

## A ARTE NA HISTÓRIA E A HISTÓRIA DA ARTE: CONSTRUÇÃO DE PARADIGMAS AO LONGO DOS TEMPOS

Denise Penna Quintanilha<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Mestre em Educação pela Universidade Estadual Paulista – UNESP, Presidente Prudente, SP. Professora e coordenadora do curso de Artes Visuais da Universidade do Oeste Paulista – UNOESTE. E-mail: [denisequintanilha@unoeste.br](mailto:denisequintanilha@unoeste.br)

### RESUMO

Não pretendo fazer aqui um estudo exaustivo da história da arte, mas o objetivo desta retrospectiva é analisar como a concepção que temos hoje de arte foi construída ao longo da história. Usamos como metodologia a pesquisa bibliográfica. Hoje, podemos considerar arte tanto as grandes obras arquitetônicas (como igrejas, templos, parques...) ou cada detalhe de suas construções separadamente. Mas, como podemos saber o que realmente é arte? Por que a opinião dos críticos às vezes parece diferir tanto do gosto popular? Por que algumas obras merecem estar num museu? Será que a arte realmente é apenas a expressão do belo? Por isso é importante que voltemos na história em busca dos fatores que construíram essas ideias tão comuns e enraizadas em nosso subconsciente até hoje.

**Palavras-chave:** História da Arte. Ensino de arte. Arte educação. Formação de professores. Arte Moderna.

### ART IN HISTORY AND THE HISTORY OF ART: CONSTRUCTION OF PARADIGMS THROUGH TIMES

### ABSTRACT

I do not intend to make an exhaustive study of the history of art here, but the purpose of this retrospective is to analyze how our conception of art has been constructed throughout history. Today, we can consider art both the great architectural works (such as churches, temples, parks ...) or every detail of their constructions separately. But how can we know what art really is? Why the opinion of critics sometimes seem to differ much from the popular taste? Why do some works deserve to be in a museum? Is art really just the expression of the beautiful? So it is important that we return to history in search of the factors that have built these ideas so common and rooted in our subconscious until today.

**Keywords:** History of Art. Art education. Art education. Teacher training. Modern Art.

## INTRODUÇÃO

Não pretendo fazer aqui um estudo exaustivo da história da arte, mas o objetivo desta retrospectiva é analisar como a concepção que temos hoje de arte foi construída ao longo da história. É fácil percebermos que o homem, na sua vida cotidiana, preocupa-se muito com a beleza e a harmonia. Assim também é ao falar de arte: o senso comum considera arte como sendo aquilo que é bonito e agradável. Mas como podemos saber o que realmente é arte? Por que a opinião dos críticos às vezes parece diferir tanto do gosto popular? Por que algumas obras merecem estar num museu? Será que a arte realmente é apenas a expressão do belo?

Hoje, podemos considerar arte tanto as grandes obras arquitetônicas (como igrejas, templos, parques...) ou cada detalhe de suas construções separadamente. Mas a grande questão continua sendo: como a sociedade julga o que tem ou não valor artístico? Argan mostra a diferença entre a obra artística e a obra com valor artístico quando diz: “[...] quase todas as técnicas praticadas pelo homem têm produzido por vezes obras artísticas, mas nenhuma técnica tem produzido sempre obras de valor artístico” (ARGAN; FAGIOLLO, 1994, p. 13)

Por isso é importante que voltemos na história em busca dos fatores que construíram essas ideias tão comuns e enraizadas em nosso subconsciente até hoje. Usamos como metodologia a pesquisa bibliográfica.

### **A arte da pré-história ao renascimento: a representação do real**

As primeiras manifestações consideradas “artísticas” pela sociedade encontram-se nas cavernas. Não somente em Lascaux, na França, mas também em Altamira, na Espanha, em Tassili, no Saara, e em vários sítios arqueológicos da América do Sul, incluindo o Brasil.

Essa arte não surgiu somente como preocupação de beleza, mas como meio de comunicação: a arte tinha um sentido utilitário e não ornamental. Para Gombrich, o homem primitivo usava a imagem como algo poderoso e não como algo bonito para ser contemplado. (GOMBRICH, 1999. p. 40). Strickland diz que os primeiros objetos artísticos foram feitos numa tentativa de aplacar a natureza. Segundo ele, os primeiros desenhos foram feitos provavelmente há 15.000 anos, para garantir boa caça. (STRICKLAND, 2004. p. 4) A arte pré-histórica surge, então, como uma escrita pictórica, antecessora da escrita formal.

Em seu livro *Arte comentada*, Carol Strickland, não avalia a história da arte como um progresso artístico, mas como mudanças históricas.

Entre 25.00 a.C e 1400 d.C., a história da arte não é uma história de evolução do primitivo para o sofisticado, nem do simples para o complexo – mas uma história das formas variadas que a imaginação assumiu na pintura, na escultura e na arquitetura. (STRICKLAND, 2004, p. 2)

Essas formas variadas de imaginação refletem, desde o início, valores e crenças da sociedade que as cercam. Fischer (1987, p. 17) coloca a questão como sendo a arte historicamente condicionada pelo seu tempo e como representante da humanidade “em consonância com as ideias e as aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular”.

No Egito, a crença na vida após a morte reflete-se integralmente na arte. O equilíbrio terreno era necessário para o equilíbrio do espírito morto, por isso as esculturas na entrada das pirâmides eram completamente equilibradas, simétricas, apoiadas com os dois pés no solo e com o rosto sereno, sem nenhuma expressão de sentimento. Qualquer desequilíbrio no ambiente poderia refletir em desequilíbrio do espírito.

Na Grécia, a arte traduz o conceito da beleza ideal de Platão. A existência do “belo em si” reflete-se na preocupação constante em buscar-se a perfeição máxima da forma: figuras dinâmicas, quase reais, arquitetura rica em detalhes, colunas e frisos decorados, além de cerâmicas cuidadosamente ornamentadas. Esse conceito de beleza da arte Grega influenciará por muito tempo a humanidade. Para Platão, a beleza existe independentemente do que é retratado,

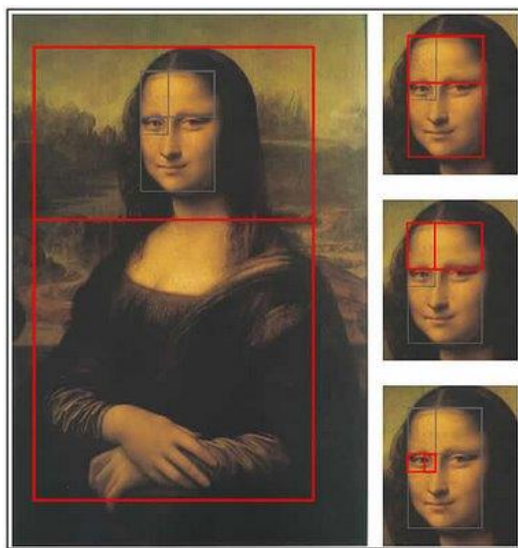
por isso é imutável. O artista apenas imita a realidade ideal, buscando o que há de mais perfeito em sua representação.

A partir da Idade Média, com o advento do cristianismo, os valores religiosos são impostos aos artistas. O medo da idolatria resulta em cenas chapadas, sem perspectiva, e em figuras distorcidas e alongadas, como na arte gótica e bizantina. Hautecoeur diz que as figuras assumem um aspecto monumental. Tudo se volta em direção ao céu. As esculturas submetem-se a uma rigidez solene, com os braços próximos ao corpo, lembrando em muito a frontalidade egípcia (HAUTECOEUR, 1962. p. 271).

O Renascimento, cujo termo foi empregado para demonstrar a revolta da Razão sobre o obscurantismo da Idade Média, acontece com o fim do feudalismo. A preocupação com a estética torna-se normativa; o rigor acadêmico estabelece normas de equilíbrio, luz, cor, perspectiva e construção; a arte torna-se refém de regras; e a criatividade fica engessada por padrões rígidos. A busca da perfeição sobrepõe-se à intenção do artista. A arte é mais valorizada quanto mais próxima for do real idealizado. Esculturas que parecem vivas, paisagens que parecem reais... esta é a principal preocupação do artista: o domínio da técnica para se alcançar a perfeição.

A proporção Áurea, vinda da Grécia, encontra-se claramente nas obras de Leonardo da Vinci. O “homem vitruviano”, desenhado por ele, é a aplicação na anatomia humana da proporção áurea descrita por Vitruvius. Em seu quadro “Monalisa”, a proporção Áurea está em todas as medidas. Assim, o retângulo áureo aparece no tamanho do rosto, na localização dos olhos, na altura das mãos cruzadas sobre o peito e em muitos outros detalhes, proporcionando-lhe uma sensação de equilíbrio perfeito (Figura 1).

**Figura 1.** Mona Lisa



Leonardo da Vinci 1503-1507 óleo sobre madeira, 77x53 cm. Museu do Louvre (Fonte: CGFA, 2011)

Por volta de 1520, a arte parece ter atingido o seu ápice. Autores como Gombrich e Strickland concordam que Michelângelo, Rafael, Ticiano e Leonardo haviam feito o que todas as gerações anteriores não haviam conseguido. “Todos os problemas de representação da realidade pareciam estar resolvidos, e a arte atingia o auge da perfeição e harmonia” (STRICKLAND, 2004, p.44). Os artistas então, na busca pela originalidade, abandonam o realismo baseado na observação da natureza e retratam o desequilíbrio ao invés do equilíbrio.

**Figura 2.** Madona de colo longo



Parmigianino, 1534-40. óleo sobre madeira 216x132 cm. Uffizi, Florença  
(fonte: GOMBRICH, 1999. p. 365)

No Maneirismo, também chamado de Renascença tardia, a composição triangular dá lugar à composição diagonal, com o peso das figuras junto à moldura. Os corpos, muitas vezes distorcidos e alongados desnecessariamente, aumentam a impressão de tensão, as cores são sombrias e a iluminação irreal (Figura 2).

A arte Barroca, que tem início por volta de 1600, junta a perfeição da Renascença com a dramaticidade do Maneirismo. A Igreja financiava magníficas catedrais para manifestar o triunfo da contrarreforma e atrair os fiéis.

A arte desse período, religiosa ou não, tinha uma exuberância dramática, quase teatral (Figura 3).

Em vez da natureza idealizada, temos a natureza “embelezada”. Há uma abundância de ornamentos, luzes, movimentos e figuras nos quadros.

Gombrich descreve os artistas do Barroco como exuberantes decoradores.

No século XVIII, os artistas italianos eram principalmente soberbos decoradores de interiores, famosos em toda a Europa por sua habilidade no trabalho com estuque e por seus grandes afrescos, que podiam transformar qualquer salão de um palácio ou mosteiro num cenário de riqueza espetacular (GOMBRICH, 1999, p. 443)

**Figura 3.** O êxtase de Santa Tereza



Bernini, 1645-52, Capela Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Roma  
(Fonte: WGA, 2011)

O Rococó surgiu em Paris, no reinado de Luis XV. Era uma arte eminentemente decorativa e não se limitava à pintura, escultura e arquitetura. Móveis em *marcheteria*, pisos com padrões floridos, estofados em *gobelin*, roupas, talheres e porcelanas, tudo sobrecarregado de flores, conchas e folhas. Até as carruagens, em vez das linhas retas, tinham floreios e arabescos, e os cavalos eram ornamentados com plumas e arreios enfeitados com pedras preciosas. “A arte rococó era tão decorativa e não funcional quanto a aristocracia que a adotou” (STRICKLAND, 2004, p. 64).

A partir de 1780, pintores como Jacques-Louis David iniciam a arte Neoclássica, que, em contrapartida aos temas frugais e ao excesso de enfeites do Barroco e do Rococó, recorre ao estilo clássico da Grécia e austero de Roma. “A arte ‘politicamente correta’ era séria, ilustrando temas da história antiga ou da mitologia, em vez das frívolas cenas de festa rococó” (STRICKLAND, 2004, p. 68).

A arte neoclássica expressava os valores da nova burguesia. A Revolução Francesa foi um grande incentivo ao interesse pela história e pela pintura de temas heroicos. Também as escavações na cidade de Pompeia, em 1738, já haviam trazido à tona o interesse pelo estilo Grego, uma arte muito mais racional do que emocional. O desenho e a linha eram enfatizados por causa do apelo ao intelecto, em vez da cor que aguçava os sentidos, as figuras eram sérias e desenhadas com exatidão.

**Figura 4.** Juramento do Horácio



Jacques-Louis David, 1784, óleo sobre tela. 329X424 cm. Louvre, Paris.  
(Fonte: CGFA, 2011)

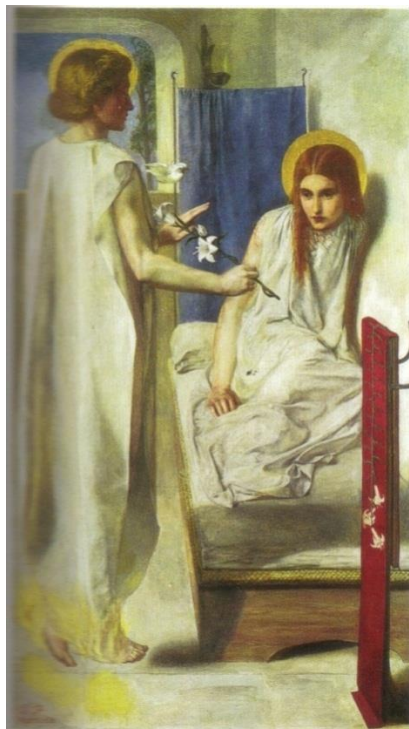
No fundo, geralmente havia colunas gregas ou arcos romanos numa simetria sólida e equilibrada (Figura 4). O Romantismo do século XIX conserva as linhas do neoclássico, mas guia-se mais pela intuição e pela sensibilidade. Os românticos perseguiram a expressão da paixão, incluindo em seus temas a natureza e dando às cenas naturais tons excessivamente heroicos.

Francisco Goya, anunciando essa expressão da emoção, retrata em seu quadro “O fuzilamento de 3 de Maio” a brutalidade da guerra civil espanhola, na qual cinco mil civis espanhóis foram massacrados. Em contraponto a outras pinturas da época que mostravam sempre a guerra como espetáculos gloriosos, Goya evidencia as vítimas e apresenta os soldados como figuras sem rosto num pelotão de fuzilamento. Além dele, “Morte de Marat”, de Jacques Louis David; “A balsa da medusa”, de Géricault e “A liberdade guiando o povo”, de Delacroix talvez sejam as obras mais significativas dessa ruptura com a tradição dos temas e a expressão da emoção sobre a razão.

Durante a primeira metade do século XIX, enquanto Neoclássico e Romantismo disputavam espaço de seus ideais, uma nova tendência começava a se estruturar, e ela dominaria toda a segunda metade do século: o Realismo.

Apesar de seguir os mesmos temas da realidade, já retratados em outras épocas, o realismo abandona completamente o Idealismo. Courbet, idealizador do movimento, recusava-se a pintar qualquer coisa que não pudesse ver. Qualquer elemento fantasioso vindo da mitologia ou da religião, como anjos, deuses e ninfas, foi abandonado por ele e pela maioria de seus seguidores. O que importava agora eram as pessoas reais e as cenas do cotidiano. Courbet exaltava a classe trabalhadora e foi preso ao destruir um monumento napoleônico. “Surge, então, a chamada ‘pintura social’, denunciando as injustiças e as imensas desigualdades entre a miséria dos trabalhadores e a opulência da burguesia” (PROENÇA, 2000. p. 133). Também as paisagens campestres de Corot e Millet elevam o trivial ao sublime, e mesmo Rossetti, ao retomar o tema bíblico da anunciação (Figura 5), não buscava a beleza, mas a verdade.

**Figura 5.** Ecce Ancilla Domini



Dante Gabriel Rossetti, 1849-59. Óleo sobre tela, montado em madeira. 72,6X41,9 cm; Tate Gallery, Londres.

(Fonte: GOMBRICH, 1999, p. 513)

Mas apesar da mudança objetiva da arte, uma tendência continua presente: a busca pelo real. A arte sempre é feita como forma de representação do real, e a busca incessante da perfeição continua sendo a característica principal de todos os movimentos artísticos até então.

Somente com o impressionismo a pintura ganha novos contornos. Acusada de “inacabada” pelos críticos da época, os impressionistas preocupavam-se mais com as sensações do que com as regras. Monet dizia que pintava o que via, da maneira que via, e não como deveria ser.

Esqueça o que está diante de você – uma árvore, uma casa, um campo – e pense simplesmente: eis aqui um quadradinho azul, ali um retângulo rosa, ali uma faixa amarela, e pinte-os como você os vê. - Claude Monet (HODGE, 2004, p. 29).

Pela primeira vez, a preocupação com os detalhes fica em segundo plano. Pinturas rápidas, contornos imprecisos, profusão de cores, instantes do cotidiano retratados como uma fotografia e não mais como cenários meticulosamente estruturados, são características de uma arte estruturalmente nova. A mudança da luz do sol, que se move a cada minuto, o vento que quebra a tranquilidade da água ou uma nuvem que encobre a luminosidade do ambiente só podem ser apreendidos de maneira rápida e intensa, cuidando menos dos detalhes e preocupando-se mais com o efeito do geral produzido pelo todo.

### **Arte moderna: ruptura e crítica da realidade**

Apesar de mudanças tão significativas, a pintura ainda conserva uma grande ligação com a realidade: mostra-se independente de regras, não tão preocupada com detalhes, mais leve que as anteriores, mas totalmente real. São os pós-impressionistas, representados principalmente por Van Gogh, e os expressionistas que declaram definitivamente essa ruptura. Figuras distorcidas revelando o sentimento do artista, em vez da busca incessante da realidade. Cores vibrantes, pouca ou nenhuma perspectiva e linhas estilizadas dão início à arte moderna.

Esta é sem dúvida a grande mudança da arte moderna do século XX: a arte como expressão e não mais como reprodução, com a quebra das formas reais, do figurativo, das regras.

No século XX, a arte era agressivamente convulsiva, e um estilo se sobrepunha ao outro com a mesma rapidez que as bainhas subiam e desciam no mundo da moda. Atravessando essa atordoante procissão, um tema permanecia constante: a arte se concentrava menos na realidade visual externa e mais na visão interna. Como disse Picasso, “não o que você vê, mas o que você sabe que está lá” (STRICKLAND, 2004, p. 128)

A arte deixa de ser vista como produção de beleza, mas como expressão de emoções e desejos, interpretação e crítica da realidade social. Abandona-se a avaliação da arte baseada no critério da estética universal.

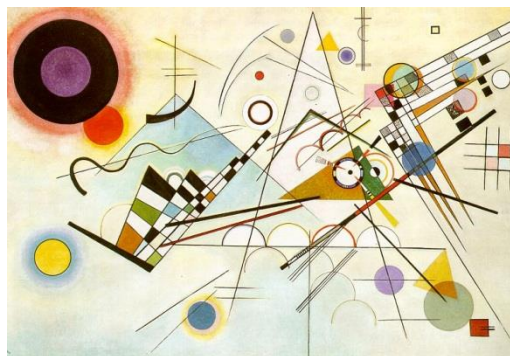
O Belo não é mais *o Belo em si* de Platão, e cada objeto passa a ter sua beleza ligada ao seu objetivo. Há uma diferença entre o “feio” e o “assunto feio”. O assunto feio torna-se belo quando transmite o sentimento de revolta, de desequilíbrio, de incômodo. Na arte moderna, a arte deixa definitivamente de ser cópia do real e passa a ser avaliada pela autenticidade de sua proposta e sua capacidade de falar ao sentimento. A arte ganha uma dimensão participativa do espectador e não mais somente uma dimensão contemplativa.

O Fovismo durou apenas quatro anos (1904 a 1908), mas mudou totalmente a relação com as cores. “Antes o céu era azul e a grama era verde. Mas nas telas dos fovistas Matisse, Vlaminck, Derain, Dufy, Braque e Roualt o céu era amarelo-mostarda, as árvores vermelho-tomate, os rostos verde-ervilha” (STRICKLAND, 2004, p. 130) Mesmo com a existência de obras de Van Gogh, Gauguin e de vários expressionistas, nas quais essa relação de cor com a realidade já havia sido modificada, a rejeição do público e da crítica pelo Fovismo foi bastante violenta.

Por volta de 1908, o Cubismo, de Georges Braque, Fernand Léger e Pablo Picasso geometriza as formas, utiliza a perspectiva de maneira atemporal, como se a visão pudesse ser feita de vários ângulos ao mesmo tempo. Desmonta e remonta a realidade até abstrair dela apenas a essência da ideia. É o abandono total da perspectiva perfeita, tão perseguida pelos renascentistas.

O pintor russo Wassily Kandinsky, em 1910, descobre a beleza independente do figurativo por acaso, ao observar uma tela sua virada de lado no cavalete. Essa descoberta leva Kandinsky a experiências abstratas, com significação apenas em si mesma e nenhuma relação com o mundo fora dela (Figura 7). A arte não representa mais nenhum aspecto da realidade exterior, ela é a própria realidade e liberta-se definitivamente de todas as suas amarras.

**Figura 7.** Composition VIII



Kandinsky, 1923, óleo sobre tela, 140x201 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. (Fonte: Guggenheim, 2011)



Com a dissolução da atitude naturalista, os artistas passam a menosprezar o assunto ou tema das suas obras para valorizar o fazer a obra de arte. Qualquer assunto serve, ou mesmo nenhum assunto, como é o caso da arte abstrata e da música atonal (ARANHA; MARTINS, 1995, p. 367).

A arte abstrata evolui em duas vertentes: o informal, de Paul Klee, e o geométrico, de Mondrian. No abstrato informal, predominam os sentimentos e a emoção. As formas e cores são criadas livremente, sem nenhum tipo de representação figurativa. No abstrato geométrico, a preocupação está na criação de formas e equilíbrio das cores que resultem apenas numa concepção geométrica, sem necessidade da presença de uma estrutura simétrica. A simetria pode ou não ser adotada, sem ser absolutamente necessária.

Finalmente, a arte liberta-se de sua última amarra: o racionalismo. O Dadaísmo surge em 1916 como um grito de revolta contra o mundo imerso em guerra, trazendo o fim da razão e da ordem estabelecida, a descrença em toda e qualquer forma de autoridade, o culto ao absurdo, a negação da própria arte.

Os dadaístas tinham um objetivo mais sério do que causar escândalo: queriam acordar a imaginação. “Falamos de Dadá como de uma cruzada para a reconquista da terra prometida da Criatividade”, disse o pintor alsaciano Jean Arp, um dos fundadores do movimento (STRICKLAND, 2004, p. 148).

Duchamp revê o conceito de arte em 1913, ao trabalhar com seus *readymades*: objetos comuns elevados ao status de objetos artísticos. Seu *readymade* mais famoso, sem dúvida, foi um urinol de louça colocado em uma exposição, em 1917, com o título de “Fonte”. A questão principal levantada por Duchamp era: O que é arte? Quem decide o que é arte? Duchamp afirmava que o importante não era que o artista tivesse feito o objeto, mas que ele o tivesse “escolhido” como objeto artístico. Arte era aquilo que o artista considerava arte.

A partir de então, vivemos uma época de “pós-tudo”. A estética pós-moderna caracteriza-se pela desconstrução da forma, pelo *pastiche* e *ecletismo* que permitem juntar as coisas mais variadas, e até antagônicas, na mesma obra. “Não existe um estilo único. Tudo vale dentro do pós-tudo” (ARANHA; MARTINS, 1995, p. 368).

O termo pós-moderno foi criado pelo historiador inglês Arnold Toynbee, em 1947, ao designar todo e qualquer tipo de mudança ocorrido nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas (BATTISTONI FILHO, 1993, p. 155)

Por volta de 1960, os artistas da Pop Art tiram a arte dos museus, estabelecendo um novo conceito de arte popular, utilizando-se de objetos do cotidiano, como garrafas de Coca-Cola, latas de sopa, caixas de sabão em pó e fotos de artistas, reproduzidas mecanicamente por meio de silk-screen. Andy Warhol, em sua obra “100 latas de sopa Campbell”, criticava a sociedade industrializada com sua arte repetitiva e sem emoção (**Erro! Fonte de referência não encontrada.**). Para Warhol, assim era a sociedade mecanizada.

Uma última mudança aconteceu quando a arte se libertou do conceito físico de objeto artístico. A arte efêmera, feita para desaparecer com o tempo ou mesmo para durar apenas o tempo de sua apresentação, tira da arte o seu “valor de venda”. Não se vende um graffiti feito num muro ou num vagão do metrô, um *happening* encenado por atores na rua ou dentro de um trem, uma escultura feita no gelo ou uma instalação. O artista é valorizado como seu criador, mas a arte deixa de ter valor independente do artista, tornando-se aberta, inacabada, só se completando no diálogo com o público.

[...] a arte dos anos noventa nada é se não for política. Instalações carregadas de textos exortam o espectador a refletir sobre temas como a epidemia de AIDS, os problemas ambientais, os sem-teto, racismo, sexo, e violência. Os materiais e os formatos são tão variados quanto os temas e admitem formas alternativas, como

a arte performática, gêneros híbridos, como a arte derivada da fotografia, e continua se multiplicando. Os pós-modernistas podem afirmar que a rejeição modernista da realidade está obsoleta, mas o processo de reinvenção da arte continua inabalável (STRICKLAND, 2004, p. 190).

Ninguém pode ir a uma bienal esperando apenas observar obras prontas: tudo é interação, diálogo, participação, questionamento.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Difícil é estabelecer limites entre modernismo e pós-modernismo. Alguns autores nem mesmo adotam tal terminologia, referindo-se à arte após a segunda metade do século XX como “arte contemporânea”: a arte das bienais, a arte efêmera, do grafitti, das performances. A valorização do artista e não da obra como objeto de exploração. Arte que grita, questiona, revela, acusa... Arte que constrói, que faz pensar.

Essa é a arte de que falamos hoje, mas que jamais poderá ser entendida se não soubermos de onde veio, como foi construída, qual sua origem, qual sua história: a nossa história.

### REFERÊNCIAS

ARANHA, M. L. A.; MARTINS, M. H. P. **Filosofando, introdução à Filosofia**. São Paulo: Moderna, 1995.

ARGAN, G. C.; FAGIOLO, M. **Guia de história da arte**. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1994

BATTISTONI FILHO, D. **Pequena história da arte**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

CGFA, site. Disponível em <<http://cgfa.acropolisinc.com>> Acesso em: 9 jan. 2011.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Tradução Leandro Konder. 9. ed. RJ: Guanabara, 1987.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução Álvaro Cabral. 16. ed. RJ: LTC, 1999.

GUGGENHEIM. Site do Guggenheim Museum. Disponível em: <<http://www.guggenheim.org>> Acesso em: 27 jan. 2011.

HAUTECOEUR, L. **História geral da arte. Tomo I. Da Magia à Religião**. SP: Difusão européia do livro, 1962.

HODGE, S. **Claude Monet**. SP: Ática, 2004

PROENÇA, G. **História da arte**. 16. ed. SP: Ática, 2000.

STRICKLAND, C. **Arte comentada: da pré história ao pós-moderno**. 11. ed. RJ: Ediouro, 2004.

Submetido: 26/10/2017

Correções: 12/12/2017

Aprovado: 26/01/2018