

# PAISAGEM DE BRASÍLIA E DERIVA NARRATIVA: UMA APROXIMAÇÃO METAFÍSICA NAS ARTES VISUAIS<sup>1</sup>

*Pedro de Andrade Alvim*

**RESUMO:** Abordamos a paisagem de Brasília e seus arredores como base de narratividade visual na produção de alguns artistas (José Guilherme Brenner, Andréa Campos de Sá, *Azul* e Rubens Mano), a partir do fim da década de 1980. Tal produção responde à necessidade de se apropriar da complexidade do real e concomitantemente estabelece um espaço de fabulação no campo visual, onde entram em conexão referências da história da arte, da literatura, da indústria cultural e da cultura popular. Inclui também um componente de interrogação sobre os processos de representação, que diz respeito ao trânsito entre observação e imaginação, memória e manipulação, interior e exterior, retomando elementos da *Scuola Metafisica* surgida na Itália durante as primeiras décadas do século XX.

**PALAVRAS-CHAVE:** artes visuais; Brasília; paisagem; narratividade; arte metafísica.

**ABSTRACT:** *abstract: We aim at exploring the landscape of Brasilia and its outskirts, as a basis for visual narrativity in the works of some artists from the eighties (José Guilherme Brenner, Andréa Campos de Sá, Azul, Rubens Mano) up to recent times. These works respond to a need to appropriate the complexity of reality and at the same time they establish a space of narrative invention in the visual field, where references in art history, literature, cultural industry and popular culture can be connected. This particular type of art includes also a questioning about the processes of representation concerning the transit between observation and imagination, memory and manipulation, interiority and exteriority, which reclaims elements from the Scuola Metafisica, which emerged in Italy during the firsts decades of the 20th century.*

**KEYWORDS:** *visual arts; Brasilia; landscape; narrativity; metaphysical art.*

Na vídeo-instalação “Futuro do Pretérito” do paulista Rubens Mano,<sup>2</sup> o estatismo fotográfico das longuíssimas tomadas de cantos neutros e praticamente desérticos de Brasília é de vez em quando rompido pela passagem de uma pessoa, veículo, animal ou mesmo pelo movimento do vento. A parte sonora desses vídeos é tão importante quanto a visual: os ruídos passeiam por eles como personagens, e os motivos urbanos são por assim dizer “fatiados” em diferentes camadas sonoras. A

<sup>1</sup> Este artigo tomou por base o texto intitulado “Narratividade e Artes Visuais em Brasília”, apresentado no 10º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia sediado na capital da República em agosto de 2011. Os Anais do encontro deverão ser publicados proximamente. O texto encontra-se atualmente disponível no site <http://www.medialab.ufg.br/art/anais/textos/PedroAlvim.pdf>.

<sup>2</sup> “Futuro do Pretérito” tem imagens gravadas em Brasília e cidades satélites. A obra foi exposta no Museu da República de Brasília entre janeiro e março de 2011.

partir do monitoramento de faixas de território, a vídeo-instalação cria um dispositivo de espera, quase como um recurso de suspense contido dentro de limites precisos. Diferentes tipos de coisas podem ser apanhados nesse dispositivo, entre elas, a possibilidade de que a paisagem venha a conter um núcleo dramático, e a da existência ou não de uma atmosfera.

“Futuro do Pretérito” chama a atenção para a especificidade da escolha de determinados lugares, com potencial para tornarem-se geradores de ocorrências mínimas e significativas. Os registros audiovisuais mostram-se dotados de um princípio de narratividade interno, surgido do próprio espaço de Brasília.

O espaço interno do Museu da República de Brasília, amplo, branco, sem compartimentações bem marcadas, com suas paredes curvas e mudanças de nível suaves criou para a instalação um ambiente isolado de calma e silêncio. Estabeleceu-se uma espécie de complementaridade entre a autossuficiência do meio arquitetônico e um tipo de obra que propõe a quebra da autonomia da arte, abrindo o museu ao multifacetado mundo contemporâneo. Diante dos vídeos, o espectador entrava num estado de contemplação e de espera, ocupando um plano intermediário entre o interior do museu, com sua luminosidade difusa e temperatura amena, e as condições exteriores, geralmente de luz e calor acachapantes.

Dependendo do ângulo com que se aborda a paisagem da cidade, se dá a ver uma subdivisão do sistema urbanístico em partes que se recobrem aleatoriamente ou que se redefinem à distância, da perspectiva dos terrenos baldios ou dos limites exteriores da cidade. A desolação da maior parte dessas paisagens é, em certa medida, amenizada pela possibilidade de assistir à sua coexistência simultânea. Ao serem postos em contiguidade um em relação ao outro, a estranheza e arbitrariedade desses espaços passam a achar domicílio numa porção mais ampla do real.

A passagem do tempo se manifesta de forma quase visível na imobilidade da vida urbana de Brasília. No panorama visto das janelas, grandes faixas de terreno ocupadas de forma esparsa justapõem-se às zonas de maior aglomeração. O isolamento e nitidez dos blocos residenciais com faixas de céu interpostas retomam, em escala mais próxima, uma contraposição entre o espaço vazio e a ocupação da cidade. Na distância sempre igual entre o tráfego que flui e a paisagem imóvel, o silêncio acolhe o zumbido constante do trânsito e o barulho dos canteiros de obras...

Imobilidade também característica da chamada “arte metafísica”, que reagia ao culto futurista da velocidade mostrando a arbitrariedade e a estranheza no centro de uma realidade incerta, descobrindo os sinais de um misterioso conluio entre o deslocamento dos paradigmas e a permanência do mesmo. Como no Dada, as práticas artísticas da *Scuola Metafisica* podiam se fundar numa dimensão básica, intuitiva, de encontro e reconhecimento dos fenômenos, manifestada através da

simples designação “isto é metafísico”. Mas também eram intelectualmente movidas pela exploração do inesgotável mistério da representação, operação *transcendental*<sup>3</sup> que constitui objetos próprios através de diferentes tipos de procedimento.

Nos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial, as telas de Giorgio De Chirico começaram a incluir elementos extraídos de *outdoors* e emblemas do comércio. Às vezes lançavam mão também de justaposições de mapas e perspectivas urbanas, criando uma estranha continuidade entre o espaço cartográfico e a representação de arquiteturas interiores e exteriores. O emprego dessa iconografia planar seguia um rumo bem diverso das experiências cubistas de Picasso e Braque – ao contrário do que acontecia com a arte futurista, que se desenvolvia em um âmbito próximo ao do cubismo. Os inventores da arte metafísica eram imbuídos de impulsos especulativos e oraculares que se apoiavam de forma particular em intuições sobre as qualidades dos objetos:

Eles afirmam que tudo contém um mistério, um *daimon* como o chamou Heráclito, que não reside numa essência espiritual, mas na materialidade dos próprios objetos, e com mais certeza na materialidade daqueles que são mais simples e humildes. Esse enigma dos objetos – e também dos humanos em seu papel enquanto objetos – é transmitido através das qualidades dos signos. A natureza se apresenta como um sistema de signos misteriosos; em cada objeto concreto existe um aspecto espectral e eterno, que produz uma multiplicidade de significados e relações enraizados em estruturas da psique humana e no mecanismo de consciência e expressão. (BALDACCI, Paolo, “The Dioscuri, a physical and intellectual brotherhood” in FAGIOLO DELLARCO, BALDACCI & PIETROMARCHI, 1987, p. 45)<sup>4</sup>

Como a estranheza e o alheamento do presente reverberam sobre o passado, a memória torna-se também um foco de inquietação. As impressões de infância de Giorgio e Andrea De Chirico na Grécia do início do século foram assimiladas às visões, depois desenvolvidas em suas obras, em que se ligavam o mundo moderno e os primórdios da Antiguidade clássica:

Símbolos do progresso (a locomotiva) eram associados aos da mais remota Antiguidade; a presença de um clássico e mítico passado era fortemente sentida na vida cotidiana mais banal [...]. Ruínas e estátuas embranquecidas pelo tempo contrastavam com as modestas casas de povoado em que a audácia cromática dos antigos gregos sobrevivia na cultura popular: pilastras verdes contrapostas a fundos violetas, tímpanos rosas e verdes sobre reboque cinza. (BALDACCI in FAGIOLO DELLARCO, BALDACCI & PIETROMARCHI, 1987, p. 41)

<sup>3</sup> É preciso lembrar, aqui, que existe uma distinção entre “transcendental” – no sentido kantiano – e “transcendente” (por oposição a “imaneente”), explicada pela professora de filosofia do filme *Conto da Primavera* de Eric Rohmer. Nas obras a que nos referimos neste texto, os elementos transcendentais passam sempre por um filtro irônico.

<sup>4</sup> As traduções feitas neste ensaio são do autor.

A citação logo acima poderia sugerir uma analogia, invertendo-se os termos da sucessão temporal, entre as formas brancas e austeras da arquitetura de Brasília e a vivacidade das cidades-satélites, assim como com as interferências das construções pós-moderna e as cores estridentes dos *outdoors*. Continuam também a proliferar templos de diferentes correntes religiosas, realizando, por seu lado, uma espécie particular de apropriação da arquitetura modernista, a partir da manipulação de alguns de seus elementos exteriores. Tais operações são certamente bem diversas daquelas realizadas por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer sobre alguns de seus modelos,<sup>5</sup> mas, como no caso dos povoados gregos, a convivência entre signos imbuídos de sentidos históricos autônomos também é por si mesma produtora de significados.

Como expõe Maurizio Faggiolo Dell'Arco, referindo-se às obras e textos de Giorgio De Chirico e Alberto Savinio (pseudônimo de Andrea de Chirico):

Sua Atenas é uma cidade reinventada pelos arquitetos bávaros, exatamente da mesma forma como sua Munique é uma cidade que imita Atenas e Florença. O Antigo, em sua verdadeira totalidade, não é recuperável. Os Dióscuros visavam capturar nas páginas de um bloco de notas, como de hábito, sem “originalidade”, mas com um interesse agudo pelo “original”, com uma paixão pela continuação ao infinito daquilo que já foi completado (como no mito nietzscheano do eterno retorno). (“The Dioscuri in Paris”, in FAGIOLO DELL'ARCO, BALDACCI & PIETROMARCHI, 1987, p. 14)

Na cidade moderna, a aparência humana é submetida a operações aleatórias, que podem apontar para seu virtual desaparecimento. Tendemos, individualmente, a desaparecer para os outros, recolhidos em espaços privados, e os encontros que ocorrem no espaço comum da cidade assumem uma espécie de imprevisibilidade fantasmática. O literal sumiço da presença humana e a perda de referencial corpóreo no cenário urbano são sugeridos em um episódio do livro de memórias de De Chirico que conjuga aspectos cômicos e fantásticos. História que irá encontrar continuação, alguns anos depois, na segunda parte das *Memórias*. Os protagonistas são o próprio autor e Roberto Longhi, historiador, crítico e grande defensor da arte moderna, personalidade destacada do meio artístico europeu da época e inimigo de De Chirico, o qual havia passado a adotar um discurso antimodernista cada vez mais exaltado:

Lembro-me de que há mais ou menos dois anos eu passava sob os arcos do Correio Central de Florença, quando o avistei andando em minha direção; ele estava a uns vinte passos quando percebeu minha presença e calculou em um piscar de olhos a distância que nos separava, concluindo, provavelmente, que se continuasse a avançar iríamos nos abalroar como dois barcos no nevoeiro; não havia tempo a perder e ele

---

<sup>5</sup> Como o palácio e os jardins de Versailles e a arquitetura visionária de Étienne-Louis Boulée.

recorreu a um expediente de última extremidade: a magia; abriu os braços e mergulhou na calçada; não estou exagerando, não invento nada; Roberto Longhi *desapareceu na calçada*. Quando eu olhei à minha volta para ver onde ele tinha ido, descobri atrás de mim, longe, no final das arcadas, a parte posterior de Longhi, que virando a esquina desaparecia em direção à via Strozzi. (DE CHIRICO, 1965, p. 110)

Alguns anos depois, novamente de passagem por Florença, De Chirico encontra-se acometido de febre reumática e resolve sair para comprar provisões. Dá-se, então, o reencontro:

Via Calzaioli, encontrei-me subitamente face a face com Roberto Longhi, que surgiu diante de mim como o diabo pulando da caixa. A primeira parte de minhas memórias acabava de sair nas livrarias e Longhi, quando me viu, lembrou-se provavelmente do que eu tinha escrito a propósito do dia em que eu o havia visto em Florença aparecer sob as arcadas do Correio Central, e depois, subitamente, erguer o braço e desaparecer, tanto que ao me voltar pude perceber sua silhueta que se afastava pela via Strozzi, do que eu deduzi que ele havia mergulhado na calçada e que possuía, como Santo Antonio, o dom da ubiquidade. Roberto Longhi, como eu dizia, se deteve ao ver-me, e, postando-se à minha frente, quase me tocando, começou a bater com o pé e, enquanto ria-se entre os dentes como Mefistófeles no laboratório do Dr. Fausto, pôs-se a gritar com uma voz assobiante: “Mas hoje eu não estou desaparecendo na calçada, eu não estou desaparecendo na calçada hoje”. Eu, que sentia que a febre aumentava e experimentava uma vertigem, mal me sustentava nas minhas pernas; respondi-lhe: “Ouça, caro professor, estou com a temperatura alta e preciso voltar para o hotel para me por de cama. Longhi permaneceu meio perplexo, sem conseguir entender se eu falava seriamente ou se estava brincando; dirigiu-me um cumprimento e afastou-se. (DE CHIRICO, 1965, p. 210)

É significativo que o cenário urbano da Florença moderna se converta em palco onde se defrontam defensores de posições históricas divergentes, personagens de aspecto mórbido e evanescente que poderíamos associar, talvez mais do que à pintura de De Chirico, aos universos expressionistas de George Grosz e de Oswald Goeldi.

O envolvimento com o espaço urbano moderno conduz os artistas à questão da experiência interna do tempo, que sempre mobilizou aqueles mais imbuídos de impulsos filosóficos ou místicos:

O objetivo da arte [...] é de se separar do tempo, da força cega do futuro, para representar a “imobilidade presente”. [...] A história é um eterno presente [...] e a memória – única forma de expansão do tempo imbuída de consciência – é, como para os antigos gregos, a memória do passado e a premonição do futuro. (BALDACCI, in FAGIOLO DELLARCO, BALDACCI & PIETROMARCHI, 1987, p. 47)

Ou, numa bela citação críptica extraída de um texto do próprio De Chirico intitulado “Le sentiment de la préhistoire”: “O dia vai nascer. É a hora do enigma.

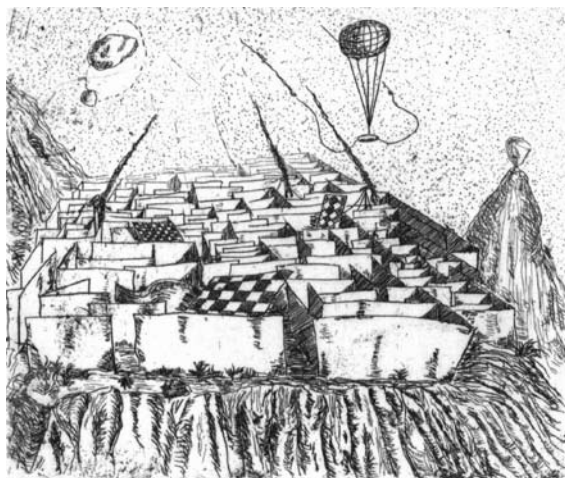
É a hora também da Pré-história.” (apud FAGIOLO DELLARCO, BALDACCI & PIETROMARCHI, 1987, p. 51)

Fascinado, na infância, por uma ilustração do livro de divulgação científica *A Terra antes do Dilúvio*, Giorgio de Chirico incorporou à sua obra a ideia de uma paisagem isolada da presença humana:

A imagem reproduz uma paisagem do Período Terciário. A humanidade ainda não existe: eu muitas vezes me detive em pensamentos sobre esse estranho fenômeno da ausência do homem no pensamento metafísico. (apud FAGIOLO DELLARCO, BALDACCI & PIETROMARCHI, 1987, p. 15)

Os espaços desérticos de Brasília, onde as referências trocam constantemente de lugar, podem ser vistos como labirinto. A repetitividade planificada da cidade reforça a sensação de uma imobilidade histórica, e, de forma paralela, também abre espaço para uma deriva ficcional. Entre os horizontes reais e imaginários da Brasília utópica e distópica, o projeto moderno vai sendo lentamente engolido pela economia da era pós-industrial. As séries de gravuras em metal de José Guilherme Brenner envolvem diferentes níveis de representação, criando um espaço de especulação visual onde se joga com referências históricas e com a realidade física da cidade.

Datadas do início dos anos 1990, as gravuras de Brenner haviam sido antecedidas por pinturas de cores escuras que retratavam a cidade por meio de uma arquitetura de piscinas vazias, onde se estabelecia um encontro entre a visão da melancólica degradação do espaço arquitetônico modernista e a atmosfera misteriosa da pintura de De Chirico. Tal encontro se produzia surdamente, mas com forte poder de reverberação.



*José Guilherme Brenner, sem título, 1991*

As gravuras de Brenner reagem a essa influência inicial do neoexpressionismo dos anos 1980, claramente motivadas por uma busca de retomada do ofício do gravador – sem que se considere a técnica em separado da definição de uma proposição artística. Procedimentos da *bad painting* dos anos 1980-1990, foram, assim, miniaturizados e reprocessados com um esmero inteiramente estranho ao gigantismo que predominava no período. Recorreu-se, por outro lado, ao virtuosismo gráfico e pictórico do barroco e do romantismo no interesse de uma síntese plástica da paisagem local.

A dimensão técnica e material nunca deixou de constituir também uma fonte possível de renovação e revelação, mesmo erodida até o ponto de desaparecer em toda uma vertente importante da produção modernista. A consternação diante do abandono das práticas tradicionais de atelier aponta, apesar de seu travo passado, para a ameaça de extinção de uma importante dimensão do significado mesmo da arte. Claude Lévi-Strauss referia-se à sensação de que

a pintura moderna deixou desaparecer, ou até destruir, as bases mesmas da pintura, isto é: uma atividade culta, difícil, que se aprendia durante anos e anos de trabalho no ateliê. Sem essa atividade não há pintura de verdade. (Entrevista a *Veja*, edição de 24 de setembro de 2003)

A dimensão material e concreta da arte também era invocada num texto escrito por Alfred Kubin que aborda o trabalho do desenhista em ligação com um conhecimento sensível, definido a partir de uma prática retomada ao longo de toda uma vida:

Uma sensibilidade particular para seu material, totalmente distinta daquela do pintor, o anima. Ele entende tudo sobre o papel e é excepcionalmente sensível à atração que pode exercer sobre ele o material, constantemente à espreita de suportes nobres. Seu traço seria seriamente contrariado e seria impossível dar o melhor de si mesmo sobre papel de impressão branco-calcário, enquanto o grão irregular, o tom acinzentado ou amarelado de um velho papel lhe provoca calor nas mãos. (KUBIN, 2001, s. n. de p.).

As possibilidades narrativas do trabalho de Brenner mostram-se ao mesmo tempo abertas e concentradas, fazendo conviver distanciamento e lirismo, retomando diferentes repertórios imagéticos da tradição com um enlevo sóbrio que faz pensar no modernismo inicial. É surpreendente perceber como referências muito heterogêneas (mitologia clássica, paisagem flamenga, ficção científica do século XVIII, narrativas bíblicas e hagiográficas) podem se ligar a Brasília por elos que parecem ser até mesmo originários.

Tal ligação se faz, em boa medida, por via da paisagem, superpondo invenções geométricas “artificiais” à representação do cerrado, numa relação de oposição que se



converte também em continuidade. O tratamento formal é igualmente proteiforme: as hachuras e o claro-escuro de arbitrários transformam-se em linha clara e cristalizam-se em padrões formais, sem se fixarem no polo da natureza ou do artefato.

Algumas gravuras fazem simples recortes da paisagem do cerrado em que não comparecem elementos de nenhum outro tipo de iconografia, criando um tipo particular de sugestão narrativa a partir de recursos formais e temáticos que podemos associar ao selo de mestres como Piranese, Seghers, Morandi, Picasso... Essa base inicial – o cerrado como palco de uma mistura de dialetos – pode acolher elementos externos: combinações geométricas em equilíbrio precário, labirintos de paredes planas, montanhas escarpadas, bombardeios de *montgolfières*, santos que levitam, jacós, evas, arcanjos e adãos saídos do *Gênesis*... transplantados para uma paisagem pré-histórica. As personagens, muitas vezes de tamanho mínimo, nunca assumem o lugar de protagonistas nas cenas, sendo, de certa forma, camufladas na paisagem. O que não se faz é repetir ou citar diretamente a produção visual do passado, que se dissolve em representação inédita. Também não se incorre em pastiche, dando tratamento genérico aos modelos históricos. Os elementos de repertórios iconográficos tradicionais enveredam por um desvio marginal descobrindo passagens entre áreas estanques e isoladas.

Caberia, finalmente, uma aproximação com o gênero acadêmico da paisagem histórica, em que a representação da natureza ocupa lugar mais importante que o episódio protagonizado por personagens. Estes acabam frequentemente sendo absorvidos e, por assim dizer, “naturalizados” pela paisagem, apesar da justificativa inicial de servirem para humanizá-la. Mas o tratamento artificioso encerra, por outro lado, os elementos e as figuras num espaço fechado, uma espécie de cenário em que se mesclam e evoluem os componentes da pintura: acidentes naturais, “fábricas” (como eram chamadas as construções que semeiam as paisagens de Poussin e Vallenciennes), figuras em atitudes expressivas, cenas exemplares... No espaço “metafísico” da paisagem histórica se joga com a constituição dos gêneros tradicionais e com os próprios princípios formais de representação.<sup>6</sup>

Na produção de Andréa Campos de Sá, narrativas deslocadas de seu contexto original adquirem sentido especial, seja por contato ou contraste com o cenário de Brasília. Em xilogravuras de sua produção inicial, impressões do cerrado e da arquitetura modernista pareciam fundir-se ao simbolismo hierático de paisagens de Caspar David Friedrich e da célebre *Ilha dos Mortos* de Arnold Böcklin. Mais recentemente, a artista realizou autorretratos fotográficos, vestida com o hábito reli-

---

<sup>6</sup> Como os princípios de oposição designados por Heinrich Wöllflin entre formas fechadas/abertas, tectônicas/atectônicas, lineares/pictóricas.



gioso e encenando momentos de êxtase místico numa paisagem pastoral. O aspecto luminoso e desértico da paisagem adquire por associação alguma coisa do espaço da capital, cuja exterioridade feroz se abre ao gozo dos místicos ou dos drogados.<sup>7</sup>



As pinturas de *Azul* não parecem ter sido produzidas por um único indivíduo, dando mais a impressão de resultarem de um coletivo de artistas, trabalhando a partir de dispositivos pré-fixados, lançando mão dos recursos de uma arte aplicada popular, entre a pintura de reclame e a fotografia de lambe-lambe. O anonimato das imagens conjuga, sem fazer distinção, fragmentos e totalidades espaciais. Surpreendemo-nos ao ler até o fim as palavras e os sinais das placas – vai-se letra por letra. Mesmo com a forte demarcação de formas e cores, o sentido está sempre próximo de soçobrar. O significado dessas pinturas se define por fora daquilo que representam, em analogia com o modo de ocupação do espaço da cidade pelas atividades de negócio e comércio.<sup>8</sup>

Há uma aparente indigência e aleatoriedade nas escolhas dos motivos e na inconsistência dos ritmos visuais, mas um partido estético vigora na gratuidade afirmativa dos ângulos e na economia irônica do fazer.<sup>9</sup>

A memória se agrega como que por casualidade, num olhar que vagueia soberano, sem se preocupar em reter o que vê, impassível e perturbador como o olhar infantil ou de seres como os deuses marítimos que se deixam ficar calmamente na proximidade das velhas ruas das cidades pintadas por Alberto Savinio.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Reproduções de obras de Andréa Campos de Sá em MATTAR, D., 2010, p. 139 e OSÓRIO NETO, K., 2010, p. 110.

<sup>8</sup> Reproduções de obras de *Azul* em OSÓRIO NETO, K., 2010, p. 128-129.

<sup>9</sup> *Azul* estabelece, na pintura, uma correspondência com o trabalho de Nicolas Behr nas letras locais.

<sup>10</sup> Como nas pinturas *Nettuno, Il demone meridiano, Nascita di Venere, Il protettore di porti, Il fiume e Il giorno sul borgo* (todas datadas do ano de 1950), e nos estudos preparatórios para os cenários

No caminho que leva das obras de R. Mano às de *Azul*, há transformação de um estado de irresolução irônica em atividade fabril, que resulta num objeto, seja pintura, gravura ou filme. O enigma se transforma assim em bricolagem, e a lida construtiva – em que talvez certo número de artistas encontre saúde – continua a vigorar, conformada às áleas do pós-moderno. Ou, numa versão metafísica,

Antes do ciclo do eterno retorno, da obsessiva repetição de nascimento, morte e destruição, da permanência de um movimento que tritura todas as coisas, a humanidade [...] encontrará em si a mesma necessidade criativa que dirige o cosmos: “fazer e desfazer, construir e destruir em sempre igual e perfeita inocência”, como a criança brinca com a areia na praia, assim brinca Zeus (diz Heráclito) “a grande criança do mundo”. (BALDACCI, in FAGIOLO DELLARCO, BALDACCI & PIETROMARCHI, 1987, p. 47)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE CHIRICO, Giorgio, *Mémoires*. Paris: Table Ronde, 1965.
- FAGIOLO DELLARCO, Maurizio; BALDACCI, Paolo & PIETROMARCHI, Fabrizia Lanza. *The Dioscuri Giorgio de Chirico and Alberto Savinio in Paris 1924-1925*, Milão: Mondadori Editore/Edizioni Daverio, 1987.
- KUBIN, Alfred. *Le travail du dessinateur*. Paris: Allia, 2001.
- MATTAR, Denise (org.). *Brasília síntese das artes*. Brasília: CCBB, 2010.
- OSÓRIO NETO, Karla (org.). *Aos ventos que virão...* Brasília: ARP, 2010.
- VIVARELLI, Pia. *Alberto Savinio – Paintings and Drawings 1925 – 1952*. Milão: Electa, 1992.

*Recebido em 13.12.2011*

*Aceito em 13.03.2012*

---

de *Armida* de Rossini (1952), reproduzidos em VIVARELLI, 1992.