

Além do Pictórico: uma busca pelos limites da representação.¹

Lorena Bonfim²

Guilherme Bento de Faria Lima³

Universidade Federal Fluminense - UFF

Resumo

Este artigo buscará refletir acerca das múltiplas camadas de significado da obra “*Las meninas*” pintada em 1656, pelo pintor Diego Velázquez, examinando sua composição inovadora, seu diálogo com as tradições pictóricas e sua relevância como marco na história da arte. Com base, na leitura do filósofo Foucault e suas ideias sobre o quadro, no livro “*As palavras e as coisas*” (1966), onde ele exalta que para ele a obra não é apenas uma pintura, mas uma meditação visual sobre os epistemes que regem a produção e a recepção da obra de arte, assim como, uma “heterotopia” das figuras hierárquicas que compõem a mesma. Dando um vislumbre da importância quanto a simbologia disruptiva da obra em seu episteme, mas também, como a obra dialoga com outras formas de extrapolação pictórica.

Palavra-chave: pictórico; episteme; audiovisual; direção de arte; representação visual.

A **Espanha do século 17** passava por um período de declínio imperial, após diversas derrotas militares, revoltas separatistas e uma estrutura de governo fragmentada, o Império presenciava uma falta de poder central, assim como, uma intensa crise econômica perdendo território, mercado, tendo uma queda demográfica, e dependendo financeiramente da prata americana, importada de suas colônias cujo fluxo diminuía. Entretanto, o país ainda era uma potência colonial e mantinha sua identidade profundamente católica, reforçada pela Contrarreforma: Uma resposta da Igreja à

1 Trabalho apresentado na IJ04 – Audiovisual e mídias sonoras, na Intercom jr 2025, durante o 48º Congresso Brasileiro de ciências da comunicação-FAESA-Vitória-ES.

2 Estudante de Graduação, 4º Semestre, do Curso de Comunicação social: Publicidade e propaganda da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Federal Fluminense – UFF, email lorenarb@id.uff.br

3 Orientador do trabalho e professor do Curso de Comunicação social: Publicidade e propaganda da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Federal Fluminense- UFF, e-mail: limaguilherme@id.uff.br

Reforma Protestante iniciada no século anterior, que se consolidou na Espanha como um projeto de reafirmação dogmática e disciplinar, promovido pelo Concílio de Trento (1545-1563). Seus pilares incluíam a censura a desvios doutrinários, a exaltação dos sacramentos e a arte como instrumento de pedagogia religiosa.

A Igreja Católica como pilar ideológico da população, legitimava a monarquia através da Inquisição, que atuava como braço repressivo do Estado, perseguindo hereges, judeus convertidos, mouriscos e dissidentes, para garantir a "pureza de sangue" (*limpieza de sangre*). Outro instrumento como dito anteriormente, foi a utilização da arte como ferramenta de propaganda da fé, sendo a maior mecenas das artes na época, o vínculo e obrigações simbólicas resultou em produções artísticas que mesclavam: Dramatismo, principalmente exaltado com as técnicas de tenebrismo; Realismo, com ênfase no naturalismo das figuras, assim como, poses e feições com emoção teatral, e por fim; Ostentação, explodindo em ornamentação excessiva, que exibiram os poderes da coroa e da igreja. Dando origem ao movimento artístico denominado de Barroco.

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, nasceu em Sevilha, na Espanha de 1599, foi guiado pela família para o caminho das artes, sendo aprendiz desde muito novo de influentes pintores do auge do Barroco, como Francisco Herrera e Francisco Pacheco del Río (de quem herdaria grandes influências de Caravaggio). Aos 24 anos, Velázquez se tornou pintor da corte do Rei Filipe IV, onde passaria a registrar a família real e a aristocracia, e onde também, aprimoraria e marcaria na história as técnicas de tenebrismo (técnica de pintura onde há recortes extremos de luz e sombra) e o realismo. É nesse contexto, que em 1656, Diego Velázquez terminaria uma de suas mais influentes obras, com 3,18 metros de altura e 2,78 metros de largura, a obra “*Las meninas*”, que parecia representar um simples retrato da infanta, filha do Rei Filipe IV, Margarida Teresa e sua comitiva na corte, no entanto, é considerada uma das mais enigmáticas e estudadas obras da história da arte. Funcionando como um dispositivo visual que desafia as noções clássicas do que é representação, espaço e poder, é talvez, acima de tudo, uma reflexão metalinguística sobre a própria arte.

Ao observar o quadro “*Las meninas*”(1656) de frente, da metade do quadro para cima vemos apenas a representação da parede e teto do ateliê de Velázquez, pouco iluminados e com pouca ornamentação, colocando o olhar do espectador no mesmo nível dos demais personagens, que são atraídos instintivamente para o ponto mais brilhante da peça, no caso, para a criança, Margarida.

Em seu bufante e armado vestido branco, com delicados e caros ornamentos florais vermelhos e dourados, reluz a juvenzinha de cabelos loiros, Margarida Teresa tem uma posição de destaque na obra, a primogênita do casal real está bem ao centro da obra, mas não só isso, está no centro de convergência das luzes representadas na pintura. Primeiramente, não há lustres ou velas acesas, a luz principal que ilumina o ambiente está à direita do espectador, onde um recorte duro e retangular da luz na parede, pode indicar a presença de uma janela no local, e essa ilumina bem de perfil a Margarida. Uma segunda fonte de luz, parece quebrar o radicalismo de claro-escuro presente nos outros personagens, mas não em Teresa, uma fonte de luz que não é representada de maneira pictórica, pois está posicionada à frente da menina, que no caso, é o lugar atual do espectador. Por fim, a porta aberta no fundo dos aposentos, onde vemos a figura de um homem saindo, dá entrada para uma luz fraca que ilumina suavemente, mas dá destaque à silhueta central da infanta, quase que como em uma iluminação de três pontos, usada muito na fotografia de estúdio e no audiovisual atualmente, para reforçar a sensação de tridimensionalidade na cena, destacando os planos.

Mais dessa busca por tridimensionalidade é vista por meio do uso da representação de luz nos outros personagens da obra, como nas criadas Dona Isabel de Velasco e Dona Maria Augustina, as jovens com grandes vestidos cinza, à direita e à esquerda respectivamente de Margarida Teresa. Isabel, está à direita e um pouco atrás de Margarida, esta disposição em relação ao plano da outra personagem, faz com que ela fique quase fora do alcance da luz dura direta que vem da janela, e também, da luz mais difusa que vem do espaço fictício do espectador, isto faz com que, sua figura tenha a parte da frente do corpo em sombra mais clara, enquanto as costas e a lateral da face, são iluminadas por uma luz levemente dura. Já Maria Augustina, encontra-se à esquerda e no mesmo plano que a personagem iluminada da infanta, ela serve algo a Princesa, podemos perceber pela sombra em seu vestido, que o fato de Margarida estar na sua frente, bloqueia a luz principal da janela, ela é iluminada então apenas pela segunda fonte de luz, a luz difusa do espaço fictício, que somadas a sua posição corporal de lado, dá uma impressão mais bidimensional a seu rosto e cabelos, que recebem uma iluminação quase chapada na lateral.

Outros personagens como, as pessoas com nanismo María Bárbola e Nicolasito Pertusato, acompanhantes para divertimento da corte real, e ainda, um cachorro, são

representados mais a frente em relação ao plano que Margarida Teresa e suas criadas são representadas, aumentando a ideia de tridimensionalidade e continuidade do espaço, além do pictórico, uma vez que elas estão de costas para a luz da janela, sendo iluminados apenas pela luz mais fraca e difusa do espaço fictício. Velázquez ainda obtém mais sucesso, ao expandir o espaço tridimensional do quarto para os planos atrás da personagem da infanta e suas criadas, com o uso principalmente, de um grande espaço de sombra, onde os personagens da Camareira-mor e do Guarda-Damas se encontram, estando quase que na totalidade da sombra, e esse vazio no quadro, acaba lá atrás, com a presença e incidência da terceira fonte de luz.

A terceira fonte de luz, é a difusa que entra pela porta, e que parece não fazer muita diferença quanto a iluminação dentro do espaço do ateliê. No centro dessa luz, no meio das escadas, com pés antepostos nos degraus, está José Nieto Velázquez (parente do pintor e membro da corte), mas ele está em iminência de ação, quase fotografado num ato sem descer ou subir as escadas ao certo, está de costas para a fonte de luz mais perto, subindo as escadas, o que nos indica uma tridimensionalidade além da pictórica novamente, pois está evidenciado que existe um local de origem da luz, ou também, um local de destino ao subir as escadas.

Ao analisar as fontes de luz que iluminavam a cena e os personagens, Velázquez não só nos levou ao seu antigo ateliê ao aplicar de forma primorosa as noções de espaço, e recorte de luz e sombra, como nos convidou a explorar em nossa imaginação, a ideia de que há algo representado, além do que é representado, um espaço além do pictórico da obra, mas que só está no campo das ideias, ou na invisibilidade.

Por fim, há dois objetos e um personagem, os quais Foucault em sua análise traz uma ideia que reforça a metalinguagem, relativa à representação do além do pictórico com o uso das luzes. No canto mais à esquerda do quadro em relação ao espectador, temos uma tela, com uma grande moldura de costas para quem olha a obra, atrás da tela, até mesmo atrás do plano de Margarida e as criadas, está o próprio Velázquez, ou melhor, um autorretrato do pintor Diego Velázquez, a infanta está de costas para ele, e mesmo parecendo ser peça central da obra, o pintor não olha para ela. O pintor está parado, na iminência de dar a primeira, ou talvez a última pincelada, olhando diretamente para nós, os espectadores, os reais “modelos” da tela que ele está pintando, uma vez que, a tela está de costas para os espectadores, ou pelo menos de costas para o espaço além da cena.

E por fim, temos o segundo objeto além da tela de pintura, o espelho. No fundo do ateliê, ao lado da porta, há um espelho que está virado diretamente para o espectador,

ou seja, um espelho para o espaço ficcional, e neles estão representados o Rei Felipe IV e a esposa, Mariana de Áustria.

Se deslocando para França em 1966, seria publicado “*LES MOTS ET LES CHOSES — Une Archéologie des Sciences Humaines*” ou “As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas”, um livro onde Michel Foucault faria uma análise e evidenciaria as epistemes que regem a sociedade ocidental, ou seja, sistemas e ferramentas invisíveis, que organizam o saber e o poder em uma época determinada. O autor identifica então alguns epistemes possíveis de se investigar ao longo de períodos da história humana, como a Clássica, onde a representação buscava dominar o visível através de classificações e hierarquias, sendo para Foucault, o quadro “*Las meninas*”(1656) um emblema ou uma heterotopia⁴ da episteme, onde elementos como a cruz no pescoço de Velázquez, a tela oculta ao espectador, e a pose hierárquica dos personagens revelam uma era obcecada com a representação como sistema de ordenação do mundo, isso antes, do surgimento da episteme moderna, onde o sujeito centraliza o saber.

No momento em que colocam o espectador no campo de seu olhar, os olhos do pintor captam-no, constroem-no a entrar no quadro, designam-lhe um lugar ao mesmo tempo privilegiado e obrigatório, ... sua invisibilidade tornada visível ao pintor e transposta em uma imagem definitivamente invisível a ele próprio. (Foucault, 1966, p.5).

Para Foucault, ao incluir-se no quadro o pintor e o personagem ao mesmo tempo, Velázquez, cria por meio de um jogo de representação de olhares, um circuito paradoxal de visibilidades ou “triângulo virtual” entre pintor, modelo e representação. O Pintor, que normalmente está atrás da tela, mas não é visto pictoricamente, dessa vez é, e o conteúdo da obra, a representação pictórica dos modelos que estão no espaço invisível da cena, é feita de forma indireta por meio do espelho no fundo da sala. O espelho no fundo da sala não reflete o interior do quadro, mas o exterior ausente, os reis, que são simultaneamente os modelos reais, e espectadores ideais.

“O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar do seu motivo. Nós, espectadores, estamos em excesso...” (Foucault, 1966, p.4). Já o espectador é interpelado pelo olhar do artista também, mas é ao mesmo tempo excluído

⁴ Conceito utilizado por Michel Foucault em “Outros Espaços” (1967) para designar espaços reais que funcionam como “contra-espelhos” da sociedade, criando zonas de desvio, crise ou contestação de símbolos epistémicos. Diferente das utopias (espaços irrealis), as heterotopias são lugares tangíveis que subvertem lógicas sociais através de regras próprias.

da cena, pois o que vemos é o inverso da tela, dentro da “invisibilidade fundante” que estrutura toda composição. Para Foucault, isso expõe uma “dupla invisibilidade” na representação: Uma invisibilidade estrutural, onde o que está sendo pintado na tela virada estará sempre fora do alcance do espectador; assim como, uma invisibilidade constitutiva, onde o lugar do espectador, só existe como “ponto cego” no sistema de olhares.

Para o filósofo, a obra age como um dispositivo crítico ao desmontar a ilusão de neutralidade do artista e sua obra, “*Las meninas*”(1656) é vista como um sintoma de transição entre epistemes, pois a pintura revela os limites da representação clássica que supunha uma relação transparente entre pintor, espectador e objeto, tornando visível essa tensão, ou no caso, se utilizando de invisibilidades, Velázquez antecipa a modernidade “como se o pintor não pudesse, ao mesmo tempo, ser visto no quadro em que está representado e ver aquilo sobre o qual está representando” (Foucault, 1966, p.4.). Ou seja, ao se representar como personagem que confronta o espectador, o pintor rompe com a passividade do observador clássico, e vira um operador crítico. O homem moderno, para Foucault, ocupava uma posição igualmente instável, pois ele é tanto o sujeito que conhece, quanto o objeto do conhecimento, preso em redes de poder que determinam o que pode ser visto e dito, e a obra de Velázquez, não só reflete essa condição ao desafiá-la, mas também encena, pictoricamente.

Há ainda outras simbologias vistas na obra, por exemplo, a tela de costas, que oculta a obra que Velázquez pinta, atua também como metáfora do vazio estruturante da episteme clássica, a cena principal da infanta e sua comitiva parece central, as crianças, os empregados, marginalizados e até um cachorro tem destaque, mas como já dito, o verdadeiro objeto da pintura são os reis refletidos. Velázquez como pintor da corte, tinha a tarefa de exaltar o poder real em meio ao caos, mas em “*Las Meninas*”(1656), ao incluir os reis apenas como reflexo difuso enquanto os demais têm destaque sugerem sua autoridade frágil, uma alegoria da monarquia espanhola, que dependia de aparatos simbólicos religiosos e artísticos para manter coerência, legitimidade e visibilidade.

Em 1957, antes mesmo de Foucault expor suas ideias do texto “As Palavras e as Coisas” (1966), o pintor Pablo Ruiz Picasso, também espanhol, fez uma série de 58 pinturas, intituladas “*Las meninas (Velázquez) (1957)*”, que se tratavam de releituras da pintura original de Diego Velázquez, onde ele também destacaria a instabilidade do olhar,

o caráter construído da representação e o papel ativo do espectador. Um dos quadros dessa série, como podemos ver na figura 1 a seguir, é o “*Las meninas I*”.⁵

O cubismo, movimento artístico em que Picasso foi pioneiro e estava inserido, tinha como proposta abandonar a perspectiva única e fragmentar a realidade em planos geométricos sobrepostos, não buscando representar o mundo visível, mas sim, explorar múltiplos pontos de vista simultâneos, desafiando as formas tradicionais de forma e espaço, e quando Picasso revisita “As meninas” de Velázquez, traz essa linguagem cubista para dialogar com o Barroco espanhol, transformando a composição original em um campo de experimentações. Diego, na obra original, questionou os limites da representação, mas Picasso radicalizou essa inquietação, mostrando que sua verdade artística, a moderna, não está na fidelidade ao real ou suas representações clássicas, mas na liberdade de decompor e reinventar.

Enquanto Velázquez, manteve uma tensão entre o visível e o invisível, como no espelho que reflete os reis ausentes no pictórico, “*Las meninas*” (1957), elimina essa dualidade, substituindo-a por formas que flutuam no espaço da cena, sem qualquer hierarquia fixa, e em algumas versões da série, nem mesmo os representa, e o pintor, outra figura marcante para a análise do quadro de Velázquez, na versão de Picasso, aparece mais como uma figura distorcida, não um mestre no controle da cena, mas parte de sua bagunça formal. Isso nos mostra que, se Diego Velázquez desmontou a ilusão renascentista ao revelar a teatralidade da corte espanhola, Picasso, fragmentou ainda mais a cena, provando que a verdadeira herança da obra de Velázquez não está na sua composição barroca, mas sim, em sua capacidade de fazer deslocar nosso olhar, e nos forçar a repensar continuamente o que vemos e como somos vistos, sendo um espelho das contradições da imagem e do poder.

Outro exemplo direto a herança de Velázquez é “*Las meninas renacen de noche*” (2014-2015) de Yasumasa Morimura. O artista, já conhecido pelos talentosos autorretratos de reinterpretação, em maioria, de formato provocativo e subversivo, frequentemente é caracterizado como uma reflexão das questões de identidade, gênero e cultura, especialmente no contexto das relações entre o ocidente e o oriente. Dessa vez,

⁵ PICASSO, Pablo. *Las meninas I*, 1957 Acesso <https://museupicassobcn.cat/en/collection/artwork/las-meninas-9> em 15 de Abril de 2025.

extrapola a leitura de “*Las meninas*” (1656), dentre as 17 fotografias ⁶exibidas em diversos museus, Yasumasa além de se transvestir em todos os personagens retratados no quadro, nomeando-se a autoridade central que conduz a obra, mas que também a estrela, brinca com diversas simulações possíveis para responder, quase que propositalmente, as teorias de Foucault, como: Quem o pintor pinta na tela? É a última ou a primeira pincelada? Seriam os espectadores ideais os reis?

O artista de origem Japonesa questiona a construção colonial do cânone ocidental que rege a própria pintura “*Las meninas*” (1656), ao ocupar corpos de poder europeus com sua identidade asiática, sua série de fotos também expõe como a representação artística está vinculada a hierarquias políticas e raciais. Assim como Foucault identifica “*Las meninas*” (1656) como um símbolo do rompimento da episteme clássica, o fotógrafo leva o diálogo acerca desse assunto, a um patamar pessoal, mostrando que os objetos em cena têm simbologias e limites dentro dessas representações.

Para Foucault a obra de Velázquez é marco fundador da modernidade, ao ser uma máquina crítica que desestabiliza as certezas visuais, antecipando a “crise do sujeito”, que marca a filosofia moderna. Para Picasso, a obra não é um monumento estático, mas um dispositivo que continua a inspirar artistas a questionarem o que significa ver, representar e ser visto. Nessa análise, destaca-se essa capacidade quanto a dispositivo de quebra de epistemes, uma das principais características de inovação, uma vez que, atualmente na nossa sociedade, essas propostas de radicalização e inovação em relação ao criador, espectador e obra, são cada vez mais explorados.

Em busca de uma abordagem mais contemporânea, traz-se de exemplo então, representações visuais mais atuais que se utilizam da técnica de “quarta parede”, que em alusão ao limite pictórico na tridimensionalidade fictícia de um quadro (onde só dá para pintar até três paredes de um cômodo e mostrar seu interior), a cena pictórica e seus personagens/objetos reconhecem a existência do espaço do espectador, uma quarta parede transparente, que faz parte do espaço ficcional da cena, interagindo e dando uma nova função aos espectadores, assim como no quadro de Velázquez. Propagandas e campanhas publicitárias utilizam-se muito dessa técnica, uma vez que normalmente, seu conteúdo tem discurso imperativo ao espectador, muitas vezes fazendo o objeto ou interlocutor, dialogar diretamente com o público-alvo. Outro exemplo palpável, seriam os famosos

⁶ **MORIMURA**, Yasuma. *Las meninas renacen de noche, 2014-2015*. Acesso em : <https://www.luhringaugustine.com/exhibitions/yasumasa-morimura> em 10 de Junho de 2025.

*NPC's*⁷ em *videogames* de jogabilidade em primeira pessoa, que diante de uma situação em cena, se dirigem diretamente ao jogador/espectador, muitas vezes dando-lhes opções diretas de reação, que mudam a narrativa da obra.

“Sobe os créditos vai! Esse é o final da primeira temporada!...” (Rick e Morty, 2013-atualmente, ep.11 temp.1), ⁸as falas proferidas em direção ao espectador, em meio a insultos pelo personagem Rick Sanchez, da série de animação adulta do *Adultswim*, “Rick e Morty” (2013), exatamente no último episódio da primeira temporada também é, dentre muitos, um excelente exemplo do uso da “quebra da quarta parede”, evidenciando a dualidade carregada pelo próprio personagem durante toda existência da série. Diferente dos outros personagens, o personagem de Rick é o único que reconhece sua realidade ficcional diante do público, assim como a fragilidade de sua existência, que está a mercê de um “Deus” (os criadores da série) e uma narrativa. Porém, em inúmeros episódios o mesmo em suas falas e atitudes desafia diretamente a autoridade dos seus criadores e o destino que lhe propuseram, assim como, as exigências dos próprios espectadores. Essa dualidade, por certo, é apenas representativa, uma vez que os episódios são escritos, animados e editados, e Rick Sanchez não tem autonomia real sobre sua consciência, apenas pictórica, a simbologia do personagem se transfere então a seus criadores, que de forma narrativa, desafiam e debocham dos epistemes atuais, principalmente os que regem as hierarquias criativas de uma obra. A série reconhece e se beneficia de seu privilégio quanto a relevância cultural atual, mas também admite ser de frágil em conteúdo, no momento em que sobrevive graças a seus fãs e produtores, que direcionam a obra com punho de ferro, guiados por suas expectativas de signos e lucros. A consciência metanarrativa de Rick, conversa assim simultaneamente com a crítica foucaultiana à representação como dispositivo de poder.

Assim como, Velázquez, em “*Las Meninas*” (1656), expôs os mecanismos ocultos da pintura ao incluir o espectador no jogo de espelhos e ao revelar a artificialidade da cena, Rick desnuda a ficção televisiva ao confrontar sua própria construção narrativa, questionando quem realmente detém o controle: O personagem, os roteiristas ou a audiência. Essa auto reflexividade subverte as hierarquias tradicionais da representação,

⁷ “*Non-player character*” são personagens figurantes em jogos de *videogames*, não controláveis por jogadores, mas sim, pelo sistema do jogo.

⁸ **RICK AND MORTY**-“NEGÓCIO ARRISCADO TEMP 1 EP 11”, *Adultswim*. Acesso da cena https://www.youtube.com/watch?v=WA8Ern7_UyI em 10 de Junho de 2025.

onde o "criador" (seja o pintor no século XVII ou o *showrunner* no século XXI) impõe uma ordem sobre o "criado". Foucault argumentaria que, ao tornar visível essa relação de dominação, assim como a cruz de Santiago em Velázquez simbolizava a aliança entre arte e o poder católico, “Rick e Morty” (2013) revela os epistemes contemporâneos que naturalizam a ficção como entretenimento, mas que, na verdade, são campos de força onde se negociam identidades, liberdades e ilusões de autonomia. A série, assim como a pintura barroca, não apenas representa, mas “expõe os fios que movem a marionete”, desafiando o espectador a perceber-se também como parte de um jogo maior de representações e controles.

A função de uma obra de arte, atualmente numa era em que os epistemes estão mais ligados à representação visual, do que no episteme clássico, pode ser associada apenas a valores estéticos, porém, essa análise mostrou que a função da arte, também, está ligada a quebra, questionamento ou exaltação de epistemes regentes. Foucault nos lembra que cada ruptura epistêmica começa com um gesto de desobediência e a arte, em sua capacidade de subverter o esperado, é talvez uma das mais radicais formas de insubmissão, convidando-nos a imaginar mundos além dos limites impostos pelas estruturas de poder de nosso tempo. Desde “*Las Meninas*”(1656) até as metanarrativas de “Rick e Morty”, as obras que desafiam os limites da representação não apenas refletem, mas ativamente desmontam as hierarquias que naturalizam certas verdades, ao tornarem visíveis os mecanismos de controle, sejam eles a pincelada do artista, o roteiro do criador ou o olhar do espectador, transcendendo sua função estética para se tornar um ato político, desvelando as fissuras nos regimes de conhecimento, questionando a autoridade dos discursos dominantes e, finalmente, abrindo espaço para novas formas de pensar e existir.

Referências:

MICHEL, Foucault. *As palavras e as coisas : uma arqueologia das ciências humanas*; tradução Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Acesso <https://projeto-phronesis.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/08/foucault-michel-as-palavras-e-as-coisas-digitalizado.pdf> em 14 de Abril de 2025.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Vol. 1. No. 1. Edições O Cruzeiro, 1959. cap. 1. Acesso <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/528992> 13 de Junho de 2025.

PICASSO, Pablo. *Las meninas I*, 1957. Óleo sobre tela, 194cm x 260 cm, Cannes. Acesso <https://museupicassobcn.cat/en/collection/artwork/las-meninas-9> em 15 de Abril de 2025.

MORIMURA, Yasuma. *Las meninas renacen de noche, 2014-2015. Fotografias*. 148cm x 167cm, Chelsea. Acesso <https://www.luhringaugustine.com/exhibitions/yasumasa-morimura7> em 10 de Junho de 2025.

RICK AND MORTY-“NEGÓCIO ARRISCADO TEMP 1 EP 11”. Michels P, Archer W, Myers J, Newton B, Rice J, S Sandoval S e Roiland J, *Adult Swim*, 2013-atualmente, disponível na Netflix e na HBO. Acesso da cena https://www.youtube.com/watch?v=WA8Ern7_UyI em 10 de Junho de 2025.