

A VISIBILIDADE TÊNUE E A DELUSÃO NA IMAGEM DO PINHEIRO NA PINTURA PARANAENSE

Clediane Lourenço¹

THE TENUOUS VISIBILITY AND DELUSION IN THE
IMAGE OF PINE TREES IN PAINTING FROM THE STATE OF PARANÁ

LA TENUE VISIBILIDAD Y EL DELIRIO EN LA
IMAGEN DEL PINO EN LA PINTURA DEL ESTADO DO PARANÁ

¹ Professora doutora da Universidade Estadual do Centro-Oeste - UNICENTRO, atuando na graduação em Arte. Membro do Grupo de Pesquisa em Artes. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7346841400713637>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3128-1469>. E-mail: cledianel21@gmail.com.

RESUMO

Este artigo pretende investigar imagens de pinheiros na pintura paranaense. Parte-se de obras de diversos artistas do Estado de diferentes períodos e contextos, nos quais se observam as relações do detalhe na obra e a obra em detalhe, mas também a abordagem de trecho e as singularidades dessa figura. As reflexões de Georges Didi-Hubermann acerca da Aporia do Detalhe e do Trecho dão suporte para pensar a imagem intermitente do pinheiro; nas suas aparições mínimas, fantasmáticas, tênues, diluídas e delusórias. Ainda, apresenta-se o pinheiro como um processo de acumulação de espaço, tempo e memória, que implica a diferença e a repetição, o sintoma e a abertura da imagem na sua relação com a história, na convocação de um passado e/ou futuro, que interrompe o tempo linear.

Palavras-chave: Detalhe. Trecho. Pinheiro.

ABSTRACT

This article intends to investigate images of pine trees in paintings from State of Paraná. It starts with works by several artists from the State, from different periods and contexts, in which the relationships of the detail in the work and the work in detail are observed, as well as the approach of the “patch” and the singularities of this figure. Georges Didi-Huberman’s reflections about “the Aporia of Detail” and “Patch” give support for thinking about the intermittent image of the pine tree; in its minimal, ghostly, tenuous, diluted and illusional appearances. Also, the pine tree is presented as a process of accumulating space, time and memory, that implies the difference and the repetition, the symptom and the opening of the image in its relationship with history, in the summons of a past and/or future, which interrupts the linear time.

Keywords: Detail. Patch. Pine Tree.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo investigar imágenes de pinos en la pintura en Paraná. Se parte de obras de varios artistas del Estado de distintas épocas y contextos, en las que se observan las relaciones del detalle en la obra y la obra en detalle, pero también el enfoque del trecho y las singularidades de esta figura. Reflexiones de Georges Didi-Hubermann sobre la Aporía del Detalle y el Trecho, apoyan pensar en la imagen intermitente del pino; en sus apariencias mínimas, fantasmales, tenues, diluidas y delirantes. Aún así, el pino se presenta como un proceso de acumulación de espacio, tiempo y memoria, lo que implica la diferencia y la repetición, el síntoma y la apertura de la imagen en su relación con la historia, en la convocatoria de un pasado y/o un futuro. que interrumpe el tiempo lineal.

Palabras clave: Detalle. Trecho. Pino.

Detalhe, aquela palavra cujo significado já nos conduz ao pormenorizar, minuciar, descrever cuidadosamente. De certa forma, uma desconfiança que recai sobre o próprio objeto. Daquele “pedaço do visível que se escondia e que, uma vez descoberto, se exhibe discretamente e se deixa definitivamente identificar (no ideal)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 343). Ou ainda, um vestígio, que de acordo com Jean-Luc Nancy, é o sentido que escapa, é a ausência que indica a presença.

Diz-se ‘onde há fumaça, há fogo’, mas aqui a fumaça vale primeiro como a ausência do fogo, da forma do fogo. Entretanto, não se considera essa ausência como tal, não se refere à impresentabilidade do fogo, mas a presença do vestígio, a seu resto ou a sua freagem de presença. (*Vestigium* vem por sua vez de *vestigare*, ‘seguir um rastro’, palavra de origem desconhecida, cujo rastro se perde. Não é uma busca, é apenas colocar seus passos nos rastros dos passos.). (NANCY, 2012, p. 302.)

O detalhe, já dizia Didi-Huberman, é intermitente. Seja no bater de asas de uma mariposa ou no piscar das pequenas luzes dos vagalumes na escuridão; um sintoma, uma lacuna, uma dobra. Enfim, “ver em detalhe seria então o pequeno órgão de toda a ciência da arte” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 298).

Deste modo, ao adentrar nos meandros do detalhe da figura ícone do Paraná – o pinheiro, podemos vislumbrar muito mais que um símbolo regional, mas, pelo contrário, revelar a complexidade que envolve o olhar cidadão de seus habitantes para a construção da imagem do pinheiro que integra a imagem da paisagem, aprofundar um pouco o conhecimento do percurso da paisagem no Paraná, explorando a possibilidade de construir a história da arte a partir do diálogo e da mistura de tempos distintos, resultando no desvelar uma paisagem invisível.

A obra em detalhe: A visibilidade tênue do Pinheiro-do-Paraná

Araucária Angustifolia, também conhecida como Pinheiro-do-Paraná, Pinheiro-do-Brasil, ou apenas Araucária, ocupa um espaço importante no imaginário paranaense. O Pinheiro, esse símbolo caro aos habitantes do Paraná, foi reproduzido na arte dos artistas paranaenses insistentemente. Desde os viajantes estrangeiros, que começaram a registrar a paisagem paranaense, até os dias atuais, essa figura imponente aparece, quase como referência necessária para a cena paisagística do Estado. E isso não se tornou sinônimo de um abdicar da expressão individual, pois nas diversas apresentações dos pinheiros, o que caracteriza a singularidade é a maneira diversa pela qual vários artistas souberam interpretar esse vínculo entre o homem e a natureza, ou melhor, entre os habitantes do Estado e seu meio. Já dizia, Alain de Botton dois quadros realistas do mesmo lugar, podem ser muito divergentes, dependendo do estilo e do temperamento de cada pintor (DE BOTTON, 2003).

Assim, o pinheiro aparece muitas vezes de forma monumental, outras apenas à espreita, num canto da imagem. E por vezes, são concebidos apenas como um pequeno detalhe na paisagem, quase imperceptíveis. Como em *Vista dos Arredores de Curitiba* (fig. 1) de 1881 de Hugo Calgan (1852-?), em que camuflados ao céu de um amarelo ocre, são delineados pela finura do tronco lânguido quase apagado, mas que tomam forma com a força icônica do contorno da copa do pinheiro. Pois, como afirma Didi-Huberman “o detalhe fornece o estado-limite do signo icônico, no sentido em que permite apreender sua visibilidade mínima, a mais discreta, a mais tênue” (DIDI-HUBERMAN, 2013, 345). Ou seja, mesmo minúsculo, apagado ou escondido, o detalhe carrega um “sentido no visível” (p. 322), como é o caso do pinheiro de Calgan, apresentado na vista da cidade paranaense. Neste caso, a aporia do detalhe chega a um objeto da realidade.

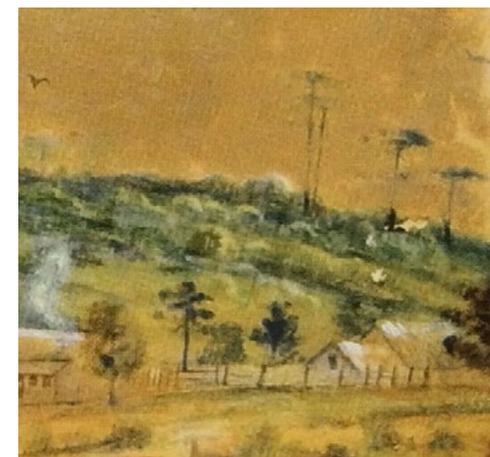
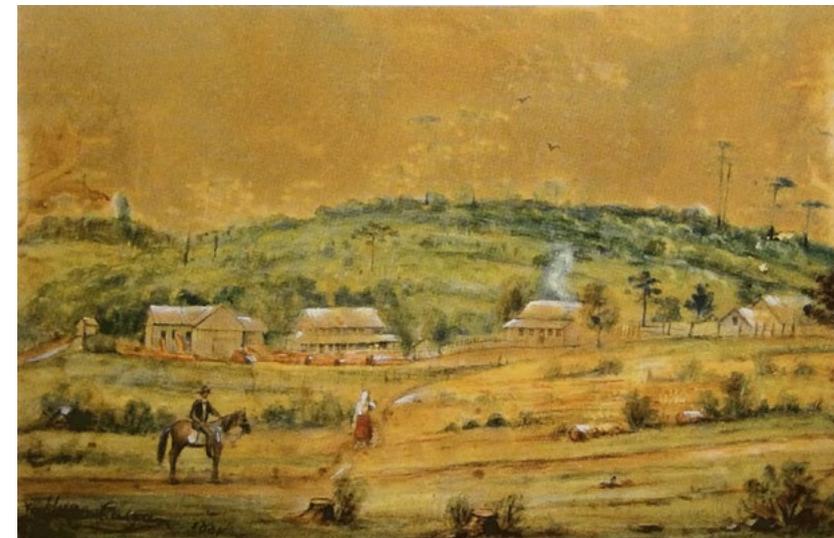


FIGURA 1.

HUGO CALGAN. *Vista dos Arredores de Curitiba (Barigui)* e detalhe, 1881. Aquarela. 23x36 cm

Alfredo Andersen, sempre citado como o pai da pintura paranaense, tem sua colaboração nesta construção do detalhe, pois, também camuflou em alguns momentos os pinheiros que, geralmente em suas obras são os grandes astros. Em formas de pequenos “Ts”, eles aparecem mínimos em obras como *Tanque do Piraquara* (fig. 2), no qual ao fundo da tela, um aglomerado de pinheiros aparecem tímidos, precisando, para serem notados, de uma observação atenta, e isso é ainda mais necessário ao observar *Paisagem* (fig. 3), onde pequenos traços se configuram como pinheiros, tendo em vista o contexto da obra e de seu criador.

A insistente presença do pinheiro, mesmo que mínima ou aparentemente sem relevância, surge nessas obras como um ruído, que inquieta, como se por traz desses pequenos e mínimos pinheiros se escondesse um sentido velado. A repetição da pequena imagem, do pinheiro em forma de T, em trabalhos de artistas em tempos distintos, produz uma agitação que se dá através de uma tensão dialética daquilo que se repete e se diferencia. Uma visibilidade tênue, que “tem a ver com a finura descritiva, que recorta e nomeia o visível. A descoberta do detalhe consiste em ver claramente algo que está escondido por ser minúsculo, e em nomear claramente o que se vê”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 343)

Em detalhe ainda, o pinheiro aparece na obra da artista Ida Hannemann de Campos (1922) - *Reflexos II* (fig. 4) com um contorno disforme ao fundo, que nos indica, por sua característica formal recorrente da árvore em questão, que se tratam de copas de pinheiros, e mesmo que o observador esteja colado à tela e veja a materialidade da pintura, da marca do traço feito pelo pincel, ainda será um detalhe, pois, segundo Didi-Huberman, o detalhe está ligado a um ato do traço, onde as imagens se fazem signos, portanto, mantém-se ligado ao reconhecimento mimético (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Guido Viaro (1897-1971) também apresenta essas “manchas” ao fundo de sua paisagem *Ângulo de rua* (fig. 5), novamente não precisam ser bem delineadas para que sejam percebidas como pinheiros. Mesmo



FIGURA 2.

ALFREDO ANDERSEN. Tanque do Piraquara, s/d. Óleo sobre tela. 46x63 cm.

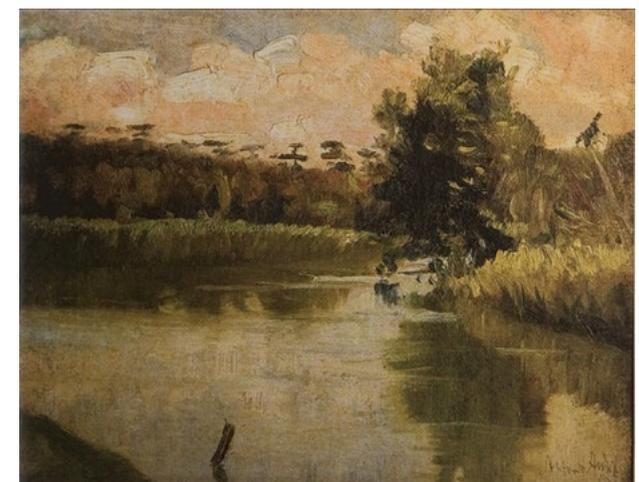


FIGURA 3.

Figura 3 – ALFREDO ANDERSEN. Paisagem, s/d. Óleo sobre tela.

FIGURA 4.

IDA HANNEMANN DE CAMPOS. Reflexos II e detalhe, 1985. Óleo sobre tela. 57,5x69 cm.

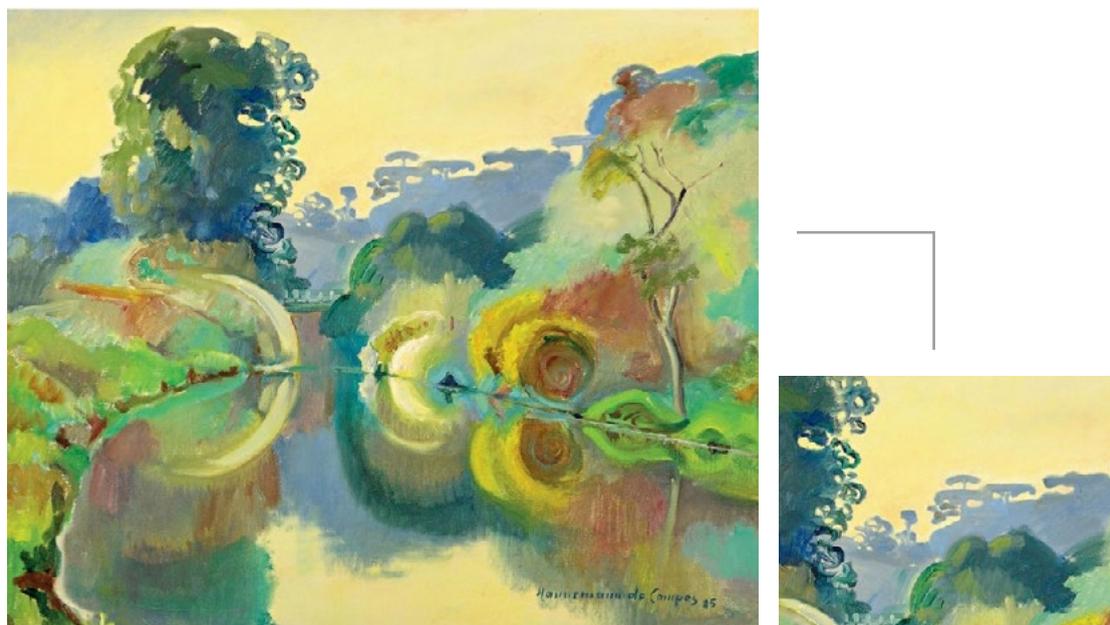
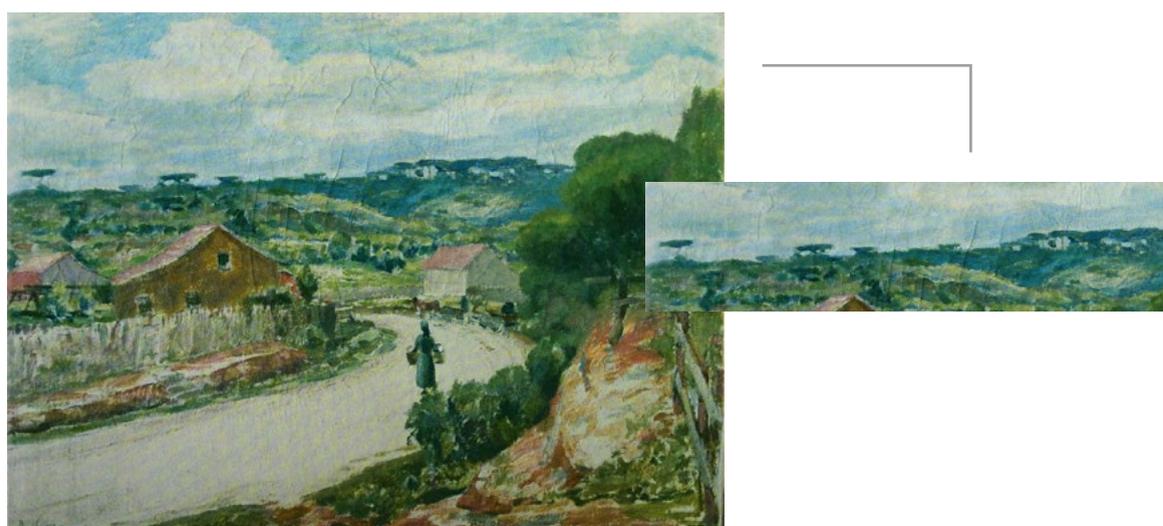


FIGURA 5.

GUIDO VIARO. Ângulo de Rua (Paisagem do Distrito de Barigui - Curitiba) e detalhe, s/d. Óleo sobre tela. 47x60 cm.



minúsculas, o artista tomou o cuidado de colocar no exato ponto da linha do horizonte para manter um mínimo sua visibilidade, ao contrastar o tom mais escuro da copa com o céu.

Já, Paul Garfunkel (1900-1981), vai um pouco mais fundo na aporia do detalhe e nos apresenta de certo modo o que Didi-Huberman chama de *trecho*, ou seja, aquilo que tem um caráter de acidente, de erro, de intrusão na obra ou mancha. Não apresenta um objeto real, mesmo que sua essência seja figurativa, ele induz um paradigma; o trecho:

impõem-se primeiro como índice não icônico de um ato de pintura, sendo assim, não é nem exato, nem aspectual; é pintado...como nada; é um signo submerso, em carena, se podemos dizer, um signo despossuído; não implica ilusão, mas o naufrágio da ilusão representativa, o que poderíamos chamar *delusão*". (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 345).

Assim, em um esboço de seus cadernos (fig. 6), Garfunkel registra uma paisagem com a imagem de uma igreja, porém ao fundo superior da imagem, nos deparamos com pequenas manchas cinzentas, que por vezes parecem respingos de aquarela, manchas acidentais ou traço material, ou quem sabe: um aglomerado de pinheiros? A problemática da indefinição deste trecho na pintura é permanente. Os respingos ou pinheiros fantasmas, depois de descobertos, nos confrontam o tempo todo, como falha na representação, que conduz a uma possível falha na interpretação, pois, pautado em uma *quase* imagem figurativa de pinheiro, corre-se o risco de não ser nada mais que uma mancha. Entre manchas, fragmentos e desfoques, nos deparamos com as sobrevivências da forma de um pinheiro, da ideia de forma de um pinheiro e de narrativas misteriosas e de vínculos afetivos com o pinheiro.

No caminho contrário ao de Garfunkel, os pinheiros na obra de Gabriel Gerster (1982) (fig. 7) são bem definidos, contudo, aparecem como intrusos na cena. A obra surrealista foi inspirada na lenda do São Jorge e o combate



FIGURA 6.

PAUL GARFUNKEL. Imagem dos Cadernos de croquis, e detalhe. Sem título, s/d. Aquarela sobre papel. In: GARFUNKEL um francês do Paraná. Museu Oscar Niemeyer: Curitiba, 2009, p. 137.



FIGURA 7.

GABRIEL GERSTER. A Mulher e o Dragão, 2012. Óleo sobre tela.

feroz com o dragão, porém, o artista, identificando o contexto social e cultural atual, insere a figura feminina como combatente, reforçando a questão de mudanças de posições da mulher na sociedade. E em meio a uma cena de lenda, num espaço com características de fundo de mar, onde um rio corta a cena e no horizonte avistamos montanhas, nesse cenário praticamente improvável, três pinheiros mínimos e imóveis são vistos e lançam ao chão sua sombra. Esses pinheiros em segundo plano, revelam o que Warburg chamou de memória inconsciente, característica da *Nachleben*, que ele divide em duas:

A primeira é que a memória inconsciente só se deixa apreender em momentos-sintoma, que surgem como atos póstumos de origem perdida, real ou fantasmática. A segunda é que a memória inconsciente só surge nos sintomas como um nó de anacronismos em que se entrelaçam várias temporalidades e vários sistemas de inscrição heterogêneos. (DIDI-HUBERMANN, 2013, p. 274).

Segundo o artista, quando questionado sobre porque os pinheiros estavam ali, sua resposta foi breve e rápida, quase automática, pelo fato de ser paranense; mas, conforme Warburg a memória - diferente da lembrança, que é aquela que temos ao nosso dispor - apresenta vários sinais e não apenas um fato, assim, os Pinheiros de Gerster revelam um momento reminiscente, essencialmente anacrônico, como “restos vitais” da memória, que vão além da referência icônica. O gesto sintomático da criação do Pinheiro pelo artista engendra uma rede de aberturas para novas construções dialéticas.

Do mesmo modo, os pinheiros vistos da janela da obra de *Maria Amélia D’Assumpção* (1883-1955) *Retrato de D. Anna Rita de Cássia* (fig. 8), aparecem como imagem insistente, querendo tomar a atenção da retratada. Em primeiro plano temos um cenário de interior, com a figura central que toma praticamente toda a tela, com um vestido amarelo que

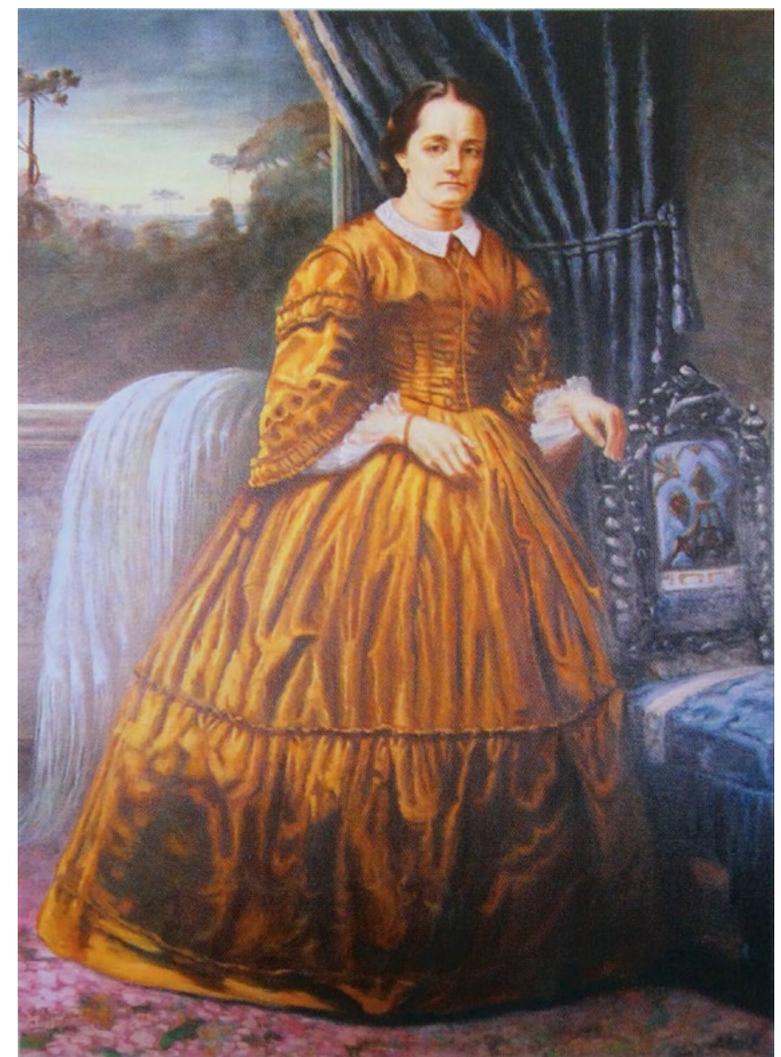


FIGURA 8.

MARIA AMÉLIA D’ASSUMPCÃO. Retrato de D. Anna Rita de Cássia, s/d. Óleo sobre tela. 188x36 cm.

contrasta com o resto da cena e, desse modo, seria o ponto central do olhar. Mas o recorte da janela com um pinheiro descentralizado faz o olhar do observador perder a direção do centro. Eis o sintoma, que incomoda e perturba.

Essa obra se aproxima do retrato de *Olímpia Carneiro* (fig. 9) de Andersen: ambos com cortinas pesadas, tapetes no cômodo, um móvel e a retratada no centro, contudo o que nos levou aqui a esse vínculo, não é o retrato em si, mas a abertura da janela, que emoldura parte da paisagem externa: céu, vegetação e os pinheiros.

É o pinheiro o elemento que faz a diferença na aproximação entre as obras, é a presença do pinheiro emoldurado na janela, que mesmo em detalhes, lançados no fundo da cena, desviam o olhar e fazem com que estas obras pertençam a uma mesma constelação, pois, o pinheiro torna-se a linha condutora de percepções de singularidades, como um recalque que só através da arte pode ser desdobrado, eis a “potência própria da repetição”, como afirmou Deleuze.

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em benefício de uma realidade mais profunda e mais artística. (DELEUZE, 2006, p. 21).

O detalhe na obra: A *delusão* da imagem do Pinheiro

Saindo da escala minimal dos pinheiros em detalhes visto até aqui, mas mantendo-se na visibilidade tênue desse mesmo detalhe, na obra de Cássio Mello (1930-2011) percebemos que o pinheiro é justaposto às grandes construções arquitetônicas, como é o caso do edifício da



FIGURA 9.

ALFREDO ANDERSEN. Olímpia Carneiro, 1902. Óleo sobre tela. 176x130 cm.

Universidade Federal do Paraná e o Clube Concórdia, ambos em Curitiba. E, mesmo não sendo o foco da composição, a presença do pinheiro é forte, o tronco na sua verticalidade silenciosa irrompe - como uma pausa brusca em uma composição musical - os estrépitos da cidade em desenvolvimento, e grita sua supervivência, sua aparição.

Na obra intitulada *Universidade Federal do Paraná* (fig. 10), as colunas do prédio, marcadamente centralizadas na composição, visando a valorização arquitetural, não chegam a ser o ponto de destaque, pois dividem sua imponência com o tronco majestoso que mesmo deslocado, apesar de manter-se em primeiro plano na composição, exhibe altivo seu estado latente de vida, muito próximo à forma como Simon Schama - ao falar das composições das Grandes Árvores por Albert Bierstadt e Caspar David Friedrich - enobrece as árvores em uma comparação às grandes ruínas gregas:

O Coliseu não era nada diante do imenso e pré-histórico Gigante Grisalho, uma ruína mais nobre que o Parthenon, a súpula de uma resistência heróica e milenar: mutilado, queimado, devastado pelo tempo e decapitado pelos raios. E, ao contrário daqueles montes de pedras, o Gigante ainda estava vivo, lançando os vigorosos rebentos de uma nova era. (SCHAMA, 1996, p. 203).

Na obra de Mello, mesmo incompleto o pinheiro revela sua força; muito disso está na presença rígida do tronco e na sua altura. Em alguns casos a copa do pinheiro se faz desnecessária para afirmar a sua singularidade. A figura mesmo incompleta do pinheiro, revela sua sobrevivência e sua constante aparição, seja quebrando a contemplação da paisagem, seja reforçando a sua visibilidade.

Na obra da *Série Araucárias* (fig. 11) de Osmar Carboni (1954), o inacabado é ainda mais evidente. Apenas um pedaço do tronco é visto, o que nos instiga a tentar finalizar a imagem buscando nossas referências



FIGURA 10.

CÁSSIO MELLO. Universidade Federal do Paraná, 1991. Óleo sobre tela. 60x80 cm.



FIGURA 11.

OSMAR CARBONI. Série Araucárias, 2000. Óleo sobre eucatex. 24x40 cm..

de pinheiros. Contudo, observando os detalhes do entorno do tronco, percebemos equívocos na sua apresentação, em relação às suas sombras: no lado esquerdo temos a sombra do tronco projetada no chão, contudo, à direita da imagem, na água, temos a sensação que a copa do Pinheiro também está refletida, o que amplia ainda mais a sensação incômoda da obra.

Assim, do mesmo modo que Didi-Huberman descreve o muro amarelo da obra *Vista de Delf de Johannes Vermeer (1632-1675)*, que enquanto muro é um detalhe, mas enquanto cor é trecho. O tronco inacabado de Carboni, enquanto tronco é detalhe, o pedaço circunscrito de um conjunto tópico mais vasto – o pinheiro. Que se apresenta em pedaços, de uma forma perturbadora, com suas projeções desiguais: um tronco cortado pela metade, uma copa refletida na água e uma sombra de tronco para alguns ou superfície retalhada da vegetação para outros. E enquanto sua capacidade de intrusão, trecho, que insiste no quadro. Aquele pedaço do visível que não possui uma solução lógica, mas a dissolve – uma verdadeira delusão. “O trecho salta aos olhos, o mais das vezes no primeiro plano dos quadros, frontalmente, sem descrição; mas nem por isso se deixa identificar ou encerrar, uma vez que descoberto, permanece problemático”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 343).

Essas imagens do tronco incompleto se revelam como um sintoma, que nos fornece a abertura da imagem na sua relação com a história, ou seja, convoca um passado e/ou um futuro, interrompendo o tempo linear. A rigidez vertical e a tensão do tronco com a terra geram uma percepção de permanência, de tempo prolongado, daquilo que dura. Esse tronco rígido e fincado firmemente no solo é o que perturba a imagem, que irrompe a contemplação.

O que é um sintoma, senão precisamente a estranha conjunção dessas duas durações heterogêneas: a abertura repentina e aparição (arrebatamento) de uma latência ou de uma sobrevivência (ilhota de imobilidade)? O que é um sintoma senão precisamente a estranha conjunção da diferença e da repetição? A “atenção ao repetitivo” e aos *tempi* sempre imprevisíveis de suas manifestações – o sintoma como um jogo não cronológico de latências e de crises –, eis, talvez, a justificativa mais simples de uma necessária entrada do anacronismo nos modelos de tempo a serem utilizados pelo historiador. (DIDI-HUBERMANN, 2015, p. 46).

Esse tronco cortado, como sintoma, aparece também repetidamente em obras de Alfredo Andersen; o tronco incompleto como uma avaria retorna em *Paisagens Paranaense* (fig. 12), *Bosque de pinheiros* e *Sapeco da Erva-Mate* por exemplo. Essa ação do artista, que faz aparecer a mesma imagem do tronco, é um gesto que retorna inconscientemente, e que dá visibilidade ao que resiste ao tempo. Sobre esse gesto que retorna, Rosângela Cherem esclarece que: “o gesto artístico como um feito que, diferente do hábito consciente ou impremeditado, do movimento ordinário ou extraordinário, da intenção ou do estilo, pode ser considerado como o ato de produzir uma alteração e suspender o estabelecido”. (CHEREM, 2012, p. 26).

E para pensar ainda mais nessa vibração que ressoa no tempo, na obra e no artista; os troncos de Miguel Bakun (1909-1963), na obra *Sem título* (Floresta Azul) (fig. 13) assombam ainda mais com seu aglomerado de troncos sem copa e pouco definidos. Diferente dos apresentados por Carboni ou Andersen, Bakun reforça a questão de vida latente, pois temos a impressão que seus troncos se movem, mudam de lugar entre eles, como fantasmas que flutuam na obra.



FIGURA 12.

ALFREDO ANDERSEN. Tanque do Piraquara, s/d. Óleo sobre tela. 46x63 cm.

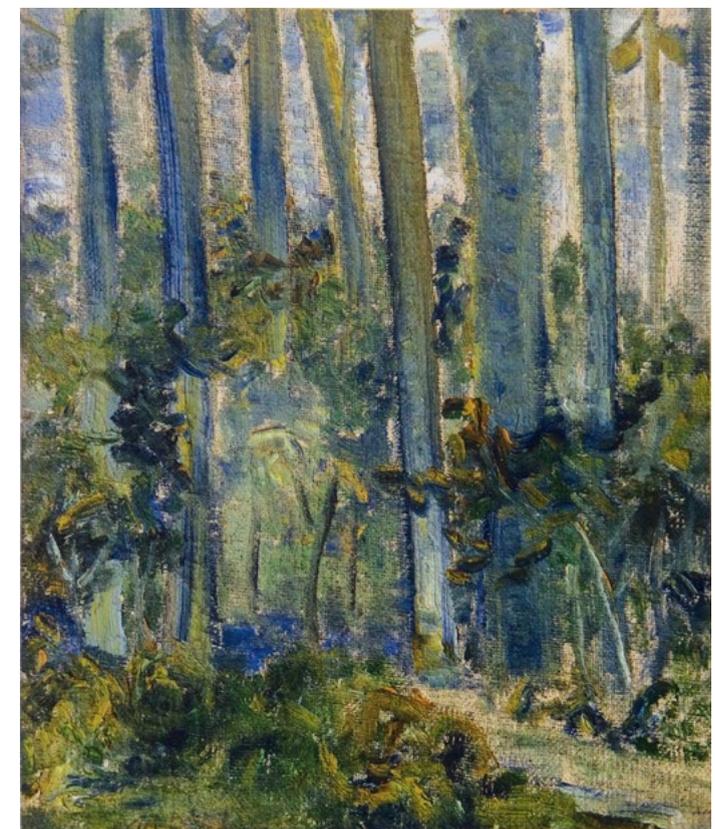


FIGURA 13.

MIGUEL BAKUN.
Sem título
(floresta azul), s/d.
Óleo sobre tela.
33x27cm

Neste cenário anacrônico, esses encontros improváveis, de artistas de tempos e espaços distintos, tecidos até aqui, se deram através das possibilidades de analogias, não apenas na semelhança, mas também na diferença, visando encontrar novos modos de ver e pensar a imagem, como sugere Jorge Coli (2010, p. 14): “Tentar ver de outra maneira, não significa contradição necessária e sistemática, mas, sobretudo, encontrar novos caminhos”.

Considerações finais

Neste artigo vislumbramos que a imagem do pinheiro acontece tanto como um detalhe na imagem, como uma imagem em detalhe. Seja dentro de um contexto naturalista ou não, muitas vezes aparece até nos mais improváveis contextos, como no mencionado surrealismo de Gerster, por exemplo. Contudo, em todos os casos, o pinheiro reforça a ideia que “o presente se tece de múltiplos passados” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 47); todavia, sua forma não se refere a um traço global ou um arquétipo, que testemunha uma permanência da cultura, mas um sintoma, aquele traço da exceção, como uma coisa deslocada. “A sobrevivência como tal reside no sintoma recorrente e na brincadeira, na patologia da língua e no inconsciente das formas”. A monumentalidade do pinheiro está na força da sua estrutura, mas antes está na memória presente de quem vê; como um gigante camuflado ou como um detalhe vibrante, os pinheiros se apresentam como um acesso à materialidade do tempo; o popular e o cotidiano aqui são o gesto daquele que escava um passado enterrado a partir de “uma concepção dialética da memória” (BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 122). E assim, torna essa camada simbólica estereotipada que o pinheiro carrega em uma camada mais profunda e mais substancial, que se apresenta como um objeto da representação do mundo visível, com seus contornos e legibilidade – o detalhe, mas também como intrusão, que nos confronta, que nos apresenta a desfiguração – o trecho.

Referências

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX.** São Paulo: Cosac & Naify, 2010.–

DE BOTTON, Alain. **A arte de viajar.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte.** São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Rio de Janeiro: contraponto, 2013.

NANCY, Jean-Luc. Os Vestígios da Arte. In: HUCHET, Stéphane (org.) **Fragmentos de uma Teoria da Arte.** São Paulo: EDUSP, 2012.

CHEREM, Rosângela Miranda. Ex-orbitar o espaço. Notações para pensar a obra de Cristian Segura. In: CHEREM, Rosângela Miranda; MAKOWIECKY, Sandra (Orgs.). **Cristian Segura e a poética do coeficiente.** Editora da Udesc: Florianópolis, 2012. p. 13-31.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória.** S.P.: Cia das Letras, 1996.

Artigo submetido em: 03/02/2022

Aceito em: 24/02/2022



A editoração deste artigo recebeu apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – Brasil (PROAP/AUXPE)”.