos núcleos de cor reduzidos a uma paleta quase monocromática, que é a do sangue.

Para nós, a capacidade de Varejão de capturar — em ásperos suportes, como o alumínio — a solidez da carne, atingiu o ápice em suas aplicações escultóricas da tinta a óleo. A partir do trabalho de Cerqueira (2009), entendemos que esta visceralidade em Varejão foi resultado (dentre outros fatores) da influência de Rembrandt, mais precisamente de sua natureza-morta *Boi esfolado* (1655), em óleo sobre tela. Cumpre referir que a representação da carne em Rembrandt também foi alvo de investigação, principalmente para Van Gogh, Chaïm Soutine, Francis Bacon e Lucian Freud.

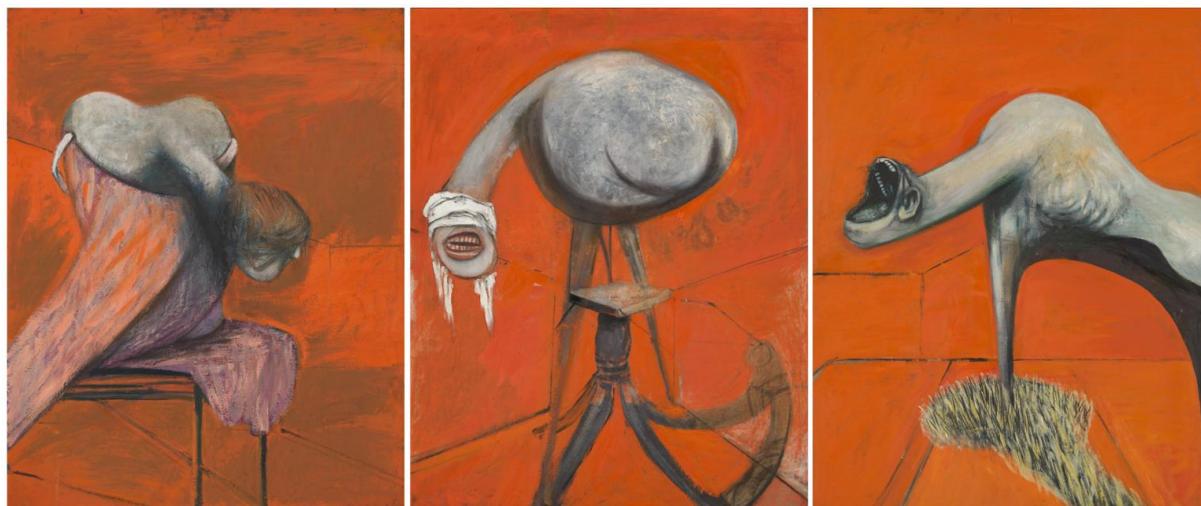
### **O domínio da arte tradicional, as rupturas e as técnicas isoladas**

Gomes (1996) demonstra que no Renascimento houve uma grande demanda por artistas-intelectuais que dominavam o desenho e eram capazes de compreender e interpretar fatos históricos, obras literárias e o universo religioso. Um dos que contribuíram com esta revolução foi o arquiteto e escultor renascentista italiano Filippo Brunelleschi (1377-1446), pois, com ele, o artesão se converteu no desenhista profissional que domina a teoria e a técnica. Lentamente, o desenho foi deixando de ser visto como uma mera arte mecânica, vitória para a qual muito colaborou Da Vinci. Houve, naquele tempo, uma distinção entre o projetar (atividade intelectual) e o executar (atividade mecânica), onde o desenho tornou-se mediador entre teoria e materialização, adquirindo sua importância pela eficiência da comunicação técnica e cultural, como atestam Menegotto e Araujo (2000).

Os casos isolados de pintores que alcançaram valor definitivo ao romper com a tradição da pintura, sem dominar a técnica convencional, estão mais representados especialmente por Francis

Bacon e pelo pintor norte-americano Jackson Pollock (1912-1956). Em *Três estudos para figuras na base de uma crucificação* (1944) (TATE, Figura 8), de Bacon, encontramos um tríptico cuja originalidade da composição revela rastros esquemáticos do espaço meio apagados, quase suplantados pelo laranja violento, que, somado às figuras distorcidas e friccionadas, dá à atmosfera da imagem um aspecto de irracionalidade. Essas formas geométricas que simulam o espaço, encontradas nesta obra inicial, prefiguraram grande parte dos quadros posteriores, inclusive a série de releituras do *Retrato do Papa Inocêncio X* (1650), de Velázquez. Para Luigi Ficacci, estes simulacros geométricos “são fragmentos residuais de como na pintura no passado se delineavam as configurações orgânicas de espaços arquitetônicos ou naturais à volta da figura humana” (Ficacci, 2010, p. 17). Este autor ressalta ainda que tipologias biomórficas oriundas da história da civilização explodem no trabalho de Bacon, recordando certas formas de banhistas de Picasso, dos anos 1920. A figura baconiana resultante disto, segundo Ficacci (2010), “é a expressão traumática do horror que tem origem nas profundezas dos sentimentos, revelados pela memória artística e a história da pintura, sentidos como se fossem matéria viva”. Essa poética de Bacon lembra o que o escritor e pintor argentino Ernesto Sábato (1911-2011) disse sobre a condição humana atual e a perturbação do inconsciente:

Uma coisa obscura, ligada à realidade em que estamos vivendo, vinda do inconsciente, como um murmúrio, lembrava-me o que tenho pintado nestes últimos anos: esses seres terríveis que saem do fundo de minha alma, torres que desmoronam, pássaros em céus incendiados. Não sei o que significam, talvez advertências, talvez sequelas do que sofri escrevendo certas passagens de minhas ficções, como o “Informe sobre cegos”. (SÁBATO, 2008, p.108).



**Figura 8** — Francis Bacon. *Três estudos para figuras na base de uma crucificação*. (1944). Óleo e pastel sobre cartão prensado, tríptico, cada painel 94 x 74 cm. Tate Gallery, Londres.

### **Considerações sobre a crise da arte contemporânea**

O pintor, arquiteto e escritor peruano Luis Ansa (1988), ao discutir sobre arte contemporânea, assinala que muitos artistas atuais não buscam mais o conteúdo expressivo, mas a apelação dos meios e constata que, em nossa sociedade de choques e violências, alicerçada no consumo desenfreado, cuida-se principalmente do envoltório.

Acreditamos que a pertinente observação de Ansa remete à falta de pesquisa técnica e teórica de experimentadores contemporâneos. Tal problema se evidencia na pobreza de conteúdo de algumas propostas que se definem vulgarmente como “arte contemporânea” ou “arte conceitual”. Isso culmina na ostentação de procedimentos e produtos descartáveis, no exibicionismo, em pura falácia e apelação. A arte anterior à era líquido-moderna, principalmente no Renascimento e no Barroco, propunha frequentemente uma investigação pessoal do mundo, contribuindo muito mais para o desenvolvimento da cultura, em que a visão e a reflexão do artista se manifestavam no domínio da própria arte, cuja unificação com outras vias da evolução humana (espiritualidade, ciência e filosofia) encontrou seu apogeu no Renascimento, mais precisamente em Da Vinci. Eis, com fundamento, a crítica do jornalista e escritor Luciano Trigo:

... as falas dos curadores, críticos e professores que participam de debates, mesas-redondas, seminários etc., sempre vagas, cheias de reticências e pouco conclusivas, têm a função de, justamente, dar chancela teórica às manifestações artísticas mais disparatadas, inconsistentes ou triviais [...] Quando se espreme esse discurso, não sobra quase nada relevante ou original... (TRIGO, 2009, p. 163).

De acordo com Archer (2008), deduzimos que o artista visual francês Marcel Duchamp (1887-1968), a partir de 1913, dispensou o domínio artesanal para “produzir” arte por decreto e foi original quando transformou o processo criativo em jogos provocativos, satíricos ao máximo, que abriram as portas para a Pop Art, o Minimalismo, o Conceitualismo etc. Na segunda metade do século XX e início do século XXI, houve um entusiasmo por dogmas imbuídos de enorme deficiência criativa e intelectual, o que estimulou o comodismo devido à má leitura da estética de Duchamp. Influenciados pela facilidade processual, muitos não assimilaram a proposta dadaísta de desconstrução e reconstrução da aura da arte e do seu confronto com os valores decadentes das instituições ocidentais elitistas. Isso resultou num vasto número de exposições equivocadas, onde a banalização e o delírio são confundidos com arte. A propósito, o poeta anglo americano Wystan Hugh Auden (1907-1973) ressalta uma observação de Paul Valéry (teórico, escritor e poeta francês, 1871-1945): “quando as pessoas não sabem mais nada, elas tiram a roupa”. (VALÉRY apud AUDEN, 1989, p.191).

Fayga Ostrower (1977) chama atenção para a problemática do “novo pelo novo” e salienta que, no “presente contexto cultural, a descoberta da novidade passou a ser uma preocupação central, obsessiva até”. A única preocupação é com a “substituição que substitui [...] a pesquisa, o questionamento, o próprio trabalho. É o novo, novíssimo, indubitavelmente melhor porque indubitavelmente mais recente. Qualidades cronológicas logo corroídas pelo tempo”. A promoção publicitária passa a ter grande valor nesses ambientes de “vanguarda”, onde, segundo Ostrower, há pobreza de imaginação e um vazio. Entendemos que a inovação artística ocorre quando se reestrutura o processo criativo e a própria obra. Pois na estrutura da forma está a significação da arte.

*A queda dos cegos* (1568) (LEBBEUS WOODS, Figura 1), de Bruegel (1525-1569), mostra seis cegos andando em fila, um guiando o outro, onde o primeiro, ao tombar, causa a queda do grupo inteiro. O quadro intitula-se também *A parábola dos cegos*, referindo-se às palavras de Cristo dirigida aos fariseus: “Se um cego guia outro cego, os dois caem num buraco” (Evangelho de Mateus, 15:14). Bruegel, nesta pintura alegórica, mostra que a ignorância anula a capacidade humana, revelando que os que não têm liberdade intelectual estão indefesos, fadados ao sofrimento constante e à exploração.

## Considerações finais

O artista não deve ser passivo diante dos processos mais fáceis de alguns segmentos da arte atual. O que dele se espera é desenvolver uma capacidade crítica sem ser adestrado por modismos. Dominar teoria e técnica é indispensável, porque, ao se desprezar o conhecimento, banaliza-se a capacidade de comunicação da arte. Quando não há o domínio técnico da tradição da arte, como no caso de Pollock, a tendência é o artista se repetir até a exaustão.

Grünewald é um exemplo de grande artista que se espelhou nos pintores medievais e primitivos, rejeitando os paradigmas da arte renascentista. Como sublinha Gombrich (1999), “a obra de Grünewald é suscetível, pois, de nos recordar, uma vez mais, que um artista pode mesmo ser muito grande sem ser “progressista”, porque a grandeza da arte não reside em novas descobertas”.

Picasso foi o artista plástico mais completo e inovador do século XX devido, principalmente, ao seu domínio técnico e teórico. Apesar de todos os movimentos da arte contemporânea, a arte moderna ainda não foi compreendida em sua essência pelos artistas e teóricos. Suas origens não estão somente em Édouard Manet (1832-1883), nos impressionistas e pós-impressionistas, mas também em Honoré Daumier (1808-1879), Constantin Guys (1802-1892), William Turner (1775-1851), Francisco de Goya (1746-1828), Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), Velázquez, Rembrandt etc. Antes dos impressionistas, houve rupturas ousadas com o academicismo, encontradas em El Greco, Frans Hals (1582/3-1666) e, de modo mais marcante e consciente, em Rembrandt.

A inovação de uma escola artística não anula nem substitui as precedentes. Por mais sofisticada que seja uma tecnologia aplicada à arte, por si só ela não cria um novo paradigma, ainda que aponte novos caminhos. As obras de arte mais importantes da humanidade, desde o Paleolítico até o século XXI, resultaram não somente da sensibilidade, mas também da observação aguda e apuro técnico.

Escolhemos o Barroco como ponto de partida para a presente análise, por este ser um período no qual o gênero do retrato alcança um dos momentos mais significativos e nenhum artista foi mais pesquisador neste gênero do que Rembrandt, pintor e gravador holandês, cujos autorretratos (calcula-se cerca de cem) revelam sua singular capacidade criativa. Ele apurou no retrato um impressionante poder de interpretação da alma dos modelos. No autorretrato, acima de todos os outros gêneros, Rembrandt busca o autoconhecimento e a sabedoria, que transcendem o intelecto, ao transfigurar o real e propor uma nova visão do mundo.



**Figura 9** — Rembrandt van Rijn. *Autorretrato inacabado*. (1659). Óleo sobre tela, 30,7 x 24,3 cm. Museu Granet, Aix-en-Provence.

Enfatizamos também suas inovações técnicas na aplicação da tinta a óleo, que prenunciaram a arte moderna, como podemos perceber no *Autorretrato inacabado* (1659) (PUBHIST.COM, Figura 9). A partir da inspeção técnica formal de Wetering (2005) nos autorretratos de Rembrandt, e da explanação do mecanismo pictórico de Bacon, feita por Deleuze (2007), identificamos similaridades técnicas entre esses pintores e categorias de luz investigadas por Hogarth (1991), que são especificamente: energia rítmica complexa; impasto; raspagem da tinta; marcas involuntárias; pinceladas rápidas, texturas viscerais; luz escultural para evidenciar peso, densidade e massa; luz inventada; luz textural; anti-ilustração; múltiplos efeitos de luz atuando em contraponto; paleta reduzida em grandes áreas e amplificada em pequenos trechos que figuram a pele humana.

“Ser livre significa *compreender*, no sentido mais lúcido e amplo que a palavra pode ter. Significa um entendimento de si [...] Ser livre é ocupar o seu espaço de vida” (OSTROWER, 1977, p. 165). Ao se compreender o método criativo de artistas contemporâneos, modernos e pré-modernos, acreditamos ser possível uma utilização mais rica (para artistas) de materiais alternativos nas artes visuais, ou uma leitura mais plena da história da arte (para o público geral), inclusive na percepção de técnicas e estilos.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova Reunião: 23 livros de Poesia*. Rio de Janeiro: Best Bolso, v.1, 2009. 418 p.

ANSA, Luis. *O quarto reino*. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1988. 210 p.

Art&Sensorium – Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da Unespar/Embap - Vol.02 - Nº02

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 263 p.

AUDEN, W. H. In: *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. Tradução de Luiza Helena Martins Correia et al. Seleção de Marcos Maffei. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, v. 2, p. 181-203.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. 3. ed. Tradução de José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro, Maria Isabel Raposo. São Paulo. Bertrand Brasil, 1991. 202 p.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida Líquida*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 210 p.

BORGES, Jorge Luis. *O aleph*. 5. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1985. 146 p.

BROOKNER, Anita. *Watteau: 47 pranchas a cores*. Tradução de Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Londres: Hamlyn, 1987. 31 p.

CERQUEIRA, Fátima Nader Simões. *Memória e Persuasão na Pintura de Adriana Varejão*. 2009. 174 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. 4. ed. Tradução de Luiz Orlandi. Campinas, São Paulo: Papirus, 2007. 232 p.

\_\_\_\_\_. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 183 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2013. 358 p.

ELIAS, Norbert. *A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*. Tradução de Antonio Carlos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 71 p.

FICACCI, Luigi. *Francis Bacon 1909-1992: sob a superfície das coisas*. Tradução de Ana Margarida Obst. Köln: Benedikt Taschen, 2010. 96 p.

GIORGI, Rosa. *National Gallery: Washington*. Tradução de Lúcia Amélia Fernandes Baz e Renato Ambrosio. Rio de Janeiro: Folha de São Paulo, 2009. (Coleção Folha grandes museus do mundo, 14). 120 p.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1999. 688 p.

GOMES, Luiz Vidal Negreiros. *Desenhismo*. Santa Maria-RS: editora da UFSM, 1996. 120 p.

GROULIER, Jean-François. Descrição e interpretação. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura: descrição e interpretação*. São Paulo: Editora: 34, 2005. (Textos essenciais, 8). 160 p.

HAGEN, Rose-Marie, HAGEN, Rainer. *Pieter Bruegel, o Velho, cerca de 1525-1569: camponeses, loucos e demônios - obra completa de pintura*. Tradução de Lucília Felipe. Köln: Benedikt Taschen. 1995. 95 p.

HAUSER, Arnold. *The Social History of Art*. 3. ed. London: Routledge, v. 3, 2005. 231 p.

HOGARTH, Burne. *Dynamic light and shade*. New York: Watson-Guption, 1991. 160 p.

LEBBEUS WOODS. Bruegel's presence. Disponível em: <<https://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/01/28/bruegels-presence/>>. Acesso em: 15/09/2015. (Ilustração).

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. 340 p.

MENEGOTTO, José Luis; ARAUJO, Tereza. *O desenho digital: técnica e arte*. Rio de Janeiro: Interciência, 2000. 136 p.

MODERNO MAM. São Paulo, out. / dez. 2012. 40 p.

OSTROWER, Fayga. *A construção do olhar*. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 167-182.

\_\_\_\_\_. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977. 186 p.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3. ed. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012. 439 p. (Debates, 99).

PUBHIST.COM. Self portrait. Disponível em: <<https://www.pubhist.com/w58>>. Acesso em: 03/10/2015. (Ilustração).

QUINTANA, Mario. *Melhores poemas Mario Quintana / seleção de Fausto Cunha*. 16. ed. São Paulo: Global, 2003. 128 p.

SÁBATO, Ernesto. *Antes do fim*. Tradução de Pedro Maia Soares, São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 165 p.

SANTANA, Valdomiro. *Entrevista com Mario Cravo*. Revista de Cultura da Bahia. Salvador, n. 21. 2003. p. 120-129.

SANTOS, Anderson et all. *Boardilla catálogo: pintura, textos, fotos*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2014. (Páginas não numeradas)

SHAKESPEARE, William. *O mercador de Veneza*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2011. 128 p.

SMEE, Sebastian. *Lucian Freud: beholding the animal*. Köln: Benedikt Taschen, 2011. 96 p.  
Art&Sensorium – Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da Unespar/Embap - Vol.02 - Nº02

TATE. Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion c.1944. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-three-studies-for-figures-at-the-base-of-a-crucifixion-n06171>>. Acesso em: 06/09/2015. (Ilustração).

TRIGO, Luciano. *A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. 239 p.

UPJOHN, Everard M.; WINGERT, Paul S.; MAHLER, Jane Gaston. *História mundial da arte: do Barroco ao Romantismo*. Lisboa: Martins Fontes, 1979. v.4. 264 p.

\_\_\_\_\_. *História mundial da arte: O Renascimento*. Lisboa: Martins Fontes, 1979. v.3. 264 p.

VIÉGAS-FARIA, Beatriz. “Terás mais justiça do que querias”. In: SHAKESPEARE, William. *O mercador de Veneza*. Porto Alegre: L&PM, 2011. p.11-17.

WEB GALLERY OF ART. Watteau, Jean-Antoine. Disponível em: <<http://www.wga.hu/art/w/watteau/antoine/1/07cythe1.jpg>>. Acesso em: 15/09/2015. (Ilustração).

WETERING, Ernst van de. *A corpus of Rembrandt paintings IV: the self-portraits*. Tradução de Jennifer Kilian, Katy Kist e Murray Pearson. Dordrecht: Springer, 2005. 722 p.

WIKIART. Large Interior W11 (after Watteau). Disponível em: <<http://www.wikiart.org/en/lucian-freud/large-interior-w11-after-watteau-1983>>. Acesso em: 06/09/2015. (Ilustração).

WIKIMEDIA COMMONS. File:Antoine Watteau 040.jpg. Disponível em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Antoine\\_Watteau\\_040.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Antoine_Watteau_040.jpg)>. Acesso em: 14/09/2015. (Ilustração).