

# O Massacre das Inocentes: em Torno de Nicolas Poussin

Raphael D'Antona<sup>1</sup>

DOI 10.20396/eha.vil4.3478

## Introdução: imagem e tempo

Transmissão e memória interpretam um importantíssimo papel na cultura. Como uma hereditariedade espiritual, o passado torna-se um patrimônio acessível por diversos meios, dando origem a formas compostas, híbridas, mescladas. Esse fenômeno de inflexão temporal, como uma variação a partir de um radical, quando manifesto através de uma imagem, seja ela pintada, esculpida ou gravada, torna-se objeto de estudo do historiador da arte. Mais que isso, talvez seja ele aquele que dispõe das melhores ferramentas para lidar com essa trama de percursos: quer se chame isso de “anacronismo das imagens<sup>2</sup>” — como destacou Georges Didi-Huberman numa obra que tem recebido destaque nos últimos anos — ou não, fato é que as imagens, em sua natureza multitemporal, nos abrem para a verdadeira historicidade, diferente daquela cronologia comprometida com uma certa ideia de verdade e de possibilidade (e de história científica), como bem apontou Jacques Rancière, na qual o historiador como que assume a posição de um advogado dos possíveis, determinando o que seria possível ou não num espaço social necessariamente e eternamente idêntico “a seu tempo<sup>3</sup>”. Contra esse esvaziamento da temporalidade, recurso “poético” do “historiador fóbico do tempo<sup>4</sup>”, as imagens ecoam, rebatem, reverberam no tempo. As imagens tem, por assim dizer, um poder desestratificador do tempo, no qual as discontinuidades que definem momentos culturais e estilos artísticos em “identidades estanques e irreversíveis<sup>5</sup>”, utilizadas instrumentalmente e de forma completamente a-histórica, sem admitir a simultaneidade do diverso, como destaca Leon Kossovitch, se vêem dinamitadas. A natureza da imagem, em seu caráter de dissimetria temporal, opera como um *chamamento à história*, na qual o objeto investigado, ele mesmo, recoloca ao historiador aquilo que mais o desestabiliza: a realidade própria do tempo. Realidade material e simbó-

---

1 Graduado em Artes Visuais pela UFRGS.

2 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Éditions Minuit, Paris, 2000, p. 39.

3 Jacques Rancière, Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien. *L'Inactuel*, 1996, p.60.

4 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Éditions Minuit, Paris, 2000, p. 60.

5 Leon Kossovitch, *La discontinuité et l'histoire de l'art*. In: *Ruptures. La discontinuité dans la vie artistique*. Jean Galard (Org.). ESBA, Musée du Louvre, Paris, 2007, p. 303.

lica simultaneamente.

Mais ou menos evidente é o fato de que o pensamento de Friedrich Nietzsche atua como um base comum a diversas figuras atuantes nessa virada teórica<sup>6</sup> da história, mas uma evocação direta me parece útil atualmente, quando a história da arte enfrenta o momento de sua (re)abertura, tendo, ao mesmo tempo e por consequência disso, que recolocar o problema de sua especificidade. Seja por desfazer confusões, por termos o acesso direto num nicho intelectual que ainda emula muita coisa por via internacional, ou pelo puro benefício do percurso, fato é que nunca perdemos num retorno à fonte. Mais que isso: ele sempre nos possibilita tirarmos nossas próprias conclusões. É assim que no presente trabalho, eu gostaria de propor o registro de pensarmos a história das imagens como uma das possíveis — e mais férteis e mais contundentemente desafiadoras — formas aparentes dessa ontologia muito singular empenhada pelo pensamento de Friedrich Nietzsche, caracterizada por Eduardo Nasser como uma *ontologia do vir-a-ser*<sup>7</sup>. O ser da imagem é necessariamente um *ser em trânsito*. A imagem é o rastro visível do vir-a-ser da cultura.

## Nicolas Poussin e *O massacre dos inocentes*

Um estudo de transmissão deve imperiosamente construir seu discurso sobre bases materiais. Caso contrário, corre-se o risco de se reduzir os fundamentos às meras semelhanças visuais que não atestam sua linha de comunicação específica, o que nos gera interessantes desdobramentos pelo caminho, espólios do percurso. O rastreamento material permite assim definir a sequência narrativa singular, que mesmo da forma mais esquemática na qual ela se apresente, possibilitará já a construção de outras hipóteses, estas também ricas em possibilidades de exploração.

Não sabemos como nem exatamente quando a Placa do Mausoléu de Halicarnasso (Figura 01), ilustrando a Amazonomaquia, teria chegado à Gênova<sup>8</sup>, nem com exatidão como teria sido transmitida à Poussin. O que sabemos, todavia, é que o sítio do Mausoléu é conhecido pela Ordem dos Cavaleiros Hospitalários desde o início do séc. XV e que seu interesse por comerciantes do norte da Itália, especialmente de Veneza, vai crescer ao longo do séc. XVI, sobretudo após o cerco otomano<sup>9</sup> em 1523, quando passa a circular rumores de que eles teriam descoberto grandes tesouros no

6 A notar: os já citados Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Leon Kossovitch e também Hubert Damisch, Jacques Le Goff, Paul Veyne, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Marc Bloch, Henri Pirenne, e por fim, Walter Benjamin, Carl Einstein, Aby Warburg e outros.

7 Eduardo Nasser. *Nietzsche e a ontologia do vir-a-ser*. Edições Loyola: São Paulo, 2015, p. 90.

8 Ela foi alcunhada de "Placa Genovesa" pelo arqueólogo Nikolaos Stampolidis na coletânea *Archaeology in the Dodecanese*, Copenhague, 1987.

9 Lembremos que o Cerco de Malta ocorre pouco após, em 1565, terminando com a derrota dos janízaros.

sítio<sup>10</sup>. Se é avançada a hipótese de que em Gênova nos tempos de Poussin (início do séc. XVII) ela teria ficado sob posse dos Spinola<sup>11</sup> até ser adquirida da coleção do Marquês de Serra pelo British Museum em 1865, isso permanece possível, visto que a relação entre as famílias Spinola e Serra gerou no mínimo um casamento datado do final do séc. XVIII, e que itens das coleções das duas famílias passaram a se encontrar ora mescladas nos palácios e testamentos<sup>12</sup>. A placa, que foi re-trabalhada em algum momento de seu período genovês, pode ter sido transmitida por desenho ou gravura a Poussin tanto pelo intermédio dos Giustiniani, quanto, quiçá, por uma outra via: não podemos desconsiderar que até em torno de 1627, com a encomenda da *Morte de Germânico* pelo cardinal Francesco Barberini, Poussin teve proximidade especialmente com o comerciante Giovanni Stefano Rocatagliata, e que tanto ele quanto Cassiano dal Pozzo faziam comércio de arte entre Roma e Gênova, interagindo-se sobre o que estava em circulação<sup>13</sup>. A coleção de Dal Pozzo contou com várias obras de Poussin além de 7000 peças em papel e está atualmente sendo digitalizada<sup>14</sup>.

No cotejo das duas imagens, o evidencia-se a semelhança entre o *Massacre de Condée* (Figura 02) e a Placa de Gênova (Figura 01), apesar da mudança de sentido que a figura agressora recebe na reconstrução composta para a nova narrativa (que será problematizada adiante), a figura feminina mantém-se fidedigna, até os pequenos detalhes do braço e dos dedos das mãos. Já o *Massacre do Petit Palais* (Figura 03) não apresenta semelhanças tão diretas, parecendo possível, contudo, uma influência sobre o grupo de figuras à esquerda<sup>15</sup>. Se Pierre Rosenberg avança a hipótese do *Martírio de São Mateus* (Figura 04) de Caravaggio (2017), então conservado na Igreja São Luís dos Franceses (em frente ao Palazzo Giustiniani) possa ter influenciado Poussin nessa composição, a possibilidade de uma dupla escuta seria sedutora não pela reprodução do lugar-comum de uma “tensão inicial” de Poussin com o dito “realismo” de Caravaggio — que apenas reforça o *topos* clássico-barroco —, mas pela possibilidade de pensar uma questão mais geral que recoloca o *problema* do estilo — para além dos usos e abusos do conceito, tão naturalizados (e errados) possam ter sido eles. A questão

10 Arbel Benjamin, Anthony Luttrell. Plundering Ancient Treasures at Bodrum (Halicarnassus): A Commercial Letter Written on Cyprus, January 1507. *Mediterranean Historical Review*, Tel Aviv, 1996, p. 79.

11 Gerard Le Coat. *The Rhetoric of the Arts (1550-1650)*. Peter Lang: Frankfurt, 1975, p. 119.

12 Davide Gambino, Lorenzo Principi. *Filippo Parodi 1630-1702 Genoa's Bernini: A bust of Vitellius*. Bacarelli & Botticelli e Museo di Palazzo Reale: Gênova, 2016, p. 6.

13 Patrizia Cavazzini. *Nicolas Poussin, Cassiano dal Pozzo and the Roman art market in the 1620s*. The Burlington Magazine: Reino Unido, 2013, p. 808, 813.

14 Uma parceria entre o Instituto Warburg e a Biblioteca Real do Castelo de Windsor. É possível acompanhar o processo: <https://warburg.sas.ac.uk/research/research-projects/paper-museum-cassiano-dal-pozzo>.

15 Considero o conjunto também semelhante ao Discóbulo de Mirón. Que uma cópia danificada foi restaurada no início do séc. XVIII, hoje no Museo Capitolino, é um fato, mas não dispus de nenhum estudo possibilitando qualquer relação com Poussin. Sobre o processo de restauração por Pierre-Étienne Monnot, ver Stefano Pierguidi no *Bollettino dei Musei Comunali di Roma* (2014).



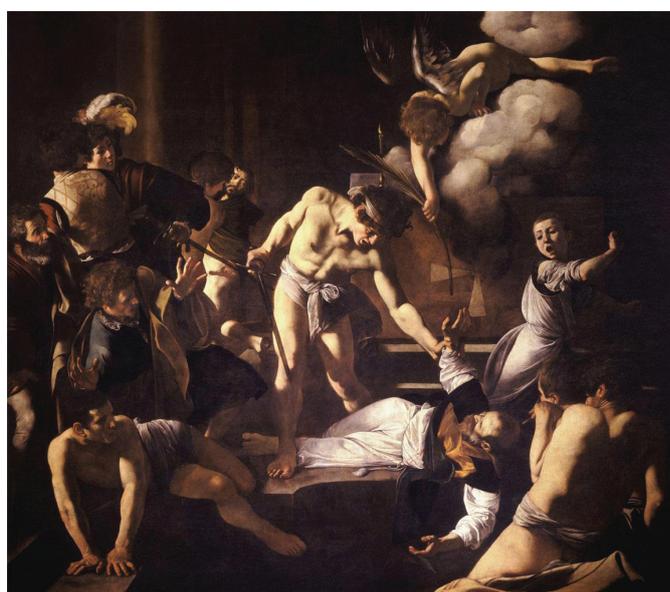
**[Figura 01]**  
 Pítios. Amazonomaquia de Halicarnasso, *Fragmento 1022* (Placa de Gênova). 350 a. C.  
 Relevo em mármore, 2x15m. British Museum, Londres.



**[Figura 02]** Nicolas Poussin. *O massacre dos Inocentes*. 1628-1632.  
 Óleo sobre tela, 147x171cm. Musée Condée, Chantilly.



**[Figura 03]** Nicolas Poussin. *O massacre dos Inocentes*. 1627-1630.  
 Óleo sobre tela, 71x131cm. Petit Palais, Paris.



**[Figura 04]**  
 Michelangelo Merisi (Caravaggio). *O martírio de São Mateus*. Óleo sobre tela, 323x343cm, 1599-1600.  
 Chiesa di San Luigi dei Francesi, Roma.

parece apontar na direção daquilo que afirmou Hubert Damisch em *Théorie du / nuage /*: “O ‘estilo’ não é mais que um momento formal, [...] correspondente a um nível de análise específico, e que não tem contem em si mesmo sua própria determinação<sup>16</sup>”. Que haja diferenças entre a arte dos dois artistas não é objeto de inquirição, mas que isso seja reforçado por uma interpretação literal de discursos polêmicos do próprio Poussin, me parece provável<sup>17</sup>. O que rejeito é sobretudo a oposição esquemática e apriorística, e até onde se está disposto a levar isso. Poderia a polêmica ser a face *subdita* do diálogo? Possa Poussin ter sido constringido pela presença caravaggesca na coleção de seu mandatário ou não, a proximidade na construção das figuras é de fato notável.

Além disso, há uma outra linha suplementar que gostaria de traçar. O Massacre dos Inocentes foi tema de uma obra de grande sucesso de Giambattista Marino comissionada em 1610<sup>18</sup>, além de ter figurado em *L'Umanità di Cristo* de ninguém menos que Pietro Aretino, o Flagelo dos Príncipes. Que o próprio nome da obra nos proponha a realidade terrena do Filho de Deus ou sua “humanidade” é já algo sugestivo, mas ainda mais a proximidade estética e psicológica entre o autor dos *Sonetos Luxuriosos* e o espírito indecoroso de Caravaggio<sup>19</sup>. É por isso que a possível referência também no Massacre tal como descrito por Aretino no Livro III da *Umanità* para a disposição da figura feminina, do bebê morto e do pisoteamento no grupo à esquerda na versão do Petit Palais<sup>20</sup> é interessante: ela poderia atestar ainda uma *via indireta* de acesso a um determinado *teor*, a uma determinada forma de representação mais real e menos ideal, sem dúvida, e não de todo confluyente ao *decorum* clássico<sup>21</sup>. Isso explicaria a escolha por representar a cruza do pisoteamento — que salvo engano, só aparece proeminentemente em motivos clássicos tradicionais sob a composição de São Miguel e o dragão ou o Diabo. Em Guido Reni e Raffaello, são pisoteados os dragões e diabos. Em Poussin, são mulheres e infantes. Note-se ainda que na versão do Petit Palais o composto parece mesmo mal pintado se consideradas as posições dos pés das demais figuras no quadro. Trata-se, sem dúvida, de uma singularidade, que no entanto, se repete de forma aperfeiçoada na versão de Condée: dessa vez o recém-nascido pisoteado não é nada menos que o próprio alvo da agressão, alvo esse que literalmente torce a figura da Placa Genovesa e redireciona o foco da cena, o empenho do agressor, o desespero da mãe, que agora chora por seu filho, diferente da amazona que enxerga a própria

16 Hubert Damisch, *Théorie du / nuage /*, Seuil, Paris, 1972, p. 183.

17 Louis Marin, *Détruire la peinture*, Flammarion, Paris, 2008.

18 Carlo Caruso, Orrore and diletto: G.B. Marino's La strage de fanciulli innocenti di Guido Reni, *Letteratura & Arte*. Pisa; Roma, 2009, p. 101.

19 Segundo Giovanni Bellori, a reação contra o primeiro *Mateus* de Caravaggio se deu pois ele “Não tinha decoro nem aspecto de Santo” (grifo aposto, 1672, p. 219).

20 Elizabeth Cropper, Charles Dempsey, *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting*, Princeton University Press, Princeton, 1996, p. 258-263.

21 Carlo Ginzburg, *Medo, reverência, terror: Quatro ensaios de iconografia política*, Companhia das Letras, São Paulo, 2014, p. 44.

morte, e a direção seguinte da lâmina erguida (perda da Placa). Uma mudança de direção, que sem dúvida reflete no resultado da composição e na relação com o espectador. Um breve momento realista, que já presente na versão do Petit Palais, é estruturalmente decisivo para a versão Condée. É notável ainda a iluminação tenebrista que se coloca, estranhamente, sobre a mãe e o bebê somente, no constraste com peles extremamente pálidas, diferentes do assassino. Seria o efeito extraordinário da obra fruto, exatamente, desta combinação de motores díspares, dessa conjugação híbrida? Efeito esse que teria dado a um artista como Francis Bacon a afirmação de ser “o mais belo grito da pintura<sup>22</sup>”?

### Imagem e equivocidade: problema e hipótese

A imagem é vetor entre tempos. Mas o que se pode depreender desse movimento no que diz respeito à cultura? Evidencia-se que o *pathos* é um elemento através do qual pode-se começar responder essa pergunta<sup>23</sup>. Para além disso, eu gostaria de trabalhar com a hipótese da equivocidade. Neste ponto, o problema se torna complexo e é necessário, assim, esclarecer algumas questões.

Suponho, em intersecção com a antropologia filosófica de Viveiros de Castro, que imagem seja sempre equívoca<sup>24</sup>. Essa afirmação possui duas consequências: que ela seja *sempre* equívoca (primeiro friso) incorre que ela o seja *em todos os tempos*, incluindo portanto o seu próprio, de sua gênese. Não temos razões para pensar que em qualquer tempo houve um único olhar universal para aquele objeto que ora se põe diante de nós. A imagem é equívoca mesmo em seu contexto original: ela abre equivocidades por ser isso próprio de sua natureza. A equivocidade da imagem é portanto estrutural. Ela é assim sempre *equívoca* (segundo friso), isto é, onde e quando quer que ela seja submetida ao escrutínio que resulte numa metamorfose ao discurso, haverá espaço para equivocidades, ou seja, ela é sempre um signo aberto exposto a múltiplas interpretações. Essa é a primeira descentralização que a imagem, em seu próprio tempo, opera: o confronto com o discurso. E o que dizer dos outros tempos? Eles terão também seus próprios discursos. Equivocidade múltipla,

22 Franck Maubert, *Conversas com Francis Bacon: o cheiro de sangue humano não desgruda seus olhos de mim*, Zahar, Rio de Janeiro, 2010, p. 29.

23 Aby Warburg, *Essais florentins*, Hazan, Paris, 2015.

24 “Uma equivocação não é um erro, falha ou engano. [...] Um erro ou engano só pode ser determinado como tal a partir de um jogo de linguagem dado, enquanto uma equivocação é o que se desdobra no intervalo entre diferentes jogos de linguagem. Enganos e erros supõe premissas já constituídas — e constituídas homogeneamente — enquanto uma equivocação determina as premissas mais do que é determinada por elas. Consequentemente, equivocações não pertencem ao mundo da contradição dialética, uma vez que sua síntese é disjuntiva e infinita. Uma equivocação é indissolúvel, ou antes, recursiva: tomá-la como objeto determina outra equivocação ‘mais além’, e assim por diante ad infinitum.” Eduardo Viveiros de Castro, *Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation*, *Tipiti: Journal of the Society for The Anthropology of Lowland South America*, 2004, p. 9.

portanto. Não é que a imagem impõe diferenças por sua diferença de tempo: ela o impõe sempre e imediatamente te por uma questão de natureza. É nesse sentido que a busca obsessiva pelo significado me parece absurda: nossa investigação, tão proveitosa possa ser ela, será sempre uma aproximação. Se tornam escassas, assim, as possibilidades do encontro e explicação “do” significado, ele tenderá sempre a “um” dos possíveis. Evidencia-se que a abdução de hipóteses é a única via possível.

Se a imagem é sempre equívoca, desde que passe a ser, rastrear o que ela pode ter sido em sua origem é tentar reconstruir o espectro de múltiplas possibilidades de instituição que ela poderia haver tido. É nesse sentido que os *Massacre de Poussin* são objetos complexos: a brecha aberta entre tempos se apresenta, a nós, em nossa atualidade, como uma multitemporalidade. Proponho, assim, avançar a hipótese da equivocidade dos *Massacre dos Inocentes*, quadros, e do *Massacre dos Inocentes*, narrativa, em sua relação com o mitema da Amazonomaquia, como massacres de mulheres — e chamar a atenção para a importância de que sejam vistos com tal.

O texto bíblico afirma que em Ramá se ouviu “pranto e grande lamento”, e que “Raquel, chorando por seus filhos e inconsolável porque não mais existem”<sup>25</sup>. Apesar da brevíssima passagem, sem nada da riqueza em detalhes da *Umanità* de Aretino, o texto destaca — e resgata — justamente essa passagem do Velho Testamento<sup>26</sup>, as profecias de Jeremias. Raquel chora um pranto do qual não pode ser consolada, pois seus filhos estão mortos.

Então retornamos às pinturas. Olhemos para a versão de Condée (Figura 02). Coloco a pergunta: qual a natureza desse grito? Ele parte de um corpo determinado. Os braços erguidos tentam impedir e apontam para o inevitável. Os olhos fitam a lâmina do assassino em ação. Não ouvimos sua voz. Ela está para sempre suspensa nalgum tipo de não-tempo que a imagem cristaliza em forma. O horror, o desespero. Suspensos no cume da intensidade. Não lhe suportamos por muito. Desviamos o olhar. Vemos o bebê ao chão, mas é à mãe que retornamos. Esquecemos dele.

Voltamos ao Petit Palais (Figura 03). Vemos a versão da sala 30. Qual é a primeira coisa que vemos? A mulher que se ajoelha e se contorce, ela repuxa o peito e faz arrancar os cabelos. Sua face está comprimida em pranto. Vemos o cadáver cinzento à sua frente. Varremos o resto do quadro com os olhos, vemos o grupo à direita e voltamos ao outro lado. É então que entre braços que puxam para matar e um corpo que se torce tentando salvar outro corpo, vemos um olhar. Um olhar que nos fita diretamente. E em silêncio.

25 *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*, Sociedade Bíblica do Brasil, Barueri, 2009, (Mat. 2:16-18), p. 956.

26 *Idem*, (Jer. 31:15), p. 798.

Angústia, desespero. Iminência da morte. Morte do outro, morte de si. Pranto. O grito suspenso, o olhar calado. O silêncio é mais uma vez morte. Uma morte prolongada. Talvez possamos propor uma inversão: o grito mudo em Condée, o olhar suplicante no Petit Palais. Ambos falam e não falam. Ambos gritam e calam. Calam e gritam.

Deponho assim a pergunta *o que falam?* Ou melhor: eu a postergo. Elejo outra em seu lugar. *Quem fala? Qual é o corpo que grita?* Pois é evidente que podemos escapar para os conceitos abstratos<sup>27</sup>. “Grito”, “horror”, “terror”, “massacre”, “genocídio” sempre estarão lá. Até mesmo a “violência”. Mas é o grito *de quem?* O horror *de quem?*

E o que dizer de Halicarnasso (Figura 01)? Observe-se: as posições persistem. A arma perdida do homem grego e a face desfigurada da mulher amazona não nos impedem de enxergar. Seus dedos chegam a tocar-lhe o peito. Ele lhe ergue a fronte pelo cabelo como para melhor golpeá-la, da mesma força que o assassino afasta a mãe para ceifar-lhe a prole.

Talvez a universalidade de Poussin resida aqui. Justamente onde parecemos adentrar mais na *especificidade* de seus elementos: como a imagem nos é *apresentada*? Pois certo é que existiriam inúmeras formas de representar “o” Massacre dos Inocentes. Mas o que é que distingue Poussin de seus pares modernos ou mesmo seiscentistas? Giotto di Bondone, Matteo di Giovanni, Domenico Ghirlandaio, Raffaello Sanzio, Guido Reni, Peter Paul Rubens (para citar alguns) todos pintaram seus massacres. Certo é que vemos muitos pontos em comum e mesmos o uso de referências comuns e recursos comuns: a separação esquemática dos assassinos homens e das vítimas mulheres em Giotto, a Amazonomaquia dos Pireus em Ghirlandaio, a brutalidade exacerbada em Rubens, o olhar direto em Raffaello. Mas penso que a escolha de um fragmento muito específico (Placa Genovesa), a mudança de direcionamento da figura agressora a um novo alvo e seu efeito na figura feminina (versão Condée), junto ao *pathos* da lamentação e o olhar ao espectador (versão Petit Palais) quando analisados como elementos de apresentação da narrativa, e que nos fornecem, como intermédio, um certo *sentido* pelo qual ela nos é representada, tornam manifesto que Nicolas Poussin, ao pintar o grito, pintou sobretudo o silêncio. Ao pintar um massacre de infantes, pintou o massacre de suas mães, mulheres. E se escolhe, para isso, a referência ao mito que opõe homens, civilização e ordem a mulheres, selvageria, e caos<sup>28</sup>; e se o faz, ainda, no século que degradou as mulheres a ponto de tratá-las como os selvagens da Europa, institucionalizando a tortura, a perseguição e desvalorizan-

27 Refiro-me aqui a algo semelhante a o que Leon Kossovitch chama de “universais vazios”, e o perigo do fácil acesso a essas abstrações sem fundo, sem um *gründe*. Para outra crítica aplicada a propósito da arte no Brasil, ver *O barroco inexistente*, Revista Cult, 1998.

28 Nuno Simões Rodrigues, *Três mitos gregos de caos e ataxia. Phônix*, Rio de Janeiro, 2017, p. 27.

do seu trabalho<sup>29</sup>, isso só sugere mais veementemente que o grito e o olhar silenciados que Poussin pintou, para muito além do grito abstraído, apreendido por Francis Bacon, ou do genocídio político, apreendido por Pablo Picasso<sup>30</sup>, são o silêncio de um corpo específico, e ainda sufocado nos tempos.

---

29 Silvia Federici, *Calibã e a bruxa*, Editora Elefante, São Paulo, 2017, p. 199-205.

30 Para que se confirme isso, aquém de ver seus comentários, basta notar as obras e seus títulos: *Guernica e Vala comum* em Picasso, *Três estudos para uma crucificação* e *Cabeça VI* em Bacon. O problema de se pensar também o genocídio de forma abstrata e generalizante é abordado por Andreas Huyssen em *Seduzidos pela memória* (2000).

## Referências bibliográficas

- BELLORI, Giovanni Pietro. *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*. Mascardi: Roma, 1679.
- BENJAMIN, Arbel; LUTTRELL, Anthony. Plundering Ancient Treasures at Bodrum (Halicarnassus): A Commercial Letter Written on Cyprus, January 1507. *Mediterranean Historical Review*, Tel Aviv, n.1, v.11., p. 79-86, 1996.
- BÍBLIA. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Sociedade Bíblica do Brasil: Barueri, 2009.
- CARUSO, Carlo. Orrore and diletto: G.B. Marino's La strage de fanciulli innocenti di Guido Reni. *Letteratura & Arte*. Pisa; Roma, n.7, p.101-115, 2009.
- CAVAZZINI, Patrizia. *Nicolas Poussin, Cassiano dal Pozzo and the Roman art market in the 1620s*. The Burlington Magazine: Reino Unido, 2013.
- CROPPER, Elizabeth; DEMPSEY, Charles. *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting*. Princeton University Press: Princeton, 1996.
- DAMISCH, Hubert. *Le style et la théorie*. In: \_\_\_\_\_. *Théorie du /nuage/*. Seuil: Paris, 1972.
- DIETZ, Soren; PAPACHRISTODOULOU Ioannis (Org.). *Archaeology in the Dodecanese*. Museu Nacional da Dinamarca: Copenhagen, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: the logic of sensation*. Continuum: Nova York, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Éditions Minuit: Paris, 2000.
- \_\_\_\_\_. Les larmes sont une manifestation de la puissance politique. Entrevista por Catherine Calvet e Cécile Daumas. *La Libération*: [https://www.liberation.fr/debats/2016/09/01/georges-didi-huberman-les-larmes-sont-une-manifestation-de-la-puissance-politique\\_1476324](https://www.liberation.fr/debats/2016/09/01/georges-didi-huberman-les-larmes-sont-une-manifestation-de-la-puissance-politique_1476324) Acesso em: 20/10/2019.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*. Editora Elefante: São Paulo, 2017.
- GAMBINO, Davide; PRINCIPI, Lorenzo. *Filippo Parodi 1630-1702 Genoa's Bernini: A bust of Vitellius*. Bacarelli & Botticelli e Museo di Palazzo Reale: Gênova, 2016.
- GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: Quatro ensaios de iconografia política*. Companhia das Letras: São Paulo, 2014.
- KOSSOVITCH, Leon. *La discontinuité et l'histoire de l'art*. In: *Ruptures. La discontinuité dans la vie artistique*. Jean Galard (Org.). ESBA, Musée du Louvre: Paris, 2007.
- LE COAT, Gerard. *The Rhetoric of the Arts (1550-1650)*. Peter Lang: Frankfurt, 1975.
- MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. Edusp: São Paulo, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Détruire la peinture*. Flammarion: Paris, 2008.
- NASSER, Eduardo. *Nietzsche e a ontologia do vir-a-ser*. Edições Loyola: São Paulo, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien. *L'Inactuel*, (s.l.), n.6, p.53-68, 1996.
- ROSENBERG, Pierre (Org.). *Poussin, Le massacre des Innocents - Picasso, Bacon*. Flammarion: Paris, 2017.
- SIMÕES RODRIGUES, Nuno. Três mitos gregos de caos e ataxia. *Phoênix*, Rio de Janeiro, n.23, v.1, p. 12-29, 2017.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. *Tipiti: Journal of the Society for The Anthropology of Lowland South America*, Berkeley, n.1, v.2, p.1-22, 2004.
- WARBURG, Aby. *Essais florentins*. Hazan: Paris, 2015.