

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – VIS  
TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA  
ARTE

**MARCOS TIBÚRCIO DOS SANTOS TABOSA**

**A GUERRA COMO TEMA NAS ARTES VISUAIS, DA ANTIGUIDADE AO  
SÉCULO XIX**

**Brasília**

**2022**

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – VIS  
TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA  
ARTE

**MARCOS TIBÚRCIO DOS SANTOS TABOSA**

**A GUERRA COMO TEMA NAS ARTES VISUAIS, DA ANTIGUIDADE AO  
SÉCULO XIX**

Trabalho de Conclusão de Curso de  
Graduação em Teoria, Crítica e História  
da Arte do Departamento de Artes Visuais  
do Instituto de Artes da Universidade de  
Brasília

**Orientador: Pedro Alvim**

**Brasília**

**2022**

## **RESUMO**

O presente trabalho tem por objetivo examinar questões formais e significados de uma abrangente seleção de obras de arte – produzidas no período que vai da antiguidade até o final do Século XIX – cujas representações envolvem narrativas ou alegorias relacionadas ao tema guerra. A partir dessas obras selecionadas busca-se traçar algumas relações acerca dos aspectos sociais, culturais ou políticos dos respectivos contextos em que foram realizadas.

**Palavras-chave:** Arte, guerra, batalhas, conflitos

## Sumário

1.	INTRODUÇÃO.....	6
2.	CAPÍTULO I – PRIMEIROS MOVIMENTOS.....	8
2.1.	Egito e Mesopotâmia .....	8
2.2.	Grécia e Roma .....	14
3.	CAPÍTULO II – EM SEGUIDA AOS ANTIGOS .....	18
3.1.	Idade média.....	18
3.2.	Renascimento.....	21
3.3.	Barroco .....	26
3.4.	Neoclassicismo .....	30
3.5.	Goya .....	32
3.6.	Romantismo .....	35
3.7.	O fim do Século XIX .....	37
4.	CONCLUSÃO .....	40
5.	BIBLIOGRAFIA .....	41

Figura 1 – Paleta dos Abutres (duas faces). Autor desconhecido. 3300-3100 AEC. Relevo em pedra, 33cm x 29cm. British Museum, Londres, montada com o fragmento superior que pertence ao Ashmolean Museum, Oxford .....	9
Figura 2 – Paleta Narmer. Autor desconhecido. c. 3200-3000 BC. Relevo em pedra, c. 64cm x 42cm. Egyptian Museum, Cairo .....	9
Figura 3 – Estela da Vitória de Naram-Sin. Autor desconhecido. c. 2 250 AEC. Relevo em pedra, 1,05m x 2m. Museu do Louvre, Paris .....	10
Figura 4 – Estandarte de Ur (“Face da Guerra”). Autor desconhecido. 2600 AEC. Caixa de madeira decorada, 21cm x 50cm. British Museum, Londres.....	11
Figura 5 – Estandarte de Ur (“Face da Paz”). Autor desconhecido. 2600 AEC. Caixa de madeira decorada, 21cm x 50cm. British Museum, Londres.....	11
Figura 6 – Ashurnasirpal II em Guerra (Detalhe de cena de caça). Autor desconhecido. c. 875 AEC. Relevo em pedra. British Museum, Londres.....	13
Figura 7 – Ashurnasirpal II em Guerra (Detalhe de cena de ataque a uma cidade). Autor desconhecido. c. 875 AEC. Relevo em pedra. British Museum, Londres. ....	13
Figura 8 – Foto de uma das salas de exposição do Museu Britânico sobre arte assíria.....	13
Figura 9 – Combate de Aquiles arrastando o corpo de Hector. Autor desconhecido. c. 520-510 AEC. Jarra de água (Hydria). Museu de Belas Artes de Boston .....	14
Figura 10 – Cena de luta. Autor desconhecido. c. 500 AEC. Escudo de batalha. Museu Nacional de Arqueologia de Atenas .....	14
Figura 11 – Batalha dos Gigantes. Autor desconhecido. 530-525 AEC. Relevo em pedra, 8,6m x 0,64m. Museu de Arqueologia de Delfos .....	15
Figura 12 – Mosaico de Alexandre. Autor desconhecido. c. 150 AEC. Mosaico de piso, 5,84m x 3,17m. Museu Arqueológico Nacional, em Nápoles .....	16
Figura 13 – Altar da Paz de Augusto. Autor desconhecido. c. 13-9 AEC. Monumento em mármore, 11,65m x 10,62m x 6m. Roma.....	16
Figura 14 – Altar da Paz de Augusto (Detalhe do friso face norte: procissão cívica) .....	16
Figura 15 – Combate dos Trinta, de Compilação de Crônicas e Histórias dos Bretões. Autor desconhecido. c. 1480-1482. Iluminura sobre papel. Biblioteca Nacional de Paris.....	19
Figura 16 – Iluminura do livro <i>Les Chroniques de Saint Denis</i> . Autor desconhecido. c. 1332-1350. Iluminura sobre papel .....	19
Figura 17 – Tapeçaria de Bayeux (registro da exposição da tapeçaria). c. 1070-1080. Tapeçaria, 0,5m x 68,38m. <i>Musée de la Tapisserie</i> , Bayeux, França .....	20
Figura 18 – Detalhe de uma cena Tapeçaria de Bayeux .....	20
Figura 19 – Niccolò Mauruzi da Tolentino derruba Bernardino della Carda, de A Batalha de San Romano. Paolo Uccello. c. 1435–1455. Têmpera sobre madeira, 182cm x 320cm. <i>Galleria degli Uffizi</i> , Florença .....	22
Figura 20 – Batalha de Alexandre em Issus. Albrecht Altdorfer. 1528-1529. Óleo sobre painel, 158,4cm x 120,3cm. Antiga Pinacoteca, Munique .....	22
Figura 21 – Batalha de Lepanto. Paolo Caliari Veronese. c.1572. Óleo s/ tela, 169cm x 137cm. <i>Galleria dell’Accademia</i> , Veneza. ....	24
Figura 22 – A Revelação de São João de Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse (1498). Albrecht Dürer. Xilogravura, 38,8cm x 29,1cm. <i>Metropolitan Museum of Art</i> , Nova York .....	25
Figura 23 – As consequências da guerra. Peter Paul Rubens. 1637-1638. Óleo sobre tela, 206cm x 345cm. <i>Palazzo Pitti</i> , Florence .....	27
Figura 24 – A rendição de Breda. Diego Velásquez. 1634-1635. Óleo sobre tela, 307cm x 367cm. Museu do Prado, Madrid .....	28

Figura 25 – O enforcamento, da série Os Infortúnios da Guerra. Jacques Callot. 1632-1633. Gravura sobre papel, 12,5cm x 22,2cm.....	29
Figura 26 – Rapto das Sabrinhas. Jacques-Louis David. 1799. Óleo sobre tela, 385cm x 522cm. Museu do Louvre, Paris.....	30
Figura 27 – Que hay que hacer más? (n. 33), da série “Os Desastres da Guerra”. Francisco de Goya. 1810-1815. Gravura. ....	33
Figura 28 – O mesmo, da série “Os Desastres da Guerra”. Francisco de Goya. 1810-1815. Gravura. ..	33
Figura 29 – Três de Maio de 1808. Francisco de Goya. 1814. Óleo sobre tela, 266cm x 345 cm, Museu do Prado, Madrid .....	34
Figura 30 – A Liberdade guiando o povo. Eugéne Delacroix. 1830. Óleo sobre tela, 260cm x 325cm. Museu do Louvre, Paris.....	35
Figura 31 – Os Massacres de Quios. Eugéne Delacroix. 1824. Óleo sobre tela, 417cm x 354cm. Museu do Louvre, Paris.....	37
Figura 32 – A execução do imperador Maximiliano. Édouard Manet. 1868. Óleo sobre tela, 252cm x 305cm. <i>The Museum of Modern Art</i> , Nova York .....	38
Figura 33 – Guerra. Henri Rousseau. 1894. Óleo sobre tela, 114cm x 195cm, <i>Musee National d’Orsay</i> , Paris .....	39

## 1. INTRODUÇÃO

As guerras são onipresentes na história da humanidade, relacionando, formatando e redefinido distintos aspectos sociais, geográficos e políticos. Além das perdas humanas, as guerras normalmente têm profundo impacto no curso da história mundial, podendo-se citar (i) redefinições de fronteiras de países; (ii) rupturas democráticas e tensionamentos políticos internos em nações afetadas; (iii) geração ou interrupção de grandes fluxos migratórios; (iv) destruição ou pilhagem de patrimônios histórico e cultural; (v) crises econômicas e realocação de recursos humanos e financeiros; e (vi) reformatação de relações geopolíticas globais.

No campo das artes os fatores relacionados no parágrafo anterior, têm impactos diretos na produção de obras, bem como nas estruturas de incentivo, exposição, divulgação e pesquisa. Ao se cruzarem com a guerra, artistas e suas produções estão invariavelmente expostos a forças de distintas ordens, especialmente políticas e ideológicas.

Nesse contexto, distintas abordagens poderiam ser assumidas a partir da fricção entre os temas arte e guerra. Poder-se-ia, por exemplo, voltar-se às trajetórias pessoais dos artistas que foram forçados a lutar ou imigrar e como esses fatos impactaram na sua produção.

Noutro aspecto, poder-se-ia dedicar-se à história das inúmeras obras de arte que foram objeto de pilhagens ou destruição em razão de conflitos entre nações, assunto que não escaparia de discussões sobre as consequências de guerras com objetivos colonialistas – que na era moderna tiveram palco em países da Ásia, África, Oceania e América Latina.

Dentre tantos aspectos, o presente trabalho enfoca na volumosa produção de artes visuais que têm por objeto específico a representação de temas relacionados a conflitos bélicos, propondo-se a discorrer sobre os contextos e os interesses envolvidos.

Tem-se em consideração que, desde os primórdio, as distintas culturas desenvolvem obras ou artefatos dedicados à guerra. É fato notório também que os poderes instituídos fomentam arte que, frequentemente, serve para forjar a construção de uma identidade nacional – em geral sob o pretexto de “registrar” ou “documentar” um acontecimento histórico. Noutro caminho, artistas são movidos pelo sentimento

humano perante os horrores de uma guerra, em busca de um tipo de “cartase” pessoal ou como função de denúncia.

Nesse território, a presente pesquisa recorre a uma numerosa seleção de obras de arte, produzida até o final do Século XIX, com o propósito de examinar tanto suas questões formais quanto os significados dos conteúdos representados. Parte-se da premissa que o olhar para a arte voltada ao tema guerra, inevitavelmente, exige a consciência de camadas subjacentes relacionadas, que podem alcançar aspectos sociais, culturais, políticos e psicológicos.

Deve-se ressaltar, entretanto, que este trabalho não possui a pretensão de cobrir de forma extensiva a grande produção de arte relacionada à guerra, que datam do período considerado. Tampouco, tem-se por objetivo apresentar informações mais detalhadas sobre as características e fatores relacionados aos conflitos que serviram de tema para as obras de arte selecionadas.

Desta forma, os trabalhos objeto de análise ou citação não se restringem apenas a produção caracterizada com “obra-prima” ou aquela realizada por “artistas reconhecidos”; apresentando-se também obras de expressão representativa mais convencional, ou pouco conhecidas, nas quais se considerou presente algum fator histórico ou sociocultural relevante.

O conteúdo do presente trabalho é dividido em dois capítulos, seguindo – com certa flexibilidade – a exposição cronológica das obras e observando os esquema dos períodos estilísticos estabelecidos pela tradição da história da arte.

O Capítulo I aborda os primeiros objetos conhecidos que tratam do tema guerra, tratando-se do período compreendido no conceito de Antiguidade (perpassando Egito, Mesopotâmia, Grécia e Roma).

O segundo capítulo abrange obras de arte associadas a um grande recorte da história da arte que vai da Idade Média até o início dos movimentos de renovação da arte acadêmica tradicional (que datam do final do Século XIX).

Observe-se que no primeiro capítulo o relevo/escultura em pedra é o formato predominante nas obras apresentadas; a partir do segundo capítulo, a pintura e a gravura assumem o protagonismo no conjunto de obras selecionadas.



## **2. CAPÍTULO I – PRIMEIROS MOVIMENTOS**

Provavelmente, nos ditos “tempos pré-históricos”, os nossos ancestrais humanos travaram disputas entre si pelos mais básicos recursos da vida. É razoável supor que lanças e flechas, utilizados nas atividades de caça e pesca, também tinham a função de ataque e defesa entre semelhantes da espécie humana. Mais adiante, imagina-se que as atividades relacionadas à agricultura e à criação de animais também eram estabelecidas ou garantidas com o uso de violência.

No entanto, com base na escassas fontes sobre esse período inicial, a presente pesquisa não identificou exemplos claros de pintura rupestre ou artefatos arqueológicos que pudessem depor sobre conflitos entre coletivos humanos anteriores às civilizações da Antiguidade – sendo, portanto, esse o momento em que se inicia o percurso deste trabalho.

Desta forma, o presente capítulo é dedicado a apresentar alguns exemplos de relevos, mosaicos e objetos utilitários, das civilizações antigas do Egito, Mesopotâmia, Grécia e Roma, destacando-se algumas características conhecidas da produção da época. Anota-se que para análise das obras de arte e dos aspectos culturais, históricos e estéticos relacionados, este trabalho se utilizou de referências de historiadores dedicados à arte e a seus contextos socioculturais, dentre os quais se destaca a autora Laura Brandon, autora do livro “Art e War”.

### **2.1. Egito e Mesopotâmia**

Dentre os mais antigos exemplares de representações de conflitos que sobreviveram ao nosso tempo estão alguns fragmentos de paletas utilizadas para mistura de cosméticos, como a egípcia Paleta dos Abutres (também conhecida como Paleta do Campo de Batalha, Paleta dos Urubus, Paleta dos Girafas ou Paleta do Leão), que data em torno de 3.300-3.100 AEC.

A citada paleta, que tem dimensões aproximadas de 33 cm x 29 cm, possui duas face em que são representados em baixo relevo (i) uma cena natural e (ii) prisioneiros sendo levados e devorados por animais selvagens (o leão, figura central, é entendido por alguns como um faraó zoomorfizado).



Figura 1 – Paleta dos Abutres (duas faces). Autor desconhecido. 3300-3100 AEC. Relevo em pedra, 33cm x 29cm. British Museum, Londres, montada com o fragmento superior que pertence ao Ashmolean Museum, Oxford

Também do Egito e de similar mesmo período, porém, bem mais conservada, cita-se a Paleta Narmer, que, apesar dos controvérsias, supõe-se representar uma vitória militar (noutras hipótese se referiria a um tema mitológico):



Figura 2 – Paleta Narmer. Autor desconhecido. c. 3200-3000 BC. Relevo em pedra, c. 64cm x 42cm. Egyptian Museum, Cairo

A forma circular que aparece em ambas as paletas (Figura 1 e Figura 2), era a parte efetivamente utilizada para mistura dos cosméticos, especialmente utilizados para maquiar os olhos.

Os egípcios eram hierárquicos, profundamente religiosos, obcecados com a vida após a morte e também militaristas. Tais elementos da tradição egípcia encontram-se fundidos por exemplo no baú funerário de Tutancâmon, cujo painel lateral representa o jovem faraó vencendo seus inimigos – atrás dele estão três filas muito menores de carros e soldados para indicar suas tropas; à sua frente, representações de soldados e cavalos inimigos caídos.

Da Mesopotâmia são conhecidas as “estelas da vitória”, como a Estela dos Abutres (*Stele of the Vultures*), produzida em torno de 2.500 AEC, da qual só restaram alguns fragmentos em exposição no Museu do Louvre – sendo que se estima que a peça teria em torno de 1,8 metro de altura por 1,3 metro de largura. Também pertence ao Louvre a “Estela da Vitória de Naram-Sin”<sup>1</sup> (possivelmente parte de um memorial), que retrata o neto de Sargão liderando seus exércitos montanha acima:



Figura 3 – Estela da Vitória de Naram-Sin. Autor desconhecido. c. 2 250 AEC. Relevo em pedra, 1,05m x 2m. Museu do Louvre, Paris

A figura dominante com capacete de chifre, excepcionalmente grande, parece forte e bem vestida. As tropas, vitoriosas e bem armadas, cruzam diagonalmente o bloco de arenito dois metros de altura.

Da antiga Suméria, o objeto mais interessante com representações relacionada à guerra é certamente o Estandarte de Ur (“Ur” se refere a uma antiga cidade no sul do Iraque). Trata-se de uma caixa de madeira oca, de formato trapezoidal, com painéis nos quatro lados, medindo cerca de 21cm de altura por 50cm de comprimento, com mosaicos relacionados a cenas de guerra e de paz (em faces opostas):

---

<sup>1</sup> A palavra “estela” remete “pedra erguida” ou “alçada”, sendo utilizada para designar objeto monolíticos em pedra, nos quais são inscritos esculturas em relevo ou textos – normalmente associados a um significado simbólico de cunho mortuário, mágico-religioso ou político.



Figura 4 – Estandarte de Ur (“Face da Guerra”). Autor desconhecido. 2600 AEC. Caixa de madeira decorada, 21cm x 50cm. British Museum, Londres.



Figura 5 – Estandarte de Ur (“Face da Paz”). Autor desconhecido. 2600 AEC. Caixa de madeira decorada, 21cm x 50cm. British Museum, Londres.

Embora interpretado como estandarte por seu descobridor, não se sabe exatamente a função ou motivo de criação deste objeto – as hipóteses incluem um tipo de bandeira/bússola moral e uma caixa de amplificação de som de um instrumento musical. O objeto foi encontrado em uma tumba real ao lado do esqueleto de um homem que pode ter sido seu portador.

O belo trabalho e decoração sugerem que a condução da guerra era parte importante da vida daqueles povos. Para descrição de suas características formais recorre-se a comentário da historiadora Laura Brandon sobre o objeto:

O Royal Standard of Ur se assemelha a uma história em quadrinhos bastante ornamentada. O painel “guerra”, como o da “paz”, tem três linhas, ao longo das quais uma procissão de figuras, cavalos e carruagens parecem avançar. Muitos estudiosos acreditam que este painel retrata uma vitória militar suméria. “Paz”, em contraste, ilustra os frutos da vitória: filas de prisioneiros e servos carregando o espólio de guerra – objetos preciosos e alimentos – junto com animais capturados. Poses se repetem, e figuras – particularmente cavalos puxando carruagens – se sobrepõem, para sugerir quantidade. As figuras estilizadas e os animais parecem um tanto achatados,

como se estivessem amassados. A torção do tronco, com ambos os ombros e braços, é claramente visível. A obra transmite uma sensação de movimento através dos cavalos, que, se lermos do canto superior esquerdo para o inferior direito do painel “guerra”, muda de uma postura calma e andante para uma pose dinâmica e ativa, que sugere um galope.

(...)

No registro mais baixo, a evidência mais conclusiva de batalha é a presença de três cadáveres nus sob cada um dos três grupos de cavalos galopando. (BRANDON, 2007, p. 15, tradução nossa)<sup>2</sup>

A arte assíria conhecida consiste principalmente em grandes relevos de pedra mostrando cenas detalhadas de campanhas militares ou atividades de caça. Os assírios ficaram conhecidos como guerreiros cruéis, características presentes na obra “Ashurnasirpal II em Guerra” (c. 875 AEC), uma impressionante narrativa em relevo realizada em pedra de calcário, que em grande parte atualmente está em posse do Museu Britânico.

Diferentemente das estelas da vitória (como a da Figura 3), que normalmente representa a superioridade absoluta dos vitoriosos sobre seus inimigos, no relevo raso de Ashurnasirpal II, o inimigo não parece fraco ou sem capacidade de defesa. Os soldados inimigos atiram flechas das muralhas de sua fortaleza; eles também têm carros e cavalos, e as mesmas armas que os assírios. A narrativa que prevalece, porém, é que os assírios são superiores e invencíveis.

A imagens a seguir apresentam alguns detalhes do relevo em comento, seguida de fotografia de apenas uma das salas do Museu Britânico que guardam os grandes blocos de calcário tradicionais da arte assíria (o que fornece uma noção parcial da dimensão dessa antiga forma de narrativa):

---

<sup>2</sup> No original “The Royal Standard of Ur resembles a rather ornate comic strip. The ‘war’ panel, like ‘peace,’ has three lines, along which a procession of figures, horses, and chariots appears to advance. Many scholars believe that this panel depicts a Sumerian military victory. ‘Peace,’ in contrast, illustrates the fruits of victory: lines of prisoners and servants carrying the booty of war – precious objects and food – along with captured animals. Poses repeat themselves, and figures – particularly horses drawing chariots – overlap, to suggest quantity. The stylized figures and animals appear somewhat flat, as if squashed. Torsos twist, with both shoulders and arms clearly visible. The work conveys a sense of movement through the horses, which, if we read from the upper left to the lower right of the ‘war’ panel, change from a calm, walking stance to a dynamic and active pose that suggests a gallop. (...) In the lowest register, the most conclusive evidence of battle is the presence of three naked, dead bodies under each of the three groups of galloping horses.

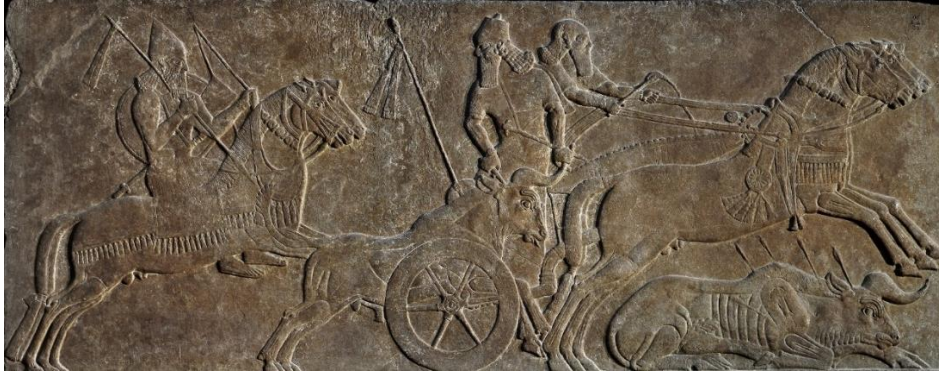


Figura 6 – Ashurnasirpal II em Guerra (Detalhe de cena de caça). Autor desconhecido. c. 875 AEC. Relevo em pedra. British Museum, Londres.



Figura 7 – Ashurnasirpal II em Guerra (Detalhe de cena de ataque a uma cidade). Autor desconhecido. c. 875 AEC. Relevo em pedra. British Museum, Londres.

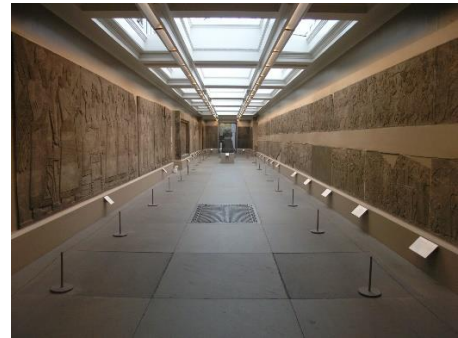


Figura 8 – Foto de uma das salas de exposição do Museu Britânico sobre arte assíria

Por último, vale a transcrição de comentário de Philippe Takla, que ressalta, com base em estudos anteriores, a existência de três tipos distintos de conteúdo no relevo em comento:

Os relevos narrativos históricos revelam a preocupação do rei em perpetuar a memória das conquistas militares assírias, servindo igualmente como propaganda do poder assírio e do seu papel ativo nas batalhas. Os relevos narrativos atemporais, com suas representações de caça e conseqüente libação têm a intenção, respectivamente, de mostrar o rei como controlador das forças da natureza e como sacerdote nas cerimônias. Os relevos formais, da mesma forma que as cenas de libação dos relevos narrativos atemporais, mostram o rei realizando cerimônias religiosas, mas desta vez em contato próximo com as entidades divinas.

Os relevos enaltecem a figura real mostrando seu fundamental papel na manutenção do sucesso assírio, tanto em assuntos terrenos (guerra e caça) quanto divinos (cerimônias religiosas). (TAKLA, 2008)

## 2.2. Grécia e Roma

Na Grécia antiga a arte estava integrada à vida: as “obras de arte” eram vasos, ânforas, utensílios domésticos, bem como adornos e estruturas de edificações. Tampouco havia a ideia de artista que se emprega hoje, uma vez que o “artífice” era visto como um trabalhador manual (considerado inferior ao trabalhador intelectual).

As obras de temática bélica, assim como em outras civilizações da Antiguidade, buscavam inspirar as sociedades ao militarismo com base na representação glorificada dos sucessos passados. Neste cenário, as cenas de combate eram amplamente representadas em mármore gregos, objeto do cotidiano e nos próprios objetos de combate, como escudos, por exemplo.

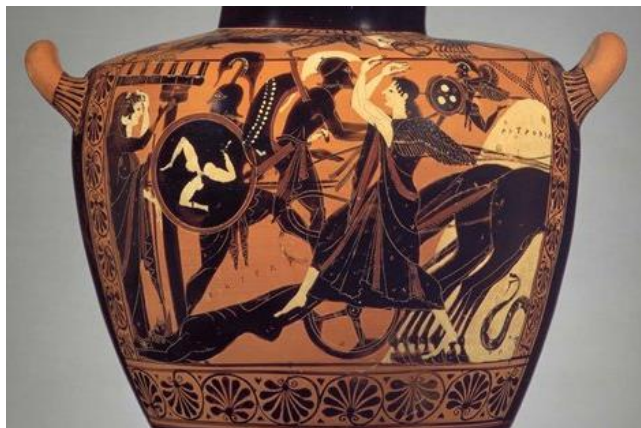


Figura 9 – Combate de Aquiles arrastando o corpo de Hector. Autor desconhecido. c. 520-510 AEC. Jarra de água (Hydria). Museu de Belas Artes de Boston



Figura 10 – Cena de luta. Autor desconhecido. c. 500 AEC. Escudo de batalha. Museu Nacional de Arqueologia de Atenas

Não se pode esquecer dos disseminados cultos aos deuses relacionados aos conflitos míticos. O Parthenon, por exemplo, era um templo que abrigava a estátua de culto de *Atena Partenos* (“Atena virgem”), deusa da guerra que deu nome à cidade. Atena, é, via de regra, representada vestida com armadura e portando armas, conciliando sua força guerreira com a sabedoria e as habilidades manuais, que também lhe são atribuídas.

Também é característica da arte antiga Grega a fusão de representações de narrativas míticas e históricas – sejam essas narrativas referentes a conquistas ocorridas nas batalhas ou nos esportes olímpicos. Nesse sentido, deve-se ressaltar que uma das funções do mito nas sociedades é assentar modelos exemplares ao comportamento humano.

Outro exemplo de mito moralizante retratado com muita frequência na arte da Grécia Antiga é a “Batalha dos Gigantes” (Gigantomaquia), na qual os deuses do Olimpo vencem os Gigantes, o que simboliza o triunfo da velha ordem estabelecida sobre a selvageria:



Figura 11 – Batalha dos Gigantes. Autor desconhecido. 530-525 AEC. Relevo em pedra, 8,6m x 0,64m. Museu de Arqueologia de Delfos

Nessa esteira, a cultura militar se serve do arquétipo do herói grego que, sob a proteção dos deuses, cumpre sua missão sendo conduzidos pelo desígnio de uma “causa maior” – que lhe suprime a vontade própria e a capacidade de julgamento moral. Assim, com base na glorificação dos sucessos mitológicos ou vitórias passadas, o caráter motivador das obras gregas buscava inspirar os soldados destinados às guerras, sem pôr em julgamento a origem ou a utilidade do conflito.

A arte romana muito deve à arte grega, podendo-se atribuir as representações de guerra da Roma Antiga observações similares às registradas nos parágrafos antecedentes – na verdade muitas esculturas romanas derivaram (ou foram copiadas) de modelos gregos e helenísticos.

Assim, vale iniciar a exposição das obras de arte da antiga Roma, com uma obra que, em verdade, diz respeito à história da Grécia. O “Mosaico de Alexandre” é um mosaico de piso escavado na Casa de Fauno, em Pompéia, que retrata a vitória de Alexandre, o Grande (figura parcialmente danificada à esquerda) sobre Dario III da Pérsia e seu exército:





Figura 12 – Mosaico de Alexandre. Autor desconhecido. c. 150 AEC. Mosaico de piso, 5,84m x 3,17m. Museu Arqueológico Nacional, em Nápoles

O evento representado é “A Batalha de Issos” (333 AEC), que se torna um tema frequentemente revisitado na arte. Provavelmente, o mosaico em comento foi inspirado em uma pintura grega datada do Século IV AEC, atribuída ao artista grego Filoxeno de Erétria. Na obra se destacam a dramaticidade helenística e a representação tridimensional dos elementos da composição, especialmente os cavalos.

No entanto, os exemplos mais emblemáticos da arte romana na representação de guerra estão em mármore. Pode-se citar como exemplo o “*Ara Pacis Augustae*” (“Altar da Paz de Augusto”), realizado em cerca 13-9 AEC em comemoração da pacificação da Hispânia<sup>3</sup> e da Gália (França):



Figura 13 – Altar da Paz de Augusto<sup>4</sup>. Autor desconhecido. c. 13-9 AEC. Monumento em mármore, 11,65m x 10,62m x 6m. Roma



Figura 14 – Altar da Paz de Augusto (Detalhe do friso face norte: procissão cívica)

<sup>3</sup> Hispânia (em latim Hispania) foi o nome dado a toda a Península Ibérica (atuais Portugal, Espanha, Andorra, Gibraltar e uma pequena parte a sul da França) durante a Roma Antiga

<sup>4</sup> No século XX, este monumento histórico foi transferido para as margens do Tibre e situado em frente ao Mausoléu de Augusto, onde se encontra hoje. Em 1995, o prédio moderno que hospeda o

Esse monumento é um altar construído dentro de uma estrutura em mármore de Carrara. Sua decoração é composta por vários relevos, que incluem as representações da família de Augusto em procissão e alegorias ligadas à origem de Roma. Representa uma visão interessante da conquista, pois suas imagens evocam os frutos da paz e não as batalhas que garantiram a vitória – tema que gradativamente vai se tornando mais frequente no decorrer do período abrangido neste trabalho.

Cabe a menção também às colunas triunfais romanas que representaram campanhas militares em extensos relevos ao redor do corpo de enormes colunas de mármore. Nesse formato, destacam-se as colunas de Trajano e de Marco Aurélio, localizadas em Roma.

A Coluna de Trajano, que possui quarenta metros de altura, retrata em 150 episódios separados duas campanhas bem-sucedidas do imperador Trajano contra os dácios; apresentando algumas milhares de figuras em friso de formato espiral de aproximadamente 200 metros de comprimento.

O mundo romano antigo ainda deixou de legado alguns arcos triunfais. O célebre Arco de Tito (81 EC), localizado Roma, por exemplo, é composto por painéis em relevo esculpido que contam o retorno triunfal do imperador Tito da conquista de Jerusalém. Por último, relembra-se a existência de muitos sarcófagos helenísticos e romanos que registram em relevo cenas de combate (às vezes mitológicas). Tais representações tiveram uma grande influência nas cenas de batalha do renascimento.

Do exposto, verifica-se que, em essência, as obras da Antiguidade apresentadas (incluindo igualmente Egito, Mesopotâmia, Grécia e Roma) têm em comum a representação de narrativas nas quais prevalecem a exaltação das vitórias conquistadas; que serviam para estimular o espírito beligerante das funções militares e também forjar uma identidade cultural, política e religiosa. Conforme se apresentará no capítulo seguinte, a arte relacionada a guerra conseguirá gradativamente ampliar seus significados em períodos subsequentes.

---

monumento foi inaugurado para proteger o trabalho dos perigos da umidade e da contaminação que o ameaçaram por décadas.

### 3. CAPÍTULO II – EM SEGUIDA AOS ANTIGOS

O presente capítulo se dedica ao exame de obras de arte selecionadas a partir da vasta e diversificada produção do período que vai da Idade Média até o início dos movimentos de renovação da arte acadêmica tradicional no final do Século XIX.

#### 3.1. Idade média

Na Idade Média, principalmente em razão em razão do analfabetismo generalizado das populações dos feudos, a igreja católica viu na arte – que inicialmente encontrava-se relacionada à cultura pagã – uma ferramenta útil para fins “didáticos” de evangelização.

Em paralelo, as iluminuras medievais serviam para ostentar vitórias nas frequentes disputas entes feudos, reinos e nações, exaltando virtudes daqueles que patrocinavam tais batalhas – sendo muitas vezes esses poderosos representados em cenas de combates, aos quais só tiveram conhecimento via mensageiros.

Ressalta-se que a arte desse período privilegia a função narrativa, o que se reflete na características formais relacionada à simplificação de traços, esquematização de figuras e desapego pelos detalhes individualizantes. Assim, os edifícios representados nas iluminuras, por exemplo, tinham função apenas de localizar a narrativa em cenários de algum território no qual se dera a batalha, sem a pretensão de fidelidade mimética.

Além disso, a fusão de elementos reais e míticos (fantásticos ou religiosos) é característica frequentemente presente nas iluminuras medievais. Tal conteúdo era comum também às narrativas de aventura das novelas e das “canções de gesta”<sup>5</sup> do período.

Também são conhecidas diversas iluminuras que ilustram as muitas batalhas bíblicas do Antigo Testamento. Não são raras as representações medievais de santos-soldados, mostrados em trajes militares (como as inúmeras imagens do Arcanjo Miguel); o próprio Cristo, por vezes, era representado em vestimentas de combate, em lutas travadas contra o demônio.

---

<sup>5</sup> Poema épico declamado, de origem francesa, celebrando os feitos de heróis, com intuito edificante.

Nesse conturbado contexto, no qual a “guerra era a um só tempo uma condição normal de brutalidade e uma vocação excelsa e estimulante” (BELL, 2008, p. 16), as iluminuras sobre batalhas eram geralmente realizadas para compor um conjunto de narrativas sobre distintos feitos de um líder ou exército local. Como se verifica na iluminura que representa a denominada Guerra dos Trinta<sup>6</sup>, do livro *Compilation des Chroniques et histoires des Bretons* (Compilação de Crônicas e Histórias dos Bretões), do qual se reproduz a seguinte imagem:



Figura 15 – Combate dos Trinta, de Compilação de Crônicas e Histórias dos Bretões. Autor desconhecido. c. 1480-1482. Iluminura sobre papel. Biblioteca Nacional de Paris

Outro exemplar de crônicas de guerra são as “*Les Chroniques de Saint Denis*”, que relata uma série de fatos da história francesa, tal como a batalha entre Carlos, o Calvo, e um de seus irmãos (Imperador Lotário I ou Rei Luís, o Alemão):



Figura 16 – Iluminura do livro *Les Chroniques de Saint Denis*. Autor desconhecido. c. 1332-1350. Iluminura sobre papel

<sup>6</sup> O combate dos Trinta é um episódio da Guerra de Sucessão da Bretanha que ocorreu em 26 ou 27 de março de 1351 no atual território da comuna de Guillac (Morbihan), entre Josselin e Ploërmel, perto do “carvalho da charneca de Mi-Way”. Após um desafio lançado por Jean IV de Beaumanoir, uma luta é organizada entre trinta partidários de Charles de Blois e trinta partidários de Jean de Montfort

As pequenas dimensões das iluminuras da época contrastam com os mais de 68 metros de comprimento da famosa Tapeçaria de Bayeux – que representa a ação da Batalha de Hastings, travada em outubro de 1066, e outros eventos-chave da conquista da Inglaterra por Guilherme II da Normandia:



Figura 17 – Tapeçaria de Bayeux (registro da exposição da tapeçaria). c. 1070-1080. Tapeçaria, 0,5m x 68,38m. *Musée de la Tapisserie*, Bayeux, França



Figura 18 – Detalhe de uma cena Tapeçaria de Bayeux

Essa tapeçaria é uma narrativa panorâmica linear, inscrita desde 2007 na “Memória do Mundo” pela Unesco, sendo considerado o único exemplo sobrevivente de um tipo de bordado com o qual os ricos anglo-saxões costumavam decorar suas casas.

Julian Bell, autor de “Uma nova história da arte” destaca que essa obra pertence a uma longa tradição de arte bélica que “se caracteriza pelo tratamento equilibrado dado a vencedores e vencidos” (BELL, 2008, p. 114). A historiadora da arte Laura Brandon pontua que é provável que o trabalho tenha sido realizado por mulheres, “talvez as primeiras artistas de guerra femininas da história” (BRANDON, 2007, p. 22, tradução nossa)<sup>7</sup>, tal hipótese também é levantada no comentário de Bell sobre as características da tapeçaria:

<sup>7</sup> No original “The work was also most likely that of women: perhaps the first female war artists in history.”

A tapeçaria de Bayeux não é apenas um dos poucos tecidos intactos da era romântica, mas também sua maior obra de arte secular a ter sobrevivido. Ela não foi tecida, como o nome sugere, mas *cerzida*<sup>8</sup>, provavelmente por costureiras da cidade inglesa da Cantuária, da década de 1080. Estas foram provavelmente empregadas pelo bispo de Bayeux para registrar a conquista de seu país pelos compatriotas normandos do bispo, um clã guerreiro de origem escandinava que assumira antes disso o controle do norte da França.

(...)

Certos ingredientes dessa linguagem pictórica “românica” podem remontar à arte romana, mas em espírito ela se encontra mais próxima dos afrescos mais que a Coluna de Trajano – despreocupados, implacáveis, graficamente ousados. Tradições locais da Britânia e da Escandinávia também influenciavam esse estilo, mas seus contornos duros e blocos animados de cor verde eram na verdade extremamente comuns no Século XI. (BELL, 2008, p. 114)

### 3.2. Renascimento

À Idade Média se sucede o período conhecido como renascimento, associado à ascensão de valores humanísticos e a transformações na Europa que atingiram profundamente seus aspectos culturais, econômicos e políticos. Compreende-se como renascimento o período que vai do século XIV, tratando-se mais especificamente da Itália, até o século XVII, quando já havia se estendido por toda a Europa.

A arte renascentista é, de pronto, mais lembrada pelas obras inspiradas na mitologia grega ou nos temas religiosos da igreja católica. No entanto, identifica-se também na pintura renascentista grandes exemplares de representações de questões relacionadas à guerra.

Tal produção inclui desde retratos de autoridades em vestes militares até pinturas de batalha que muitas vezes tratam de cenas quase contemporâneas a suas encomendas. Toma-se como exemplo o conjunto de três grandes telas intitulado “A Batalha de San Romano” (c. 1445), de Paolo Uccello, do qual pertence a seguinte pintura:

---

<sup>8</sup> Em geral ao formato “tapeçaria” associa-se uma técnica em que os próprio fios do tecido, em distintas cores forma o desenho representado. Quando o autor informa que, neste caso, o tecido foi “cerzido” deve-se entender que as figuras são bordadas ou formadas por pedaços de tecido costurados sobre o tecido/tela de suporte.



Figura 19 – Niccolò Mauruzi da Tolentino derruba Bernardino della Carda, de A Batalha de San Romano. Paolo Uccello. c. 1435–1455. Têmpera sobre madeira, 182cm x 320cm. *Galleria degli Uffizi*, Florença

A obra retrata a batalha entre as cidades de Florença e Siena. Na narrativa da pintura, desenvolvida nas três telas de seu conjunto, os florentinos estavam prestes a serem derrotados, mas conseguiram reverter a situação graças à intervenção heroica de Micheletto da Cotignola. Esta pintura foi comissionada para celebrar a vitória que é atribuída a Casa Di Bartolomeo Salimbeni – servindo de exemplo de como o modelo de arte comissionada pelos mecenas italianos estava estabelecido naquela época.

Uma outra das cenas de batalha mais célebres do período renascentista é “A Batalha de Alexandre em Issus” (1528-1529), de Albrecht Altdorfer, que diz respeito à vitória de Alexandre, o Grande, contra Dario III, ocorrida em 333 AEC:



Figura 20 – Batalha de Alexandre em Issus. Albrecht Altdorfer. 1528-1529. Óleo sobre painel, 158,4cm x 120,3cm. Antiga Pinacoteca, Munique

A batalha representada, que é quase 1.900 anos anterior à pintura em comento, é compreendida como evento crucial em sua campanha de Alexandre contra a Pérsia, tendo se tornado um tema bastante revistados por artista – já tendo sido apresentado neste trabalho um mosaico romano sobre o mesmo evento (Figura 12).

Em que pese representar um evento passado muitos séculos antes, Thiago Canettieri observa que essa obra de Altdorfer não pode ser considerada apenas como um tipo de “memorial” a feitos de um tempo remoto, dada a existência de simbolismos contemporâneos aos tempos de sua realização:

A batalha de Alexandre em Isso, de Altdorfer, de 1529, que Koselleck iniciou sua reflexão. A pintura a óleo sobre o painel representa uma batalha do rei macedônio ocorrida em 333 a.C. Entretanto, nos pincéis de Altdorfer, a batalha de Alexandre Magno se parecia com o sítio de Viena de 1526<sup>9</sup>. As cores do exército de Alexandre que enfrentava os persas foram representadas com a mesmas cores das forças beligerantes da Batalha de Pavia<sup>10</sup>. Os persas, que lutavam contra Alexandre, o Grande, pareciam-se muito com os turcos que sitiaram Viena séculos mais tarde. Mais ainda, estava ausente do quadro qualquer marco temporal, como uma datação. Isso parece sugerir então que há uma certa homogeneidade histórica que conecta o que ocorreu na Batalha de Isso e na Batalha de Pavia. (CANETTIERI, 2020, p. 74)

Na forma estética, a obra é inovadora, a começar pela grande dimensões de formato vertical, e seu ponto de vista aéreo e panorâmico, amplamente seguido nos séculos seguintes, em que figuram milhares de soldados de infantaria, cavalos e lanças. Grande parcela da tela é ocupada por um céu turbulento no qual flutua uma tabuleta moldurada, com um texto que explica os acontecimentos que se desenrolam em baixo<sup>11</sup>.

Frise-se que a despeito de toda força revolucionária atribuída ao renascimento, os gêneros guerra e religião continuavam se misturar em obras na produção do período – persistindo, por exemplo, a representação de santos como São Jorge ou São Miguel em vestuário militar. É dado continuidade também ao uso de elementos alegóricos (incluindo os de cunho místicos-religiosos) em combinação com a representação de fatos reais para promover uma mensagem particular – característica, aliás, recorrente em todo o percurso da arte da guerra.

---

<sup>9</sup> Marca o apogeu da invasão da Europa central por tropas turcas e data aproximadamente dois anos antes da realização da pintura.

<sup>10</sup> Ocorrida em 1525, é considerado um acontecimento decisivo para a Guerra Italiana de 1521-1526, alguns dos soldados da Batalha de Pavia, vieram, posteriormente, a integrar as tropas combatente em Viena (também citada na transcrição).

<sup>11</sup> A inscrição contida na tabuleta, que descreve fatos da vitória de Alexandre, era originalmente em alemão, sendo substituída depois pela língua latina.



Nesse sentido, cabe citar a obra intitulada “A Batalha de Lepanto” (c.1572), do pintor maneirista da renascença italiana Paolo Caliari Veronese (1528-1588):



Figura 21 – Batalha de Lepanto. Paolo Caliari Veronese. c.1572. Óleo s/ tela, 169cm x 137cm. *Galleria dell'Accademia, Veneza.*

A Batalha de Lepanto, ocorrida em 1570, também constitui um tema recorrente em diversos períodos artísticos. Trata-se de um conflito naval na cidade de Lepanto, na Grécia, travado entre uma esquadra da Liga Santa (formada pela República de Veneza, Reino de Espanha, Cavaleiros de Malta e Estados Pontifícios sob o comando de João da Áustria) contra o Império Otomano, que acabou saindo derrotado no confronto – o que determinou o fim da expansão islâmica no Mediterrâneo.

Sobre a pintura de Veronese, comissionada para exaltar a participação de Veneza naquela batalha, cabe destaque a divisão da composição em dois planos: o terreno e o espiritual. Na parte superior esquerda, sobre pesadas e cinzentas nuvens tempestuosas, encontra-se representada a Virgem simbolizando o apoio aos cristãos no combate contra os “infiéis islâmicos”. Rodeando a Virgem, estão diversas personagens, formando um círculo – composição que será mais adiante consagrada pela pintura barroca.

Interpreta-se que uma das figuras ao redor da Virgem representa Veneza, sob o branco manto da fé, que roga acompanhada de uma “tropa” de santos da fé católica: (i) São Pedro (com a chave); (ii) São Tiago (com o bastão e as conchas de peregrino); (iii) Santa Justina de Pádua (com o punhal); (iv) São Marcos (com o leão); e (v) São Roque (quase encoberto).

Ainda na parte superior, em segundo plano, encontra-se um coro de anjos, do qual destaca-se um anjo de vermelho que se envolve na batalha, lançando setas contra as forças otomanas. Na parte inferior, uma convulsão de mastros e vergas das embarcações, narra a vantagem da esquadra cristã, iluminada por raios divinos, contra os turcos, obscurecidos por sombras oriundas da intervenção divina.

Em oposição às pinturas de batalha que enalteciam o fenômeno da guerra, ressalta-se uma produção em gravura que se presta a uma visão menos heroica dos confrontos armados. Nessa esteira, do período renascentista, cita-se “Os quatro cavaleiros do Apocalipse”, que faz parte de uma série de quinze xilogravuras produzida em torno de 1496-1498, intitulada “Apocalipse” (inspirada no texto bíblico atribuído a João), do alemão Albrecht Dürer (1471-1528):



Figura 22 – A Revelação de São João de Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse (1498). Albrecht Dürer. Xilogravura, 38,8cm x 29,1cm. *Metropolitan Museum of Art*, Nova York

Na referida gravura, a morte é identificada pelo cavaleiro esquelético na base à esquerda, sustentando um tridente. O robusto cavaleiro que agita as balanças vazias pode ser interpretado como algum avaro mercador, associando-se, portanto, à fome que massacra os desvalidos pisoteados. A figura com espada simbolizaria a guerra (seu capacete remete aos turcos que avançam contra a Europa cristã no final do século XV). O cavaleiro da extrema direita é associado à enfermidade – em que pese haver imprecisão sobre a simbologia do arco e fecha que ostenta.

Por último, cabe consignar que as cenas de batalha propiciavam aos artistas renascentistas a demonstração de suas habilidades em representar a figura humana, vestes e armamento. O interesse nesse sentido é evidenciado, por exemplo, “Nos Cadernos”, de Leonardo da Vinci (1452-1519), no qual constam instruções sobre o modo como seus discípulos deviriam representar os combatentes:

Mostrem o conquistado e vencido pálido, com sobrancelhas levantadas e franzidas, e a pele acima das sobrancelhas sulcada pela dor [...] e os dentes separados como que num grito de lamento [...]. Mostrem os mortos, em parte ou inteiramente, cobertos de poeira [...] e deixem que se veja o sangue, pela sua cor, a fluir numa corrente sinuosa do cadáver até o pó. E outros na agonia da morte, rilhando os dentes, de olhos revirados, com os punhos cerrados contra seus corpos e com as pernas retorcidas. (DA VINCI apud SONTAG, 2003, p. 64-65)

Sobre Leonardo da Vinci, vale a lembrança que sua anedótica rivalidade com Michelangelo Buonarroti (1475-1564) inclui um episódio que envolve justamente a encomenda de trabalhos relacionados à vitória do exército florentino contra as tropas de Milão, em 1440.

Pelo que se sabe da questão, Da Vinci fora incumbido de pintar especificamente o afresco “A Batalha de Anghiari”, nas paredes do Palazzo Vecchio, em Florença; trabalho pelo qual teria recebido pagamento adiantado. No entanto, supostamente por conta da umidade excessiva da parede destinada à obra, Leonardo reforça sua fama de descumpridor de prazos e nem sequer inicia seus trabalhos *in loco* no tempo combinado para realização da obra.

Conta-se, então, que Piero Soderini, mecenas que comissionara aquela obra resolve convidar Michelangelo para pintar, na parede oposta à destinada ao trabalho de Da Vinci, a representação da Batalha de Cascina – supostamente esperando que a conhecida rivalidade entre os artistas se convertesse em dedicação às encomendas. Como resultado, entretanto, teve-se que essa “batalha” forjada entre os gênios desafetos do renascimento não passou de seus primeiros esboços, tendo ambos abandonado os respectivos trabalhos.

### **3.3. Barroco**

Do barroco, o primeiro destaque recai sobre “As consequências da guerra” (1637-1638), de Peter Paul Rubens (1577-1640), que retoma a alegoria dos nefastos efeitos da guerra, em seu característico estilo extravagante, com ênfase em luzes, cores, movimentos e sensualidade:



Figura 23 – As consequências da guerra. Peter Paul Rubens. 1637-1638. Óleo sobre tela, 206cm x 345cm. *Palazzo Pitti*, Florence

Ao centro da tela está Marte (deus romano da Guerra) que, com a face pouco iluminada, avança com o escudo e a espada ensanguentada, deixando aberto o templo de Jano (que, segundo o costume dos romanos, permanecia fechado durante os tempos de paz).

Vénus, sua esposa, acompanhada de cupidos, tenta impedi-lo com carícias e abraços. Marte, porém, é arrastado pela fúria de Alecto que carrega uma tocha na mão. Esse último, está acompanhado por figuras que representam a peste e a fome – personagens frequentemente presentes em obras críticas à violência das guerras, como a de Dürer (Figura 22). No chão, jaz de costas uma mulher sobre um alaúde quebrado (simbolizando a ruptura da harmonia); e uma mãe com o filho nos braços em desespero, que representa a ameaça à fertilidade, à procriação e à caridade.

Essa pintura, de grandes dimensões, apresenta por meio de elementos mitológico-alegórico as reflexões de Rubens durante as suas missões diplomáticas na Guerra dos Trinta Anos. A própria obra carrega em sua história as consequências dos conflitos: em 1799, como muitas obras de arte de Florença, a pintura foi confiscada pelos franceses e levada para Paris, de onde regressou apenas em 1815.

Anota-se ainda que, posteriormente, em 1630, Rubens pinta um quadro antagônico intitulado ao acima comentado: a “Alegoria da Paz”, ou “Minerva protege a Paz da fúria de Marte”, pintada para Carlos I da Inglaterra.

De Diego Velásquez (1599-1660), também normalmente associado ao Barroco, seleciona-se uma obra em que estão em cena elementos de característica mais realistas: “A rendição de Breda” (1634-1635), também conhecida por “A tomada de Breda” ou “As lanças”:



Figura 24 – A rendição de Breda. Diego Velásquez. 1634-1635. Óleo sobre tela, 307cm x 367cm. Museu do Prado, Madrid

O evento representado é a entrega aos espanhóis da praça-forte holandesa de Breda, ocorrida em 2 de junho de 1625. A cidade de Breda é identificada ao fundo, ainda entre a fumaça de incêndios. Contra um céu estriado e com frias nuvens, são representadas as lanças erguidas dos vencedores (que estão aglomerados à direita da composição). Do lado dos vencidos, as lanças estão abaixadas – o que não deixa esquecer que a aparente cordialidade entre os lados inimigos é fruto do predomínio da força.

Confrontando as duas últimas telas apresentadas, o primeiro destaque ficaria pela ênfase na carnalidade e nos corpos físicos da obra de Rubens (Figura 23) que apontam para o campo dos apetites, desejos e instintos violentos – que bem servem à linguagem alegórica daquela representação. Em sentido oposto, no realismo da tela de Velásquez (Figura 24), o jogo social é que ganha o protagonismo, por meio da ênfase nas expressões fisionômicas individuais dos senhores representantes dos vitoriosos e dos rendidos<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> O conteúdo deste parágrafo decorre de comentários do professor orientador.

Também associadas ao período Barroco, vale menção às paisagens do sul da Itália do pintor italiano Salvator Rosa (1615-1673), nas quais muitas vezes estavam representados grupos descritos como bandidos ou soldados à espreita. A produção de gravura no período do barroco inclui também referências à ação de soldados e mercenários, que muitas vezes representavam uma ameaça considerável para as populações civis, especialmente no norte da Europa.

Essa violência, que muitas vezes escapava do controle dos poderes militares, é abordada nas célebres gravuras do francês Jacques Callot (1592-1635), em “*Les Grandes Misères de la guerre*” (“Os Infortúnios da Guerra” ou “Misérias e Infortúnios da Guerra”), de 1633, composta por dezoito gravuras, produzidas por Callot durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), é narrada a atuação de grupos de soldados envolvidos em todo tipo de violências.

Nas imagens de Callot não há glória a nenhum dos lados belicantes, elas narram de modo contundente saques, punições brutais e torturas (em casas, fazendas, conventos e igrejas), como os enforcamentos retratados na impressão da figura a seguir, na qual toca-se um tambor debaixo dos corpos pendurados em uma árvore:



Figura 25 – O enforcamento, da série Os Infortúnios da Guerra. Jacques Callot. 1632-1633. Gravura sobre papel, 12,5cm x 22,2cm.

Afastando-se das alegorias, as gravuras de Callot inspiraram obras de outros tantos grandes artistas (a exemplo de Goya, que será comentado mais adiante). Cabendo o registro que “em seu poder silencioso, mas imenso, essas impressões usam arte pela primeira vez para protestar contra a conduta da guerra” (Brandon, 2007, p. 26, tradução nossa)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> No original “In their quiet but immense power, these prints use art for the first time to protest the conduct of war.”

### 3.4. Neoclassicismo

Nas décadas finais do Século XVIII, a Europa foi palco de intensa agitação social, com consequências dramáticas especialmente na França, cenário da Revolução Francesa (1789), a qual se seguiu a implantação do terror naquele país, culminando com a ascensão de Napoleão ao poder. Esse período inspirou o título do livro “A era das revoluções” de Eric Hobsbawm, do qual se extrai:

O que determina o florescimento ou o esgotamento das artes em qualquer período ainda é muito obscuro. Entretanto, não há dúvida de que entre 1789 e 1848, a resposta deve ser buscada em primeiro lugar no impacto da revolução dupla. Se fossemos resumir as relações entre o artista e a sociedade nesta época em uma só frase, poderíamos dizer que a Revolução Francesa inspirava com seu exemplo, a revolução industrial com seu horror, enquanto a sociedade burguesa, que surgiu de ambas, transformava sua própria experiência e estilos de criação. (HOBSBAWM, 2005, p. 354)

Nesse cenário, surge o neoclassicismo que teve como objetivo principal resgatar (mais uma vez!) os valores estéticos e culturais das civilizações da Antiguidade Clássica (Grécia e Roma). Além da estética, as telas francesas neoclassicistas absorvem temas da história romana, deixando ao espectador alusões às revoluções em curso à época.

Neste período, as narrativas envolvem tanto episódios lendários clássicos, como o “Rapto das Sabinas”, quanto fatos reais idealizados, como a “Coroação de Napoleão”, ambas telas gigantescas do pintor francês Jacques-Louis David (1748-1825). Opta-se neste trabalho por tecer algumas considerações sobre a primeira das obras citadas:



Figura 26 – Rapto das Sabinas. Jacques-Louis David. 1799. Óleo sobre tela, 385cm x 522cm. Museu do Louvre, Paris.

Nessa alegoria, inúmeras vezes objeto de obras de arte, representa-se o momento em que as mulheres sabinas são raptadas pelos soldados romanos, em uma praça da cidade, o que gera um grande tumulto. Trata-se de um mito que faz parte da história da fundação de Roma.

Nesse episódio mítico, o rapto das sabinas pelos romanos se dar sob o pretexto de povoar sua nova a cidade. A violação das regras de hospitalidade dos sabinos, os mobilizam para a guerra contra Roma. No entanto, quando os homens sabinos retornam armados para recuperar suas esposas, as mulheres raptadas teriam se conciliado com seus “novos maridos” e, colocando-se entre os dois grupos armados, impedem o confronto, estabelecendo a paz.

No quadro de David (Figura 26), a batalha é travada entre Rômulo (identificado pelo emblema do escudo), empunhando uma lança, e Tácio, líder dos Sabinos, à esquerda, que empunha uma espada, ambos são representados nus. Entre eles, em primeiro plano, está Hersília, a filha de Tácio, vestida de branco – que se coloca entre os combatentes, com os braços abertos, na tentativa de paralisar o conflito.

No contexto em que fora elaborada, a pintura de David simbolizava a necessidade de uma reconciliação entre os diferentes grupos civis envolvidos na Revolução Francesa, outras interpretações vão ainda mais além e identificam na pintura o tema do amor prevalecendo sobre o conflito. Também se associa ao tema a mensagem de que uma sociedade igualitária, nascida da revolução, deve suportar sacrifícios de civis para estabelecimento de um novo sistema igualitário e pacífico.

Sem intenção de aprofundar questões que superam as pretensões deste trabalho, deve-se, ao menos, registrar que o mito em questão é reproduzido e tratado ao longo da história quase sempre se desprezando completamente a violência que ele substancia.

O que está na tela, em verdade, na forma de alegoria, é prenúncio do crime de estupro – que efetivamente é uma prática de guerra não oficial utilizada até os dias atuais. Nesse esteira, pode-se computar ainda que um dos interesses no tema certamente inclui a possibilidade de representação de corpos femininos, muitas vezes desnudas, como adorno de um tema associado de uma brutal violência de gênero.

À parte dessas questões, deve-se observar que o quadro data de 1799, dez anos após a Revolução Francesa, ano em que se inicia o consulado de Napoleão, que



passará a comissionar pintura Jacques-Louis David. Tal fato faz novamente recordar da “flexível consciência ideológica” associada a produção de David, servindo à propaganda oficial de distintos de regimes políticos.

Nesse aspecto, pode-se inserir David no mesmo modelo de produção, de caráter estritamente conservador, da arte comissionada pela monarquia francesa que detinha o poder antes da revolução:

A arte da guerra é influenciada por questões de poder e muitas vezes serviu para exercícios de construção de nações. Luís XIV da França, por exemplo, no século XVIII encomendou enormes pinturas de seus sucessos na batalha por seus palácios como Versalhes, que falam com a realeza potência. Na Inglaterra, o Palácio de Blenheim e seus jardins comemoram as conquistas militares.

(...)

O poder não estava apenas na raiz dos quadros de batalha de Luís XIV; assim também estava “espalhando a linha do partido”. Sucesso gera sucesso, mas precisa de publicidade. Esta é a essência da propaganda. (BRANDON, 2007, p. 6, tradução nossa)<sup>14</sup>

### 3.5. Goya

Em contraponto aos moldes neoclássicos apresentados, coube ao pintor Francisco de Goya (1746-1828) estabelecer uma rígida crítica às consequências da guerra – pelo que merece um tópico específico na presente pesquisa.

De início, cabe observar que Goya era contemporâneo de David (Figura 26). No entanto, confrontar a produção dos dois artistas revela diferenças tanto de estilo quanto de consciência social e política, assunto que é abordado no seguinte texto de Julian Bell:

Goya se sentia intensamente atraído pelo pensamento iluminista que emanava da França, com seu apelo à razão e suas críticas à Igreja e à nobreza, que mantinham estrito domínio sobre o campesinato de sua própria terra natal. (...). Goya se sentia igualmente atraído pela mentalidade popular de seus compatriotas, mesmo que com certa revolta: uma anti-razão para opor à razão, uma resistência sombria e pesada ao Iluminismo.

(...)

A crise nacional em que David atuava era contagiosa, e espalhou-se por toda a Europa nas duas décadas seguintes. Em finais dos anos 1790, Napoleão redirecionou as energias da Revolução para uma missão de modernização imperialista que se estendeu do Egito à Rússia, durante a qual

---

<sup>14</sup> No original: War art is influenced by issues of power and has often served nation-building exercises. Louis XIV of France, for example, in the eighteenth century commissioned enormous pictures of his successes in battle for his palaces such as Versailles, which speak to royal power. In England, Blenheim Palace and its gardens commemorate military achievement. (...) Not only was power at the root of Louis XIV's battle pictures; so too was 'spreading the party line'. Success breeds success, but it needs advertising. This is the essence of propaganda.

seus exércitos ocuparam o atrasado satélite da França ao sul, a Espanha. Isso precipitou energias contrárias, surtos de resistência popular “guerrilheira” na cidade e no campo. Desse período de violência cataclísmica, Goya se tornaria estranhamente o principal instrumento de registro.

(...)

Ao contrário de David, Goya não era um vira-casaca instintivo – bem pelo contrário. Ele seguiu cautelosamente por entre as alternâncias de regimes pró-franceses e antifranceses, e acabaria deixando a Espanha, então governada pela reação, para encerrar seus trabalhos em Bordéus. Não obstante, manteve o tempo todo certa distância imaginativa do neoclassicismo, que era então o estilo “moderno” da Europa dominada pela França – e isso, creio, ajuda a explicar por que sua arte tem parecido tão importante em tempos mais recentes (BELL, 2008, p. 299-303).

Nessa esteira, destaca-se “*Los Desastres de la Guerra*”, uma série de 82 desenhos, realizada entre 1810 e 1815, que retrata brutalmente a resistência espanhola à invasão napoleônica, da qual se reproduz as seguintes gravuras:

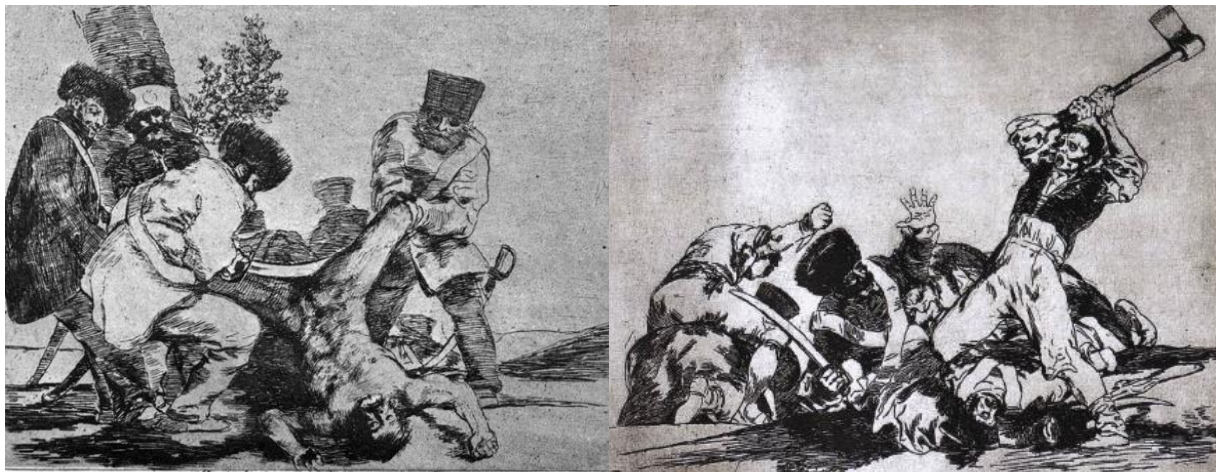


Figura 27 – Que hay que hacer más? (n. 33), da série “Os Desastres da Guerra”. Francisco de Goya. 1810-1815. Gravura.

Figura 28 – O mesmo, da série “Os Desastres da Guerra”. Francisco de Goya. 1810-1815. Gravura.

O título desta série, traduzido como “Os Desastres da Guerra”, é uma homenagem a Callot e suas gravura de “Os Infortúnios da Guerra” (Figura 25). Na obra de Goya os assuntos relacionado a bestialidade da guerra são divididos em grupos – um desses grupos mais potentes se concentra no tratamento das mulheres em meio aqueles conflitos.

Sobre a produção de Goya cabe novamente recorrer a Julian Bell, em trecho que cita um outra obra do artista, que vem a ser objeto de apontamento logo em seguida:

Os desastres foram uma série privada de gravuras em água-tinta que Goya provavelmente começou em torno de 1810. Ele ampliou a série por toda década seguinte, mas elas não seriam publicadas senão em 1863, trinta e cinco anos depois de sua morte. Goya, porém, apresentou o mesmo tema

terrível em escala pública, uma tela pintada para o rei da Espanha em 1814. Ela mostrava os eventos de 3 de maio de 1814, quando soldados franceses massacraram cidadãos de Madri que haviam tentado se rebelar contra eles. (BELL, 2008, p. 302).

A pintura “Três de Maio de 1808”, foi realizada por Goya em 1814. Este, que se tornou um dos quadros mais célebres da história da arte, retrata o fuzilamento de cidadãos espanhóis que haviam se rebelado contra a ocupação francesa liberada por Napoleão Bonaparte em 1808:



Figura 29 – Três de Maio de 1808. Francisco de Goya. 1814. Óleo sobre tela, 266cm x 345 cm, Museu do Prado, Madrid

A figura que domina a tela é um homem de pele escura ajoelhado, de braços e peito abertos, em posição que lembram a crucificação – suas vestes claras reforçam ainda mais seu protagonismo. No entanto, aparentemente, todo o grupo do lado esquerdo da tela compartilha igualmente o mesmo trágico destino.

Destaca-se na pintura a luz que ilumina as vítimas e lança os carrascos à sombra, de costas para o espectador. Além disso, as pinceladas mais fortes e expressivas se revelam notavelmente nas roupas dos espanhóis. Os franceses são pintados com cores neutras e mais uniformes, como meros mecanismos autômatos da máquina da guerra.

Tendo se apresentado de Goya duas gravuras (Figura 27 e Figura 28) e uma pintura (Figura 29), entende-se uma oportunidade para trazer breve comentário do historiador Eric Hobsbawm sobre os distintos espaços que essas técnicas possuíam ao começo do Século XIX:

A pintura de destinava, desse sempre, ao comprador individual e desaparecia da vista do público, após sua primeira apresentação nas salas de exposição ou nas galerias dos *marchands*, embora as exposições públicas fossem agora bem estabelecidas. Os museus e as galerias de arte que forma fundados ou abertos ao público neste período (como o Louvre e a National Gallery de Londres, fundados em 1826) apresentavam mais a arte do passado que a do presente. A estampa, a gravação e litografia, por outro lado, estavam muito generalizadas, porque eram baratas e começavam a invadir os jornais. (HOBSBAWM, 2005, p. 355-356)

### 3.6. Romantismo

No romantismo, inúmeras pinturas de batalha foram produzidas para o adorno de edifícios públicos ou para exposições de salões de arte, sendo comum as grandes dimensões das telas. Também se verifica a tendência romântica de retratar, com mais caráter, soldados e oficiais.

Deste período, data a obra mais emblemática sobre revoluções violentas, que se torna um símbolo do nacionalismo francês: “A Liberdade guiando o povo” (1830), de Eugène Delacroix (1789-1863).



Figura 30 – A Liberdade guiando o povo. Eugène Delacroix. 1830. Óleo sobre tela, 260cm x 325cm. Museu do Louvre, Paris

A pintura veio a se tornar umas das mais conhecidas obras da história da arte. Apesar de ser frequentemente relacionada à Revolução Francesa, em verdade a pintura retrata a Revolução de Julho de 1830 (conhecida também como as Três Gloriosas), importante acontecimento histórico ocorrido na França naquele mesmo ano em que a obra foi realizada.

A citada revolução foi marcada por uma série de levantes contra Carlos X (Rei da França e Navarra), que culminaram com a sua abdicação e o fim do período conhecido como Restauração Francesa. Essa revolta civil adquire grande repercussão em toda Europa, dando origem a uma série de movimentos insurreccionais – conhecidos como as “Revoluções de 1830” (no plural), que se tornam temas de inúmeras pinturas do período.

A alegoria da Revolução de 1830 realizada por Delacroix, tem enfoque na Liberdade, representada pelo corpo feminino, com o torso parcialmente desnudo, que carrega na mão esquerda a bandeira francesa e na direita uma baioneta, conduzindo seus compatriotas à luta. A estrutura piramidal da composição e as cores vibrantes fazem a bandeira se destacar na tela, em que predominam tons escuros.

Destaca-se que os civis revoltosos são figuras de características individuais bastante heterogêneas, incluindo um garoto (simbolizando os jovens das camadas populares ou, em outras interpretações, a nova república), um homem bem trajado de cartola (entendido como a representação dos letrados, estudantes ou, mesmo, a pequena burguesia), e homens de vestimentas rústicas de trabalhador – indicando que revolta detinha apoio disseminado na população.

Similarmente ao que se viu na obra do período neoclássico antes comentada (Figura 26), a metáfora desenvolvida na alegoria da emancipação e autonomia de Delacroix também cobrava um alto custo de sacrifício, simbolizado pelos corpos acinzentados de mortos da base da composição.

Neste contexto, deve-se lembrar que o romantismo foi o reflexo estético das ideias decorrentes da ascensão da burguesia, no momento em que o capitalismo já se firmara na Europa e era imposto aos países colonizados. Não surpreende, portanto, que a revolução exaltada na pintura de Delacroix não tenha beneficiado propriamente as camadas populares revoltosas – após a revolução, quem assume o poder na França é o duque Luís Felipe de Orleans, conhecido como o “rei burguês”, por suas medidas econômicas liberais.

Cabe pontuar que Delacroix também pintou muitas outras cenas de conflitos, que não mostram o lado esperançoso de seu desfecho. A postura combativa da Liberdade (Figura 30), que prenunciava tempos melhores, contrasta, por exemplo, com o abatimento e submissão representado em outra célebre pintura intitulada “O

Massacre de Quios” – realizada em 1824 (anterior, portanto, ao quadro sobre a revolução de 1930):



Figura 31 – Os Massacres de Quios. Eugéne Delacroix. 1824. Óleo sobre tela, 417cm x 354cm. Museu do Louvre, Paris

Na pintura são representados refugiados civis da guerra da independência da Grécia contra a Turquia (travada entre abril e maio de 1822). Estima-se que aproximadamente 20 mil gregos teriam sido massacrados pelos turcos na pequena ilha de Quios, essa brutalidade inspira a pintura de Delacroix, realizada dois anos após o evento.

Novamente Delacroix recorre aos civis para o desenvolvimento de seu tema – desta vez desguarnecidos da ilusão da Liberdade da sua pintura mais conhecida. Em “Os Massacres de Quios”, o sentimento de resignação, perante a violência turca, patente nas expressões da figuras representadas, é acentuado pelas cores letárgicas da composição – um expressivo contraponto ao estilo neoclássico antecedente.

### 3.7. O fim do Século XIX

Nas décadas finais do Século XIX surge o movimento impressionista, cujos interesses recaíram sobre temas voltados à natureza morta, paisagens, retratos e cenas do cotidiano parisiense. A guerra ou temas políticos foram sumariamente alijados das telas impressionistas.

No entanto, é de um dos precursores do movimento impressionista, Édouard Manet (1832-1883), uma célebre obra que aborda, de forma clara e crítica, a violência dos conflitos, intitulada “A execução do imperador Maximiliano” (de 1868):



Figura 32 – A execução do imperador Maximiliano. Édouard Manet. 1868. Óleo sobre tela, 252cm x 305cm. *The Museum of Modern Art*, Nova York

A pintura remete, de pronto, à obra “Três de Maio de 1808”, de Goya (Figura 29). Do lado direito estão os soldados anônimos – com idênticos atributos físicos e de vestuário – aglomerados atirando contra as vítimas. Nessa cena, porém, não há as sombras da obra de Goya sobre os soldados, tudo está às claras, uniformemente iluminado, sendo o fuzilamento assistido por indivíduos atrás do muro. O único soldado que se destaca do grupo executor, oferecendo uma das faces ao espectador, manuseia a arma de forma burocrática.

A pintura representa a execução de Maximiliano I por um pelotão de fuzilamento republicano no ano de 1867. Maximiliano I (título concedido ao arquiduque austríaco Ferdinand Maximilian) detinha o título de imperador do Segundo Império Mexicano – uma monarquia constitucional estabelecida durante a Segunda intervenção francesa naquele país<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> A França, juntamente com a Espanha e o Reino Unido, invadiu o México no inverno de 1861 para pressionar o governo mexicano a liquidar suas dívidas com as três potências depois que o México anunciou a suspensão do pagamento da dívida. Os espanhóis e britânicos se retiraram no ano seguinte após negociar acordos com o governo mexicano e perceber a verdadeira intenção dos franceses, que buscavam conquistar o país. Buscando legitimar a intervenção francesa, o imperador Napoleão III convidou Maximiliano para estabelecer uma nova monarquia mexicana pró-francesa.

A obra em comento é parte de uma série de pinturas realizada por Manet entre 1867 e 1869, que retratam a execução por fuzilamento do Imperador Maximiliano I (do denominado Segundo Império Mexicano). Manet produziu três grandes pinturas a óleo sobre o evento, um esboço a óleo menor e uma litografia do mesmo assunto.

Como último exemplo a ser destacado do Século XIX, traz-se uma alegoria intitulada Guerra (1894), também conhecida como “O passeio da discórdia”, realizada pelo pintor francês Henri Rousseau (1844-1910):



Figura 33 – Guerra. Henri Rousseau. 1894. Óleo sobre tela, 114cm x 195cm, *Musee National d'Orsay, Paris*

Rousseau representa em sua pintura uma figura feminina que simboliza a Guerra – não podendo ser associada, neste caso, a nenhum conflito específico. Ela ostenta uma espada na mão direita, uma tocha na esquerda, e galopa um cavalo negro sobre muitos corpos mortos que estão entregues ao que parece ser abutres.

O cenário inclui árvores desfolhadas, com galhos quebrados ou flácidos, bem como nuvens avermelhadas. Todos elementos da tela parecem estar permeados por uma natureza bestial. O cativante estilo de Rousseau, neste caso, se rende à aura dramática do tema, renunciando a violência dos conflitos que marcaria o Século XX que se avizinhava.



#### 4. CONCLUSÃO

O vasto período abrangido pelo escopo deste trabalho, que vai da antiguidade ao final do Século XIX, possibilitou a abordagem de uma considerável gama de representações de guerra – de distintas intenções, técnicas e estilos – sobre as quais tentou-se estabelecer paralelos com seus respectivos contextos políticos e sociais

A realização da presente pesquisa permitiu pinçar, dentre uma vasta produção de arte, aspectos específicos que põem em destaque o posicionamento de artistas perante a função e as consequências das guerras ao longo do período histórico considerado. Para algumas obras analisadas, a ênfase recaiu sobre a estreita relação de seus representações narrativas aos interesses dos governos ou dos mecenas que as patrocinaram.

Nesse sentido, destaca-se o fato de que, até o Século XVII, são poucos os exemplos de obras conhecidas que representam de forma mais contundente as consequências negativas dos conflitos – sendo que até meados do Século XIX não se pode evidenciar ainda uma produção de arte predominantemente crítica às guerras.

Repise-se que esta pesquisa se restringiu à produção das civilizações antigas do Egito e da Mesopotâmia, bem como de países europeus; enfoque usualmente adotado pela “história de arte” apresentada nos livros tradicionais. Deve-se consignar, porém, que alguns dos temas tratados nas obras comentadas tiveram consequências determinantes em outros continentes – tal como conflitos engendrados por Napoleão e suas intenções imperialistas.

Além da ampliação do período histórico ou geográfico abordados neste trabalho, o vasto leque de questões que podem ser levantadas a partir das representações de conflitos sugere a exploração de novas linhas de estudo, alcançando outras técnicas, tais como fotografia, cinema, *posters*, ilustrações e charges.

Podendo-se assumir, sem medo de incidir em erro, que a relação arte e guerra jamais foi rompida ao longo dos tempos, chegando até os dias atuais – tendo apenas sido “remoldurada”, conforme as questões postas por cada época e lugar. Apesar desse vasto contexto, face a uma seleção relativamente pequena de representações de conflitos avaliadas, considera-se que o presente trabalho logrou comunicar, ao

menos, uma parcela de uma das tantas das “histórias da arte” associadas ao tema escolhido.

## 5. BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna, 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BELL, Julian. Uma Nova História da Arte (2007). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CANETTI, Thiago. Utopias e distopias no colapso da modernização, ou: como a crise altera os nossos regimes de expectativa, 2020, disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/indisciplinar/article/download/29012/23139/85389>.

CHIPP, H. B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DESPENTES, Virginie. Teoria King Kong. Tradução Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016, apud MAIA, 2018.

FABRIS, Annateresa. Tempo e história em James Rosenquist. XIV EHA - Encontro de História da Arte — UNICAMP. p. 16-37. 2019. DOI 10.20396/eha.vi14.3169.

GOMBRICH, Ernst H. História da Arte (1950). São Paulo: Círculo do Livro, 1972.

JANSON, H. W. História da Arte (1962). São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HACKING, Juliet (Org.). Tudo sobre fotografia. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HAUSER, Arnold. História Social da Arte e da Literatura. (1953). São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HOBBSAWM, Eric. J. A Era dos Extremos – O Breve Século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. A era das revoluções: Europa 1789 -1848. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

BRANDON, Laura. Art and War. Londres: I.B. Tauris, 2007

KOSELLECK, Reinhart. 2013 [1979]. Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, apud CANETTIERRI.

MAIA, Elisa. (2018). Lustmord e os limites da representação. Palíndromo. v. 10, n. 22, p. 25-36, 2018. DOI: 10.5965/21752346102202018025. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/13364>. Acesso em: 14/9/2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor e Kátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito In.: Alea, vol.5, n.1, 2003, p. 29-46. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2003000100003](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100003). Acesso em: 27 mar. 2014

SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. Trad. Rubens Figueiredo. Editora: Companhia das Letras. 2003

TAKLA, Philippe Racy. Introdução ao esquema decorativo da Sala do Trono do palácio do Rei Ashurnasirpal II. (2008). IV Encontro de história da arte – IFCH / Unicamp, disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2008/TAKLA,%20Philippe%20Racy%20-%20IVEHA.pdf>