

SOBRE LUZ E ESCURIDÃO EM ADRIAEN COORTE E DRUMMOND

— GUILHERME MARCHESAN

RESUMO

Este ensaio se propõe a cotejar aspectos do poema “Quarto escuro”, de Carlos Drummond de Andrade, e do quadro *A Bowl of Strawberries on a Stone Plinth*, de Adriaen Coorte. Guiados pelo papel que luz e sombra desempenham na configuração de cada obra, faremos apontamentos sobre a relação entre sujeito e objeto que nelas se constitui.

Palavras-chave: Adriaen Coorte; Carlos Drummond de Andrade; natureza morta; poesia brasileira.

ABSTRACT

Guided by the role of light and shadow on Carlos Drummond de Andrade's poem “Quarto escuro” and Adriaen Coorte's painting A bowl of strawberries on a stone plinth, this essay comments on the interaction between subject and object in each of these works.

Keywords: Adriaen Coorte; Carlos Drummond de Andrade; still life; brazilian poetry.

I.

O primeiro elemento que se destaca no quadro *A Bowl of Strawberries on a Stone Plinth*¹, de Adriaen Coorte, é o jogo de luz da composição. Ao mesmo tempo que as sombras da tigela, do ramo e das framboesas sobre o plinto projetam-se para a direita — o que indicaria um foco de luz à esquerda, fora do campo de visão —, a própria tigela aparece iluminada por inteiro. Isto é, fosse esse foco de luz o único sobre o objeto, veríamos as framboesas à esquerda mais iluminadas do que as restantes. É como se a tigela obedecesse a uma lógica diferente em relação ao restante do quadro. Simultaneamente, o fundo inteiramente preto, que se estende à direita, permanece intocado por qualquer luminosidade. Trata-se de uma pintura, parece-nos, cujo efeito não é a representação fiel da incidência da luz sobre um dado espaço; é uma iluminação que, à revelia de qualquer debate sobre intenção, não esconde seu caráter de composição, incorporando fontes de luz distintas, as quais não entram em harmonia.

Similar é o efeito gerado pela representação da tigela em si. Enquanto outros elementos da pintura parecem obedecer aos princípios da perspectiva linear, ela não se encontra subordinada a um só observador. Assim, se tomarmos como referência a framboesa caída sobre o plinto, já solta do ramo, teremos a impressão de observá-la a partir de um ponto de vista localizado não muito acima da linha da mesa; já se observarmos a boca da tigela e sua alça, teremos a impressão de que nosso ponto de vista está consideravelmente mais elevado, como se o objeto fosse projetado para que o enxergássemos distintamente. Nem mesmo as partes da tigela se alinham a uma só perspectiva: sua base destoa da alça e da boca, aproximando-se mais do ângulo em que observamos a fruta solta ao seu lado. Levados em conta esses aspectos, não é possível apreender a tigela por inteiro sem que se denote a troca do ponto de vista; também a perspectiva produz um efeito anti-ilusionista.

É claro que estes dois aspectos — luz e perspectiva — não são alheios um ao outro. É por conta do jogo entre a sombra e a incidência da luz sobre a alça da tigela que, nela, produz-se as ilusões de profundidade e de curvatura. Opostamente, quando pousamos o olhar sobre a porção direita do corpo da tigela, vemos um objeto que não produz reflexo, fosco, e que exatamente por isso não nos parece curvo. Posto de outra maneira: é em grande parte devido às diferentes representações da incidência da luz sobre o objeto que este parece ser, simultaneamente, tridimensional e unidimensional; é também por conta delas que, mesmo quando a tigela é representada com profundidade, temos a impressão de observá-la de

[1] O quadro é de 1696 e pertence ao acervo do Rijksmuseum, de Amsterdã. Para acessá-lo: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=adriaen+coorte&p=1&ps=12&st=Objects&ii=2#/SK-C-1687,2>.

diferentes pontos de vista a depender de qual de suas partes nos chama a atenção.

Curiosamente, os aspectos até aqui descritos tornam alguns pontos da composição semelhantes a uma colagem. A porção direita da tigela parece sobreposta ao fundo preto, muito por conta da já mencionada unidimensionalidade; também a folha direita do ramo parece como que colada sobre o corpo do objeto, visto não haver diferença de profundidade entre os dois — a folha parece inclusive distorcer a tigela no ponto em que se tocam, como se o traço que forma o contorno desta fosse bruscamente alterado por aquela, efeito aumentado por vermos, à revelia da suposta forma cônica, uma linha reta compondo a parte direita do corpo da tigela. Chega a se constituir uma espécie de ilusão de ótica, dado que, a partir de um mesmo ponto de vista, não há lógica na posição do ramo: se sua folha direita aparenta estar à frente da tigela, temos a visão da folha central bloqueada pela alça, o que indica que ela se encontra mais atrás.

A estranheza que a observação do quadro gera advém, de maneira geral, desse caráter desconjuntado que viemos apontando na composição. Caráter esse que, salvo engano, numa visada que busque apreender o quadro como um todo, destaca a tigela de framboesas do restante dos objetos.

Entretanto, parece-nos que tal estranheza tem um fundo um pouco mais complexo. Tomemos as afirmações de Panofsky sobre a perspectiva linear:

Para garantir a existência de um espaço absolutamente racional, quer dizer, infinito, imutável e homogêneo, a “perspectiva central” lança mão de dois pressupostos tácitos, mas fundamentais, a saber: vemos com um olho imóvel, e em segundo lugar; a seção transversal plana da pirâmide visual pode ser tomada por uma reprodução apropriada de nossa imagem óptica. (PANOFSKY, 1999, p. 32)

Interessa-nos, aqui, principalmente a primeira parte deste seu argumento, que aponta para o caráter abstrato do espaço “infinito, imutável e homogêneo” instaurado pela perspectiva linear. Entendida, esta, como a subordinação da composição a um único ponto de vista que a organiza, pressupõe-se somente um sujeito como observador ou, mais especificamente, um momento abstraído da observação desse sujeito. Dá-se, então, que podemos encará-la como uma espécie de imposição de uma subjetividade abstrata sobre a composição. Se assim o é, aquilo que chamamos de aspecto desconjuntado da pintura de Coorte tem mais de uma análise possível: pode ser a incorporação de distintos pontos

de vista, portanto de diferentes subjetividades, a uma só obra; ou pode ser uma espécie de dificuldade inerente à representação dos objetos e do espaço, como se resistissem à apreensão a partir de uma só posição. Seja qual for o caso, interessa-nos que o desconjuncto se dá por meio de uma tensão entre sujeito e objeto no quadro, não permitindo acomodação na visada sobre a tigela de framboesas. Salvo engano, essa tensão é o fundo do mencionado efeito de estranheza.

Isto é particularmente relevante se levarmos em conta que a temática do quadro, em si, não parece apresentar nenhum tensionamento. A princípio, trata-se da representação de objetos do cotidiano: as frutas recolhidas para consumo ou decoração e o recipiente que as armazena, ambos pressupondo o gesto humano, seja o de sua organização sobre o plinto, seja o de colheita das framboesas e de manufatura da tigela. Nesse sentido, não destoam nem de outras produções de Coorte,² nem do gênero das naturezas mortas — ao menos em uma de suas linhas de interpretação. Meyer Schapiro (1978, p. 19), por exemplo, indica que os objetos representados nas naturezas mortas, sejam eles artificiais ou naturais, estão subordinados ao uso e proveito da humanidade, destacando que: “Still life is an extension of our being as masters of nature, as artisans and tool users.”³

Em certo sentido, portanto, o tema das naturezas mortas é a conjunção entre sujeito e objeto, a suposta unidade entre humanidade e natureza. É claro que estas são afirmações genéricas, de maneira que é necessário aproximar-se de cada produção a fim de ver como ela é composta enquanto natureza morta — Schapiro mesmo, em seu ensaio, investiga o uso específico das maçãs na obra de Cézanne —, o que, ainda assim, não impede um momento de verdade dessa visada geral sobre o gênero.

De volta à tigela de framboesas, vemos que a tensão presente na forma é indissociável do que se pode identificar como o conteúdo da obra. Isto é, não se constituindo plenamente a perspectiva linear, trespassada pelo uso da luz na composição, a posição do sujeito é contestada, o que diz algo sobre a relação que estabelece com os objetos representados. Salvo engano, essa suposta confluência da humanidade e de seus objetos, característica das naturezas mortas, aqui não se completa; uma não completude que tem algo a dizer sobre a própria suposta dualidade entre sujeito e objeto ou, no caso, entre humanidade e natureza.

Interessa-nos reter, do que foi exposto até o momento, o elemento ostensivo de composição que é a luz: desincumbida de função mimética, ela pode, uma vez em unidade contraditória com a perspectiva, constituir a tensão entre sujeito e objeto que se instaura no quadro.

[2] Como referência, podemos tomar os seguintes quadros, também do acervo do Rijksmuseum: *Three Peaches on a Stone Plinth*, *Still Life with Asparagus* e *Four Apricots on a Stone Plinth*. Disponíveis em: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search?q=adriaen%20coorte&p=1&ps=12&st=Objects&i=0>.

[3] “As naturezas mortas são uma extensão de nossa existência como mestres da natureza, como artesãos e portadores de ferramentas”, tradução nossa.

II.

Quarto escuro

Por que este nome, ao sol? Tudo escurece
de súbito na casa. Estou sem olhos.
Aqui decerto guardam-se guardados
sem forma, sem sentido. É quarto feito
pensadamente para me intrigar.
O que nele se põe assume outra matéria
e nunca mais regressa ao que era antes.
Eu mesmo, se transponho
o umbral enigmático,
fico outro ser, de mim desconhecido.

Sou coisa inanimada, bicho preso
em jaula de esquecer, que se afastou
de movimento e fome. Esta pesada
cobertura de sombra nega o tato,
o olfato, o ouvido. Exalo-me. Enoiteço.
O quarto escuro em mim habita. Sou
o quarto escuro. Sem lucarna.
Sem óculo. Os antigos
condenam-me a esta forma de castigo.⁴

[4] Carlos Drummond de Andrade. “Quarto escuro”. In: *Boitempo — menino antigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Pertencente à seção “Morar nesta casa”, de *Boitempo*, o poema “Quarto escuro” é estruturado em torno da ameaça de transfiguração do eu lírico, da destruição da sua subjetividade ao adentrar o cômodo, uma possibilidade que está à espreita nos primeiros versos: “tudo escurece/de súbito na casa. Estou sem olhos”. A escuridão, que a princípio é identificada ao espaço, logo em seguida aparece como característica do sujeito, como ausência de visão, num movimento análogo ao de uma hipálage. Dá-se, assim, que desde o primeiro momento de sombra a ameaça representada pelo quarto deixa suas marcas no eu lírico. Sem prejuízo, a dissolução do sujeito é um processo que se desenrola e intensifica ao longo do poema, o que pressupõe sua integridade antes de ser envolto pela atmosfera do quarto — não à toa, a primeira imagem, num poema dominado quase por completo pela escuridão, é a do sol. De qualquer maneira, parece-nos que tal processo é dividido em dois blocos, correspondentes às duas estrofes, os quais, entretanto, não são polos estanques, mas sim momentos de uma unidade contraditória. Dito de outro modo: o tensionamento entre o eu lírico e o quarto levará à passagem de um a outro momento do poema.

No primeiro, marcado por uma postura contemplativa/descriptiva, há certo distanciamento entre o indivíduo e o cômodo, este tornado objeto daquele. Teríamos uma espécie de caracterização do ambiente: “aqui decerto guardam-se guardados/sem forma, sem sentido” e “o que nele se põe assume outra matéria/e nunca mais regressa ao que era antes”. Nestas descrições, fica claro o perigo que representam a sombra do quarto bem como as supostas coisas que nele se encontram, cuja não formação e ausência de sentido antecipam o destino do sujeito: a impossibilidade de o indivíduo elaborar seu espaço corrobora a ideia de que já aqui, à revelia do distanciamento com que analisa o quarto, a subjetividade é afetada. Ao mesmo tempo, já aparece o elemento transfigurador, que nos versos seguintes o eu lírico sentirá pesar sobre si: “eu mesmo, se transponho/o umbral enigmático,/fico outro ser, de mim desconhecido”. Neste décimo verso, anuncia-se aquilo que dominará a estrofe seguinte: a indiferenciação entre sujeito e objeto; uma espécie de reificação (cf. CASTELLI, 2002, pp. 133-134) da qual o indivíduo é consciente, identificando-se com ambas as posições; movimento contraditório e acelerado entre subjetividade e objetividade, em que o ser se reconhece como aquele de si desconhecido. Estes versos finais do bloco servem, também, de transição para o momento seguinte do poema.

Um breve aparte: é curioso que este procedimento descritivo da configuração estética que viemos identificando *se guie exatamente pela escuridão, pela ausência de luz*. Isto é, o eu lírico passa a descrever o quarto mediado pela sombra, e não pela luminosidade. Ora, em princípio, o recurso à descrição pressupõe a formação de uma imagem, mesmo que o intuito da obra não seja mimético. Em outras palavras, a descrição partiria sempre, em algum nível, da visão, portanto pressuporia a luz. Em “Quarto escuro” temos o contrário, é a escuridão a pedra de toque da descrição. Retornaremos a esse ponto.

De volta ao processo que se desenrola ao longo do poema, o segundo bloco é o momento em que sujeito e objeto se indiferenciam. Assim, a estrofe final tem início com o eu lírico, já transfigurado pelo ambiente, descrevendo a si próprio: “sou coisa inanimada, bicho preso/em jaula de esquecer, que se afastou/de movimento e fome”. À revelia da organização sintática do enunciado, a designação “coisa inanimada” contesta a posição de sujeito do “eu” que enuncia. A dissolução atinge seu ápice alguns versos depois, com o desfazimento do eu lírico e sua contaminação por aspectos do quarto — “exalo-me” e “enoiteço” —, até o momento de completa identificação: “o quarto escuro em mim habita. Sou/o quarto escuro”. A partir daqui, as descrições valem igualmente para sujeito e para objeto, o absoluto breu é de ambos, descrito nos termos do segundo:

“sem lucarna./Sem óculo”. Dessa perspectiva, o processo de dissolução, de indiferenciação, se completa, dando resolução à contradição: o indivíduo finalmente deformado, sem sentido, como as coisas do quarto.

Em certa medida, acompanhamos até esse momento aquilo que a própria enunciação coloca, sua espécie de narrativa.⁵ No entanto, essa constitui apenas um dos elementos da composição da obra. Salvo engano, em vez de encontrar resolução no momento de absoluta identidade entre eu lírico e espaço, a tensão entre os polos do sujeito e do objeto — entre indivíduo e quarto — mantém-se no choque de narrativa e estruturação. Parece ser sobre a *não resolução da contradição que se erige o poema*, um passo conhecido na poesia drummondiana.⁶ Exploreemos essa possibilidade.

Um primeiro desdobramento da tensão que até aqui identificamos aparece sem a necessidade de qualquer contato propriamente reflexivo com o poema; já a experienciamos por meio do ritmo da leitura. “Quarto escuro” constrói-se majoritariamente por meio de uma sequência de *enjambements*, conferindo fluidez ao andamento dos versos; fluidez essa, porém, que mais de uma vez é bruscamente interrompida por enunciados curtos — “estou sem olhos”, no segundo verso, e “exalo-me”, “enoiteço”, “sem lucarna” e “sem óculo”, no décimo quinto, décimo sétimo e décimo oitavo versos — um movimento da configuração estética que impede a acomodação na cadência.⁷ A leitura se dá, então, na alternância entre o fluxo de *enjambements*, que predomina, e seus cortes; uma interpretação possível é a de que essa imposição de obstáculos ao ritmo da enunciação emula as ameaças ao sujeito que aparecem tematicamente.

Julgamos, no entanto, haver um papel mais importante para os *enjambements*, o qual se explicita exatamente no trecho em que se concentra a maior parte daqueles enunciados curtos. Transcrevemos abaixo os versos para facilitar a visualização:

o olfato, o ouvido. **Exalo-me. Enoiteço.**
O quarto escuro em mim habita. Sou
o quarto escuro. Sem lucarna.
Sem óculo. Os antigos

Podemos pensar este trecho a partir de uma divisão em seis frases: as duas primeiras ligadas ao polo do sujeito, as duas últimas ligadas ao polo do objeto e as centrais operando uma mistura, ou transição. Logo percebe-se, no entanto, que tal tentativa de separação não funciona, dado que também aqui é o movimento entre os polos — sua tensão — a nota dominante. Assim, “exalo-me” e “enoiteço” aparecem, inicialmente, como ações do eu lírico, mas o primeiro indica seu desfazimento em meio ao

[5] Já Antonio Candido (2017, p. 69) identificara a importância da narração em *Boitempo*.

[6] Ver: BISCHOF (2005). O tema é desenvolvido ao longo de todo o livro, mas se explicita ao início do ensaio “Opaco”.

[7] O jogo entre fluidez e interrupção parece até mesmo se reproduzir em escala menor, por meio da pontuação: o décimo quinto verso forma uma sequência de elisões, mas a configuração força a pausa por meio do ponto final.

espaço, enquanto o segundo, se gramaticalmente é também uma ação do sujeito, soa como um movimento desprovido de agência, o indivíduo é tomado pela escuridão do quarto — donde a conclusão de que tais frases contém em si a contradição entre os polos. Já na terceira e quarta frases a mistura é evidente, com o eu lírico e seu espaço alternando funções sintáticas: numa o quarto é sujeito e o eu lírico, adjunto adverbial de lugar; na outra é o eu lírico o sujeito, enquanto ao quarto cabe a função de predicativo, de caracterização. Uma vez afirmada explicitamente a conjunção entre os polos — “sou o quarto escuro” —, as duas frases finais, que se abstraídas seriam encaradas apenas como características do ambiente, passam a designar também o eu lírico. As partes deste trecho descrevem o processo de dissolução da subjetividade e, portanto, formam uma espécie de microcosmo do poema. Ao mesmo tempo, sua estrutura é como o reverso da estrutura geral — um espelho negativo —, em que predominam as frases curtas e secas, entrecortadas por somente um *enjambement*.

Esse, aqui, nos parece ter uma função da maior importância: é o elemento que mantém a tensão entre sujeito e objeto no único momento em que o eu lírico enuncia sua total identidade com o quarto escuro; é porque o *enjambement* isola a partícula “sou” no décimo sexto verso, separando-a do restante da oração, que se mantém a contradição. O movimento nos parece similar àquilo que Roberto Schwarz identificou nos versos de Brecht, mais especificamente em sua *Santa Joana dos Matadouros*:

Brecht não põe vírgula no fim da linha, o qual em consequência pode — mas não precisa — ter função de virgular, dúvida esta que obriga sempre a um intervalo. E se de fato a pausa frequentemente virgula a fala, às vezes ela separa palavras que logicamente estariam juntas, ou, ainda, interrompe um raciocínio. A incerteza quanto à sua função cria algo como um suspense de final de verso, que se desfaz e refaz quase que linha a linha, e que é um elemento de desautomatização e de intelectualização da leitura (...) misturada à grita das situações e dos argumentos, corre também uma delicada música de variações e tensões, composta pelo deslocamento constante do lugar em que se cortam ou concluem os versos ou raciocínios, pendentos sempre uns dos outros. (SCHWARZ, 2012, p. 91)

Devido à quebra da oração, à pausa que o verso insinua, instaura-se uma dialética em aberto. Ou, se preferirmos, uma dialética que gira em falso, incapaz de um salto que encaminhe a contradição. Ao mesmo tempo que, tematicamente, o eu lírico enuncia uma resolução do tensio-

namento, a pausa final do verso força uma quebra do enunciado, o que permite optar entre duas leituras. Parece-nos ser principalmente isso o que possibilita afirmar o choque entre narrativa e estrutura no poema, como se a configuração estética salvaguardasse o sujeito — a voz que enuncia — de sua dissolução, que em todo caso ele não deixa de afirmar.

Este papel desempenhado pela configuração estética é um dos elementos de inserção de “Quarto escuro” no todo da coletânea *Boitempo*. Como bem aponta Antonio Candido, o livro é perpassado por inteiro pela memória do autor, revelando um caráter autobiográfico; no entanto, não se pode falar em mera autobiografia, posto que os dados do passado são transfigurados pela estilização literária, inclusa a subjetividade à qual pertencem tais memórias. É por esse motivo que o crítico pode indicar o tipo específico de memorialística que é *Boitempo*: “O que supera francamente o sujeito-narrador para se concentrar poeticamente no objeto e, de torna-viagem, ver o sujeito como criação.” (CANDIDO, 2017, p. 67)

Isto é da maior importância: é no confronto com o objeto, mediado por distância temporal e configuração estética, que aparece uma subjetividade, a qual é ela própria criação poética, portanto. Salvo engano, é algo disso que identificamos em “Quarto escuro”, poema no qual a estilização literária tensiona a subjetividade que, se dependesse apenas da memória, do confronto com seu objeto — o quarto —, a ele sucumbiria.

Aqui, fica mais claro aquilo que buscamos indicar em aparte acima. A confrontação *se dá somente mediada pela escuridão*. Essa é, assim, uma espécie de princípio para o poema, análogo ao que a luz é para a pintura. Atenemos: não nos referimos aqui à luz como parte da composição, como recurso intraestético, mas sim à luz natural, que possibilita a visão, da qual, inevitavelmente, dependem as artes plásticas. É como se o tipo de contradição que o poema procura circunscrever não estivesse disponível à visão, de maneira que fosse necessário inverter a lógica e acessá-la por meio da ausência de luz. Vem à mente aquilo que o próprio Drummond identifica na obra de Osvaldo Goeldi, em poema dedicado ao artista:

És metade sombra ou todo sombra? Tuas relações com a luz como se tecem?

Amarias talvez, preto no preto,
fixar um novo sol, noturno; e denuncias
as diferentes espécies de treva
em que os objetos se elaboram:
a treva do entardecer e a da manhã;
a erosão do tempo no silêncio;
a irrealidade do real⁸

[8] Carlos Drummond de Andrade, “A Goeldi”. In: *A vida passada a limpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

A imagem do sol noturno a denunciar as diferentes trevas que compõem os objetos serve bem ao “Quarto escuro”; nela, aparece a impossibilidade de iluminá-los totalmente. Como na obra de Goeldi, a pesquisa desses objetos se dá no choque entre escuridão e luz.

Dá-se, então, que a própria escuridão é constituída contraditoriamente no poema: ao mesmo tempo que, como tema, representa constante ameaça ao sujeito, ela é o princípio que permite à configuração estética salvaguardá-lo.

III.

Inevitavelmente, ficou indicado aquilo que julgamos ser um ponto de aproximação entre as obras sobre as quais nos debruçamos neste estudo. Tanto em “Quarto escuro” quanto em *A Bowl of Strawberries on a Stone Plinth*, o que vemos é o papel fundamental do jogo de luz e sombra no tensionamento entre sujeito e objeto que se constitui em ambos. Em Coorte, a luz é um elemento intraestético que, uma vez projetada sobre os objetos e aliada à perspectiva, torna instável a posição do observador, impossibilitando a subordinação dos elementos do quadro a um só ponto de vista. Já em Drummond, o que vemos é uma espécie de inversão do princípio das artes plásticas: em vez de se projetar a luz sobre um ou mais objetos, projeta-se a escuridão, a partir da qual as contradições podem ser exploradas sem resoluções simples. Se em um é a resistência no polo do objeto que dá origem à tensão, no outro a recusa vem do polo do sujeito. Um passo futuro a partir deste ensaio é a investigação estético-histórica desta espécie de inversão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond. *A vida passada a limpo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Boitempo – menino antigo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BISCHOF, Betina. *Razão da recusa*. 1. ed. São Paulo: Nankin editorial, 2005.

CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”. In: *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.

CASTELLI, Chantal. *Lembranças em conflito: poesia, memória e história em Boitempo*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 2002.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Trad. De Elisabete Nunes. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 1999.

SCHAPIRO, Meyer. “The apples of Cézanne”, in: *Modern art*. 1. ed. Nova Iorque: George Braziller, 1978.

SCHAPIRO, Meyer. *Cézanne*. 1. ed. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 2004.

SCHWARZ, Roberto. “A Santa Joana dos Matadouros”. In: *Que horas são?*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GUILHERME MARCHESAN – Desenvolve trabalho de mestrado sobre o teatro de Henrik Ibsen no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Ensaio apresentado à disciplina “Lírica e Natureza Morta”, ministrada pela professora Betina Bischof no segundo semestre de 2019. Contato: gui_marchesan@hotmail.com