

A MULTIDÃO MASCARADA: TEATRALIDADE COMO JOGO E CRÍTICA SOCIAL NAS PINTURAS DE ANA MARIA PACHECO, ENSOR E GOYA

ROSILANDES CÂNDIDA MARTINS*

Este trabalho procura analisar as relações interartísticas entre artes visuais, teatralidade e sátira social, tecendo um diálogo estético a partir de três pinturas: *In Illo Tempore VI* (1999) de Ana Maria Pacheco (1943-) (figura 1), *A Intriga* (1890) de James Ensor (1860-1949) (figura 2) e *O Funeral da Sardinha* (1810) de Francisco Goya (1746-1828) (figura 3). As imagens escolhidas têm como ponto comum a presença de um grupo de mascarados. Além das máscaras e da dimensão carnavalesca, as imagens escolhidas dialogam em suas cores fortes e seu retrato satírico da realidade social. Este trabalho procura instigar sobre cenários liminares em que convivem noções dramáticas na expressão das formas que acentuam o sinistro, o periférico e o grotesco entranhados com relações de poder. A obra instigante de Ana Maria Pacheco, com dimensões plurais e de espetacularidade, assim como o pintor James Ensor, precursor das noções expressionistas, e por fim Goya, com suas produções de variedade representativa de cenas mitológicas, trágicas, cômicas, satíricas e farsescas relacionam e articulam neste trabalho as dimensões de *arte e pensamento* (COLI, 2010) e de *jogo* (GADAMER, 2005).

Analisar o sentido em uma série de imagens é tarefa complexa, pois as imagens são ambíguas, com sentidos diferentes para diferentes pessoas e, com diferentes sentidos para uma mesma pessoa. As obras visuais seriam pontos num tecido amplo de outras obras, que não são feitas apenas de um original, mas amalgamando a reprodução, a marca deixada na memória e as formas de representação. Uma pintura pode atrair o observador para o mundo da imagem, e a interação com este espectador pode ser como um jogo na dinâmica entre o trabalho de arte e o observador. As imagens convidam e atraem o olhar ao seu mundo onde o observador pode ser engajado e uma atividade constante de questionamento deste mundo. O significado da pintura nunca está totalmente revelado, pois depende do engajamento do mundo da pintura em diálogo com o mundo do observador.

* Universidade Federal de Goiás (UFG)/ Programa de Pós-graduação em História (PPGH/UFG. Mestre.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL



Figura 1 – *In Illo Têmpore VI* (1999), Ana Maria Pacheco



Figura 2 - *A Intriga* (1890), James Ensor



Figura 3 - *O Funeral da Sardinha* (1810), Francisco Goya

APONTAMENTOS SOBRE AS IMAGENS E SEUS AUTORES

A autora da primeira imagem é Ana Maria Pacheco (1943-) pintora, desenhista, escultora e gravadora nasceu em Goiás. Formou-se em Música e Artes entre 1960 e 1964. Com bolsa do Conselho Britânico, estudou na Slade School of Fine Arts. Desde 1973, vive e trabalha em Londres. Foi a primeira artista não europeia a pertencer a National Gallery of London que lhe concedeu o título em 1997. Ana Maria Pacheco vem construindo no exterior uma obra que se referencia na mitologia, na religião, na cultura do interior do Brasil e na sátira medieval para discutir temas como o exercício de poder. Seu trabalho varia entre desenhos, pintura, escultura e gravura. Sua obra baseia-se em uma grande variedade de referências culturais e na utilização específica de símbolos, motivos e dispositivos que se combinam para produzir um imaginário distinto e fantástico.

Na imagem (figura 1), a protagonista em destaque é uma mulher jovem que está sentada em uma corda bamba suspensa que pode ser um trapézio ou balanço, mas que não se vê o nó ou onde está fixada. Ao fundo, uma nuvem ou exalação de fumaça avermelhada esconde as pontas da corda e toma conta do espaço. A personagem traja um maiô azul, com gola branca de *boá* de plumas e uma bota no modelo usado por trapezistas. O tecido do maiô lembra a textura de lantejoulas, o que nos remete à pele das sereias ou às roupas de *cabaré* e aos transformistas. Seus cabelos são curtos e crespos (negra), os olhos muito vivos encaram quem a olha e ela está fumando um charuto. As mãos delicadas e pequenas, característica de Ana Maria Pacheco, estão com luvas vermelho encarnado e graciosamente tocam a corda.

No patamar do chão, embaixo da corda, há um palco de madeira no qual se encontram onze personagens, a maioria mascarados que sugerem a forma de *coro*, procissão ou ajuntamento. Três componentes deste macabro coro estão sem máscaras e um está com os olhos vendados. Algumas máscaras são zoomórficas, há meias máscaras que deixam a boca à mostra e ainda outras interias, possuem pelos à maneira dos bufões rústicos e que poderíamos relacionar, na atualidade, com a máscara do palhaço da folia de reis. O grupo que lembra uma pequena multidão conspiratória nos instiga sobre conjunções entre animal e humano, canibalismo, monstros, anjos caídos ou demônios. Os dentes devoradores e rasgantes são carnívoros e estão entremeados de vermelho. Alguns olham para a personagem na corda, enquanto esta levita, flutua, equilibra como se estivesse em suspensão entre o céu e a terra. A definição espacial é mínima: o espaço é estreito e o palco, é claustrofóbico. As cores predominantes são o vermelho, verde e azul, em meio ao embate de luz e trevas.

As roupas dos sujeitos na imagem são volumosas, vaporosas e com texturas. Os trajes são compostos de roupas poéticas arcaicas, em estilos que remetem ao cabaré, *vaudeville*, *commedia dell'arte*, *circo*, famílias dos cômicos e bufões e mágica. O figurino e a cenografia juntamente com o mascaramento das personagens propõem materialidades cênicas e efeitos de teatralidade. São roupas teatrais, invólucros corporais vestíveis de épocas diversas, o que nos induz a compreender que o campo visual na imagem é habitado por *figuras e elementos cênicos*. A dramaticidade e elementos trágicos e até tenebrosos que permeiam *In Illo Tempore* em sua narrativa visual ventilam loucura, morte, decadência, mas é instigante perceber também que suas faces fractais também abrigam resíduos jocosos e de comicidade.

As figuras mascaradas presentes na imagem não pertencem ao realismo, mas ao reino das máscaras e efígies, ao território dos rituais, transformações, combinando teatro e carnaval. O humano e o bestial estão articulados de modo dramático. Para Jofre Silva (2003: 49-64) “as figuras com máscaras e cabeças de animais, em Ana Maria Pacheco, ao unir o humano e o bestial, a artista revela o traço ambíguo e perigoso da existência humana”. Por esta via, podemos pensar que a cara do animal em forma de máscara seria um disfarce com propósito de borrar e sobrepor as identidades e os traços humanos de seus personagens. O que conduziria a ideias de hibridação e mestiçagem entre humano e animal.

O título *In Illo Tempore* quer dizer *naquele tempo*, é o equivalente da fórmula dos inícios dos contos de encantamento, tais como, *era uma vez* ou *once upon a time*. A expressão lida com o sentido de passagem de tempo, em tempos longínquos. Como o próprio título provoca, a imagem se desdobra e evoca lembranças, propondo um espaço *mnemônico*, termo que, na mitologia grega, é derivado de *Mnêmon*, que significa *aquele que lembra* e também *Mnemosyne*, deusa que personifica a memória e mãe das nove musas.

Na segunda imagem (figura 2) *A intriga* (1890), James Sidney Edouard, Baron Ensor (1860 - 1949), conhecido como James Ensor, pintor belga que estudou arte na Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelas, no ano de 1881 apresentou seu primeiro trabalho e seu estúdio foi feito no ano de 1880. Foi um pintor de cenas macabras e sarcásticas cheias de simbolismo que tematizam sobre a hipocrisia e a solidão. Com obra eclética e polimórfica, estranha e audaciosa, realizou trabalhos com muitos detalhes e significados representativos. Em suas pinturas aparecem multidões e máscaras. No início o pintor pendia

para o impressionismo, porém seu estilo de pintura foi com o tempo se tornando muito pessoal. As obras de Ensor receberam comparação com características de artistas como *Bruegel e Bosch*.

A sátira foi uma ferramenta importante em vários trabalhos de James Ensor, nos quais cenas da vida política e cultural da Bruxelas do final do século XIX tomam giros inesperados e ridicularizam os agentes do poder e o comportamento de uma sociedade aburguesada. Obras como *A Intriga* descrevem uma ordem paralela e fantástica, mas que delata a dupla cara da realidade. A hipocrisia e as contradições que Ensor sentia dentro e fora do seu grupo de convívio, alimentaram seu trabalho. Ensor tem prazer em pintar máscaras que podem contemplar a hipocrisia dos rostos, as tentativas de esconder interesses e enganos.

Com excessos e violência da cor, expõe seu ponto de vista que pode se relacionar a crítica aos seus colegas pintores, sua ignorância e má fé e na impotência dos críticos. O simbolismo e impressionismo da obra de Ensor revitalizou a pintura belga do final do século XIX e XX e influenciou sobre o expressionismo e o surrealismo. Seus primeiros trabalhos são de estilo realista, depois começa a esboçar alteração em sua paleta, as cores tornam-se fortes e agressivas. Os temas centram nos aspectos críticos sobre os poderes e autoridades. Em uma série de imagens, faz uso das máscaras. *Máscaras que cobrem os rostos da burguesia*. Os símbolos são abundantes; o real se apresenta exacerbado, até resultar irreal, caricaturesco, onírico.

Na terceira imagem (*figura 3*) *O Funeral da sardinha* (1810), o artista espanhol Francisco Goya y Luciente (1746-1828) refere-se ao evento culminante de um carnaval de três dias em Madrid que termina na quarta-feira de cinzas. Foliões mascarados e disfarçados são vistos a dançar a caminho para as margens do rio Manzanares, em Madrid, onde uma sardinha cerimonial será enterrada. Goya não ilustra o peixe no quadro, ele pendurou na peça central do estandarte o sorridente “Rei do carnaval”. *O funeral da sardinha* traz cenas realistas em que há um fluxo subterrâneo de visões fantásticas e entretenimento popular contendo um carnaval de mascarados e figuras horrendas. As máscaras grotescas haviam sido utilizadas na Espanha para o enterro do porco, depois substituído pela sardinha, a fim de simbolizar o início da Quaresma.

Goya começou sua obra pelos afrescos convencionais da capela de *Nuestra Señora del Pilar*, em *Saragoça*. Pintou em 1787 *O Prado de São Isidro*. Suas inclinações realistas se afirmaram a partir de 1792, em quadros como *O manicômio*, *O tribunal da*

Inquisición, Procissão de flagelantes e o mais marcante o *Funeral da Sardinha*. Em 1800, no auge do prestígio, pintou um de seus quadros mais discutidos, *Maja desnuda*, Goya manifestou o espírito do humor espanhol, que tende para a deformação e até para o trágico. Predominam a sátira social, cheia de sarcasmo, os motivos eróticos e a feitiçaria, como obra oposta à razão.

ARTE, PENSAMENTO E JOGO

Para amalgamar as questões propostas nas imagens parte-se de concepções que interrogam e refletem a respeito da obra de arte como pensamento material. Em Jorge Coli (2010: 209-222) “imagens são nucleares porque carregam em si o processo de raciocínio”. Quando um artista produz uma obra, emprega elementos que constituem um pensamento objetivado e material. Um quadro, uma escultura, desencadeiam *pensamentos* obre o mundo, as coisas e o ser humano. Estes pensamentos, incapazes de serem formulados com conceitos e frases pela própria obra, provocam análises e discussões. A obra de arte como pensamento material objetivado, deixa de ser objeto e se torna sujeito pensante, autônoma de seu criador. Portanto este processo se constituiria de duas unidades: *a genética* – que preside a criação, que pertence ao artista; outra, a *posteriori*, extraída da obra.

Por trás de um quadro existe outro e mais outro, com filiações e contatos gerando um lugar do “entre” que indica que não há apenas dois lugares. Há um terceiro lugar, uma terceira margem do rio, onde invisíveis, imateriais e analogias se metamorfoseiam em fusão “o filho está no pai e o pai está no filho porque eles se assemelham; o ponto de encontro está fora dos dois, presidido pelo olhar que reconhece e que junta” (COLI, 2010: 209-222). Uma obra de arte é captada pela observação e se faz armazenada à nossa revelia, dentro da memória. O rio da terceira margem atravessa esses campos que se ocultam e se revelam. Semelhança e analogia criam uma substância artística maior do que os limites materiais. As obras são pontos num tecido amplo de outras obras, que não são feitas apenas de um original, mas amalgamando a reprodução, a marca deixada na memória e as formas de representação. Esta é a abordagem almejada neste trabalho, que relaciona as três imagens escolhidas de autores e tempos diferentes, mas presentes neste momento em um painel para serem tecidas relações e interrogações, sendo que “*o comportamento histórico consiste na mediação com a vida atual feita pelo pensamento*” (GADAMER, 2005: 154-237).

Com referência à representação e ao caráter lúdico da arte nas imagens, o *jogo* como um dos aspectos da arte é para Gadamer (2005), fio condutor e modo de ser da própria

obra de arte, ou seja, relação ontológica. Ao observar o trabalho antropológico do historiador holandês Huizinga (2000), enxerga no jogo aspecto central na arte. Para o filósofo, o significado dos trabalhos de arte é aquilo que é revelado e exposto na oscilação constante entre o trabalho de arte e o intérprete *o significado do trabalho de arte nunca é final, assim como um jogo nunca atinge sua verdadeira finalidade*.

Por um lado existe a dinâmica entre os jogadores e por outro, o relacionamento entre os jogadores e os espectadores, aquilo que Gadamer (2005) chama de *jogar junto*. Os espectadores em uma peça teatral são fundamentais para o acontecimento cênico. No caso da pintura, a imagem atrai o observador para o seu mundo e a interação com o observador é como um jogo no sentido de que existe dinâmica entre o trabalho de arte e o observador. A pintura convida o observador a se engajar na atividade constante de questionamento desse mundo que a imagem oferece. O significado da pintura nunca seria totalmente revelado, pois o mundo da pintura está em constante diálogo hermenêutico com o mundo do observador.

Outra noção de Gadamer (2005) que se encaixa nesta investigação é a do trabalho de arte como sendo festivo e estar ligado às celebrações e lembranças de festivais. Nas três imagens, o grupo de mascarados traz sentidos visuais de uma procissão. O jogo *cultural* e em atividade de jogo *cúltica*, no caso da *procissão* é mais do que um espetáculo, pois de acordo com seu sentido próprio abrange toda uma comunidade de um culto. O ato *cúltico* é uma representação para a comunidade assim como o espetáculo teatral é um processo lúdico que, por sua natureza exige a presença do expectador. A representação de Deus no culto, no mito e no jogo não é apenas para jogadores participantes se fazerem o jogo representativo, mas ultrapassam a si mesmos representando uma totalidade de sentido para o espectador. A abertura para o espectador contribui para formar o caráter fechado do jogo, porque todos estão dentro, participando *esse é o ponto em que a determinação do jogo como um processo medial mostra toda sua importância* (GADAMER, 2005: 154-237).

MULTIDÃO MASCARADA E TRANSGRESSÃO

Nas três imagens, pode ser encontrado o *grupo de mascarados* que propõe uma ordem paralela e fantástica, mas que delata a dupla cara da realidade com sátira e elementos grotescos que podem ser relacionados à crítica política e social. Ao aparecer as pequenas multidões com máscaras, emerge sentidos conectados à sociedade e suas relações. A máscara pode ser considerada como adereço que esconde, mas nas pinturas deste estudo, ela é objeto

revelador para dar conta da realidade oculta. A máscara não só libera os mascarados de seus papéis cotidianos, mas impõe-lhes novos papéis, conforme a noção abaixo.

Quem está disfarçado não quer ser reconhecido, mas quer aparecer como se fosse um outro e ser considerado como se fosse outro. Aos olhos dos outros gostaria de não ser mais ele mesmo; gostaria de ser tomado por alguém. Não quer, pois que o adivinhemos ou o reconheçamos. Faz o papel de outro [...] fingindo, simulando, aparentando. Mas na verdade isso significa que ele reserva para si essa continuidade consigo mesmo e só a sonega aos outros, para os quais representa. (GADAMER, 2005: 154-237)

A psicologia social leva em consideração os comportamentos humanos em uma situação social, do modo como aparecemos aos outros e a *ação teatral* (GOFFMAN, 2007: 25-75) como estrutura de sua exposição. Por esta premissa, o ser humano em qualquer situação social que se apresenta diante de seus semelhantes, tenta dirigir e dominar as impressões que possam ter dele, empregando técnicas para sustentação de seu desempenho, tal qual um ator representa uma personagem diante do público. Sendo que este comportamento social está associado em muitos casos, à hipocrisia. A hipocrisia e a palavra *hipócrita*, atualmente com significados de fingido ou falso, vêm do grego *hypocrites*, que designava, na antiga Grécia, os atores de teatro, pois durante as apresentações eles fingiam serem outras pessoas. O que eles faziam no palco era uma "hipocrisia", que significava fingimento. Neste tempo, o teatro era uma forma religiosa, e quando apareceu o ator representando o deus e respondendo ao coro, ele se chamava *hipocrytês*, que quer dizer, *aquele que responde* em êxtase e entusiasmo, isto é, o ator, *um outro* (BRANDÃO, 1985: 9-15).

Nas três imagens, a multidão divertida e/ou trocista usufrui de sua ambivalência proporcionada pelas máscaras. No contexto social, visual e histórico, as máscaras e os mascarados nas imagens guardam relações com o carnaval e a quaresma. A quaresma com significado de *tempo de privação – lean time* - associada ao desmancha prazeres e a peixes da dieta do período (BURKE, 1989: 206-210). O oposto, o carnaval era representado por um comelão e beberrão jovem, alegre, gordo e sensual. Tanto a dieta de peixes de quaresma quanto como o rei pândego e glutão está no *Enterro da Sardinha* de Goya. O primeiro no nome da pintura e o segundo no estandarte que a multidão carrega.

Para Minois (2003) em sua *História do riso e do escárnio*, um elemento reforça a integração do carnaval no ciclo cristão: o tema alegórico do combate do Carnaval e da

Quaresma, que aparece desde o século XIII em uma fábula parodística de combates cavaleirescos. Vê-se aí o confronto de dois senhores: um, Quaresma, equipado com peixes (arenques e enguias) é um traidor, amigo dos ricos e dos abades; o outro herói positivo, armado de carnes e gorduras (o pintor *Bruegel* immortalizou a cena). Com uma crítica a um discurso repressivo da festa profana, exprime-se a transgressão das normas possibilitando infringir os usos normais da sociedade.

O tema dos mascarados do carnaval e quaresma, além da intenção parodística, sugere os elos da festa com o diabo, a loucura e a morte. O “carnaval como fato urbano, desenvolvido em regiões de cidades” (MINOIS, 2003: 154-174), alegres sociedades assumem a organização do divertimento. Também como uma paródia louca que exorciza e acalma, tem o riso para vencer o medo, daí se veem nos cortejos, figuras exóticas, monstruosas, falsamente assustadoras. Provocar o medo, sabendo que é para rir, é um meio de exorcizar o medo. A dança e o riso para afastar a ameaça. A diversão carnavalesca é ao mesmo tempo paródia pela máscara, pelo disfarce e pela inversão. Daí pode-se prever a contestação social. A máscara permite a renovação. Com o triunfo do corpo e de suas necessidades, desforra sobre a tirania do espírito e da moral social.

Nas pinturas apresentadas, pode-se vislumbrar uma relação de comicidade/riso e sociedade, com sentido corrosivo e burlesco por meio das figuras humanas das pinturas caracterizadas como *loucos* das *confrarias alegres* da Idade Média. Estes representavam no teatro profano o papel que os diabos ocupavam no drama religioso. Seus traços cômicos confrontavam a situação diante da hierarquia dos grandes: para o *louco*, o confronto são os grandes deste mundo, para o diabo, o confronto é a grandeza de Deus. Com inúmeras alusões satíricas, o grupo de *loucos* era considerado transgressores das normas estabelecidas

As atividades dos foliões extrapolam em muito o plano da representação teatral. Periodicamente estes grupos invadem o espaço urbano, participando de um universo derrisório em que as regras de convivência e sociabilidade vinham a ser invertidas. O teatro cômico, portanto, participava de esferas amplas da vida social e cultural, tendo profunda conexão com os ritos coletivos praticados em meio urbano perpassado pela utopia carnavalesca, espécie de “mundo às vexas”. (MACEDO, 2000, p. 225: 227-247)

Pra o autor acima, o riso carnavalesco está imbuído de caráter subversivo e contestatório, ligando-se ao sistema de representações próprio de uma sociedade com seus

códigos culturais. Desta maneira é possível relacionar as visualidades do conjunto de imagens e de como a teatralidade, a máscara e o jogo se relacionam a questões de transgressão e crítica social.

Ainda quanto ao contexto físico ou cenário social das pinturas, em Ensor e Goya, o grupo de mascarados está no espaço externo, no cenário público sob o céu que pode ser visto, sendo que em Goya, há até árvores na paisagem; enquanto o grupo de mascarados de Pacheco está em uma paisagem cenográfica de palco, na qual pode ser percebida a aspersão de uma nebulosa de fumaça vermelha. Pacheco prioriza em suas construções visuais o espaço cenográfico, artificial, feito com artifício, teatralmente elaborado e irradiador de sentidos de teatralidade. Com esta relação com o espaço interno, pode-se refletir sobre o caráter de relações sociais privadas que Pacheco expõe em sua pintura.

CONCLUSÃO

Os pintores das três imagens recorrem ao *grupo de mascarados* para dar conta da realidade oculta detrás do véu do real e da cultura, entendendo cultura como *conceito de interesses mais ampliados* Burke (1989) para referir-se a quase tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade – como comer, beber andar, falar, silenciar, ou seja, inclui a história das ações e noções subjacentes à vida cotidiana. Varia de sociedade a sociedade e muda de um século a outro.

Além do já exposto neste texto, podemos concluir que as imagens apresentadas são ambíguas, plurais, com sentidos diferentes para diferentes pessoas e com diferentes sentidos para a mesma pessoa. Para as classes altas dos tempos passados, podiam simbolizar caos, desordem, desgoverno; ou subversivas, tentativas de inverter o mundo. Os sentidos polissêmicos das imagens apresentadas geram significados diferentes para diferentes pessoas. Sentidos cristãos sobrepostos aos pagãos, resultando *palimpsestos* (BURKE, 1989). Sendo assim, nestas pinturas, percebemos o que propriamente experimentamos em obras de arte que é em que medida conhecemos e reconhecemos algo e a nós próprios nelas. E aqui o caráter de jogo na arte está sobreposto nas imagens, pois além dos temas (máscaras, teatralidade, relações sociais, poder) o jogo da arte e o jogo social se derramam para fora da moldura na relação com o olhar do espectador, portanto, nossas relações com estas imagens são de captura e intriga.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- COLI, Jorge. Arte e pensamento. In: FLORES, M. Bernadete Ramos; VILELA, Ana Lúcia. *Encantos da Imagem: estâncias para prática historiográfica entre história e arte*. Blumenau: Letras contemporâneas, 2010.p. 209-222.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: Vozes, 2007.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens – o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- LAWN, Cris. *Compreender Gadamer*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- SILVA, Jofre. *Memória roubada e a arte de Ana Maria Pacheco*. Goiânia: UEG, 2003.

REFERÊNCIAS VIRTUAIS

Disponível em: <<http://meuestranhomundofantastico.blogspot.com.br/2010/09/pinturas-de-james-ensor.html>> Acesso em: 24 fev. 2013

Disponível em: <http://www.galeria.cluny.com.br/v/Artes+Plasticas/Pintores+Escultores+Estrangeiros/Goya/24+O+Funeral+da+Sardinha.jpg.html?g2_imageViewsIndex=1> Acesso em: 24 fev. 2013

Disponível em: <<http://www.emdiv.com.br/pt/arte/enciclopediaarte/1423-francisco-de-goya.html>> Acesso em 24 fev. 2013

Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/es/james-ensor>> Acesso em: 24 de fev. 2013