

NAS PISTAS DE VELÁZQUEZ: PRODUÇÃO IMAGINÁRIA E ONTOLOGIA NA SOCIEDADE DAS ILUSÕES

Sheila Daniela Medeiros dos Santos¹

Introdução

No livro *Psicologia da Arte*, Vigotski (2001) enfatiza que a arte é o social em nós, que a arte está ligada ao trabalho e é um ato criador e, ainda, que sem a arte não haverá o novo homem. Para sustentar essa premissa, Vigotski (2001) recorre à matriz que lhe serve de referência, o materialismo histórico e dialético, e retoma o conceito de trabalho em Marx, no sentido de que o homem transforma a natureza e ao transformá-la também se transforma. Nessa linha de raciocínio prioriza, fundamentalmente, dois aspectos primordiais: a produção imaginária e a questão semiótica.

Esses dois aspectos, embora sejam explicitamente distintos entre si, compõem elementos de uma única temática: a constituição da condição humana. Essa temática, por sua vez, é suscitada particularmente pelos trabalhos de Lev S. Vigotski, principal representante da perspectiva histórico-cultural em psicologia, e evidenciada sobretudo nas diferentes formas de sociabilidade que são criadas pelos homens e que marcam a história humana.

Cumprir lembrar que a função semiótica possibilita ao indivíduo transformar um objeto de conversão em outra coisa sem deixar de ser o que é. Nesse sentido, a significação transforma o modo de existência, mas não altera a sua essência. Isso quer dizer, conforme Pino (2006), que os processos semióticos são capazes de conferir ao meio natural e ao meio cultural uma significação, transformando-os num evento simbólico.

Essa questão, que representa um dos elos epistemológicos dos estudos de Vigotski (1999), também foi abordada por Bakhtin (1986) no livro *Marxismo e filosofia da linguagem*. Para esse autor, um objeto físico, ao converter-se em signo, não deixa de fazer parte da realidade material, mas passa a refletir e refratar, em certa medida, outra realidade. Nesse sentido, Bakhtin (1986) assevera que “a significação é a função do signo” e que “todo signo é social por natureza” (BAKHTIN, 1986, p. 58).

Ao relacionar essas premissas teóricas sobre produção imaginária e semiótica com os textos que Vigotski (2001) escreveu especificamente sobre a arte e a estética, é possível destacar o papel fundamental da arte na vida humana, uma vez que, segundo esse autor, a arte recolhe da vida o seu material, porém a consciência humana confere-lhe a possibilidade de ir além no momento de produção de algo que ainda não está nas propriedades desse material.

Desse modo, Vigotski (2001) acrescenta que a arte demanda uma espécie de processo de refundição e condensação da realidade que se realiza através de um sentimento social objetivado, materializado e fixado em objetos artísticos que, por sua vez, se tornam instrumentos da sociedade. Portanto, para Vigotski (2001), produzir uma obra de arte é converter o natural em cultural ao mesmo tempo em que vivenciá-la é converter em pessoal algo que é social.

Duarte (2008), fundamentando-se em Lukács (1972), afirma que a obra de arte reelabora os conteúdos extraídos da vida, dando-lhes uma configuração que supera o imediatismo e o pragmatismo da cotidianidade, de tal forma que a obra de arte se institua como mediadora entre o indivíduo e a vida.

Dado a importância da arte para a formação humana, o presente trabalho objetiva problematizar aspectos da produção imaginária e da ontologia do ser social, a partir da leitura

¹ Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Docente do curso de Psicologia, da Universidade Federal de Goiás (UFG).

de uma das mais famosas obras de arte do pintor espanhol Diego Velázquez, intitulada *Las Meninas*, com base na perspectiva histórico-cultural em psicologia.

A opção pela leitura desse quadro justifica-se pelo fato de Velázquez empreender um jogo magnífico de perspectiva, luz, sombra, espelho e posições no plano espacial, que além de conferir um caráter ousado e enigmático à obra, o que incita indubitavelmente a produção imaginária, também reporta diretamente ao inescapável processo da semiose humana, aspecto fundante da ontologia do ser social.

Por outro lado, não se tem a pretensão de realizar uma leitura exaustiva da obra de Velázquez, mesmo porque a partir do século XVII, muitos foram os pintores que se sentiram compelidos a realizar uma interpretação da obra ou a confrontá-la, casos de Goya, Degas, Manet e até Dali. Picasso, em particular, também conferiu uma incrível atualidade à tela em 1957. De lá para cá, escritores como Gombrich (1999) e Foucault (2010), da mesma maneira, arriscaram uma interpretação.

Portanto, dado a complexidade da obra e os limites de espaço desse artigo, almeja-se apenas levantar alguns pontos específicos para discussão, tendo como referência, o que torna esse trabalho distinto, a perspectiva histórico-cultural em psicologia.

A obra: enigmas retratados

O quadro intitulado *Las meninas*, produzido pelo pintor espanhol Diego Velázquez entre 1656 e 1657 encontra-se no Museu do Prado, em Madri. Trata-se de um dos quadros mais fascinantes e enigmáticos da história da Arte que se tornou objeto de estudos controversos (WOLF, 2006).

O quadro mostra a infanta Margarida Teresa com suas damas de companhia e com dois anões da corte europeia que, na época, representavam figuras populares que entretinham a nobreza. Atrás, porém, ainda em primeiro plano, há dois personagens que sugerem interpretações diferentes por parte dos estudiosos: alguns acreditam tratar-se de uma freira e um padre, cuja presença representaria o poder da Igreja na Espanha; outros julgam ser a aia das damas de honor e um escudeiro que escoltava a infanta Margarida. Ao fundo da sala, notam-se quadros de enormes proporções pendurados na parede. Abaixo dos quadros, em uma moldura escura, supostamente um espelho, vê-se o rei Felipe IV e a rainha Mariana. Em uma porta aberta ao fundo, na realidade o ponto de fuga da perspectiva cônica, encontra-se um membro da corte, contemplando o momento. E Velázquez, segurando a paleta e o pincel, está posicionado diante de uma grande tela da qual só é possível ver a parte de trás.

Algumas questões que geralmente emergem a propósito desse quadro são as seguintes: O que Velázquez está pintando na tela e o espectador não consegue ver? Em que local do salão real está Velázquez para pintar ao mesmo tempo a cena e a si próprio? Onde estão o rei e a rainha para serem projetados no suposto espelho?

Segundo Wolf (2006), inúmeros estudos matemáticos e em perspectiva foram realizados por arquitetos, engenheiros, historiadores de arte e especialistas de teatro do mundo todo. Desses estudos resultou as mais diversas interpretações.

Foucault (2010), no brilhante ensaio *Las Meninas* contido no livro *As palavras e as Coisas*, delineia uma instigante versão.

Para Foucault (2010), o principal motivo do quadro que Velázquez executa é o casal real. Nesse caso, a princesa, as damas de honor e os demais visitantes estariam presentes no salão do palácio apenas para distrair os soberanos na sua longa pose.

Segundo Foucault (2010), Velázquez, em um lance sagaz, revela o tema da obra através do reflexo ao fundo do salão no espelho. Nessa leitura de Foucault (2010), o lugar do pintor, bem como do rei e da rainha, é o mesmo; por conseguinte é o mesmo, também, o lugar dos observadores.

O poeta Ferreira Gullar também escreveu e publicou um ensaio a respeito do quadro *Las Meninas* no livro *Relâmpagos*.

No referido ensaio, Gullar (2003) decifra o quadro como o reflexo de um espelho e altera o eixo da interpretação de Foucault, deslocando o tema da pintura de Velázquez para a princesa e as damas de honor:

um espelho que não se vê, de cuja existência se sabe apenas pelas coisas que reflete: o pintor, as meninas e as mulheres, o cão e também, lá no fundo, um homem que se detém numa escada: ao seu lado, refletidas noutro espelho pequeno, as imagens do rei e da rainha, que entraram na sala, no outro extremo do aposento, fora de nossa vista. (GULLART, 2003, p. 30).

Nesse ínterim, convém mencionar, ainda, o ensaio produzido pelo artista plástico Ricardo Coelho, intitulado: *Las meninas: uma fissura no tempo*.

No referido ensaio, Coelho (2003) questiona as leituras de Foucault e de Gullar ao analisar: a justaposição dos olhares; a localização dos personagens que se encontram no campo de refração dos supostos espelhos; e, ainda, outra pintura da Infanta Margarida, produzida em 1659, em que a postura, a disposição dos braços e o olhar são semelhantes, com ínfima diferença no que diz respeito a inversão de ângulo.

Durante essa análise, Coelho (2003) afirma que seria impossível explicar o quadro como uma cena vista em um único momento em um espelho de grandes proporções. Isso porque, diz o autor, se dois espelhos fossem usados para fazer uma simulação física a partir da suposição de Foucault e Gullar a despeito da obra, seria possível observar que o rei e a rainha estariam representados em proporções um pouco maiores em relação às suas dimensões reais, devido o distanciamento necessário no espaço para que toda a cena fosse captada no mesmo espelho. Nesse caso, os monarcas estariam se sobrepondo e ocultando “as meninas”.

Portanto, na leitura realizada por Coelho (2003), o que teria ocorrido foi o seguinte: Velázquez dispôs a infanta Margarida e as damas de honor com simetria para a realização do quadro, assim como os anões, a aia e o escudeiro. A ampla tela e Velázquez, nesse momento, inexistem na representação assim como o espelho em que se apresentam os soberanos.

Enquanto Velázquez executa a pintura, um cortesão passa e se rende ao que ocorre no salão real, tornando-se testemunha ocular da cena. Posteriormente, os soberanos entram no salão, atrás de Velázquez, e observam a realização do trabalho em que a filha é o tema principal. A infanta Margarida, por sua vez, ao notar a presença dos pais esboça um sorriso enviesado. Nesse instante, estabelece-se um ponto de tensão: Velázquez está entre a família real e de costas para os monarcas. O tempo e o espaço se transformam em óbice e em desafio para o pintor, uma vez que ainda há que se considerar a relação de respeito hierárquica com o rei e a rainha.

Então, Velázquez, em sua atividade criadora, sobrepuja os obstáculos da imagem projetiva a fim de unir toda a cena da qual faz parte numa única superfície. Nesse sentido, Velázquez pinta primeiramente as meninas, em seguida introduz o simulacro de um espelho ao fundo do amplo salão para incluir o excerto de um tempo passado mostrando não os soberanos, mas a própria experiência ao virar-se para reverenciar o rei e a rainha. Segundo Coelho (2003), esta seria a primeira parte de uma tática ardilosa bem arquitetada por Velázquez.

Para corroborar essa tese, análises realizadas por Schapiro (2002) a despeito da representação do tempo na arte e o seu desdobramento no interior do espaço pictórico tridimensional, evidenciam que no século XV, o aumento ou a diminuição das dimensões das figuras era equivalente aos intervalos de tempo e a distância entre os fatos retratados.

Já na segunda parte, a saída encontrada por Velázquez é tão magnificente que ele se autorretrata recorrendo a um espelho, possivelmente, o único e autêntico espelho utilizado no quadro (COELHO, 2003).

Velázquez movimentava a enorme tela em 180° no sentido anti-horário (como se planejasse retornar no tempo) em um espaço que acabara de retratar, posicionando-a próxima do local onde estavam seus modelos e tendo como cenário a imagem que já é cenário na grande representação (COELHO, 2003).

Essa proposição é certamente aceitável, uma vez que, ao observar a localização de Velázquez no quadro e voltar a atenção para a sua posição frente à pintura dentro da pintura, a qual, hipoteticamente oculta-se o enigma, nota-se que se trata exatamente da mesma posição.

Por fim, o quadro apresenta Velázquez no lado esquerdo de sua primorosa obra com o fundo da tela visível a observar-se no espelho, cujo lugar ocupa o espectador.

Para empreender esse exercício imagético, Velázquez suplanta a estruturação do tempo e demonstra, em uma mesma superfície de representação, a possibilidade de vislumbrar dois momentos distintos no tempo e no espaço. Em outros termos, Velázquez ousa fazer algo surpreendente para o contexto de sua época: uma “montagem fotográfica” (COELHO, 2003).

Da produção imaginária à ontologia do ser social

Da mesma maneira que há diversas leituras e modos de interpretar a pintura de Velázquez, há diversos olhares e modos de explicar as questões, as contradições e os descompassos que surgem na cotidianidade de nossa sociedade. Com efeito, confrontar as interpretações torna-se algo imprescindível, uma vez que esse embate não permite conclusões definitivas, mas abre uma nova forma de olhar e analisar os enigmas.

Desse modo, se há enigmas a serem desvendados no quadro, há também paradoxos e aspectos ideológicos a serem desvelados na vivência cotidiana.

Para isso é necessário fazer o mesmo movimento empreendido na leitura do quadro de Velázquez, a fim de ir além do perceptivo, suspeitar de algo que está atrás das aparências e confrontar as experiências, as hipóteses e os conhecimentos.

Como cada perspectiva teórica prioriza em suas investigações aspectos distintos e apresenta explicações bastante diferentes, faz-se necessário buscar pontos de ancoragem em um referencial teórico consistente que fundamente as reflexões durante o processo de investigação.

Na perspectiva histórico-cultural em psicologia, em que se inscreve o presente trabalho, a produção imaginária reporta-se a determinadas características constitutivas do modo de ser humano do homem, como a capacidade criadora alcançada durante o processo evolutivo – capacidade esta que permite ao homem apropriar-se dos rumos de sua própria evolução.

De acordo com Pino (2006, p. 48), se a produção imaginária “constitui um dos pilares do processo de humanização”, pode-se depreender dessa afirmação que o que está em jogo no debate dessa questão é a ontologia do ser social.

Na epistemologia materialista histórico-dialética, base da perspectiva histórico-cultural em psicologia, as proposições de Marx (1983) são enunciados ontológicos, formas e condições de existência determinadas.

Marx (1983) desvela, na atividade humana criadora de transformação da natureza em meios necessários à sobrevivência, a categoria central do ser social. Em outros termos, o trabalho, na ontologia materialista, é produção e expressão da vida social e é ponto de partida e de chegada da humanização do homem (LUKÁCS, 1979).

Por conseguinte, a constituição do homem com base no trabalho somente pode ser compreendida na totalidade da existência humana-societária, ou seja, na produção e reprodução das

condições da vida material: “O que os homens são coincide, portanto, com sua produção, tanto com o que produzem, como com o modo como produzem.” (MARX; ENGELS, 1999, p. 28).

Nessa direção, a teoria marxiana busca fundamentação na própria atividade do homem e nas formas de existir do ser social. Para Marx, o sujeito e o objeto não se diferenciam por serem meros artifícios do mundo exterior. Os sujeitos são seres humanos ativos diante dos objetos e os objetos são os instrumentos produzidos pela atividade dos sujeitos.

Nesse caso, a subjetividade e a objetividade são pares distintos, porém inseparáveis da autoprodução e da *práxis* humana. Pensar e ser são instâncias indubitavelmente diferentes, mas estão ao mesmo tempo em unidade mútua (MARX, 2004). A subjetividade emerge como a possibilidade de ser signo e símbolo no mundo e a objetividade (atividade real e concreta), como campo de possibilidades. Na compreensão da ontologia materialista o indivíduo é, ao mesmo tempo, subjetividade e objetividade enquanto o concreto é apreendido através da construção de categorias de análise de determinado objeto.

Convém ressaltar que Marx, ao introduzir as condições de produção e reprodução da vida material pelo homem na esfera das categorias econômicas políticas, torna possível uma descrição ontológica do ser social sobre bases materialistas (LUKÁCS, 1979).

Nesse momento emerge um dos mais evidentes enunciados ontológicos:

Os pressupostos de que partimos não são arbitrários, nem dogmas. São pressupostos reais de que não se pode fazer abstração a não ser na imaginação. São indivíduos reais, sua ação e suas condições materiais de vida, tanto aquelas por eles já encontradas, como produzidas por sua própria ação (MARX; ENGELS, 1999, p. 27).

Assim, para compreender a realidade social é necessário partir da objetividade social. A apropriação da realidade social é uma intrínseca relação entre subjetividade e objetividade. Se a realidade objetiva pelo fato de ser produto da *práxis* humana, é subjetividade objetivada, a subjetividade, do mesmo modo, é a realidade objetiva que assumiu forma subjetiva (MARX, 2002).

Este modo de desvelar a realidade social, e que se tornou o centro do pensamento marxiano, não se assemelha de forma alguma ao empirismo pragmático, uma vez que enfatiza o real como nexos para a compreensão do mundo social, como existência concreta constituída histórica e culturalmente, impulsionada por rupturas e (des)continuidades que demandam superações no confronto com o mundo dos homens.

A ontologia materialista consagrada pela crítica de Marx e asseverada por Lukács captura a lógica da realidade concreta, de tal forma que a história deixa de ser uma coleção de fatos desconexos.

Marx faz a crítica da totalidade da existência humana societária, do modo como o homem produz e reproduz a própria vida, e procura apreender o processo histórico da humanidade na sua concretude. Esta maneira de considerar o substrato real do desenvolvimento social parte de pressupostos concretos, os homens, em condições determinadas, aparentemente visíveis.

O Concreto, por sua vez, é ponto de partida da observação imediata e da representação, mas também é o ponto de chegada, ou seja, o processo de múltiplas determinações, a unidade da diversidade. Nesse sentido:

O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, é o seu ser social que, inversamente, determina a sua consciência (MARX, 1983, p. 24).

Portanto, a perspectiva teórico-filosófica marxista que se caracteriza como a pedra angular em que se edifica a psicologia histórico-cultural, não apenas mostra caminhos possíveis a serem trilhados para a apropriação do mundo dos homens em bases objetivas e em sua concretude histórica, mas também oferece propostas alternativas para a superação da lógica do capital, a transformação social e a reivindicação de uma sociedade mais justa e menos desumana.

Considerações sobre a produção imaginária na sociedade das ilusões

O referencial teórico exposto, indubitavelmente, desmonta as concepções a-históricas, critica o pragmatismo neoliberal e o irracionalismo pós-moderno, e desvela os conhecimentos tácitos que perduram na sociedade contemporânea.

Na apreensão do quadro de Velázquez, faz-se necessário exercitar a dialeticidade caracterizada pela estrutura triádica: a universalidade, como essência dos fenômenos; a particularidade, como mediação histórica e a singularidade, como imediaticidade do real, ou seja, a síntese das determinações sociais.

Considerando esse campo categorial, Lukács (1970, p. 35) afirma que: “o método dialético tende a conhecer todos os setores do ser e da consciência como um processo histórico movido por contradições”.

Portanto, a epistemologia marxiana extrai “da própria realidade as condições estruturais e as transformações históricas” e enuncia leis que cingem a universalidade do processo de um modo que deste complexo de leis é possível sempre retornar – ainda que, amiúde, através de diversas mediações – aos fatos singulares da vida. “É precisamente esta a dialética concretamente realizada de universal, particular e singular” (LUKÁCS, 1970, p. 35).

A preocupação em percorrer as múltiplas determinações do movimento real na sua totalidade, núcleo norteador da ontologia materialista, é revelada de alguma maneira na obra *Las Meninas* de Velázquez, uma vez que esse meta-artista viveu em um período em que a liberdade de expressão estava comprometida pelo absolutismo e pela Inquisição. No entanto, mesmo em tais condições, Velázquez soube engendrar uma obra cujas características transgrediam o contexto histórico e social da época e interagir com cada um que olhasse para o quadro.

De modo semelhante, vivemos em uma período histórico em que a liberdade de expressar, de imaginar e de ser está comprometida, pois estamos experienciando, nas palavras de Antunes (2002), “a era da desertificação neoliberal” que desqualifica os valores humano-sociais, recusa os valores da emancipação e prioriza tão somente os valores oriundos do mundo mercadoria-dinheiro.

Nesse sentido, o neoliberalismo investe de forma massiva no adestramento do mundo financeiro, negocial e involucral da época da mercadorização. Mas, à maneira de Velázquez, é necessário buscar saídas para dissolver os pontos de tensão, desvendando os elementos que dissimulam sob as aparências, mascaram o essencial do processo histórico, disfarçam as contradições e, conseqüentemente, velam a superação do modo de produção reinante, sob falsas soluções.

Em relação a esse aspecto cumpre lembrar uma cena do filme *O leopardo*, do famoso cineasta italiano Luchino Visconti, baseado no romance homônimo de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. O filme, que aborda a decadência da nobreza e a ascensão da burguesia durante a unificação italiana em 1870, traz as seguintes palavras significativas ditas pelo personagem ficcional Tancredi ao príncipe Dom Fabrizio de Salinas: “Algo deve mudar para que tudo permaneça como está”. Estas palavras, proferidas no intuito de impedir um “mal maior”, ou seja, a tomada do poder pela força, revelavam, na ficção e na realidade, a inevitabilidade das transformações provocadas por uma classe social que despontava veementemente: a burguesia. Essa classe social, por sua vez, já detinha a economia nas mãos e, no caso, buscava o prestígio e a legitimação da velha ordem.

A partir de tais considerações, na sociedade contemporânea, faz-se emergente atentar-se às falsas mudanças e as serenas passagens de transição, uma vez que, como nos alerta a ideologia marxista, a real transformação de uma sociedade somente pode ser desencadeada a partir de bases estritamente radicais.

Ao fazer alusão a esse aspecto, Velázquez, no quadro *Las Meninas*, rastreia o processo da lógica da real transformação e reconhece não apenas o homem como produtor de si mesmo, mas também a relação entre os homens como condição humana, apresentando e revelando a si próprio na tela como homem que se constitui ao mesmo tempo como ator e autor do drama e da história pessoal, de natureza social.

Pode-se dizer, portanto, que Velázquez revela através da produção imaginária, uma das esferas objetivadas do gênero humano, ou seja, uma atividade criadora e não uma obra imbuída de genialidade, afinal o corolário que circunscreve a concepção de atividade criadora na perspectiva teórica aqui assumida, exclui qualquer possibilidade de fazer referência a obra como um ícone de inspiração divina, apartada da premissa de uma produção essencialmente humana.

Por fim, seguindo as proposições de Vigotski (1999, 2001), pode-se afirmar que em uma sociedade desigual, injusta e excludente, marcada pelo universo ideológico e hegemônico neoliberal, a leitura de imagens de obras de arte torna-se uma condição fundamental para a atividade imaginária e criadora do homem. Isso porque não apenas lhe concede a possibilidade de denunciar e anunciar os descaminhos de um mundo que obriga milhões de crianças, jovens e adultos a viverem em situações desumanas, mas também lhe permite apropriar-se dos conhecimentos historicamente produzidos e dos processos essenciais da realidade objetiva, de tal forma a superar a alienação, o pragmatismo e as posições solipsistas, no intuito de promover a almejada transformação social.

Referências

ANTUNES, R. *Adeus ao trabalho?* Ensaio sobre as metamorfoses e a centralidade do mundo do trabalho. São Paulo: Cortez, 2002.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.

COELHO, R. Las meninas: uma fissura no tempo. *ArteUNESP*, v. 16, p. 186-199, 2003,

DUARTE, N. A arte e a formação humana em Lukács e Vigotski. In: 31ª REUNIÃO ANUAL DA ANPED, Caxambu, 2008. Disponível em: <<http://www.31reuniao.anped.org.br/1trabalho/GT17-4026--Int.pdf>>. Acesso em: 18/04/2014.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins, 2010.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GULLAR, F. *Relâmpagos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LUKÁCS, G. *Ontologia do ser social: os princípios ontológicos fundamentais de Marx*. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

_____. *Estética: la peculiaridad de lo estetico*. Barcelona, Espanha: Grijalbo, 1972. v. 2.

_____. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

_____. *O capital: crítica da economia política*. 19. ed. Livro 1, v. 1-2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *Contribuição à crítica da economia política*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

_____; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

PINO, A. A produção imaginária e a formação do sentido estético. Reflexões úteis para uma educação humana. *Pro-Posições*, v. 17, n. 2 (50), p. 47-69, maio/ago. 2006.

SCHAPIRO, M. *A unidade da arte de Picasso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VIGOTSKI, L. S. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Teoria e método em psicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WOLF, N. *Velázquez*. Lisboa: Taschen, Paisagem, 2006.