

Resenhas

Tzvetan TODOROV

*Elogio del individuo. Ensaio sobre la
pintura flamenca del Renacimiento.*

Barcelona: Galáxia Gutenberg, 2006.

304 p.

Este livro (*Éloge de l'individu*) segue o caminho aberto pelo autor em *Elogio do cotidiano* (*Éloge du quotidien: essai sur la peinture hollandaise*). Além da valorização do cotidiano e das coisas comuns, a representação da figura humana passa por mudanças responsáveis por uma imagética que alterará substancialmente os rumos da pintura europeia daí em diante. A própria ideia de beleza se alteraria à imagem deste tipo de individualização e representação. A beleza não pode mais ser vista como um conceito universal, mas pode ser encontrada em qualquer coisa e em qualquer homem a partir da singularidade inseparável que lhe é constituinte enquanto sujeito.

O olhar de Todorov vai mais longe e identifica um momento na história da pintura europeia em que os indivíduos passam a ser tema das imagens. Quando surge o gênero do retrato, a materialização de imagens de pessoas dotadas de nome e biografia e não destinadas às oferendas funerárias ou à glorificação de poder político ou religioso? O autor identifica a pintura flamenga do século XV como o ápice de um processo iniciado vários séculos antes e que evidencia que “o mundo e os homens somente existem porque Deus os olha”. A partir deste momento, o olhar sobre o homem adquire um novo significado.

O autor tece uma história nem sempre linear, mas que conduziu uma revolução à concepção de como se representar o indivíduo, partindo da grandeza e decadência do retrato na antiguidade,

passando às alterações que este sofreu sob o peso do cristianismo. Nesse sentido, o trabalho de Todorov é de uma minúcia comparável à dos artistas flamengos cuja obra submete à análise.

O livro está dividido em duas partes. Na primeira apresenta as premissas de uma imagética da individualidade ao relacionar a questão da identidade ao conceito do que é um retrato. Desta maneira, uma imagem de um ser humano que não permita o reconhecimento de suas características individuais e únicas não seria um retrato. Estaríamos diante de uma representação e não de uma retratística. Além disso, os retratos que não seriam destinados à contemplação, não deveriam ser classificados como tal. Destinados aos deuses, à contemplação dentro do túmulo ou à afirmação de uma memória, os retratos da antiguidade, tanto os do Antigo Império (2700-2300 a.C.) quanto os gregos da Idade Clássica, pertenceriam a este universo.

A existência do indivíduo seria assim prolongada mediante sua representação. Testemunho diante dos deuses onde o retratado encontraria, no além-túmulo, comemoração para os que o haviam conhecido em vida e glorificação – prolongação temporal e espacial – destinada aos que não tiveram a oportunidade do contato. Neste caso, a produção da imagem propugnava uma certa autonomia, e não se poderia esperar o reconhecimento de uma identidade. Apenas que fosse plausível.

Por não estar inscrito em nenhuma destas instâncias, Todorov identifica a imagem de Terêncio Neo e sua esposa (Pompeia – 40-75 d.C.) como o primeiro retrato europeu, ao menos no sentido moderno do termo. Mesmo não estando na esfera da residência, trata-se de um retrato privado. Sua intimidade ainda hoje nos emociona. Ausentes de quaisquer objetivos de glorificação, o casal foi representado por e para si.

Opostamente ao mundo privado que a imagem de Terêncio Neo nos oferece, as imagens paleocristãs se afirmaram desde o início pelas antigas funções glorificadoras e comemorativas da figura do indivíduo. Se por um lado as imagens de Cristo e da Virgem assumem a função oficial da cristandade a partir do século VII, por outro lado a imagética humana tendeu à diminuição. Todorov relaciona esta nova relação dos homens com as imagens como derivada da influência de Plotino (205-270). Para Plotino, Deus é absolutamente transcendente, superior a todo pensamento, a todo ser. Se para Plotino, o corpo – imagem da alma – merece pouca atenção, o retrato – imagem do corpo – merece menos ainda e nos encontramos diante de uma representação de ascese. Esta posição do humano em relação à divindade assumida pelo cristianismo não

determina o banimento das imagens, mas sim uma submissão destas ao sentido e ao serviço da doutrina, condicionando o desenvolvimento da pintura. Podemos identificar uma submissão ao discurso por meio de um método iconológico em que a imagem se converte num ícone. Neste cenário, a retratística não desaparece, mas está reservada a indivíduos muito importantes. O retrato, neste caso não é o do indivíduo. É a imagem do humano, mas do humano que desempenha uma função, um cargo que ocupa. A hierarquia no lugar do indivíduo.

Todorov identifica o pensamento de Guilherme de Occam (1290-1348), mil anos após este “eclipse”, como a raiz para uma nova valorização do retrato na pintura europeia. Para o monge franciscano, existe uma necessidade na lógica, mas não na ordem natural das coisas; na natureza, até as regularidades ininterruptas são contingentes, isto é, não precisam ter acontecido. Occam entende que não se pode alcançar nenhum conhecimento válido do mundo mediante a pura especulação lógica. Seria então necessário olhar e ver como as coisas realmente são; apenas a observação e a experiência possibilitariam uma base confiável para o conhecimento. Occam se coloca ao lado do indivíduo e reclama que se coloque o papel a cada objeto em particular. De acordo com Todorov, esta maneira de pensar vai não somente se impondo progressivamente nos mais diversos âmbitos da cultura, mas também terá consequências decisivas no desenvolvimento da pintura europeia daí em diante.

Esta revalorização da figura humana e do indivíduo aparece também em diversos autores místicos do século XIV, principalmente Tomás de Kempis (1380-1471) que publicou em 1424 um dos livros mais influentes na história da literatura religiosa no Ocidente: *Imitação de Cristo*. Tomás era amigo e seguidor de Gerhard Groote (1340-1384), o místico alemão do século XIV, fundador da Congregação Irmãos da Vida Comum. Fiel expressão dos ideais de Groote, o livro *Imitação de Cristo*, ao valorizar a experiência espiritual individual enfatiza a cisão entre o caminho da graça (de Deus) e da natureza (o homem). Além de contemporâneo, Tomás de Kempis era conterrâneo de van Eyck e de Robert Campin, os principais artistas da pintura renascentista flamenga.

Podemos identificar também a influência do *Doctor christianissimus* Jean de Gerson (1363-1429). Chanceler da Universidade de Paris em 1395, foi cônego em Bruges de 1396 a 1401. Ao valorizar o culto doméstico e burguês, Gerson desencadeia uma ampla gama de representações que destaca o elemento humano no ato religioso. Observa-se a revalorização da figura de José (pai

adotivo de Jesus), da família e do matrimônio.¹ Para Gerson, a figura de José representava a um só tempo o pai, o protetor, a família, a caridade e o casamento.

Em plena Guerra dos Cem Anos (1337-1453), a obra destes artistas e pensadores se inscreveu às pretensões de Filipe, o Bom,² de criar um estado borgonhês numa extensão que ia de Amsterdã à Genebra. A produção imagética segue dentro da concepção cristã do simbolismo medieval. Fundamentada nos conceitos de Santo Agostinho e Hugues de Saint-Victor no século XII, existiam no mundo três categorias de objetos: os que somente são signos, os que somente são coisas significadas e os que são significantes. Todo o universo visível se enquadraria nestas categorias.³

Este modo de entender as imagens somente teria um desenvolvimento a partir da obra de Nicolau de Cusa.⁴ Em diversas obras, como *A Visão de Deus* (1453) e a *Douta Ignorância* (1440) o teólogo afirmava tanto que de uma imagem não se pode extrair a verdade, mas que ela incita a descobri-la, quanto que a presença simultânea de pontos de vista múltiplos é uma consequência da própria pluralidade dos homens. Em relação às imagens, o pensamento de Nicolau de Cusa conclui que é possível admirar uma imagem sem cair no hediondo pecado da idolatria. Neste sentido, o pensamento de Nicolau de Cusa representou para a cristandade a resolução de um problema: representar sem pecado o mundo visível.

Todorov identifica a valorização do indivíduo como o denominador comum às diversas obras destes diversos pensadores. Tanto no pensamento, na política, na representação e na vida cotidiana concede-se um maior valor ao indivíduo, que deixa de ser um simples brinquedo nas mãos de Deus para ser alguém que possui influência sobre seu próprio modo de vida, pública e privada. Um ser que busca conhecer o mundo por si mesmo, não se submetendo à imagem transmitida pela tradição. Esta descoberta do indivíduo

¹ Todorov sugere ver as iluminuras de Jean d'Orleans para as *Très belles Heures*, de Juan de Berry, destacadamente a Natividade, a Fuga ao Egito e a Adoração dos Reis Magos. Do mesmo modo a obra de Jacquemart de Hesdin para as *Très belles Heures* e a produção de Jacques Coene (Maestro de Boucicaut).

² Filipe III de Borgonha, dito Filipe, o Bom (1396-1467) príncipe francês da terceira ramificação borgonhesa da Dinastia Capetiana, duque de Borgonha, de Brabante e dos Países-Baixos borgonheses de 1419 a 1467.

³ Ver *Suma Contra Gentios*. IV, LVI, 4 (3965): “Também não é inconveniente que a salvação espiritual seja mediante coisas sensíveis e corpóreas, porque eles são instrumentos de Deus que se encarnou e padeceu.”. AQUINO, Tomás de. *Suma Contra os Gentios*. Porto Alegre: EDPUCRS, 1996. 2 v.

⁴ Nicolau de Cusa ou Nicolau Krebs ou Chrypffs (1401-1464). Identificado como antiaristotélico ou antiescolástico, introduziu a noção de *coincidentia oppositorum* (coincidência de opostos) em que Deus pode superar todas as contradições da realidade e do mundo sensível.

aconteceu em várias áreas do conhecimento, mas é mais facilmente verificável na pintura.

O autor separa os artistas basicamente em dois grupos. Um, que se estabeleceu na corte a serviço de um nobre sendo dele beneficiário; outro, que se estabeleceu na cidade e vende sua produção a diversos tipos de clientes, sobretudo à burguesia nascente. No universo da pintura flamenga renascentista, delimitado neste estudo, Paul de Limbourg e Jan van Eyck seriam artistas da corte, a serviço respectivamente do Duque de Berry e do Duque de Borgonha. Diferentes destes, artistas como Robert Campin e Rogier van der Weyden se instalaram na cidade e trabalhavam por encomendas.

Neste contexto, a produção de iluminuras teria sido um primeiro degrau cuja produção destes artistas encontraria terreno fértil. Destinadas a um cliente privado, tanto em relação à encomenda, quanto ao uso, gozavam de uma maior liberdade em relação à pintura, além de ser produto da interação direta entre o artista e o cliente. A produção das iluminuras atreladas a um texto específico, de certa maneira, resume a história da representação pictórica flamenga na primeira metade do século XV, quando se destacam as produções de Jean Pucelle,⁵ Jacquemart de Hesdin,⁶ Jacques Coene e os irmãos Limbourg.⁷

Do conjunto desta obra, Todorov destaca a ilustração correspondente ao mês de *Outubro* nas *Très riches Heures* do duque de Berry⁸ como uma das imagens mais revolucionárias da pintura europeia. Ao representar as pessoas e os animais como seres particulares, a imagem mostra a paisagem como um motivo independente: as cenas se desenvolvem sob um céu, em contraste com uma arquitetura perfeitamente delineada e contemporânea do artista. É a descoberta do céu como elemento expressivo e, ao mesmo tempo, a descoberta da superfície da terra como palco onde se desenrolam cenas da vida cotidiana. A presença da sombra e do movimento evidencia a questão do tempo bem como o registro do tempo presente. Ao representar uma ação, o pintor insere a imagem no seu tempo, um tempo real, humano, que o distingue do tempo imóvel e eterno da divindade.

Por outro lado surge uma outra maneira de se individualizar a representação pictórica: o próprio ato de pintar e, conse-

⁵ Jean Pucelle (1300-1355). Seu trabalho mais famoso é *As Horas de Jeanne d'Evreux* (1324-1328), um livro de horas criado para Jeanne d'Evreux, a terceira esposa de Carlos IV, de França.

⁶ A principal obra de Jacquemart de Hesdin (1384-1409) seria *Très belles Heures*, concluída em 1390.

⁷ Herman, Paul e Johan.

⁸ João de França, Duque de Berry (1340-1416).

quentemente a ação de perceber. Estamos diante de uma subjetividade do autor como princípio de construção da imagem em que o espaço não se apresenta como único, mas coincide com a posição do observador da totalidade que a imagem representa e oferece em seus próprios limites e por meio de seus próprios recursos formais. Desta maneira a imagem do indivíduo aparece retomando as mesmas funções ambicionadas pelos retratos da antiguidade. Pelo retrato, o indivíduo permanece na memória não somente de seus contemporâneos, inscrito em um tempo e num espaço concreto.

Isto posto, chegamos à segunda parte: a pintura flamenga do século XV. Todorov identifica um processo a que corresponderiam três etapas – ruptura, apogeu e posteridade.

Entendendo por ruptura a transposição destes conceitos restritos às iluminuras para a pintura em cavalete, não exclusivamente destinada ao uso privado, restrito aos limites da página. O pioneiro desta ruptura seria Robert Campin (1375-1444). Com respeito à Natividade (1425), estamos diante de uma imagem que evidencia a revolução por que passava a imagem na época. Apropriando-se da história sagrada do nascimento de Cristo e representando-a num espaço profano cotidiano, Campin introduz uma novidade à representação pictórica: a presentificação concreta das coisas. A paisagem do fundo não é a da região de Belém onde Cristo nasceu, e sim a que o pintor vê e na qual vive e conhece. O pintor vai mais longe. Diante do tríptico da *Anunciação* (1425-30), o observador se defrontava, pela primeira vez, com a sensação de estar vendo, através da superfície de um painel, um mundo com todas as realidades da vida cotidiana. É o primeiro painel da *Anunciação* que tem por cenário um interior doméstico completamente mobiliado e também o primeiro em que se honra São José, o pai de Jesus. A divindade não está longe no céu, mas na vida cotidiana, no aqui e no agora. A paisagem que a janela entreaberta de José mostra é uma imagem da cidade do pintor, e o quadro é ele próprio, uma janela aberta de onde se pode entrever um recorte do mundo.

Na obra de Campin a ruptura com a tradição pictórica anterior é evidente e completa. Até então não se havia pintado a experiência cotidiana e os objetos reais com tal precisão, nem levado o indivíduo real ao centro da representação. E não somente nos quadros de temática religiosa, esta posição aparece também nos diversos retratos que executa como encomenda, principalmente de burgueses⁹ nos quais o pintor parece não fazer nenhuma concessão

⁹ Barthelemy Alatrueye e sua esposa, Mary de Pacy, Robert de Masmines e Quentin de Ville.

aos cânones de beleza de sua época. Confirmando a nova autonomia do indivíduo, as imagens pretendem registrar os retratados como o pintor realmente os via: o registro da identidade. O indivíduo se afirma como objeto da pintura.

Se para Todorov Campin representa o pioneirismo na representação da figura humana, Jan van Eyck (1390-1441)¹⁰ será o responsável pela sua perfeição. No grande retábulo do *Cordeiro Místico* (1432) podemos observar a influência das iluminuras¹¹ em sua obra. São evidentes a extrema atenção aos detalhes, a iluminação onipresente e inclusão de personagens num nível de precisão até então desconhecido na pintura europeia.

As figuras de Adão e Eva, laterais ao retábulo, merecem destaque. O que as torna tão notáveis é menos a exibição realista da nudez, mas sim o fato de que estão representados não como personagens lendários, mas como indivíduos reais. Os detalhes sutis do pé direito de Adão quase a sair do plano do quadro e a cor das mãos e do rosto (mais escuros) que o restante do corpo apenas sublinha a proeza do artista. Para Todorov, este caso seria um exemplo em que a representação vence a expressão.

Após 1432 e a conclusão do *Cordeiro*, van Eyck superará uma nova etapa em sua produção. Herdeiro de Campin e dialogando com ele, van Eyck se diferencia radicalmente deste em *Virgem com o Menino* (1433). Se por um lado Campin humaniza a divindade e aproxima o sagrado ao profano, inscrevendo suas Virgens ao mundo cotidiano dos burgueses flamengos de sua época, distante do mundo sobrenatural, van Eyck assume a posição do indivíduo pintor, do sujeito que vê e do autor que concebe uma imagem. O quadro é concebido de um ponto de vista exclusivamente humano. É a visão do artista que compõe a imagem, submetendo tanto os objetos quanto as pessoas ao espaço da obra de arte que se coloca à contemplação.

Nos quadros de van Eyck posteriores a 1432, Todorov identifica um mundo onde a contemplação ocupa o lugar da representação. Além da visão, estamos diante de um tempo fixo, congelado.

¹⁰ Considerado o fundador da escola realista flamenga, especialista na recém-criada técnica da pintura a óleo. Nomeado pintor oficial (1422) de João da Baviera, conde de Holanda, três anos mais tarde entrou para o serviço do duque de Borgonha, Filipe, o Bom, para quem realizou várias missões diplomáticas secretas na Espanha e em Portugal. Casou e fixou residência definitiva em Bruges (1431), cidade onde morreu. De juventude e formação incertas, as obras mais representativas datam de seus últimos dez anos de vida, como *A adoração do Cordeiro místico* (1432) da igreja de São Bavo, em Gand, *Retrato de um jovem* (1432), *O casamento de Giovanni Arnolfini e Giovanna Cenami* (1434), *Madona do cônego Van der Paele* (1434-1436) e *Madona na fonte* (1439).

¹¹ Ver o *Nascimento de São João Batista em Três belles Heures*, atribuído a ele.

Este tempo, entretanto, não é o tempo de Deus como queria Tomás de Aquino ou Santo Agostinho, sendo antes o tempo do artista. Os quadros mostram a visão do autor da imagem, colocada fora do tempo real, além do cotidiano. Todorov conceitua esta contemplação como um estado de ânimo, uma atividade espiritual, um pensamento que não pode ser traduzido pelo discurso, mas que pode apenas designá-lo. De acordo com o autor, essa qualidade coloca van Eyck numa categoria meritória à parte da produção de todos os demais artistas seus contemporâneos.

A maturidade artística de van Eyck pode ser observada em todos os seus quadros, qualquer que seja o tema. Tanto no retrato duplo de Giovanni Arnolfini e Giovanna Cenami – o *Compromisso dos Arnolfini* (1434) e na sua cena de compromisso eternizado numa teia simbólica de objetos meticulosamente calculados, quanto no quadro *Virgem de Van de Paele* (1436), concebido como um tríptico que submete os espectadores no mesmo espaço imóvel dos personagens observados. O que interessa, segundo Todorov, é a substituição da percepção pela pura contemplação, geradora, ela própria do espaço visual que representa.

Os retratos pintados por van Eyck entre 1432 e 1436 partilham essa mesma característica comum. Estão eternizados num mundo distante do mundo real, representados com meticulosidade. Presos em seus limites, é como se estivessem diante de um espelho. Como no retrato do cardeal Niccolo Albergati em que podemos comparar o desenho preliminar com a pintura definitiva. No desenho, algo próximo de uma coleta de dados, temos a máxima fidelidade, mas o quadro vai além dela. Sob uma luz difusa e um fundo surreal, o cardeal está diante de si mesmo. Nada vê, nada contempla, nada observa senão a si próprio.

Segundo Todorov, a *Virgem do chanceler Rolin* seria capaz de resumir quase toda a produção imagética do artista. O espaço pictórico funde harmoniosamente o sagrado e o profano, o terreno e o celestial, o natural e o sobrenatural num ambiente plausível e reconhecível aos contemporâneos. O retratado (Rolin) se coloca diante do sobrenatural em seu mundo terreno e observamos a humanização da divindade. Todorov observa que a imagem dos indivíduos autônomos de van Eyck é tão perfeita, que passa a ser autônoma. Perante a imagem estamos diante da “primavera” do Renascimento.

Como o caminho para se introduzir o indivíduo no universo da pintura já havia sido desbravado tanto por Campin quanto por van Eyck, restou aos demais pintores a exploração desta descoberta, sistematizando os resultados e multiplicando os exemplos, conforme

podemos ver na obra de Rogier van der Weyden (1399-1464). A pintura de van der Weyden não se submete a representar apenas o que vê e recorre a uma concepção mais antiga, anterior a Campin: a exatidão como dogma condutor da beleza formal. Esta posição faz de van der Weyden o pintor cristão ideal, uma vez que suas imagens são ao mesmo tempo realistas, belas e piedosas.

O pintor inaugura um novo subgênero, o retrato devocional. Se por um lado a representação do indivíduo está contida na intenção religiosa e se reduz nesta, à dimensão piedosa, podemos ver que o retrato literal cede lugar à representação da experiência religiosa. O indivíduo se encontra diante de uma nova dimensão, em posição de igualdade com a Virgem ou com o Cristo crucificado. O retratado se coloca na cena cristã e é, ele próprio, partícipe do evento. Neste sentido o papel do artista como produtor sujeito da imagem nunca havia tido um reconhecimento tão importante na história da pintura antes dele.

Nos diversos retratos que executou em diferentes momentos de sua carreira, van der Weyden procurou ampliar a percepção do retratado objetivando revelar sua identidade, e esta característica é observável nos artistas que dialogavam com ele. Os retratados não aparecem desempenhando uma ação, mas estão eternizados num momento conforme podemos observar nas obras de Petrus Christus (1410-1473), Jacques Daret (1404-1470), Dierick Bouts (1410-1475), Hugo van der Goes (1440-1482), Hans Memling (1430/35-1494) e na obra de um artista anônimo conhecido como Maestro de Frankfurt, que pinta o quadro *Artista e sua mulher* (1496). O Maestro de Frankfurt Todorov identifica como o último exemplo da representação de indivíduos em Flandres dessa época. Estão ausentes as intenções devocionais ou o simbolismo religioso: a representação da existência do indivíduo é objeto de si mesma, e sua autonomia imagética enquanto sujeito está completa.

Estas particularidades da pintura flamenga demonstram que estes artistas não possuíam um cânone formal diretivo, fazendo com que buscassem a particularidade de cada objeto temático da representação. Neste fato, Todorov identifica sua especificidade e a novidade de sua imagética. Do outro lado dos Alpes, os artistas italianos seguiam as normas da antiguidade clássica, muito presente no olhar dos artistas: tanto Masaccio (1401-1428) como Uccello (1397-1475) retrataram seus personagens como uma efígie de medalha antiga, em perfil, pouco espaço deixando para a identidade do retratado. Somente a partir da inserção e difusão da pintura flamenga depois de 1442 via Nápoles é que esse tipo de representação passa a se alterar.

A geração de artistas italianos da segunda metade do século XV não é insensível à arte flamenga, conforme podemos identificar na produção de Piero della Francesca (1416-1492), Andrea Mantegna (1431-1506) e principalmente Antonello de Messina (1430-1479).

De acordo com o autor, a comparação da retratística italiana com a flamenga do século XV coloca em evidência o quanto a vivacidade dos italianos se opõe à imobilidade dos demais artistas. Separada do tempo, a imagética flamenga não ilustra uma situação passageira. Por mais que a paisagem ou os objetos estejam presentes na imagem, os retratados permanecem como se estivessem isolados do cotidiano e da temporalidade do presente. Para ele, o retrato flamengo não mostra o indivíduo no curso de sua existência. Antes, coloca o observador perante um estado do ser que não seria possível por outra via senão a da construção feita pelo olhar do artista. Ao introduzir o indivíduo como objeto e não como sujeito da representação, a pintura flamenga explicita a transformação por que passou tanto o pensamento político e filosófico, quanto as estruturas sociais e as maneiras de ser e de ver o mundo na Europa renascentista.

Ao nos colocarmos diante da imagem de um retrato tão distante do nosso tempo presente, nos posicionamos numa distância diferente. Olhando para um objeto produzido no passado nos colocamos numa posição que não poderá ser absolutamente superada. Trata-se então de confrontar fontes, interpretações, pontos de vista, operação de “leitura” a que se refere Baxandall.¹² Resta-nos a subjetividade da leitura e a interpretação do olhar. Uma atitude semelhante ao fazer poético de Cecília Meireles. Em *Retrato Obscuro*, publicado em *Mar Absoluto* (1945). A poeta se coloca diante de um retrato antigo e por meio da narrativa poética completa a imagem que vê:

Quem poderá dizer alguma coisa certa a seu respeito?
Ela mesma pararia, ouvindo-se descrever,
Atônita.
Seu rosto inviolável é como o das estrelas,
Quando os homens explicam:
“aquela é Sirius... Aquela, Antares... Aquela ...?”¹³

Rumo a uma conclusão, o autor identifica os séculos XVIII e XIX como desdobramentos da descoberta do indivíduo no século XV. Seria o apogeu do retrato, em que convergiriam as subjetividades tanto dos artistas quanto dos retratados. A concordar com

¹² BAXANDALL, Michael. Padrões de intenção. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

¹³ MEIRELES, Cecília. Poesia Completa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Todorov, a pintura renascentista flamenga corresponderia ao mais alto grau de intensidade no contexto da pintura europeia. Estaríamos diante de uma pintura “em si”. Representação que somente seria colocada em xeque pelas vanguardas artísticas do início do século XX. Mas esta já é outra questão.

RAFAEL ALVES PINTO JUNIOR

Arquiteto formado pela Universidade Católica de Goiás

Mestre em Cultura Visual – FAV UFG

*Doutorando de História – UFG**

Professor do CEFET – GO

VÂNIA MARIA FARIA FLORIANO DE CARVALHO

Arquiteta pela Universidade Católica de Goiás

Mestranda em História pela Universidade Federal Goiás

*Sob a orientação do Prof. Dr. Élio Cantalício Serpa.