



nº 10 - junho de 2013

## Entretencimentos – literatura e artes visuais

*Maria Adélia Menegazzo<sup>1</sup>*

### RESUMO

Este artigo pretende examinar o exercício efrástico como fator de ampliação do sentido de uma obra de arte. No limite da descrição, as leituras realizadas por poetas brasileiros contemporâneos de obras de arte visual demonstram as vantagens da prática, afirmando-se para além da mera intertextualidade ou de um ponto de partida para criação. Buscamos demonstrar que o poeta age na interpretação dos signos não-verbais por meio de signos do sistema verbal, acrescentando elementos da própria poética e, neste processo, intensificam-se as qualidades e os sentidos tanto do poema quanto da obra de arte visual.

**PALAVRAS-CHAVE:** Efrase; Poesia contemporânea brasileira; Artes visuais

### ABSTRACT

This paper aims to examine the ephrastic exercise as a factor of enlargement of the sense of an artwork. On the limit of the description, the readings performed by contemporary Brazilian poets of visual artworks show the advantages of practice, asserting itself beyond mere intertextuality or beyond a starting point for creation. We seek to demonstrate that the poet acts in interpreting non-verbal signs by means of the verbal system signs, adding elements of his poetry and, in this process, the qualities and senses are intensified in both the poem and the visual artwork.

**KEYWORDS:** Ecphrasis; Contemporaneous Brazilian poetry; Visual arts

---

<sup>1</sup>Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada. Professora do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil, [ma.menegazzo@uol.com.br](mailto:ma.menegazzo@uol.com.br)

Dentre as muitas formas de apresentação da poesia contemporânea brasileira está o exercício de dialogar com a tradição plástica, provocando não apenas um aumento na tensão entre linguagem e tempo, mas também uma alteração no ato de leitura. Do leitor implicado (*impliedreader*) de Iser (1974) vem a visão do leitor ampliado como sendo aquele capaz de estabelecer os cruzamentos entre a linguagem poética e a das artes visuais ou plásticas, contribuindo para redimensionar o sentido de ambas. Neste tipo de leitura são entretecidos processos e procedimentos formais que permitem o avanço das experimentações estéticas e da expansão de poéticas cada vez mais abertas e com diferentes dicções, como as que serão apresentadas neste artigo. São leituras que não se fecham e que permitem retornar e expor aspectos que não foram percebidos anteriormente.

A base teórica de que me valho para aproximar e fazer dialogar a literatura e as outras artes concentra-se sobre textos de estudiosos da área de literatura como Marcia Arbex (2006), Liliane Louvel (2006), Claus Clüver (1997; 2006a; 2006b; 2008), que têm me permitido pensar a relação interartes enquanto provocação teórica. Ainda que não tenha chegado a uma descrição pormenorizada dos procedimentos de leitura a que submeto esses objetos, tenho procurado localizar materialmente este diálogo, seguindo o velho princípio de verificar como o texto/ a obra diz o que diz.

Várias são as formas em que a relação interartes pode se apresentar e sobre as quais tenho trabalhado. No que toca à narrativa, a utilização do conceito de iconotexto, descrito por Liliane Louvel (2006), permite compreender a presença explícita de uma obra de arte, uma pintura, por exemplo, como um momento de descrição no texto sem ser traduzido em palavras como ecfase. Trata-se da “presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente [d]a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo (LOUVEL, 2006, p. 218)”. A ecfase é a descrição propriamente dita de uma obra de arte dentro de um texto; o iconotexto apenas menciona a obra, presentificando-a enquanto objeto plástico-visual. Um exemplo bastante eficiente é a menção do quadro de Antoine Watteau, *Embarque para Citera*, no romance *Sylvie*, de Gérard de Nerval (cf. MENEGAZZO, 2011), que passa a desempenhar a função de cenário ideal para a realização dos devaneios do narrador. Para Louvel, o iconotexto funciona como um híbrido do texto, ritmado pelas aparições da imagem.

Nessa mesma medida podemos pensar poemas que fazem referência explícita a uma obra de arte visual como ponto de partida, no entanto, sem cair no exercício

meramente ecfástico. Inicialmente, tomo o poema “*Man in a chair* (Lucien Freud)”, de Paulo Henriques Britto, publicado em *Formas do Nada* (2012, p. 41):

Esperar sentado, mas sem  
relaxar os músculos. Mãos  
tensas nas coxas como quem  
prestes a levantar

como quem, à espera, descansa.  
E sim como se encurralado  
na cadeira. Sem esperanças  
nem expectativas. Sentado

na cadeira como quem não  
espera exatamente nada.  
Sem certezas, com exceção  
da única, e indesejada.

Obviamente, título e subtítulo já atualizam o quadro de referência de Lucien Freud, *Man in a chair* (**Fig.1.**) 1983/85, óleo sobre tela, 120,7 x 100,4 cm. Thyssen-Bornemisza Collection, Lugano, Suíça, no qual figura um homem de terno marrom, sentado sobre uma cadeira estofada em vermelho escuro, tendo ao lado um amontoado de panos brancos, que frequentemente aparecem em suas telas, como parte do atelier do artista. Ainda é necessário observar o contraste entre o tom escuro das paredes e o do assoalho. Embora a imagem da figura humana não deixe dúvida sobre o que se vê, a posição das mãos abertas sobre as pernas e dos ombros em desalinho criam uma atmosfera ambígua, não sendo possível afirmar qual o movimento imediato: de sentar ou de se levantar. A pintura de Freud é conhecida pela crueza explícita com que trata seus temas, cuja intensidade é dada pelas pinceladas sobrepostas, criando jogos de luz e sombra e contrapondo ângulos inesperados. Para o artista,

As pessoas são impulsionadas a produzir arte não por estarem familiarizadas com o processo, mas por sentirem uma necessidade tão intensa de comunicar seus sentimentos em relação a determinado objeto que esses sentimentos se tornam contagiosos. O pintor, portanto, precisa se colocar a certa distância emocional do objeto para deixá-lo se expressar (FREUD, 2011, p.30).

Apenas agindo dessa forma, Freud compreendia que o objeto (homem, mulher ou coisa) poderia revelar algum traço de vida ou de ausência dela e a pintura poderia refletir a própria vida. Ainda no quadro *Man in a chair*, pode ser observada a fisionomia do homem de olhar perdido no vazio e o cenho franzido, demonstrando um rigor que se contrapõe às mechas laterais do cabelo em desalinho. Para compor o espaço, entre as

paredes e o assoalho, o artista introduz três linhas retas — uma grossa vertical preta atrás do ombro direito da figura, uma vertical mais fina e mais clara, atrás do braço esquerdo, ambas na parede, e uma diagonal no assoalho, no lado direito do quadro. À rigidez destas linhas se contrapõe o amontoado de panos, cujas dobras são barrocammente elaboradas. É impossível determinar-lhes o volume e um sentido.

Já em Paulo Henriques Britto, uma tentativa de descrição se delinea, um *Bildgedicht*, um poema efrástico, no sentido do termo dado anteriormente. Mas o poema se encaminha pelo entre lugar, pelo que não está dito, mas insinuado. A primeira estrofe expõe de imediato a dúvida quanto ao movimento da figura: “Esperar sentado, mas sem relaxar (...) Mãos tensas (...) como quem prestes a se levantar”. Dos três verbos dados no infinitivo, dois apresentam aspecto durativo – esperar e relaxar, enquanto que o terceiro indica o início de uma ação – levantar. Nesta contraposição, o poeta ainda intervém suprimindo o verbo “estar” da locução “como quem prestes a se levantar”, o que reforça a ideia de ação não concluída. Além disso, o *enjambement* no final da primeira estrofe, logo após a negativa, enfatiza a ambiguidade do ato.

Na estrofe seguinte, encontramos movimentos semelhantes, como a supressão do verbo estar no segundo verso. Aqui há que se observar ainda o campo semântico no qual se inscrevem as ideias de fechamento e imobilidade expressas em “encurrulado”, bem como no verso “Sem esperanças nem expectativas” inserido em meio às discontinuidades dos versos que o cercam. Aproximando a referência pictórica, chamamos à atenção o olhar perdido no vazio e o cenho franzido da figura, que será mais uma vez, no poema, objeto de corte no final da estrofe, expresso por “Sentado” e nos primeiros versos da última estrofe: “na cadeira como quem não//espera exatamente nada”. Ora, não apenas visualizamos nestes versos uma negação em sequência, como também uma ênfase desta negação dada, de modo contraditório, pelo advérbio “exatamente”. Embora Britto opte pela dúvida, no final, recorre à tradição popular ao afirmar: “Sem certezas, com exceção//da única,” - a da morte. Mas para fazer esta afirmação, chama à morte “a indesejada”, recorrendo, agora, à tradição poética brasileira, mais precisamente ao poema “Consoada”, de Manuel Bandeira, cujos primeiros versos são: “Quando a indesejada das gentes chegar//(Não sei se dura ou caroável)//Talvez eu tenha medo.//Talvez eu sorria, ou diga: — Alô, iniludível!” (1985, p.307).

Para a ideia de fechamento e de ação concluída, recorreremos novamente ao quadro de Freud, buscando a relação entre a figura, que ocupa praticamente todo o

primeiro plano, cortada na altura dos pés, e o espaço em que se encontra - um plano dividido em dois - escuro o suficiente para enquadrar a parte superior do homem e iluminado, na medida, para fincá-la ao chão, indo ao encontro do poema de Britto. Os vários tons de marrom, vermelho e cinza corroboram a atmosfera de vazio. Para finalizar esta análise, novamente nos valemos do pensamento de Lucien Freud: “É por meio da observação e da percepção da atmosfera que o pintor pode registrar o sentimento que – assim ele espera – vai emanar de sua pintura” (2011, p.20).

Caberia dizer que a leitura entretecida permite que se compreenda um objeto à exaustão, ainda que os sentidos não se esgotem. O poeta age, neste caso, como um tradutor cujo resultado é fruto de uma interpretação (cf. CLUVER, 2006, p.117). Quem diz interpretar, diz constituir um sentido para compreender.

Se optarmos por ler o poema como uma tradução do texto visual, esta opção vai implicar um tratamento diferenciado de ambos. Não mais uma leitura fechada no texto ou na obra de arte visual, mas uma leitura entretecida como a que acabamos de realizar entre Freud e Britto. Selecciono, agora, o poema Parangolé, de Ana Martins Marques, publicado em *Da arte das armadilhas* (2011, p. 54-55), que diz:

Entre  
a casa  
é sua

sua casa-  
camisa

suas vestes-  
vestíbulos

saia-  
sala

chão-  
chapéu

entre  
a casa  
é sua

corredor  
para o corpo

escada  
para o êxtase

vestido

com vista  
para o mar

Neste poema, o título age como iconotexto: os Parangolés (**Fig.2**) de Hélio Oiticica implicaram uma nova proposição para a arte brasileira, nos anos 1960, para além da representação. Eles são a síntese de uma poética espacial que tem início com os *Metaesquemas*, do final dos anos de 1950 e definem também uma “estética do movimento e do envolvimento”, como “estruturas-extensões do corpo” (FAVARETTO, 1992). No entanto, mesmo abrindo para todas as possibilidades da relação corpo-corporo-movimento, os parangolés trazem a origem construtivista da obra de Oiticica, permeada pelos *ready mades* duchampianos, evidenciando uma outra tradição para a arte brasileira. O que nos interessa ressaltar é o deslocamento da experiência poética do objeto para o receptor, que ocorre nesse momento. Na visão de Favaretto,

Estandartes, tendas e capas — planejamentos coloridos, ou camadas de panos de cor que se revelam no movimento —, os Parangolés são abrigos que envolvem o corpo: salientam ações e gestos esplendentes de cor: carregar, andar, dançar, penetrar, percorrer, vestir, são os atos das extensões do corpo. A estrutura é o próprio ato expressivo, especialmente as capas, que materializam a abertura das ordens anteriores (1992, p.105).

São mais do que roupas, são “eventos instáveis e indefinidos” como podemos ler no poema de Ana Martins Marques. Formalmente, há no poema uma estrutura construtiva que se equilibra entre tercetos, dísticos e estrofes com versos ritmados e assonâncias. A exemplo do que vimos no poema de Paulo Henriques Britto, não existe um processo metafórico, mas um discurso em linguagem sintética, seca, que dialoga organicamente com uma obra de arte e sabe tirar vantagem dessa relação. Por exemplo, a cada repetição de um termo, o sentido se altera, como em /a casa/é sua//sua casa-/camisa/, onde “sua” aparece primeiramente como pronome possessivo para, em seguida, por proximidade a “camisa”, atualizar o verbo suar. Mas também se transforma num terceiro termo hifenado “casa-camisa”, apontando para a diversidade de usos dos “Parangolés”.

O poema tem início com uma espécie de convite: “Entre” na “casa-camisa”. Em seguida, passa-se para outro espaço – “suas vestes-vestíbulos”, e se dirige para “saia-sala”, com um “chão-chapéu”. Estabelecido o percurso de entrada, a primeira estrofe se repete para ampliar o sentido da relação corpo-obra-leitor, transformando-o em “corredor para o corpo”, “escada para o êxtase”, “vestido [com vista] para o mar”. Na

leitura destas duas penúltimas estrofes, percebe-se o mesmo número de sílabas poéticas, seis, enquanto que, na última, é introduzida a expressão “com vista” que prolonga as sensações anteriores. A estrutura dos “Parangolés” se apresenta no poema como um todo, pois, como descreve Favaretto (1992, p.106), “se é um estandarte, [expressa] o ato de carregar ou dançar; se é uma tenda, o de abrigar-se (sic); se é uma capa, o de vestir e dançar”. Hélio Oiticica explicava claramente que a ideia não era mais a do corpo como suporte ou motor da obra, geralmente atribuída aos neoconcretistas cariocas, como Lygia Clark, por exemplo, mas era a total “in(corpo)ação” do corpo na obra e da obra no corpo (apud FAVARETTO, 2006, p.107). A mesma proposta performática se lê no poema.

O que se pode perceber nos dois poemas analisados é que o diálogo com a obra de arte plástica implica uma identidade poética que se configura verbalmente, movendo-se materialmente pela página e por entre os sons, as fontes e as palavras, adquirindo novas significações.

Nestes dois casos, há a remissão explícita a uma obra de arte visual. Por outro lado, é possível estabelecer relação entre um poema e uma obra de arte plástica a partir da presença de marcas visuais que permitem não apenas evocar, mas articular uma imagem ainda que parcialmente. É o que ocorre com o poema de Orides Fontela, “Escultura” (2006, p.85), do livro *Helianto*:

O aço não desgasta  
seus espelhos múltiplos  
curvas  
arestas  
apocalíptica fera.

O aço não se entrega  
e nem se estraga é  
  forma  
— presença imposta sem signos.

O aço ameaça  
— imóvel —  
com a aspereza total  
de seu frio.

Ó forma  
violenta pura  
como emprestar-lhe algo  
  humano  
uma vivência  
um nome?

Não se trata aqui de buscar equivalentes em sistemas semióticos diferentes, mas de encontrar, neste caso, uma confluência entre um referencial dado pelo título e a transposição deste objeto no poema. Na primeira estrofe, o primeiro verso revela a matéria de que a escultura é feita, o aço, e que será reiterada no início das estrofes seguintes. Ao afirmar que se trata de matéria que “não desgasta seus espelhos múltiplos, curvas e arestas”, o objeto configura-se geometricamente. Esta configuração será reforçada na estrofe seguinte, onde a matéria “não se entrega e nem se estraga”, é forma pura, tirando partido sonoro dos verbos na voz passiva. Unindo estas duas apresentações da matéria da “escultura”, começa a se delinear uma forma abstrata, uma vez que já se eliminou a possibilidade da presença de uma “fera apocalíptica”, na primeira estrofe, o que remeteria à figuratividade da escultura clássica. Na terceira estrofe, a imobilidade e a frialdade da matéria agem ameaçadoramente sobre a forma, que, em seguida será “violenta pura”, impossível de ser humanizada. Há que se observar também o trabalho na camada sonora do poema que enfatiza o árduo trabalho de esculpir na dificuldade de se articular a expressão “apocalíptica fera”. Relacionando todos estes signos, pode-se compreender o poema como uma representação verbal de uma escultura abstrata e que, me permito ler como possível tradução de uma obra de Amilcar de Castro, escultor brasileiro que tem no aço uma de suas principais matérias.

Para Rosalind Krauss,

na medida em que a escultura do século XX rejeitou a representação realista como sua principal ambição, voltou-se para jogos bem mais genéricos e abstratos da forma, surgiu a possibilidade (...) de que o objeto esculpido fosse visto como nada senão matéria inerte (1998, p.301).

A obra de Amilcar de Castro, e aqui me refiro às esculturas de corte e dobra, e não às de corte e deslocamento, tem a propriedade de tratar a matéria bruta, a chapa de ferro ou aço cor-ten, pesada e isolada, como um simples plano que pode ser, segundo Tadeu Chiarelli, rasgada, “curvando-a para frente, para trás ou para os lados (sempre com o plano primordial como eixo e parâmetro)” (2002, p.216). Tomando como um exemplo a escultura de Castro (**Fig. 3**), no Instituto Inhotim, vemos que o efeito da ação do tempo é parte importante do sentido que o objeto tem em relação ao meio. Isto é, sua forma geométrico-abstrata, sua dureza e permanência criam um contraste “violento”, inequívoco com a suavidade dos jardins em que está colocada. Ao mesmo tempo, é quase que impossível não pensar na adequação da linguagem



modernista do espaço natural com a sintaxe modernista da escultura de Castro. Trata-se de um jardim à Burle Marx, onde o desenho da paisagem se complementa pelo contraste das cores das plantas, águas, pedras e terra. A escultura acrescenta um paralelogramo dobrado ao meio, com as pontas para cima. Uma forma simples - “presença imposta sem signos”, como diz o poema de Fontela. Importante saber ainda que o aço cor-ten tem a propriedade de enferrujar apenas até um determinado ponto, a partir do qual sua oxidação cessa. O efeito visual do aço e do ferro é o mesmo. E assim, esta escultura que tem o título de “gigante dobrada”, a nada remete senão a ela mesma, a chapa de ferro, confirmando a última estrofe do poema: “Ó forma//violenta pura//como emprestar-te algo// humano//uma vivência//um nome?”

Para uma última leitura, voltamo-nos ao centro da 30ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2012, à exposição da obra de Artur Bispo do Rosário (**Fig.4**), enfatizando a prática do arquivo como uma das recorrências da arte contemporânea. No texto de abertura do catálogo, propondo uma discussão do conceito de “iminência poética”, norteador da mostra, o crítico Homi Bhabha acentua a presença reiterada e parcial da obra de arte para a constituição do sentido. Para ele,

A apreensão súbita de uma obra como nova ou ressuscitada em uma estrutura pouco conhecida é uma reconfiguração de seu sentido (ou ser) na tradutibilidade híbrida do processo. A proliferação de uma obra de arte não é simplesmente uma indicação de sua autoridade “em si mesma”; é um sinal de sua articulação em relações de alteridade, seu aparecimento surpreendente em sistemas de significado, forma e valor diferentes de seus próprios, e em tempos e lugares diferentes dos seus. (BHABHA, 2012, p.23)

O estabelecimento de relações entre os artistas presentes na mostra evidenciou o arquivo como prática poética individual e coletiva, uma espécie de modo de ler o mundo a partir da criação de sistemas. Alguns mais evidentes, outros menos, mas indiscutivelmente demonstrando que há sempre uma lógica construída na obra e, neste sentido, Bispo do Rosário é exemplar.

Em 1996, no *Livro sobre nada*, Manoel de Barros dedica um poema ao artista, intitulado AB do R.:

Arthur Bispo do Rosário se proclamava Jesus. Sua obra era ardente de restos: estandartes podres, lençóis encardidos, botões cariados, objetos mumificados, fardões da Academia, Miss Brasil, suspensórios de doutores – coisas apropriadas ao abandono. Descobri entre seus objetos um buquê de pedras com flor. Esse Arthur Bis-

po do Rosário acreditava em nada e em Deus. (BARROS, 1996, p.83)

Primeiramente, é preciso notar, neste caso, a referência explícita ao objeto com o qual se estabelecerá uma relação. No entanto, também não há aqui um mero exercício de efrase. Trata-se de uma poética com a qual Manoel de Barros tem muito em comum. Ainda que a obra de Bispo do Rosário tivesse como objetivo exclusivamente o seu encontro com Deus - a rigor não era pensada ou realizada como arte, mas como um discurso para comunicar-se-, as expressões “obra ardente de restos” e “coisas apropriadas ao abandono”, que lemos no poema, são imagens que se entrecruzam. Para Barros, tudo o que é “rejeitado pela civilização”, como afirma em outro texto, serve para poesia. Assim, mais do que descrever os elementos que dão corpo à obra do artista plástico, o poeta acentua na palavra a condição de matéria organizada artisticamente, utilizando, para isso o recurso da enumeração e a aparente facilidade da sequência.

Manoel de Barros age sobre Bispo do Rosário e sua obra, modificando-os por acrescentamento: do artista diz que “se proclamava Jesus” e aos seus “restos” – estandartes, lençóis, botões, objetos, por exemplo, propõe qualificações frequentes na própria obra: podres, encardidos, cariados, mumificados. São substâncias que se encontram e que ampliam a apreensão da matéria poética de ambos.

A afirmação de que Bispo do Rosário “acreditava em nada e em Deus” dá margem à dupla leitura, pois em “nada” se encontra a necessidade de inventariar as coisas do mundo para torná-lo um espaço organizado, apto para receber a divina voz. Para Barros, o “nada” é só uma palavra, é física sem metafísica. O poema AB do R, um pequeno poema em prosa, dispõe as palavras numa forma retangular, equilibrada, remetendo formalmente aos estandartes do artista. Fiel à poética dos “inutensílios”, Barros entrecruza seus fios aos de Bispo, pois também coleciona “fardões de academia, Miss Brasil, suspensórios de doutores” como peças importantes de um arquivo sobre nada, do ponto de vista de uma lógica racional.

Ao propor estas leituras entrecruzadas penso que sejam inegáveis a ampliação e o aprofundamento de sentido por que passam as obras aqui apresentadas, resultado de poéticas definidas individualmente. Mesmo nos momentos mais descritivos e referenciais, o fato de se tratar de sistemas de signos diversos, com materialidade própria, impede que se faça uma leitura direta, como se um fosse legenda ou ilustração do outro. Desse modo, há que se buscar o objeto em profundidade, atentando para todos os componentes de sua constituição, indo além do dado intertextual.

Dentre as várias possibilidades de realização dos chamados poemas ecfrásticos, de acordo com Gisbert Kranz, citado por Clüver (2006, p.111), as leituras que fizemos apontam para o jogo entre transposição e interpretação, conceitos que ainda precisam ser discutidos à luz dos objetos selecionados.

## REFERÊNCIAS

- ARBEX, Marcia. (Org.) *Poéticas do visível*. Belo Horizonte: FALE, 2006.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1985.
- BARROS, Manoel. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BHABHA, Homi. Arte e iminência. *Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo: A iminência das poéticas*. Curadores Luis Pérez-Oramaset al. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012, p. 20-24.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2ed. São Paulo: Lemos, 2002.
- CLUVER, Claus. Estudos interartes. Conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade*, São Paulo, 1997, v.1, nº 2, p. 37-55.
- \_\_\_\_\_. Da transposição semiótica. In: ARBEX, Marcia. *Op. Cit.*, 2006a, p.107-166.
- \_\_\_\_\_. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. *Aletria*, Belo Horizonte, 2006b, v. 1-5, n.14, p. 11-41.
- \_\_\_\_\_. Intermidialidade. *Pós. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes*. Belo Horizonte, 2008, v. 1, n.1, p. 5-23.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992 (Texto e Arte, 6).
- FONTELLA, Orides. *Poesia reunida*. [1969-1996]. São Paulo: Cosac Naify: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- FREUD, Lucien. Algumas reflexões sobre a pintura. *Serrote*, São Paulo, v. 2, n.7, 2011, p. 29-31.
- ISER, Wolfgang. *The implied reader*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1974.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LOUVEL, Liliane. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Marcia. *Op.Cit.*, 2006, p. 191-220.

MARQUES, Ana Martins. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Memória, imagem e representação da paisagem de *Sylvie* de Nerval. *Lettres Françaises*, Araraquara, SP, 2011, n.12 (2), p.173-182.

## FIGURAS

FREUD, Lucien. *Man in a chair*. Disponível em [\[www.museumsyndicate.com/item.php?item=4545\]](http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=4545). Acesso em 10.03.2013.

OITICICA, Helio. *Parangolé*. Disponível em [\[www.itaucultural.org.br/aplicexternas/.../ho/index.cfm?...CD\]](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/.../ho/index.cfm?...CD). Acesso em 10.03.2013.

CASTRO, Amílcar de. *Gigante dobrada*. Disponível em [\[www.inhotim.org.br/\]](http://www.inhotim.org.br/). Acesso em 10.03.2013.

ROSÁRIO, Artur Bispo do. *Estandarte*. Disponível em [\[www.bienal.org.br/30bienal/pt/artistas/Paginas/detalheArtista.aspx\]](http://www.bienal.org.br/30bienal/pt/artistas/Paginas/detalheArtista.aspx) Acesso em 10.03.2013.

*Data de submissão: 27/05/2013*

*Data de aprovação: 01/07/2013*

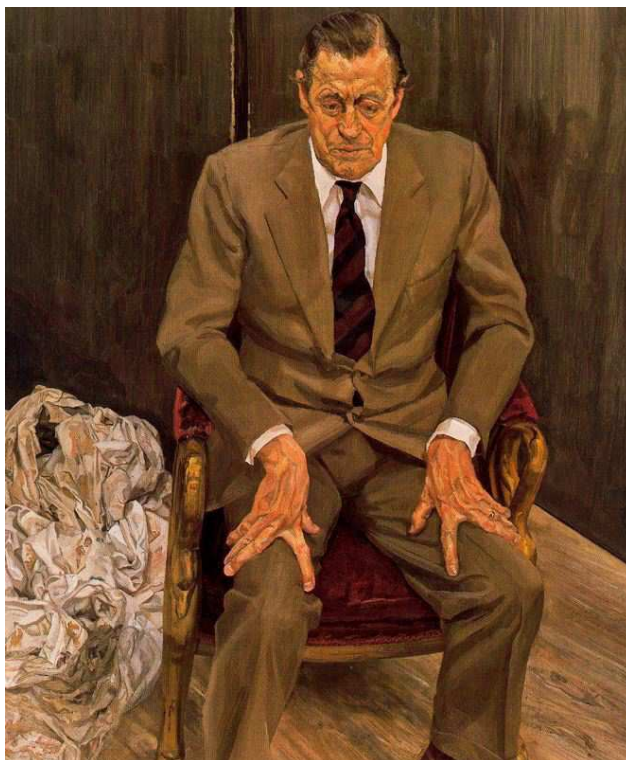


Fig. 1 – Lucien Freud. *Man in a chair* 1983/85, óleo sobre tela, 120,7 x 100,4 cm. Thyssen-Bornemisza Collection, Lugano, Suíça,



Fig. 2. Hélio Oiticica. *Nildo da Mangueira veste Parangolé P4, capa I*, 1964.



Fig. 3. Amilcar de Castro. Gigante dobrada. Aço. 448x500x122cm. 2001. Instituto Inhotim, Brumadinho, MG.



Fig. 4. Antonio Bispo do Rosário. Carrinho. Arquivo II. Madeira, metal, plástico, linha e PVA. 110x56x102cm. Museu Bispo do Rosário, Rio de Janeiro, RJ.