

DESCRIÇÕES DA PAISAGEM NAS TOPOGRAFIAS- CORPOGRAFIAS DE ADRIANA VAREJÃO E AS RELAÇÕES IMAGEM-TEXTO NO CATÁLOGO DE ARTE

Doutoranda Suely Lima de Assis Pinto.¹ (CAJ/UFG)

Resumo:

Este texto objetiva analisar a poética de produção da artista Adriana Varejão sob a perspectiva da paisagem, investigando hierarquias e outras relações entre a imagem e o texto na forma-catálogo. Seu trabalho se constitui em detalhes, acidentes, sinais e objetos, descritos topograficamente. A obra de Varejão retoma a polarização (forma e matéria) a partir de uma imagem que se desfaz, que se desconfigura como se deteriorasse aos nossos olhos visceralmente. O texto/catálogo constitui uma leitura-visitação que possibilita, ao leitor, percorrer a obra do artista por meio da relação imagem/texto. A obra de Adriana Varejão remete o observador ao viajante da arte romântica do século XIX a partir do elemento viagem. Ao percorrer o interior de Minas Gerais, a artista se apropria de fragmentos da arte barroca, revisitando, a partir daí, elementos desta paisagem, tendo os azulejos como o principal foco. A arte subjetiva do período romântico se apresenta no texto imagético de sua obra, mediado pela metáfora da paisagem que a artista revisita apresentando novas linguagens, novas paisagens, nova subjetivação. A partir da contemplação da paisagem, Adriana Varejão se apresenta como uma nova exploradora, habitando o mundo do objeto por meio de um diálogo imaginário que, neste estudo, se analisa a partir do conceito de paisagem e da relação imagem/texto revisitada pelo catálogo/obra.

Palavras-chave: imagem-texto; catálogo de arte; paisagem; Adriana Varejão

O século [XIX] não ganhou um estilo nem com o romantismo nem com o realismo mas levou artistas a rejeitarem o oficial, o usual, de todas as maneiras que podiam. (...) o romântico, o simbolista e, freqüentemente, o realista, partiram para uma estranha “viagem”, como escreveu Baudelaire: Mas os verdadeiros viajantes são só aqueles que partem/ Por partir; corações leves, semelhantes a balões,/ Jamais se separam de seu destino,/ E, sem saber por que, dizem sempre: Vamos! (SYPHER, 1980, p.105)

Com a metáfora da viagem, proponho, ao leitor deste estudo, que siga o pensamento de Adriana Varejão, pois é isto que a artista propõe com sua obra: uma viagem inóspita pelo interior do Brasil colonial por meio da arte barroca.

Segundo Albuquerque (2008), o barroco é uma manifestação do século XVII, se apresentando por diferentes estilos¹ configurados geograficamente (Espanha, Holanda, França, Alemanha). Cada um dos estilos corresponde a uma representação do contexto em que se desenvolve. No Brasil, segundo esse autor, chegou pelas mãos e olhares dos portugueses, ainda no início do século XVII. As cidades históricas brasileiras, às quais Adriana Varejão voltou seu olhar de viajante, se caracterizam pelo estilo barroco.

Segundo Gonçalves et al. (2005), há grande relação entre a cidade e o objeto artístico que está presente nas reflexões, tanto de autores da historiografia mais recente, quanto em outras áreas do conhecimento como a história urbana e a geografia cultural. Essas cidades foram consideradas objetos artísticos e classificadas segundo critérios estilísticos que as aproximam de uma visão antiga e não adaptada à realidade contemporânea. O intuito dos autores, neste estudo, é compreender os

¹ Para Sypher (1980) estilo é um conjunto de técnicas que expressam a consciência de uma época. Esta técnica é aceita por todos os artistas mais sensíveis ao mundo que os rodeia. Ela afirma ainda, que todos os estilos são clássicos desde que encontrem uma convenção que pertença a sua época.

modificadores de suas formas, as transformações pelas quais essas cidades vêm passando e as transformações físicas que alteraram o tecido urbano e os tempos dentro da e na cidade. Para eles, a cidade nunca é sincrônica, tanto o tecido urbano, o comportamento dos cidadãos, quanto as políticas de planificação urbanística, econômica e social, se desenvolvem segundo diferentes cronologias. A abordagem das cidades históricas sob essa ótica de diferentes cronologias tem sido privilegiada pela historiografia que, segundo os autores, tanto leva à revisão das categorias estilísticas quanto conduz a uma reflexão sobre o próprio processo de preservação.

Segundo Gonçalves (2008), na cidade, o espaço é o lugar praticado, percebido. A relação entre forma urbana e sociedade pode se dar num plano subjetivo nem sempre materializável. Essa mesma preocupação é percebida pelos autores na relação entre forma e função. A forma é o elemento de estabilidade, enquanto a função é maleável. Novos usos e funções se encaixam em formas antigas dessa cidade. Uma problemática facilmente identificável.

A obra de Adriana Varejão leva o olhar do observador para esse mesmo patrimônio artístico e cultural sob a luz da contemporaneidade, um novo barroco. Pode-se seguir tanto o olhar estético referente à paisagem, quanto o olhar de estetização da paisagem proposto por sua singularidade corpórea. O olhar de artista sobre a cidade barroca se exhibe sob uma paisagem fragmentada. Fragmentos de cidade, fragmentos de barroco, fragmentos de vida que se construíram historicamente nessas relações.

As mudanças nas cidades contemporâneas, a conseqüente ameaça da destruição de suas formas e da perda da sua história, levantadas por Gonçalves (2008), têm levado à valorização da dimensão visual do espaço bem como à valorização estética da paisagem no mundo contemporâneo. A arte, por sua vez, tem sido tratada a partir de sua incorporação como forma, matéria, imagem e texto².

Na análise empreendida da arte de Adriana Varejão, percebemos que a paisagem é reconstituída como um grito que se desloca da matéria viva, para a objetividade da matéria morta, o que pode ser interpretado como a morte do barroco, a morte do corpo que se desmaterializa na sua objetivação. Seu trabalho rejeita o oficial da arte barroca para provocar um olhar em direção ao moderno, ao contemporâneo.

O trabalho de Adriana Varejão apresenta novas formas de reflexão sobre o barroco à medida em que propõe olhar o passado por meio da forma e da materialidade, ao mesmo tempo em que propõe uma nova singularidade. Ela bebe na fonte das formas barrocas para provocar novas mediações e reflexões, que envolvem tanto o próprio processo de colonização, quanto a dominação e a barbárie geradas a partir desse processo. Seu trabalho, mesmo sendo uma nova singularidade dessa forma barroca, apresenta autonomia em relação a essa forma.

A arte passa a ser definida enquanto um fenômeno autônomo a partir do romantismo, já no final do século XVII, numa análise de crítica de arte realizada por Schlegel. Benjamin (2002) faz um estudo sobre os românticos Schlegel e Novalis e afirma que, no romantismo, a obra de arte passa a ter autonomia, sendo que as reflexões em torno de sua essência se dão a partir de sua contemplação. Neste sentido, cria-se, com Schlegel, um novo conceito de obra de arte, que passa a

² Noronha (2003) no catálogo do 3º Salão Nacional de Arte de Goiás, analisa a compreensão do espaço paisagem no campo da produção artística, “a arte tem sido um meio de grande importância para a reflexão, representação e produção do espaço em suas diferentes configurações, do espaço enquanto abstração, do espaço enquanto paisagem, do espaço enquanto lugar e território habitado pelo ser humano. A História da Arte, em suas tradições acadêmicas, demonstrou e desenvolveu o estudo do espaço enquanto paisagem, o cenário para a vivência do humano e as relações do ser humano com o seu entorno, com a natureza” (NORONHA, 2003. p.). O autor expõe ainda que, o espaço como categoria artística se transforma em paisagens urbanas que serão apreendidas pelo artista na esfera de cenas do cotidiano, ou seja, territorializado e demarcado pelas experiências humanas.

influenciar a compreensão do conceito da crítica de arte. A teoria romântica define a obra de arte a partir de sua forma. Para os românticos, a reflexão do conhecimento se manifesta na obra de arte, mas na sua aparição formal. Ou seja, a forma se constitui na expressão objetiva e, portanto, constitui a essência da arte.

O mesmo acontece na obra de Adriana Varejão. É na forma que se constitui a essência da leitura que a artista propõe ao observador. Ela busca elementos da forma barroca para visualizar os novos acidentes que o processo de colonização empreendeu. Nesse momento, o olhar do observador recai sobre um Novo Mundo corporificado e exposto por Adriana Varejão, visceralmente. Nesse processo, é possível perceber os novos elementos de perversidade [e abjeção³] em que se constituiu a colonização. Sua obra contempla uma nova possibilidade de visualização desses elementos barrocos por meio da reflexão que a obra contemporânea incita.

Como se afirmou anteriormente, esse tipo de reflexão acerca da obra de arte surge no período romântico. Os românticos depreenderam, da própria obra de arte, suas reflexões. Para eles, a expressão da objetividade consiste na representação subjetiva do mundo objetivo. Ou seja, na forma artística, está contida a Reflexão da objetividade, a sua essência: “através de sua forma a obra de arte é um centro novo de reflexão” (BENJAMIN, 2002. p.79). Embora a objetividade artística não esteja realmente contemplada na teoria romântica, pode-se dizer que está implícita, pois Benjamin (2002) afirma que, no médium-da-reflexão, na arte, formam-se novos centros de reflexão. Há uma volta ao conceito de infinitude, embora esse conceito possa ser interpretado como a possibilidade de inúmeras leituras gerada pela relação entre forma e conteúdo.

Benjamin (2002) afirma ainda que “Schlegel fornece também determinações sobre o teor da verdadeira obra de arte. [...] um conceito rigoroso de obra ligado a um conceito de forma que se baseava na filosofia da reflexão” (BENJAMIN, 2002. p. 79,80). Em sua exposição, o autor ressalta a importância da teoria do primeiro romantismo para a história da arte. Eles aprenderam o conceito de obra de arte, na e da forma. Para eles, toda forma possui uma modificação particular da autolimitação da reflexão.

Outra contribuição importante do período romântico se constitui na viagem. Trata-se do viajante que descortinou o mundo, em busca de novas formas de aprendizagem e conhecimento. De modo análogo, Selma (1996) discorre sobre a figura do viajante no mundo moderno, aquele que viaja sozinho e proporciona a individuação que corresponde ao lado obscuro do mundo, do mundo excêntrico, invertido, onde esse viajante vê seus costumes e convicções sendo questionados. O viajante, segundo o autor, enfrenta o caos sem deixar-se dominar. É uma busca pela razão, porém a sede nunca é saciada. Há sempre um resíduo que resiste ao seu poder. E este é o limite que o real impõe ao viajante, a origem de sua consciência desventurada (infeliz), pois a história e a vida avançam em direção ao vazio, e tudo se esgota no instante que transcorre.

Selma (1996) também procura demonstrar que a viagem também é uma busca de identidade. É invocar o real e transformá-lo em desejo, vontade, esperança. Algo que não está dado e sim que é preciso fazer e trabalhar, um trabalho que nunca acaba. Para ele, essa identidade subjetiva do indivíduo moderno não pode fazer mais do que coincidir com sua capacidade de dominação, de transformação ou de sujeição (submeter) da natureza.

Um enfoque semelhante a respeito da importância da viagem e do viajante para o século XVIII é apresentado no estudo de Salgueiro (2002), que reflete sobre um fenômeno social referente a esse período, apresentando um tipo de viajante, conhecido por *Grad Tour*, em conexão com as transformações econômicas e culturais na Europa. O viajante, nesse contexto, caracteriza-se pelo “gosto pela arte e a arquitetura dos antigos, o culto à ruína e a atração de valores estéticos sublimes,

³ Abjeção ver Noronha

em meio às quais podemos distinguir a emergência de uma visualidade dessa experiência de viagem dita “clássica””. (SALGUEIRO, 2002. p. 289).

Salgueiro (2002) afirma que, segundo Adam Smith, esse costume era freqüente entre as famílias ricas que enviavam os filhos aos países estrangeiros para aprenderem novas línguas, edificarem-se e se distraírem. No entanto, o fenômeno não se configurou apenas entre os jovens, mas também entre os artistas, poetas, escritores e novos emergentes formados por burgueses do setor industrial. Dentre os nomes mais eminentes, a autora cita Goethe, que percorreu todo o interior da Europa em busca de novos conhecimentos que, posteriormente, foram utilizados em suas publicações, o que demonstra a importância da viagem no processo de conhecimento e divulgação das novas descobertas e escavações que foram surgindo.

Era chamado o viajante amante da cultura dos antigos e de seus monumentos, com um gosto exacerbado por ruínas que beirava a obsessão e uma inclinação inusitada para contemplar paisagens com seu olhar armado no enquadramento de amplas vistas panorâmicas, compostas segundo um idioma permeado por valores estéticos sublimes. Um viajante dispondo acima de tudo de recursos e tempo nas primeiras viagens registradas pela historiografia da prática social de viajar por puro prazer e por amor à cultura. (...) mas foi no século 18 que um *tour* continental veio de fato tornar-se parte essencial da educação de todo inglês de posse, e isso prosseguiu por todo o século, sendo interrompido apenas durante a Guerra dos Sete Anos (1756-1763), finda a qual os *Grand Tours* foram retomados em escala ainda maior. (SALGUEIRO, 2002. p. 291)

Segundo a autora, a partir desse fenômeno, surgem vários desdobramentos, como a criação de fundações, reunindo pessoas com interesses por antiguidades. Salgueiro ressalta, ainda, que todo o percurso era registrado em diários, descrições, desenhos, pinturas. A arte caracterizou, portanto, um importante elemento no processo dos registros realizados por esse turista “clássico”, que emergiu na Europa do século XVIII.

O catálogo de arte de Adriana Varejão abre seu convite ao público-leitor numa perspectiva que se assemelha àquela do século XVIII. Para Neri (2001), Adriana é uma viajante exploradora do Novo Mundo (o olhar do viajante) que mergulha no Velho Mundo, redescobrimdo um universo que foi infinitamente mapeado e remapeado. Com as ferramentas e signos históricos de que dispõe, a artista traça seu diálogo imaginário. Para a autora, ser exploradora é “habitar um mundo de objetos em potencial com os quais se trava um diálogo imaginário” (NERI, 2001 .p.23), sendo que é por meio desse diálogo que a qualidade de sua viagem se revela. Para a autora, Adriana, como exploradora, redimensiona a história empírica e as grandes narrativas como um jogo duplo de imitação entre as “superfícies simuladas da pintura e a simulação da história.” (NERI, 2001. p.24)

Segundo Albuquerque (2005), o crítico curador ocupa um lugar de destaque no cenário artístico contemporâneo em função da concepção e organização das exposições que alimentam o movimentado calendário cultural. “Sua figura, historicamente ligada à manutenção e exibição de acervos, ganhou espaço ao longo das últimas décadas. Foi quando o curador deixou de atuar apenas como conservador-chefe de museus e passou a realizar projetos curatoriais independentes, imprimindo uma visão pessoal às mostras que realiza” (ALBUQUERQUE, 2008, p. 1).

É no catálogo de arte que o texto e a imagem se articulam revelando o papel do crítico/curador. A crítica, segundo Benjamin (2002), possibilita, por um lado, o acabamento, o complemento, a sistematização da obra, e, por outro, a sua dissolução no absoluto. A crítica da obra é a sua reflexão. Para Benjamin, o valor da obra depende de sua capacidade para tornar possível ou não a sua crítica imanente. Se essa crítica for possível, “se existe, portanto, na obra uma reflexão que se deixa desdobrar, absolutizar e dissolver-se no médium da arte, então ela é uma obra de arte” (BENJAMIN, 2002, p. 84).

No pensamento do autor, não há nenhum outro critério para a existência de uma reflexão que não seja a crítica, a não-criticabilidade já a define como não arte. Esse conceito se ampara na possibilidade de formação que a obra contém. “Não é possível uma verdadeira crítica daquilo que não esteja em ligação com aquele organismo da formação e do gênio, daquilo que não existe propriamente para o todo e no todo”. (BENJAMIN, 2002, p. 85).

Na reflexão de Benjamin sobre a obra de arte, percebe-se que o conceito de obra foi desenvolvido pelos românticos. Deve-se ao romantismo, portanto, o caráter de objetividade e de crítica na definição do valor artístico. Para os românticos, a possibilidade de uma crítica imanente da obra a transforma em arte. Em outros termos, não sendo possível a reflexão crítica, não há obra.

Percebe-se que Benjamin enfatiza o papel da forma como principal agente no processo da crítica, sendo que suas reflexões permitem compreender a importância da teoria romântica para a teoria da arte. Embora a infinitude estivesse presente no pensamento dos românticos, eles concebem que o absoluto está, também, na própria arte. É em função desse pensamento que a obra passa a ser compreendida como conhecimento, ou seja, como possibilidade de reflexão.

No catálogo para a obra de Adriana Varejão, a leitura do crítico remete o observador ao viajante romântico do século XIX, ou seja, remete ao tema da própria viagem. Ao percorrer o interior de Minas Gerais, a artista se apropria de fragmentos da arte barroca, buscando, a partir daí, uma revisitação dos elementos dessa paisagem, tendo os azulejos como o principal foco. A arte subjetiva do período romântico se apresenta no texto imagético de sua obra, mediado pela metáfora da paisagem, que a artista revisita apresentando novas linguagens, novas paisagens, novas possibilidades de subjetivação. A partir da contemplação da paisagem, Adriana Varejão se apresenta como uma nova exploradora, habitando o mundo do objeto por meio de um diálogo imaginário.

Segundo Neri (2002), Varejão procura, no barroco, o olhar do europeu sobre o Novo Mundo, ao mesmo tempo em que reconfigura esse olhar a partir de um hibridismo característico da cultura brasileira, com suas perversidades e contradições presentes no desejo pelo progresso dessa cultura. Para ela, o interesse da artista pelo barroco, hoje, se manifesta a partir da própria técnica que origina o barroco. Ela percorre este universo, corrompendo seu centro e suas fundações, o espaço dos signos e da linguagem, reafirmando a linguagem barroca para, depois, por meio de estratégias pictóricas originais, representar irrupções e colapsos que seduzem e repelem ao mesmo tempo, configurando, dessa maneira, sinais contraditórios.

Segundo Ventós (1979), no século XVII, a realidade já não é aquela equilibrada reconciliação renascentista entre matéria e espírito, entre matéria e idealidade ou entre mundo e razão. Para ele, o particular, o irracional e o real reivindicam seus direitos e a nova realidade, o novo modo como o mundo se oferece ao homem, não pode ser interpretado como compasso renascentista. Por isso, o autor considera o barroco como um passo a mais na conquista de uma realidade que evoluiu; a afirmação de um novo modo de ver o mundo.

É isso que Adriana Varejão faz em seus trabalhos sobre o barroco brasileiro. Numa viagem corporificada, a artista transporta o observador a um universo metafórico do barroco desmaterializado, fragmentado, corporificado em novas poéticas abjetas⁴. Segundo Neri (2001), a pintura é considerada, pela artista, como uma atividade intelectual, pois esta considera a “percepção e a imaginação atividades intelectuais baseadas na existência, na criação e recriação de formas visíveis”. (p. 27)

Neri (2001) demonstra este universo de formas visíveis e invisíveis na interpretação que realiza da obra de Varejão. Para Neri, Adriana Varejão projeta, em seu trabalho, a própria

⁴ Abjeto NORONHA escrever

personificação da artificialidade em que se encontra a cultura e a sociedade; a artista revela “um novo lugar para sua corporalidade no mundo espacial e temporal”. (NERI, 2002. p. 27)

Seu trabalho se constitui em detalhes, acidentes, sinais e objetos, descritos topograficamente. A obra de Varejão retoma a polarização (forma e matéria) a partir de uma imagem que se desfaz, que se desconfigura como se deteriorasse aos nossos olhos visceralmente. Todo esse processo de trabalho está presente em suas inscrições da história, da cultura, nas paisagens, topografias e corpo humano.

É neste caminho que Neri (2002) convida o expectador a conhecer o trabalho de Adriana Varejão: por meio de sua leitura, adentrando o espaço e projetando um novo olhar sobre o mundo do barroco. Ao refletir a respeito de sua percepção sobre a obra “Azulejões”, é possível perceber, pela descrição, o universo imagético/sensível que ela transfere ao leitor por meio de sua descrição/obra,

Ao adentrar o espaço de Azulejões, sou engolida por um aceano semântico espaço temporal. Aos poucos, as interrupções e anomalias nos padrões e nas imagens tornam-se evidentes, impelindo os ritmos de ruptura e descontinuidade contidos no centro do projeto da pintora para seu destino final – que parecia ser o lugar a partir do qual suas explorações começaram: a terra nullius, o vácuo, da tela inexplorada. Porém, um olhar mais atento revela que o vazio branco da tela é ele próprio uma ilusão astuciosamente pintada – ele está repleto de linhas do desejo. (NERI, 2001. p. 30).

Linhas do desejo é o que a autora constrói com seu texto-obra. Uma linha imaginária que leva o leitor a percorrer o espaço branco da tela de Adriana Varejão à procura de signos, símbolos que desvelem o corpo-imagem que se constrói a cada traço. Para a autora, a artista desmonta a atual história da pintura mundial como um destecer, para fiar outras histórias, outros textos, outras leituras e texturas.

A obra de Adriana Varejão é analisada também pelo crítico e curador Paulo Herkenhoff, que, num texto/obra poético, relê metaforicamente o trabalho da artista e lhe confere visibilidade, significado, sentimento. Sem pausa, sem respirar, a fruição ocorre como uma profusão de emoções sentidas diante da obra como um “caldo” que chega, nos invade e nos remete ao mundo real e irreal que a obra contempla. Refere-se, aqui, ao mesmo oceano semântico ao qual Neri se referiu:

Adriana me havia falado de “caldo” no mar, nesse mundo de convulsão barroca em que corpos dos anjos parecem com ou se sustentam apenas na desordem convulsa das ondas, vagas, vagalhões, maremotos, marés em fluxo de energia conversora de correntes marítimas em correntes óticas com perda de direção imposta contra a malha, para além da *grid*, corroída, imperfeita, estalada, craquelada como pele fendida (...). (HERKENHOFF, 2001. p. 107).

O texto deste autor percorre a obra de Adriana Varejão num continuum ininterrupto, como se as palavras fossem levadas pela profusão das ondas a que a obra “Azulejões” remete. O “caldo” parece ser a melhor maneira de interpretar a volúpia de formas descobertas pelo olhar da artista no interior do barroco brasileiro. Embora seu trabalho se constitua de formas fragmentadas desse universo que ela apresenta, o texto de Herkenhoff se configura numa narrativa/obra que segue levando o leitor a percorrer a obra de Adriana Varejão por meio de uma

(...) carnalidade cozida em fogo, mar azul barroco-rococó, território costeiro de volutas, acantos, espirais, partes do corpo, porém tudo como paradoxal inteireza conceitual de fragmentos na totalização da superfície (...). (HERKENHOFF, 2001. p. 107).

A obra de Adriana se configura em fragmentos⁵ de um passado, sua produção faz referência à azulejaria barroca e a expõe nua e visceral, criando uma topografia do barroco brasileiro. São paisagens topográficas do Mundo Novo revelado a partir de seu próprio descortinamento, a pintura que se desnuda em sua carnalidade.

As primeiras pinturas de Verejão moldavam imagens barrocas em densos altos-relevos de tinta. Mais tarde, a tela, como suporte planar, sofreria uma espessura tal qual uma epiderme que admite cortes para revelar sua carnalidade. (...) a carnalidade dos azulejos formula um corpo violentamente esculpido nos embates da história. (HERKENHOFF, 2001. p. 111).

Esse é o papel da crítica de arte, situar o leitor no universo imagético do artista, possibilitando, ao observador/leitor, percorrer o espaço visual por meio da linguagem. Parise (s/d), ao analisar os conceitos fundamentais da arte no romantismo alemão, enfatiza a importância da crítica para esse período, afirmando que a crítica constitui um importante dispositivo através do qual a arte passa a refletir sobre si, seus pressupostos e identidade. O conhecimento crítico de uma obra de arte, segundo essa autora, equivale à sua potencialização, na medida em que a atividade crítica possibilita uma conexão com a obra, estabelecendo uma ligação entre a obra singular e a infinitude [universalidade] da arte.

Referências Bibliográficas

- [1] ALBUQUERQUE, Dhynarte de Borba e. **Haroldo e as galáxias: um caso concreto de barroco**. Disponível em: WWW.geicites.com/ail_br/haroldoeasgalaxias.html?20081. Acesso em: 1º de junho de 2008.
- [2] BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade: o pintor da vida moderna**. Teixeira Coelho (org.) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- [3] BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. 3 ed. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- [4] GONÇALVES, Denise et al. A cidade histórica na contemporaneidade: pressupostos teóricos para uma análise das formas urbanas. In: **Revista OHUN – Revista eletrônica do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA**. Ano 2, nº 2, outubro de 2005.
- [5] NERI, Louise. Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão. In: VAREJÃO, Adriana. **Catálogo de exposição**. São Paulo: O Autor, 2001.
- [6] ROSEN, Charles. As ruínas de Walter Benjamin: o drama barroco alemão e inglês, a estética romântica e a teoria simbolista da linguagem. In: **Poetas românticos, críticos e outros loucos**. Trad. José Laurenio de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.
- [7] ROSEN, Charles. Fragmentos. In: **A geração romântica**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 2000.

⁵ O fragmento, Segundo Rosen (2000), foi criado no período romântico por Friedrich Schlegel. Ele assemelha-se a uma obra de arte, completo nele mesmo e separado do restante como um ouriço-cacheiro. Ou seja, possui uma forma circular com contornos imprecisos. No entanto, o fragmento romântico é completo, separado do restante do universo ele sugere perspectivas distantes. Rosen (2000) analisa ainda que para Schlegel o estado fragmentário não é necessariamente um mal, pelo contrário, é uma virtude e, sobretudo, uma virtude moderna. Em sua concepção muitas obras dos antigos tornaram-se fragmentos e muitas obras dos modernos foram concebidas já como fragmentos.

- [8] SELMA, José Vicente. La perspectiva del cielo. In: **Imágenes de Naufrágio**: nostalgia y mutaciones de lo sublime romántico. p.77 a 96.
- [9] SHYPER, Wylie. **Do rococó ao cubismo na arte e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- [10] VENTÓS, Xavier Rubert de. **Teoria de la sensibilidad**. Barcelona. Ediciones Península, 1979.

Autor(es)

¹ **Suely Lima de Assis PINTO, Mestre em Educação Brasileira – FE/UFG. Doutoranda em História – FCHF/UFG.**

Professora do Campus Jataí / Universidade Federal de Goiás - CAJ/UFG.

Departamento de Pedagogia.

E-mail: suelylimajatai@yahoo.com.br