

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA (UnB)
INSTITUTO DE ARTES (IdA)
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS (VIS)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS (PPGAV)
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM ARTE, IMAGEM E CULTURA
LINHA DE PESQUISA EM TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE

Adriel Dalmolin Zortéa

Questões warburgianas colocadas à plástica de Adriana Varejão

Brasília, junho de 2023

Adriel Dalmolin Zortéa

Questões warburgianas colocadas à plástica de Adriana Varejão

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais do Departamento de Artes Visuais
do Instituto de Artes Visuais da
Universidade de Brasília
(PPGAV/VIS/IdA/UnB) como pré-requisito
para o título de Mestre em Artes Visuais

Linha de Pesquisa: Teoria e História da
Arte

Orientadora: Prof^a Dr^a Vera Marisa
Pugliese de Castro

CATALOGAÇÃO

Dedico a presente Dissertação de Mestrado à memória de minha *nonna*, *Donna* Amélia Zortéa, pois, desde os antigos, somente há amor à *imago*, ao objeto exposto à angústia da perda.

AGRADECIMENTOS

Quase sempre, a ajuda concedida esteve acima de mim. Humildemente, tento agradecer-lá.

A meus pais, pois como em Raduan Nassar, não importa o quanto eu me conduza para longe, continuo a ouvir de meus anseios que “estamos indo sempre para casa”. De seu menino, com amor.

A meus irmãos, Amanda e Bernardo, por quem somente nossos pais rezariam com mais sinceridade. Os meus queridos.

A Ney, meu *companheiro*, pois viver, para mim, foi caminhar ao encontro de seu amor. Certas vezes, a realidade parece um sonho.

A minha orientadora, cuja interlocução é um convite à profundidade, sem deixar de conter algo de *miraculoso*. Eu vim a Brasília para ser aluno de Vera Pugliese.

A minha avó Filomena, e a minha *nonna* Amélia, que fiaram o tempo de minha infância debruçadas sobre a máquina de costura.

A Marcelo Rolim Manfrini agradeço a alegria compartilhada, e o coração que é grande. A Ivan Silveira Bernik, que foi sempre querido e gentil.

A Daniel Franco Parreiras, pois o ovo clariciano, finalmente, jaz em pé. De seu garoto barroco. A Matheus Müller Borges, companhia sempre feliz.

A Alcione Sampaio Barros, cuja amizade, principalmente na época do pré-projeto de mestrado, foi excepcional.

A Daniela Queiróz Campos, minha orientadora no passado recente, que me é um exemplo e de quem sempre guardo carinho.

A minhas amigas na época do deslumbramento, Fernanda, Jéssica e Nicolle, pois a juventude será tudo ou não será.

A Atena, Guilherme, Joseana e Laís, colegas de estudos, cuja generosidade acadêmica somente ressalta o talento da orientação que nos vincula.

A Luana Maribele Wedekin, que é para mim um modelo e cujas sábias palavras sempre ressoam dentro de mim. A Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, pessoa de talento e inteligência ímpar que meu trabalho teve o privilégio de acolher.

A minha professora de francês, *Camille* Mattos, que me instrui também em matéria de vida.

Às revistas que acolheram meus textos, em nome de seus editores, revisores e pareceristas, bem como à CAPES e à Universidade de Brasília.

Como em Adélia Lopes, tudo que eu sinto esbarra em Deus.

Adriel Dalmolin Zortéa, junho de 2023, Brasília (Distrito Federal)

*“E a gente, isso sei, às vezes é só feito menino.
Mal que em minha vida aprontei, foi numa certa
meninice em sonhos – tudo corre e chega tão
ligeiro”*
(Guimarães Rosa)

Sumário

Lista de figuras.....	8
Resumo	13
<i>Abstract</i>	14
Introdução.....	15
1. Pérola imperfeita. Questões colocadas ao Barroco em Adriana Varejão	21
1.1. O Barroco em Adriana Varejão	22
1.2 O estatuto da carne em Adriana Varejão	37
1.3 Joia carnívora: um barroco chinês.....	52
2. Ressaca da pintura. Mares em azulejos de Adriana Varejão	69
2.1 Marés em <i>Azulejos</i>	71
2.2 Pintar o movimento.....	84
2.3 As ondas da história.....	99
3. Entranhas da pintura: a carne em Adriana Varejão	113
3.1 Um <i>topos</i> warburgiano: atualizações do <i>pathos</i> da destruição	114
3.2 Peripécias entre pagão e cristão	130
3.3 Trivialização do <i>pathos</i> : sobre as recentes <i>Ruínas de Carne</i>	146
Considerações finais	166
Referências bibliográficas.....	170

Lista de figuras

Figura 1. Adriana Varejão, <i>Anjos</i> , 1988. Óleo sobre tela, 190 x 220 cm. Acervo: Stedelijk Museum. Fonte: Arquivo pessoal do autor.....	26
Figura 2. Retábulo mor monumental no Convento de Nossa Senhora do Carmo, em Recife. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_e_Convento_de_Nossa_Senhora_do_Carmo#/media/Ficheiro:Nossa-senhora-do-carmo4-altar-mor.jpg	27
Figura 3. Retábulo mor monumental no Convento de Nossa Senhora do Carmo, em Recife, como impresso nas páginas de um livro utilizado por Varejão na pintura de <i>Anjos</i> . Reproduzido como publicado no instagram de Adriana Varejão em 31 de janeiro de 2022.	28
Figura 4. Adriana Varejão, <i>Azulejos</i> , 1988. Óleo sobre tela, 150 cm x 180 cm. Fonte: arquivo pessoal do autor.	30
Figura 5.a 5.b. Azulejos do claustro de São Francisco em Salvador, na Bahia, 2021. Fonte: acervo pessoal do autor.....	34
Figura 6. Azulejos do claustro de São Francisco em Salvador, na Bahia, 2021. Fonte: acervo pessoal do autor.	35
Figura 7. Adriana Varejão, <i>Língua com padrão em flor</i> , 1998. Óleo sobre tela, 200 x 170 x 57 cm. Fonte: arquivo pessoal do autor.	39
Figura 8. Adriana Varejão, <i>Língua com padrão sinuoso</i> , 1998. Óleo sobre tela, 200 x 170 x 57 cm. Fonte: arquivo pessoal do autor.	41
Figura 9. Detalhes da talha dourada da Igreja de São Francisco em Salvador, Bahia, dez. 2021. Acervo: arquivo pessoal do autor.....	42
Figura 10.a. 10.b. Azulejaria em padrão bicolor azul e amarelo na Catedral Basílica de São Salvador na cidade de Salvador, na Bahia, 2021. Fonte: arquivo pessoal do autor..	43
Figura 11. Adriana Varejão, <i>Língua com padrão em flor</i> , 1998. Óleo sobre tela, 200 x 170 x 57 cm. Fonte: arquivo pessoal do autor	45
Figura 12. Adriana Varejão, <i>Ruína Brasília</i> , 2021. Óleo sobre tela e madeira e poliuretano. Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: arquivo pessoal do autor	47
Figura 13.a. 13.b. Adriana Varejão, <i>Ruína Talavera</i> , 2021. Óleo sobre tela e madeira e poliuretano. Fonte: arquivo pessoal do autor.....	49
Figura 14. Adriana Varejão, <i>Azulejaria tapete</i> , 1999. Óleo sobre tela, 149.9cm x 200.7 x 24.9. Fonte: https://www.artsy.net/artwork/adriana-varejao-azulejaria-de-tapete-em-carne-viva-carpet-style-tilework-in-live-flesh	50
Figura 15. Adriana Varejão, <i>Losangos</i> , 2001. Óleo sobre tela, 140 x 210cm. Fonte: http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras	51
Figura 16. Adriana Varejão, <i>Proposta para uma catequese. Prato</i> , 2014. Pintura sobre vidro, 1,50m (diâmetro). Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.Fonte: Arquivo pessoal do autor	53
Figura 17. Adriana Varejão, <i>Passagem de Vila Rica a Macau</i> , 1992. Óleo e gesso sobre tela, 165cm x 195cm. Fonte: http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras	56
Figura 18. Fachada principal da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Ouro Preto, Minas Gerais. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_(Ouro_Preto)#/media/Ficheiro:SFrancisOuroPreto-CCBY.jpg	57

Figura 19. Cadeira na Catedral de Nossa Senhora da Assunção, em Mariana, Minas Gerais. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24306/pintura-do-cadeira-da-catedral-de-nossa-senhora-da-assuncao	59
Figura 20. Detalhe de um dos painéis “chineses” da Igreja de Nossa Senhora do Ó em Sabará, Minas Gerais. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Nossa_Senhora_do_%C3%93_(Sabar%C3%A1)#/media/Ficheiro:Igreja_de_Nossa_Senhora_do_%C3%93_-_Sabar%C3%A1_-_painel_orientalizante_2.jpg	60
Figura 21. Adriana Varejão. <i>Quadro Ferido</i> , 1992. Óleo sobre tela, 165 x 135cm. Fonte: arquivo pessoal do autor	61
Figura 22. Adriana Varejão, <i>Comida</i> , 1992. Óleo sobre tela. Coleção Andrea e José Olympio Pereira, São Paulo. Arquivo pessoal do autor.	64
Figura 23. Adriana Varejão, <i>Agnus Dei</i> , 1990. Gesso e óleo sobre tela. Disponível em: https://www.catalogodasartes.com.br/obra/ctAAtt/	66
Figura 24. Adriana Varejão, <i>Green Song - LA</i> , 2017. Oleo sobre tela, 180cm x 180cm. Disponível em: https://gagosian.com/exhibitions/2017/adriana-varejao-interiors/	67
Figura 25. Adriana Varejão, <i>Azulejaria de cozinha com peixes</i> , 1995. Óleo sobre tela, 140 x 16cm. Fonte: arquivo pessoal do autor.	71
Figura 26. Azulejos invertidos de posição na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Salvador, 2021. Fonte: arquivo pessoal do autor	73
Figura 27. Adriana Varejão, <i>Azulejões</i> , 2000. Óleo e gesso sobre tela, 27 telas de 100 x 100 cm cada. Fonte: Arquivo pessoal do autor.	74
Figura 28. Adriana Varejão, <i>Atlântico</i> , 2008. Óleo e gesso sobre tela, 8 telas de 110 x 110cm cada. Fonte: Arquivo pessoal do autor.	75
Figura 29. Adriana Varejão, <i>Voluta e cercadura</i> , 2013. óleo e gesso sobre tela. Exposição Pós-Modernismos, CCBB-SP. Fonte: Arquivo pessoal do autor.	76
Figura 30.....	77
Figura 31. Adriana Varejão, detalhe de <i>Atlântico</i> , 2008. Óleo e gesso sobre tela, 8 telas de 110 x 110cm cada. Fonte: Arquivo pessoal do autor.....	78
Figura 32. Detalhe de painel de azulejos, século XVIII, cerâmica, Bahia. Fragmentos oriundos do Solar Monjope, Rio de Janeiro. Pertenceram à Igreja de São Domingos, em Salvador, Bahia. Fonte: Arquivo pessoal do autor.....	78
Figura 33. Adriana Varejão, <i>Celacanto provoca maremoto</i> , 2004-2008. Painel à frente da escada. <i>Painel oeste</i> . Óleo e gesso sobre tela. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor	79
Figura 34. Anônimo, Grafite <i>Celacanto provoca maremoto</i> , s.d.. Museu Histórico Nacional. Fonte: arquivo pessoal do autor.....	80
Figura 35. Adriana Varejão, <i>Celacanto provoca maremoto</i> , 2004-2008. Painel à esquerda da escada. Painel Sul. Óleo e gesso sobre tela. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor	82
Figura 36. Adriana Varejão, <i>Celacanto provoca maremoto</i> , 2004-2008. Painel à direita da escada. Painel Norte. Óleo e gesso sobre tela. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor.	83
Figura 37. Sandro Botticelli, <i>O nascimento de Vênus</i> , 1483. Têmpera sobre tela, 172,5 × 278,5 cm. Acervo: Galeria de Uffizi. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Nascimento_de_V%C3%AAnus#/media/Ficheiro:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Ar	86
Figura 38. Sandro Botticelli, <i>A Primavera</i> , 1482-1485. Óleo sobre têmpera, 203 x 314cm.	88

Figura 39.a 39.b. Adriana Varejão, detalhes isolados de deuses eólicos nos azulejos de <i>Celacanto provoca maremoto</i> , 2004-2008. Óleo e gesso sobre tela. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: Arquivo pessoal do autor.....	92
Figura 40. Aby Warburg, <i>Prancha 39</i> do <i>Bilderatlas Mnemosyne</i> . Fonte: Warburg, 2020, p. 88.....	93
Figura 41. Aby Warburg, Detalhe da <i>Prancha 39</i> do <i>Bilderatlas Mnemosyne</i> . Fonte: Warburg, 2020, p. 88.....	95
Figura 42. Gustave Courbet, <i>A onda</i> , 1869-1870. Óleo sobre tela, 80 x 100 cm. Acervo: Musée de Beaux-Arts, Lyon. Fonte: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:La_Vague_(Gustave_Courbet_-_Mus%C3%A9e_des_beaux-arts_de_Lyon).jpg	96
Figura 43. Victor Hugo. <i>Ma destinée</i> , 1857. Desenho, 17.2 x 26.4 cm. Acervo: Maisons de Victor Hugo (Paris). Disponível em: https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victorhugo/oeuvres/ma-destinee#infos-principales	98
Figura 44. F. F. von Richthofen, <i>Dinâmica das camadas geológicas</i> , Führer für Forschungsreisende, Berlim, 1886, fig. 105. Como reproduzido em Didi-Huberman, 2013, p. 294.....	100
Figura 45. G.-H. Luquet, <i>Sepulturas aurignacianas de Solutré</i> , L'Art et la religion des hommes fossiles, Paris, 1926, fig. 103. Como reproduzido em Didi-Huberman, 2013, p. 295.....	103
Figura 46. Étienne-Jules Marey, <i>Trajetória estereoscópica de um ponto brilhante colocado no nível das vértebras lombares de um homem que caminha, afastando-se da máquina fotográfica</i> , 1894. Cronofotografia sobre placa fixa. Segundo É.-J. Marey, <i>Le Mouvement</i> , Paris, 1894. Como reroduzido Didi-Huberman (2002). Como reproduzido em Didi-Huberman, 2013, p. 111.	105
Figura 47. P. Richer, <i>Miograma de uma histérica: espasmo muscular durante o estado de sonambulismo</i> , Études cliniques sur la grande hystérie, Paris, 1885, p. 642. Como reproduzido em Didi-Huberman, 2013, p. 112.....	107
Figura 48. Aby Warburg, <i>Prancha 61-64</i> do <i>Bilderatlas Mnemosyne</i> . Como reproduzido em Warburg, 2020, p. 128.	108
Figura 49. Adriana Varejão, <i>Linda do Rosário</i> , 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor.	115
Figura 50. Adriana Varejão, <i>Linda do Rosário</i> , 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor.	117
Figura 51. Adriana Varejão, <i>Linda do Rosário</i> , 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor.	119
Figura 52. Adriana Varejão, <i>Linda do Rosário</i> , 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor.	122
Figura 53. Adriana Varejão, <i>Linda do Rosário</i> , 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor.	123
Figura 54. Aby Warburg, <i>Prancha 41</i> do <i>Bilderatlas Mnemosyne</i> . Fonte: Como reproduzido em Warburg, 2020, p. 88.	124

Figura 55. Albrecht Dürer, <i>A morte de Orfeu</i> , 1494. Desenho à bico de pena. Disponível em: https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Albrecht-D%C3%BCrer/50755/A-morte-de-Orfeu,-1494.html	126
Figura 56. Anônimo, Cristo exposto na Cruz na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Salvador, Bahia, 2021. Fonte: arquivo pessoal do autor.	128
Figura 57. Anônimo, <i>Senhor Morto</i> , 3º quartel do século XVIII. Madeira policromada e couro (articulada), 183cm x 87cm. Igreja da Arquiconfraria de São Francisco de Assis, Sabará, Minas Gerais. Como reproduzido em Coelho, 2017, p. 58.....	129
Figura 58. Adriana Varejão, <i>Linda do Rosário</i> , 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor.	130
Figura 59. Adriana Varejão, <i>Folds II</i> , 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm. Disponível em: http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras	131
Figura 60. Mestre de Barão de Cocais, <i>São Sebastião</i> , 2ª metade do século XVIII. Madeira policromada e dourada, 83 x 48cm, Museu Mineiro, Belo Horizonte, Minas Gerais. Como reproduzido em Coelho, 2017, p. 60.	133
Figura 61. Escola do Mestre de Cajuru, <i>São Sebastião</i> , 2ª metade do século XVIII. Madeira policromada e dourada, 94 x 44cm, Basílica de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei, Minas Gerais. Como reproduzido em Coelho, 2017, p. 109.....	133
Figura 62. Nicolas Régnier, <i>São Sebastião socorrido por Santa Irene</i> , 1625.	135
Figura 63. Adriana Varejão, <i>Azulejaria branca em carne viva</i> , 2022. Acrílico sobre tela montado em madeira, resina, 270 x 200 x 50 cm. Acervo: Fondation Cartier, Paris. Disponível em: https://www.fondationcartier.com/en/collection/artworks/azulejaria-branca-em-carne-viva	136
Figura 64.a. 64.b. Adriana Varejão, detalhe de <i>Azulejaria branca em carne viva</i> , 2003. Acrílico sobre tela montado em madeira, resina, 270 x 200 x 50 cm. Acervo: Fondation Cartier, Paris. Disponível em: https://www.fondationcartier.com/en/collection/artworks/azulejaria-branca-em-carne-viva...	137
Figura 65. Anônimo romano, <i>Filho de Níobe</i> , cópia de um original grego do século III-II a.C., mármore. Acervo da Galleria degli Uffizi, Florença, Itália. Como reproduzido em Didi-Huberman, 2002, p. 40.....	138
Figura 66. Giuseppe Giorgetti, <i>São Sebastião</i> , 1668-1672, mármore. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rom_S_Sebastiano_flm_%287%29.JPG	139
Figura 67. Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), <i>Nossa Senhora das Dores</i> , século XVIII. Madeira, 83cm x 52cm, Minas Gerais. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo. Fonte: arquivo pessoal do autor.....	141
Figura 68. Anônimo, <i>Nossa Senhora das Dores</i> , século XVIII. Madeira sem policromia, 41 x 23cm, Mitra Diocesana, Paracatu, Minas Gerais. Como reproduzido em Coelho, 2017, p. 105.	141
Figura 69. Adriana Varejão, <i>Trois petites morts</i> , 2003. Tríptico, óleo sobre tela e poliuretano sobre suporte de alumínio e madeira, 200,7 cm x 127cm x 7,6 cm. Disponível em: https://www.artnet.com/artists/adriana-varej%C3%A3o/trois-petites-morts-in-3-parts-QSMspycQoCzaTDOWDM7rA2	142
Figura 70. Adriana Varejão, <i>Parede com incisões à la Fontana II</i> , 2001. Óleo sobre tela e poliuretano de madeira e alumínio. Acervo: Coleção Rose e Alfredo Setúbal, São Paulo. Fonte: Arquivo pessoal do autor.	144

Figura 71. Adriana Varejão, Vista de <i>Ruína Brasílis</i> , 2021. Óleo sobre tela, madeira e poliuretano. Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: arquivo pessoal do autor.....	148
Figura 72. Adriana Varejão, Vista de <i>Moedor</i> , 2022. Óleo sobre tela, madeira e poliuretano. Empréstimo de Adriana Varejão. Fonte: arquivo pessoal do autor.	149
Figura 73. Adriana Varejão, Vista de <i>Ruína 22</i> , 2022. Óleo sobre tela e madeira e poliuretano. Acervo: Empréstimo de Adriana Varejão. Fonte: arquivo pessoal do autor.	150
Figura 74. Adriana Varejão, Vista de <i>Ruína Talavera II</i> , 2021. Óleo sobre tela e madeira e poliuretano. Acervo: Empréstimo de Adriana Varejão. Fonte: arquivo pessoal do autor.	151
Figura 75. Vista panorâmica no octógono da Pinacoteca de São Paulo com as cinco obras que compõem a série <i>Ruínas de carne</i> (2021-2022), de Adriana Varejão, expostas em “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022). Em sentido horário: <i>Ruína Talavera II</i> , <i>Ruína Brasílis</i> , <i>Ruína 22</i> , <i>Moedor</i> , <i>Ruína Talavera I</i> . Fonte: arquivo pessoal do autor.....	153
Figura 76. Albrecht Dürer, <i>Monumento para comemorar a vitória sobre os camponeses sediosos</i> , 1525. Xilogravura ilustrando o tratado <i>Underweysung der Messung</i> , Nuremberg, 1525, Photo DR. Como reproduzido em Didi-Huberman, 2020, p. 93	154
Figura 77. Francisco Goya, <i>O carregador</i> , 1812-1823. Pincel e lavis de sépia sobre papel branco, 20,3cm x 14, 3 cm. Paris, Musée du Louvre. Fonte: como reproduzido em Didi-Huberman, 2017, p. 19.....	156
Figura 78. Francisco Goya, <i>No harás nada con clamor</i> , 1814-1817. Desenho a tinta sobre papel, 26,5cm x 18,1 cm. Paris, Coleção particular. Fonte: como reproduzido em Didi-Huberman, 2017, p. 19.....	156
Figura 79. Aby Warburg, <i>Kriegskartothek</i> , 1914-1918. Londres, Warburg Institute Archive (A 2611). Fotografia The Warburg Institute. Fonte: como reproduzido em Didi-Huberman, 2018, p. 226.	158
Figura 80. Anônimo, <i>Sepultura múltipla de Saint-Rémy-la-Calonne (Meuse) com os corpos dos soldados mortos em 1914</i> . Fotografia Dr. Fonte: como reproduzido em Didi-Huberman, 2018, p. 196.....	160
Figura 81. Aby Warburg, <i>Prancha 77 do Bilderatlas Mnemosyne</i> . Fonte: Como reproduzido em Warburg, 2020, p. 144.	162
Figura 82. Anônimo, <i>Hausfee</i> (a fada doméstica), início do século XX. Papel, 1,5 x 21cm. Reprodução fotográfica. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1077	164

Resumo

A presente Dissertação de Mestrado objetiva interrogar a plástica de Adriana Varejão (1964) a partir de questões teóricas abertas pela noção de *Pathosformel*, cunhada pelo teórico e historiador da arte judeu-alemão Aby Warburg (1866-1929), e, também, em seus desdobramentos pensados pelo filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953). Debruça-se sobre a extensa produção da artista e, ao ponderar acerca de presumíveis lacunas, bem como questionar elementos estruturantes de obra e fortuna crítica, a pesquisa detém-se, especificamente, na relação que ela articula entre questões da arte contemporânea e o que os críticos vincularam ao Barroco no Brasil, avançando a hipótese de diálogo entre a referida plástica e as *Pathosformeln*. Nesse sentido, ao respeitar o primado warburguiano da imagem para conduzir as investigações do historiador da arte e estruturar-se mediante uma lógica associativa entre imagens, o trabalho busca refletir sobre a obra da artista a partir da problematização de determinados nexos de sua poética, sem obliterar a remissão da artista à densidade do Barroco e à azulejaria portuguesa. Trata-se, primeiramente, de interrogar a polaridade *ethos/pathos* na série *Azulejões* (2000-), bem como, em seguida, investiga relações entre a *Pathosformel* da destruição e a série *Línguas e Cortes* (1998-), ou ainda arrefecimento das *Pathosformeln* face às recentes *Ruínas de Carne* (2021-2022).

Palavras-chave: Obra de Adriana Varejão; Fortuna crítica de Adriana Varejão; Arte contemporânea no Brasil; *Pathosformel*; Aby Warburg; Georges Didi-Huberman.

Abstract

This Master's Dissertation aims to interrogate Adriana Varejão's art (1964) from theoretical questions opened by the notion of *Pathosformel*, created by the German-Jewish theorist and art historian Aby Warburg (1866-1929), and also in his developments thought by the french philosopher and art historian Georges Didi-Huberman (1953). It focuses on the artist's extensive production and, when pondering about presumed gaps, as well as questioning structuring elements of the work and critical fortune, the research focuses specifically on the relationship she articulates between issues of art contemporary art and what the critics linked to the Baroque in Brazil, advancing the hypothesis of a dialogue between the referred plastic art and the *Pathosformeln*. In this sense, by respecting the warburgian primacy of the image to conduct the art historian's investigations and structuring itself through an associative logic between images, the work seeks to reflect from the problematization of certain nexuses of his poetics, without obliterating the remission of the artist to the density of the Baroque and portuguese tiles. It is, firstly, questioning the *ethos/pathos* polarity in the series *Azulejões* (2000-), as well investigating relations between the *Pathosformel* of destruction and the series *Línguas e Cortes* (1998-), or even the cooling of the *Pathosformeln* compared to the recent *Ruínas de Carne* (2021-2022).

Keywords: artwork by Adriana Varejão; Adriana Varejão's critical fortune; Contemporary art in Brazil; *Pathosformel*; Aby Warburg; Georges Didi-Huberman

Introdução

“A sede o excitava como a um ideal”
(Clarice Lispector)

Iniciamos com a plástica¹ de Adriana Varejão (1964), principalmente a partir do que fortuna crítica considerou uma interrogação dirigida ao legado do Barroco no Brasil, em diálogo com questões teóricas abertas pela noção de *Pathosformel*. Esta noção foi cunhada pelo historiador da arte judeu-alemão Aby Warburg (1866-1929) e, também, desdobrada na recente produção do filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953).

Curiosa a indagação dirigida à plástica de uma artista contemporânea no Brasil a partir de noção inventada ou operacionalizada há mais de um século por um ainda pouco conhecido erudito. Noção que se infiltrou, em alguma medida, na obra de um outro estudioso, esse, nosso contemporâneo, cuja produção teórica antecede seu mergulho na obra de Warburg.

Nesse sentido, partimos do que Vera Pugliese e Roberto Casazza (2020, p. 71), consideraram um recente “retorno a Warburg no discurso historiográfico artístico contemporâneo”. Este retorno, “como ocorreu no retorno (*retour*) de Jacques Lacan a Sigmund Freud, em relação à psicanálise” (PUGLIESE, 2020, p. 381), foi preconizado, principalmente, por Didi-Huberman, e seus ecos foram também sentidos pelos que iniciaram suas trajetórias acadêmicas marcados, em primeiro lugar, pelo nome do secular historiador da arte alemão.

Portanto, o presente trabalho pretende interrogar a potência da obra de Varejão, a partir de nexos singulares de sua plástica, para ser explorada além do importante inventário de remissões voluntárias² ao complexo passado do Brasil.

¹ O termo “plástica” e suas variantes são remissões à *História Natural* de Plínio, o Velho, que utilizou a noção para referir-se a própria materialidade das obras a partir de sua feitura, muitas vezes em argila, de onde, em última instância, deriva a palavra “plástico” (LICHTENSTEIN, Jacqueline, 2007, p. 73).

² Utilizamos-nos da noção de memória voluntária/involuntária evocada por Marcel Proust (2016) no famoso episódio em que o protagonista de *À la recherche du temps perdu* mergulha uma *madeleine* no chá, sente o aroma e é invadido por memórias involuntárias de seu passado, principalmente da infância na fictícia localidade de Combray. Tanto Walter Benjamin (2009, p. 506) como Georges Didi-Huberman (2018, p. 191) serviram-se da passagem. Portanto, diferenciamos retornos voluntários na plástica de Varejão quando são deliberadamente escolhidos, indicados ou procurados pela artista no passado colonial. Os involuntários, por sua vez, escapam à apreensão consciente da artista. São sobrevivências sintomáticas, esquivas, e podem ser consideradas efeitos impensados. A diferenciação ficará mais evidente adiante, quando, nas obras de Varejão, lastreia-se a diferença entre *Nachleben der Antike* e remissões voluntárias ao passado.

Se, em *Arsenal e Laboratório*, Warburg (2018 [1927]³, p. 48), na retrospectiva de uma vida, refletiu acerca da concentração de seus estudos à região do Mediterrâneo entre a Antiguidade e o limiar do mundo moderno, destacou também que a sua “história da arte científico-cultural”⁴, (...) não teria nem limites temporais, nem limites espaciais”.

Na labilidade fundante, ou na tensão fecunda, pois, como sabemos, tratava-se de uma “ciência sem nome”, nas palavras de Robert Klein (1970, p. 224, *apud*, AGAMBEN, 2017, p. 11), dos estudos de Warburg, desejamos pensar a obra de Varejão frente à noção de *Pathosformel*, na pretensão de que indicações de lacunas ou questionamentos de elementos estruturantes de obra e fortuna crítica da artista possam ser, a partir daí, desdobradas.

Portanto, sem esquecer as importantes camadas de elementos históricos que constituem a plástica da artista, principalmente em diálogo com o Barroco no Brasil e a azulejaria portuguesa, obras de Varejão são confrontadas a uma noção que as antecede na *cronologia* e frente a este anacronismo⁵ fundamental, é a partir do presente que falamos do passado, ou vice-versa. Warburg (2015 [1912], p. 128) foi um estudioso preocupado em romper com o que denominou de “constrangimento do policiamento das fronteiras” disciplinares, onde a própria organização de sua biblioteca, a Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg KBW*) pela “lei da boa vizinhança”, como teremos oportunidade de indicar, é caso exemplar.

É familiar o seu “horror” à história da arte de “estetas” (WARBURG, 2015 [1929], p. 367), mas este intelectual não foi alheio à forma, mesmo que soubesse, nas palavras de Fritz Saxl (2018, p. 234) que não poderia restringir-se a ela para compreender um artista do Renascimento, bem como abriu sua dita “ciência sem nome” a áreas correlatas de saber, como a etnologia, a psicologia, as ciências divinatórias, a linguística, a filosofia, a história das religiões (RECHT, 2016, p. 59).

³ Nessa e nas citações posteriores, optamos por inserir as datas de publicação originais dos textos de Warburg entre colchetes.

⁴ “História da arte científico-cultural” (WARBURG, 2018, p. 48), “Ciência da cultura histórico-artística que combina os mais variados campos científicos” (WARBURG, 2018, p. 198), “Ciência da arte” (WARBURG, 2015, p. 127), ou ainda “Psicologia histórica da expressão humana” (WARBURG, 2015, p. 125).

⁵ “Dizem que fazer história é não fazer anacronismo; mas dizem também que somente é possível voltar ao passado pelo presente de nossos atos de conhecimento. Reconhecemos, então, que fazer história é fazer – ao menos – um anacronismo” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 36).

Ponderamos, também, o recente interesse de Didi-Huberman (2017b, p. 110) por uma “antropologia das imagens”, sensível o lugar que Warburg ocupa em sua própria genealogia teórica, mesmo que os marcos epistemológicos do pensamento didi-hubermaniano apontem também cesuras, ou interesses distintos, com a obra de Warburg. *Grosso modo*, o francês interessa-se pelo estatuto da imagem para além de sua inserção exclusivamente histórica ou ainda ordem de visibilidade ou legibilidade. Em Didi-Huberman (2017a, p. 16), o estudo da imagem sofre deslocamentos de forma ou de conteúdo, o que não quer dizer que os oblitera, abrindo-se também a uma dimensão *empática* (que não deixa de se conectar a palavra *pathos*) entre sujeito e objeto, como numa experiência estética.

Portanto, situamos a obra de Varejão em sua irredutibilidade de pintura. Lacuna nem sempre considerada pela crítica, diversas questões podem ser exploradas pelo historiador da arte, já que talvez o elemento *pathos* na obra de Varejão possa conduzir a um olhar renovado sobre a presente produção. A noção colabora, principalmente, para a compreensão da temporalidade complexa e na abertura da obra em sua dimensão de experiência ao espectador, sobre as quais falaremos adiante, possibilidades acionadas pela *Pathosformel* desde a sua cunhagem warburguiana e que são instrumentalizadas como balizas em nossa pesquisa.

Com efeito, ao lado de elementos que podem ser visíveis e legíveis na obra de Varejão, focalizados nas mencionadas camadas de elementos históricos que são o Barroco no Brasil e a azulejaria portuguesa, os desdobramentos da noção de *Pathosformel* colaborariam para *abrir* as imagens de Varejão face à sua dimensão visual, vinculada, em alguma medida, à experiência empática, e *patológica*, em seu sentido antigo e trágico (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 120⁶), de colocar-se diante da imagem. Aqui, os próprios temores, a *phobos* deste historiador da arte diante das imagens, um “duro pai Saturno” (SAXL, 2007, p. 204) que nunca ignorou a *sophrosyne*, mas nunca coincidiu inteiramente a ela, devem ser ressaltados.

Warburg considerou o destino trágico da cultura ocidental, refletindo sobre o mito diante da lógica, temendo o mito de Édipo, como lembrou Gertrud Bing (1960), a ponto de negar-se a escrever sobre ele, sem esquecer a extemporaneidade de

⁶ Esta e as demais citações em língua estrangeira foram traduzidas por nós.

sua contemporaneidade, lendo Homero, mas citando Zola e Mallarmé (WARBURG, 2013 [1897], p. 630) e que, no *salto de tigre* preconizado por Walter Benjamin, sempre sem perder de vista sua atenção à minúcia, remontou Manet aos sarcófagos romanos.

A Dissertação de Mestrado é dividida em três eixos, cada qual estruturado por questões teóricas e plásticas próprias, mas vinculadas entre si para compor juntas três capítulos. Primeiro, tratamos de investigar obra e fortuna crítica de Varejão face à sua dimensão contextual, na articulação de questões oriundas da arte contemporânea com a história da arte ao priorizar, principalmente, o diálogo da artista com o Barroco no Brasil e a azulejaria portuguesa. Além de remissão a uma matéria barroca compreendida como transbordante ou à azulejaria encontrada nas Igrejas Barrocas no Brasil, considera-se a presença da *chinoiserie* e do *craquelé* na obra de Varejão, o que pode conduzir a uma série de consequências para a compreensão de sua poética.

São, no primeiro eixo, exploradas bibliografias que colaboram para a investigação da plástica de Varejão, como no caso de textos curatoriais e catálogos de exposições ou ainda material lido pela artista, como referências que auxiliem no estudo de elementos contextuais ligados ao Barroco e à azulejaria, como material conectado à história do azulejo. Por constituir-se como pesquisa conduzida teoricamente por Warburg e, também, por Didi-Huberman, busca-se, também, considerar a utilização de objetos históricos por Varejão na chave do “trânsito de imagens” (PUGLIESE, 2022, p. 70), o que envolve também o trânsito de “valores expressivos” (WARBURG, 2018, p. 226) nas imagens.

Após o primeiro capítulo, isolamos dois elementos insubstituíveis da plástica da artista, os que poderiam figurar como sua marca indelével: a pintura do azulejo português para o segundo capítulo e a pintura da carne para o terceiro. No segundo capítulo, a partir do elemento azulejo, focalizamos a potência dos mares pintados por Varejão em seu movimento anadiômeno⁷, que talvez, vamos verificar adiante, constitua numa remissão do visual sobre o visível (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 212). Para isso, a pesquisa debruça-se sobre a pintura de formas orgânicas em

⁷ Relativo à Vênus anadiômena, saída das águas. Para Didi-Huberman consiste em chave para o acesso a uma noção de ritmo duplo, acionado pelas marés e vagas, entre superfície e profundidade, plano háptico e óptico (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 33), colocada em jogo pelas imagens.

imagens específicas das séries *Azulejões* (2000-), e certas questões teóricas ligadas à noção de *Pathosformel*, ou ainda da Polaridade entre *pathos/ethos* encontrada entre formas de difícil apreensão, como um vento ou uma onda, e sua captação por uma forma qualificada de “mineral”, como o azulejo duro e frio.

Malgrado a teatralidade, além da dimensão da ilusão dos sentidos do Barroco no Brasil, apreende-se a obra de Varejão a partir da *Pathosformel* nas formas orgânicas colocadas em causa em séries como *Azulejões* (2000-), que reproduzem mares em movimento sem desconsiderar a sensação de um maremoto pronto a afogar seus espectadores.

Em um terceiro capítulo, são os azulejos portugueses recheados de carne vermelha que atraem nossa atenção, principalmente em como telas e gesso pintadas pela artista como peças minerais podem se assemelhar à carne humana, ativando questões relativas ao *pathos* da violência ou da destruição na obra de Warburg (2015 [1929], p. 351) ou ainda, da *polaridade pathos/ethos*, cuja “transformação energética”, encontrada por Warburg na filosofia nietzschiana, pôde permitir, na obra de Varejão, interpretar o azulejo como *ethos* e a carne como *pathos*. Se, como lembrou-nos Didi-Huberman (2013, p. 119), o *delírio* de Nietzsche é inseparável de seus conceitos, como o eterno retorno, a argumentação é válida também para a obra de Warburg.

Neste eixo, interrogam-se imagens da série *Línguas e Cortes* (1998-), com atenção especial ao recurso carne na pintura barroca, seja frente à reprodução dos painéis e da talha dourada, seja ao alegorizar elementos eróticos ou as chagas da história, em um movimento que privilegia a plasticidade do elemento. Ademais, ao focalizar o elemento carne, percebemos a empatia suscitada ao sujeito olhante, pois sua intensa plasticidade (erótica, violenta, excessiva e dolorosa), permite pensar as imagens de Varejão como experiência estética face à forma orgânica, seja do mar ou da carne, as quais necessariamente ofertam densidade ao azulejo.

Incontornável, nesse momento, explicitar que as investigações de obras de Varejão face a determinadas *Pranchas* do *Bilderatlas Mnemosyne*, tratando-se de duas para o segundo capítulo, a *Prancha 39* e a *Prancha 61-64*, e duas para o terceiro, a *Prancha 41* e a *Prancha 77*, levam-nos a percebermos a pertinência da associação para guiar interrogações que ultrapassem os termos de sua produção ou de suas referências ao revelar-se também em sua dimensão de experiência.

Observamos a própria injunção didi-hubermaniana entre ver e ser visto, pois o que vemos só vale, só vive em nós, pelo que nos olha (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 29). Por isso, pretendemos falar a partir das imagens, de modo que os argumentos surjam e sejam defendidos, tanto em sua dimensão teórica como no aspecto visual, com o que elas são capazes de fazer ver.

Lembramos que para Warburg e, também, para Didi-Huberman os conceitos também advém das imagens, e não necessariamente de pressupostos metodológicos aplicados *a priori*, pois, como preceito warburguiano, respeitamos o primado da imagem, e de suas singularidades formais, para guiar a interrogação de quem olha. Ainda, asseveramos que “o historiador da arte nunca é apenas o teórico de sua prática. Senão ele se torna filósofo no sentido estrito e deixa de atuar” (HUCHET, 2018, p. 10).

Ao considerar o papel singular que Didi-Huberman realizou no processo de retorno a Warburg no Brasil (PUGLIESE, 2020, p. 380), o presente trabalho tece considerações sobre a plástica de Varejão a partir da obra de ambos os autores. Observamos que, se a noção de *Pathosformel* foi cunhada por Warburg, recebeu novos desdobramentos nos escritos de Didi-Huberman, com questões que, se interessam às próprias investigações do francês, é verdade, não deixam de ofertas novas possibilidades para pesquisadores enquanto afirmam este como um intelectual com produção teórica própria, e não apenas como um historiador da arte interessado, apenas, numa exegese warburguiana.

Na historiografia da arte no Brasil, citamos, no estudo sobre Artes Visuais, conforme estudo de Cássio da Silva Fernandes (2020, p. 134), “investigações que consideram a obra de Warburg como um modelo interpretativo para analisar o patrimônio artístico brasileiro”. Filiados às investigações mencionadas, denotam-se, ainda, “questões oriundas da arte moderna e contemporânea, que impõem agenciar deslocamentos de sentido, conceitos operatórios e categorias de análise para considerar a produção visual” (PUGLIESE; CASAZZA, 2020, p. 71). Portanto, buscamos, a partir de pressupostos teórico-metodológicos de Warburg e, também, na de Didi-Huberman, uma outra chave de acesso à plástica de Varejão, atentos, também, à fragilidade inerente ao caráter de possibilidade do presente trabalho.

1. Pérola imperfeita. Questões colocadas ao Barroco em Adriana Varejão

*“Anjos e santos nascendo em mãos de
gangrena e lepra”
(Cecília Meirelles)*

O objetivo do presente capítulo é cotejar determinadas obras da plástica de Adriana Varejão aos elementos históricos que as constituem, principalmente a partir do que sua fortuna crítica considerou uma interrogação dirigida ao Barroco no Brasil e à azulejaria portuguesa. Insistimos em dizer que as imagens pintadas por Varejão são produzidas no Brasil entre o final do século XX e o início do século XXI. Todavia, se pousamos demoradamente nossos olhos sobre elas, somos levados a concordar com Georges Didi-Huberman, para quem, sempre, diante da imagem, estamos também diante do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 15).

Primeiramente, mediante noções como “Barroco mineiro”, “Barroco brasileiro” ou “Barroco mestiço”, utilizadas pela artista e fortuna (VAREJÃO, 2022, p. 22; HERKENHOFF, 1992, p. 24; SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 53; PEDROSA, 2013, p. 12), interrogamos as limitações de tais abordagens conceituais face a noções warburgianas, tal qual a de “trânsito de imagens” (PUGLIESE, 2022, p. 22), ao investigar o elemento azulejo português. Frente à infiltração de ideias e de formas a partir da expressão do Barroco em Portugal, como na azulejaria portuguesa, asseveramos como a espessura destas relações entre metrópole e colônia desestabilizam a ideia de um Barroco genuinamente brasileiro, ou, como citado recentemente, “latino-americano” (VAREJÃO, 2022, p. 22).

Ainda, objetivamos compreender a condição da carne na plástica de Adriana Varejão. A fortuna crítica apontou-a como metáfora da talha dourada, ou do erotismo e volúpia do Barroco (VAREJÃO, 2005, p. 1; PEDROSA, 2013, p. 12); ainda, como a carne dos colonos e do martírio dos colonizados (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 252). O discurso da artista em entrevistas anteriores ao ano de 2022 (VAREJÃO, 2022, p. 22) aponta uma *positivação*, ou trato com certa leveza do Barroco. Defendemos a ideia de que, ao trabalhar com forças apolíneas, Varejão despertou, também, as forças dionisíacas, as quais serão trabalhadas com mais profundidade nos capítulos subsequentes a partir da herma nietzschiano

ethos/pathos, de fundo, vinculada à retórica antiga, mas sobremaneira investigada por Warburg.

Frente aos trânsitos de imagens do azulejo português, ou de outros elementos da plástica da artista como o *craquelé* das cerâmicas, deliberadamente empregado nas obras azulejares Varejão, debruçamo-nos sobre o Barroco no Brasil. Se o referido movimento artístico é cotejado pela artista e fortuna à “Antropofagia” dos modernistas brasileiros, numa remissão de um movimento artístico sobre outro, problematizamos tal conceituação frente às singularidades formais da obra Adriana Varejão ou histórico-culturais mantidas pelo Barroco no Brasil.

A partir de princípios metodológicos warburguanos, investigamos se, mais do que *repetições* artísticas com outros continentes, tempos e espaços, a plástica de Varejão também deve ser pensada em suas *diferenças*. Neste sentido, a ordem cronológica é explodida na obra de Adriana Varejão, pois a artista manipula – isto é, manuseia – a partir de cortes transversais dirigidos às profundezas do tecido de nossa história. A história da arte pode ser investigada como um modelo agitador, um campo centrífugo para o saber (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 119). Com a obra da artista, asseveramos que as coisas desejam novamente começar.

O filósofo Giorgio Agamben (2009, p. 58) destacou que é contemporâneo aquele que se encontra distante de seu próprio tempo ao ponto de compreendê-lo a partir da diferenciação. O contemporâneo é quem toma distância. Desconsideradas as diferenças entre os autores, lembramos que Didi-Huberman (2014, p. 63) discutiu a importância de não reduzirmos “o *profundo contemporâneo à atualidade das banalidades*”. Diante de uma profunda obra contemporânea, este capítulo inicia uma discussão quanto às camadas de elementos históricos vinculados à plástica de Varejão a partir do Barroco no Brasil.

1.1. O Barroco em Adriana Varejão

Carioca, nascida em 1964 e criada em Ipanema, excetuando-se um curto período da infância em que viveu no Distrito Federal, Varejão é filha de um piloto de aeronáutica e de uma nutricionista. Na juventude trocou o curso de engenharia pelo de desenho gráfico antes de, a convite do professor estadunidense John

Nicholson, participar de cursos livres de artes plásticas no Parque Lage⁸. Frequentou-o entre 1983 e 1986, na mesma época em que passou “a dividir um ateliê com alguns colegas” (VAREJÃO, 2022, p. 20).

No mesmo período, começou a participar de diferentes edições da Bienal de São Paulo, bem como em exposições coletivas. A primeira individual no Brasil ocorreu em 1988 na Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro (FREITAS; BUARQUE; VAREJÃO, 2022, p. 203). A inserção de sua carreira no circuito internacional de arte⁹ foi rápida. Teve início com a exposição coletiva “U-ABC: Uruguai, Argentina, Brasil, Chile” (1989) no *Stedelijk Museum* de Amsterdã, conforme aponta-nos Marcos Moraes (2013, p. 20), instituição que adquiriu sua tela *Anjos* (1988).

Ricardo Sardenberg, no livro *Arte contemporânea no século XXI* (2011), destacou Varejão como uma das artistas brasileiras com maior destaque no circuito internacional de arte contemporânea¹⁰. A primeira individual internacional ocorreu na Galerie Barbara Faber (1992). A partir desse caminho, podemos sublinhar a mostra individual “Câmera de ecos¹¹” na Fondation Cartier em Paris (2005), bem como exposições na Espanha (2001), no Japão (2007) e na Turquia (2011), além do Museu de Arte Moderna de New York (1994; 2002), o MoMA.

Ressaltamos a Galeria Adriana Varejão no Instituto Inhotim em Brumadinho, Minas Gerais, inaugurada em 2008 e contemplada com obras da artista, em acervo permanente, distribuídas por três pisos, destacando-se a instalação *Celacanto provoca maremoto* (2004-2008) e a obra *Linda do Rosário* (2003), das quais falaremos adiante. O edifício, conforme informa a artista (2023, p. 51), foi projetado

⁸ A Escola de Artes Visuais do Parque Lage é uma escola de artes visuais localizada no Parque Lage, no Jardim Botânico, Rio de Janeiro. Foi fundada em 1975 com o desmantelamento do Instituto de Belas Artes (IBA). Para saber mais: <http://eavparquelage.rj.gov.br/>

⁹ Varejão (2011, p. 223) destacou a diferença entre o circuito internacional de arte contemporânea à época e o da atualidade. Neste período, não havia tantos artistas de fora do circuito europeu e norte americano, cuja “diversidade cultural foi crescendo no início dos anos 90. (...) E nem falo de artista brasileiro, porque estávamos então inseridos na categoria América Latina” (VAREJÃO, 2011, p. 223).

¹⁰ O valor de mercado atingido pela obra de Varejão é elevado. O leilão na Christie’s de *Parede com incisões à la Fontana* pelo montante de 1,1 milhão de libras no ano de 2011 trata-se da mais vultosa soma já paga por obras de uma artista brasileira em vida. É também a primeira artista brasileira viva a ter trabalho adquirido por prestigiosa instituição internacional; caso da compra de *Azulejaria em carne viva* (2000) pelo Tate Modern de Londres (MORAES, 2013, p. 26, *apud*, DUARTE, 2011).

¹¹ *Chambre d’échos* ou Câmara de ecos é o nome da mostra realizada pela artista na Fundação Cartier em Paris (2005). Todavia, é também uma alusão, por parte da artista, ao livro do escritor Severo Sarduy (1987, p. 147), um dos autores que colaboraram para sua concepção de Barroco e do qual falaremos oportunamente.

pelo arquiteto Rodrigo Cerviño Lopez, “um amigo próximo”, e a execução do “prédio e das obras que o ocupariam foram desenvolvidos em paralelo e a partir de muita troca”.

Recentemente, em 24 de agosto de 2019, a artista inaugurou a exposição “Adriana Varejão: Otros Cuerpos Detrás” (2019) no Museo Tamayo, na Cidade do México, e “Por uma retórica canibal” (2019), no Nordeste do Brasil¹², além de mostras em duas unidades da famosa galeria Gagosian, primeiro “Interiors” (2017) em Beverly Hills e finalmente “Talavera” (2021) em New York. Após “Talavera”, Varejão debruçou-se sobre a sua última exposição individual na Pinacoteca de São Paulo.

Com curadoria de Jochen Volz, diretor-geral da Pinacoteca, a recente “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022), aberta ao público em 26 de março, pretendeu ser a mais abrangente mostra já realizada sobre a obra da artista no Brasil. Com caráter antológico, abarca amplo escopo de imagens, selecionadas entre obras do início de 1980 e pinturas inéditas produzidas com exclusividade para a exposição.

Podemos dizer que uma investigação sobre e a partir de aspectos selecionados do Barroco no Brasil – isto é, escolhidos deliberadamente pela artista, como o caso da azulejaria portuguesa – bem como seu complexo legado para a história do país e desdobramentos múltiplos para a história da arte, foi iniciada nos anos de 1980. Retornos *voluntários* à azulejaria portuguesa ou a certos aspectos como a dramaticidade do Barroco são produzidos como uma remissão ao passado do Brasil e às suas múltiplas camadas de significado estratificados, sobrepostos ou ainda ocultos e solapados, além de atravessamentos temporais.

Varejão revela-nos certos aspectos do passado enquanto este fornece subterfúgios para interrogarmos o nosso presente. Por esta afluyente do Barroco, Varejão produziu muitas imagens para diferentes séries, como *Barrocas* (1987-1988), *Saunas e Banhos* (2000-) *Azulejões* (2000-) *Línguas e Cortes* (1997-) e *Ruínas de Charque* (2000-). São séries às vezes inacabadas ou articuladas umas com as outras.

¹²Exposição itinerante, aberta, primeiro, em 16 de abril de 2019, no Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador, Bahia, e, em seguida, em 6 de setembro de 2019, no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, em Recife, Pernambuco.

São muitos os diálogos históricos na pintura de Adriana Varejão. Podemos citar, dada a centralidade do tema para esta plástica, as gravuras de Theodore de Bry (1528-1598), cuja edição revista e com imagens das histórias de Hans Staden¹³ (1525-1576), fornecem estrutura às investigações antropofágicas¹⁴ da artista, como em *Proposta para uma catequese. Parte I díptico: morte e esquartejamento* (1993), e *Proposta para uma catequese. Parte II díptico: aparição e relíquias* (1993), ambas as telas sob a égide da Antropofagia, ou um “canibalismo às avessas”, em que é Cristo engolido pelos indígenas, ou seja, o cristianismo deglutido pelos povos originários.

Além disso, o tema das territorialidades, ativada por obras como *Carne à moda de Frans Post* (1996) ou *Carne à la Tauney* (1997), possibilita a reflexão sobre a apatia das telas de olhares estrangeiros sobre o Brasil Colônia. A artista trata as feridas da história, cortadas das idealizadas paisagens dos referidos pintores Frans Post (1612-1680) e Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) e servidas como carne crua em imaculadas peças de louça da Companhia das Índias, a partir de relações conflituosas entre periferia e metrópole, ou ainda entre passado e presente. No entanto, apesar da importância destas questões tanto para a compreensão da retórica da artista, bem como para a investigação de pressupostos conectados, em alguma medida, à história da arte no Brasil¹⁵, detemo-nos nas relações da plástica da artista para com o Barroco e a azulejaria portuguesa, focalizando estes dois elementos.

¹³ Aventureiro alemão do século XVI que esteve no Brasil à época do combate entre as capitânias de Pernambuco e São Vicente contra navegadores franceses e seus aliados indígenas. Foi feito escravizado dos indígenas tupinambás e, quando de volta à Europa, escreveu as histórias de suas viagens, destacando costumes dos indígenas Tupinambás, como o ritual da antropofagia, ou seja, o de comer o inimigo para *participar* de sua força, mesmo que comer a carne humana não deixe de ser uma das maiores transgressões da história. Não obstante, a relação de participação não se restringe a este povo indígena. É o caso da *participação* mística com o Verbo, contida na famosa exclamação de Jesus Cristo *Hoc est corpus meum* (isto é o Meu corpo). Como apontou Jean-Luc Nancy (2000, p. 9), trata-se de comer o corpo de Deus, pois “o corpo, para nós, é sempre sacrificado: hóstia”, já que a hóstia existe tanto em *figura* como em *presença* (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 226).

¹⁴ O movimento *Antropofágico* data dos anos 1920, foi encabeçado por Oswald de Andrade (1890-1954) e Tarsila do Amaral (1886-1973), explicitado a partir do *Manifesto Antropofágico* (1928). *Grosso modo*, o movimento desejou deglutir o estrangeiro para criar um outro elemento cultural, relacionando-se com a Antropofagia por fortalecer-se a partir do contato com uma substância alheia. O movimento foi também retomado nos anos 1960 pela Tropicália.

¹⁵ É interessante discutir que a plástica de Varejão ativa, necessariamente, três das chaves interpretativas utilizadas na história da arte no Brasil: o Barroco, a pintura acadêmica do século XIX, ou a “antropofagia”, dos modernistas, balizas sobre as quais se estruturou a história da arte como disciplina no Brasil (PUGLIESE, 2017, p. 3472). Salientamos, contudo, que não nos deteremos na investigação desta questão, em particular, no presente estudo.



Figura 1. Adriana Varejão, *Anjos*, 1988. Óleo sobre tela, 190 x 220 cm. Acervo: *Stedelijk Museum*.
Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Anjos (fig. 1), tela derivada de *Barrocas*, apresenta-nos o efeito de um véu vestido por Nossa Senhora do Carmo, título consagrado à Virgem Maria na Ordem Carmelita, pintado em azul. Sob a égide de seu manto revelam-se anjos em diversas tonalidades de pele. Com o mesmo traçado que fornece estrutura ao tecido da vestimenta, saltam da tela o contorno do corpo e do rosto da Mãe de Cristo, ofertado na ausência de traços físicos. De suas costas parte um trepidante halo de luz difusa que contrasta com a cor e o movimento dos anjos sob sua proteção. O halo cega-nos, pois, emana tanta luz que não conseguimos ver a própria feição da Virgem. Os anjos estão de bocas abertas, acompanhados de atributos como harpas, com os queixos elevados em direção ao rosto de Nossa Senhora, assemelhados ao coro de uma Aleluia, ou dirigidos aos olhos de seu espectador.



Figura 2. Retábulo mor monumental no Convento de Nossa Senhora do Carmo, em Recife.
Disponível em:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_e_Convento_de_Nossa_Senhora_do_Carmo#/media/Ficheiro:Nossa-senhora-do-carmo4-altar-mor.jpg

As formas aparentam espessas camadas de tinta acumuladas umas sobre as outras, numa matéria ao mesmo tempo vibrante e intensa, sem esquecer seu aspecto de contorção, pronto para causar furor com a impressão de uma tinta molhada prestes a escorrer de seu suporte material. A sobreposição de tinta na obra aponta para uma *profundidade* da pintura¹⁶. *Anjos* apresenta uma remissão voluntária da artista ao retábulo do altar-mor da Basílica de Nossa Senhora do Carmo na cidade de Recife (fig. 2), em Pernambuco. Conta-nos que “a primeira vez que o vi foi em um livro sobre o barroco brasileiro” (VAREJÃO, 2022, p. 31).

¹⁶ A “mancha” de tinta em vermelho no primeiro plano da tela captura o nosso olhar. Pintado por Varejão como uma possível dobra ou plissado de tecido na mão dos *putti*, a sua cor e formato no conjunto da obra apontam para uma possível “imagem-sintoma” na acepção didi-hubermaniana. Todavia, se não nos determos nas repercussões da mancha e na complexa rede de conceitos ativados por Didi-Huberman a partir deste aspecto como “elemento pré-textual” da pintura, não podemos ignorar a evidência ofertada pela imagem (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 39).

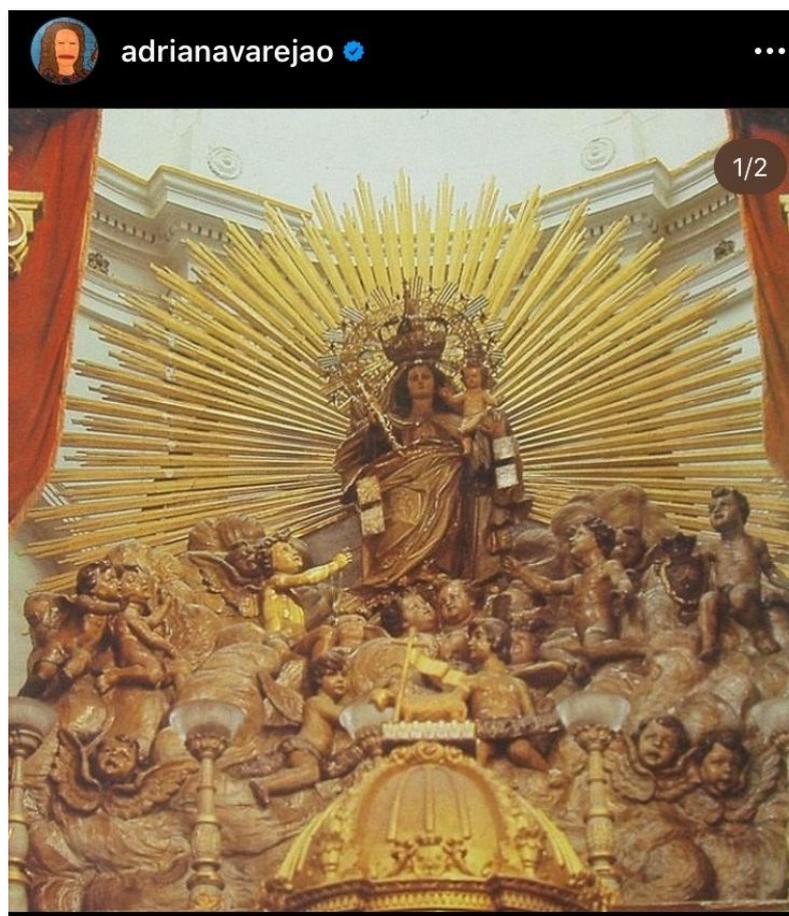


Figura 3. Retábulo mor monumental no Convento de Nossa Senhora do Carmo, em Recife, como impresso nas páginas de um livro utilizado por Varejão na pintura de *Anjos*. Reproduzido como publicado no instagram de Adriana Varejão em 31 de janeiro de 2022.

Anjos, segundo informa a fortuna, foi pintado por Varejão como uma miscelânea de tons de pele. Segundo depoimento da artista, na época em que visualizou o retábulo da Igreja numa reprodução publicada em livro, antes de pintá-lo em 1988 (fig. 3), as esculturas eram em madeira não policromada, como veio recentemente, em 2022, a publicar em seu *instagram*. Por isso, a artista escreveu “ter imaginado o altar como composto por diversos tipos de tonalidades” (VAREJÃO, 2022, p. 31). Segundo outro depoimento, este mais recente, “horrorizou-se” ao perceber que, num restauro após posterior a sua tela, “todos os anjos foram pintados de rosa-claro” (VAREJÃO, 2022, p. 31). Ainda segundo este relato da artista, os trabalhos de *Poivo* (2013) teriam tido sua gênese em *Anjos* (1989), embora não haja referências documentais, até onde foi possível verificar, da relação direta entre os trabalhos.

Citou-se, também, que a artista “durante sua infância e juventude, não tem qualquer contato com o universo artístico” (VOLZ, 2022, p. 201). Ao ponderar sobre a radicalidade desta afirmação, talvez seja possível acrescentar a declaração citada no livro *Adriana Varejão*, editado pelo Itaú Cultural, de uma atividade da artista em procurar referências em livros que “remonta aos 4 anos de idade, quando descobriu as obras de arte produzidas na coleção Gênios da Pintura¹⁷” (MORAES, 2013, p. 19).

Conforme esse último texto, Varejão definiu a si própria como uma artista “catadora”, ou seja, caracterizada por uma obra capaz de intensa atividade de bricolagem. A artista (2022, p. 39) não acredita em narrativa única, “eu quero dizer que não existem fatos ou verdades históricas, apenas versões”. Em narrativas sobrepostas, costuradas pela artista de maneira a perder a linearidade que poderia simplificar o passado, Varejão cria uma sobreposição de elementos encontrados ao acaso ou com profunda pesquisa.

A partir de uma noção de Barroco como drama e teatralidade, a densidade do movimento artístico é apresentada na tela pela espessura da tinta vinculada à aparente arquitetura de um altar colonial. Concordamos com a fortuna quando ela informa que a fascinação pelas “pinturas barrocas dos anos 1980 é que elas claramente são – apesar de abstratas – imagens de arquitetura. Temos o altar, o teto, o forro, a nave” (VOLZ, 2022, p. 23). Além de *Anjos*, outras obras pintadas na mesma época como *Altar amarelo* (1987) e *Nave* (1987) apresentam relação com o interior de ambientes barrocos.

Logo, talvez seja possível enunciar que uma singular característica barroca nas pinturas deste período é a simulação. Os quadros barrocos de 1987 e 1988 são nitidamente imagens de retábulos, claustros e colunas, mas são as espessas camadas de tinta que apresentam, em certo sentido, a riqueza da matéria, o efeito ilusório da pintura, famoso pelo truque de perspectiva *trompe-l'oeil* que abunda nos forros religiosos coloniais, ou a intensidade dramática inerente ao Barroco.

¹⁷ Segundo outro depoimento da artista, “quando eu era pequena, minha mãe colecionava Mestres da pintura e eu vivia folheando esses livros – sempre que perguntam da minha primeira experiência com a pintura eu cito isso. Aí, agora, recentemente, a Folha [de S.Paulo] lançou uns fascículos com artistas brasileiros. E aí tem eu [risos]”. Cf.: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/adriana-varejao>

Não obstante, nas pinturas dos anos de 1980, não há cissura entre interior e exterior, outra característica marcante do Barroco, como evidenciaremos posteriormente na plástica da artista. Na série *Barrocas*, há apenas dentro. Diante das imagens de Varejão desse período, a impressão é que as formas dos *putti*, altares e pilares encontram-se interiorizadas na profundidade da tinta, com inscrição recôndita na profusão, ou espessura do material.

Varejão (2022, p. 23) citou que “nestas telas iniciais procurou pintar a fronteira entre o que é o espaço palpável e o que é a sua simulação”. Para a artista (2022, p. 23), há uma aposta dirigida aos sentidos humanos a partir do Barroco ao tratar da situação exemplar em que a coluna na arquitetura dá lugar a “uma pintura que simula a coluna, um teto que se abre para o céu, um painel de madeira pintado à moda de azulejaria”, antes de acrescentar que até hoje acredita “na pintura como sendo o efeito ilusório de um artifício”.



Figura 4. Adriana Varejão, *Azulejos*, 1988. Óleo sobre tela, 150 cm x 180 cm. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Em *Azulejos* (fig. 4), entre formas abstratas produzidas nos tons de azul e branco, com tendência ao verde fosco em certas regiões, destaca-se a figura de um anjo incrustado sobre a borda superior de um altar revelado em sua

interioridade, bem como colunas, arabescos e azulejos. É um painel de azulejos de uma igreja revelado na infinitude de suas dobras, mas sua apresentação em meio à abstração – uma tela, em Varejão, que já *deseja* o espaço tridimensional – eleva sua densidade a um alto grau de incandescência.

Excede as ambições deste trabalho definir o que poderia ser o movimento Barroco, bem como considerar seus desdobramentos sincrônicos ou diacrônicos. Partimos do que a fortuna crítica de Adriana Varejão compreendeu como Barroco e qual foi o seu legado, ainda segundo esses autores, para a compreensão da plástica da artista. A justificativa de tal pesquisa assenta-se na escassez de produções bibliográficas que se debrucem sobre a fortuna crítica da artista, principalmente cotejando-a a especialistas em Barroco no Brasil. Conceitualmente, asseveramos que a artista, ao exprimir a expressão do Barroco em terras brasileiras, busca trabalhar a partir do que denomina como “Barroco brasileiro”, ou ainda “Barroco mineiro”.

Recentemente, Varejão (2022, p. 22) referiu-se ao movimento artístico como “Barroco latino-americano”, na esteira de Adriano Pedrosa (2013, p. 12) que, também, refere-se ao movimento como “latino-americano”. Outros críticos de preponderância em sua fortuna, como Paulo Herkenhoff (1992, p. 24) ao utilizar das categorias de “Barroco brasileiro” ou “Barroco mulato”, ou Lilia Schwarcz, em livro escrito com Varejão (2012, p. 53; 241) ao asseverar um “Barroco mulato” ou “Barroco mineiro”, utilizam de nomenclatura que, para recordar a historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (2014, p. 9), uma autoridade em Barroco no Brasil, ao contrário dos críticos na fortuna da artista, soam inadequadas frente a este movimento artístico, pois a conceituação “Barroco nacional”, foi criada “pela historiografia modernista em busca de manifestações originais na arte produzida no passado colonial”.

Se, sob a égide de Oliveira (2014, p. 9), optamos por referir-se ao movimento e sua expressão em terras brasileiras, assim como em sua relação com a plástica de Varejão, como “Barroco no Brasil”, torna-se preciso investigar determinados aspectos que estruturaram a fortuna crítica a partir desta conceituação. Isto, porque, a busca de um Barroco genuinamente brasileiro oblitera sua expressão mediante Barroco lusitano, pois os azulejos eram importados de Portugal.

Ao contrário da talha em madeira, as peças vinham diretamente da Europa, infiltradas de modelos plásticos europeus. Mas, se a talha em madeira policromada não era produzida localmente, os modelos das imagens devocionais eram “constituídos em primeira instância por gravuras europeias ilustrando livros sacros ou registros avulsas”, mas também “imagens importadas da metrópole ou confeccionadas na região por artistas portugueses” (OLIVEIRA, 2017, p. 15).

Evidentemente, existiram também os fáceis humanos locais, mas ao que tudo indica, um trânsito comercial e cultural com a metrópole portuguesa, principalmente com a cidade de Lisboa, foi corriqueiro¹⁸ (OLIVEIRA, 2017, p. 22). Olinto Rodrigues dos Santos Filho (2017, p. 124-127), também aponta a diversidade e falta de “fórmulas” na produção da estatuária em madeira policromada, na ausência de preocupação com a identificação iconográfica correta, ou a troca de atributos entre as imagens devocionais, mas também insiste na importação de imagens portuguesas para Minas Geraes vindas de Lisboa, Porto e Braga.

Ainda, a historiadora da arte Hannah Levy (1944, p. 7), no artigo “Modelos europeus na pintura colonial”, publicado originalmente na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional, lembrou-nos que é “fora de dúvida” que grande número de “pintores nacionais” utilizaram de modelos oriundos da arte europeia, principalmente gravuras, na pintura das igrejas do Barroco no Brasil. Levy (1944, p. 22) citou como Mestre Ataíde (1762-1830), para determo-nos num exemplo, em trabalho de ornamentação da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto, pintou a partir de gravuras do francês Michel Dermane, difundidas no século XVIII, mas cuja origem remontaria à reprodução por gravadores nos séculos XVI, XVII e XVIII de uma Bíblia ilustrada por Rafael Sanzio (1483-1520), no Renascimento Italiano.

Não obstante, as pequenas diferenças entre as imagens pintadas no Brasil e os modelos europeus, deveriam menos à intencionalidade do artista que a transposição de uma técnica de pintura (gravura), para outras (óleo de mural), por exemplo, sem descontar a alteração das dimensões das obras. Levy (1944, p. 44),

¹⁸ A Igreja de Nossa Senhora do Carmo, por exemplo, em Ouro Preto, apresenta ainda hoje a série completa de imagens dos Passos nos retábulos da Nave e a particularidade única em chumbo policromado por significar que foram importadas do Rio de Janeiro ou Portugal (OLIVEIRA, 2017, p. 24).

conclui por citar que os modelos europeus, a partir das gravuras, serviam inclusive de modelo aos artistas desconhecidos que “executaram os azulejos”, como “nos gestos expressivos das mãos, cujas atitudes foram minuciosamente conservadas pelos copistas”.

Nesse sentido, é possível lembrar a densidade cultural do azulejo, ou ainda a complexidade da história da azulejaria, o que vai de encontro às preocupações warburguanas (2015, p. 372) com o “intercâmbio de imagens”, ou “trânsito de imagens”, noção defendida por Vera Pugliese (2022, p. 38) por abarcar a relação entre desiguais, pois trata-se também de trânsitos entre metrópoles e países dependentes, inclusive economicamente, como é o caso dos azulejos portugueses transitados entre Portugal e sua colônia ultramarina.

Existe algo de arqueológico no trabalho de Varejão¹⁹: encontrar córregos de água em uma fonte que não parece ter cessado de correr. Uma artista que realiza uma operação de exumar o passado para encontrar possibilidades de trabalho. Trapeira²⁰ (*chiffonnier*) da minúcia do mundo, Varejão é famosa pela interrogação dirigida à azulejaria portuguesa. Portanto, a plástica de Varejão poderia ter algo em comum com a prática do próprio historiador da arte no sentido benjaminiano²¹, em busca de escrutinar as franjas coloridas ocultas sob os trapos do passado.

A própria palavra azulejo estaria enraizada à palavra árabe-hispânica *az-zulayy*, que significa, conforme texto de Alfonso Pleguezuelo (2020, p. 23), para o catálogo *800 anos de história do azulejo*, publicado pelo Museu Bernardo Estremoz em Lisboa, Portugal, “pedra de terracota vidrada, e usada para cobrir muros e pavimentos”. Em texto para o mesmo catálogo, o historiador da arte José Meco

¹⁹ O modelo arqueológico denota uma concepção dialética de memória como objeto a ser “escavado”. Neste modelo teórico, a memória encontra-se tanto nos vestígios que a escavação traz à tona como na própria substância do solo ou ainda “no próprio presente do arqueólogo, no seu olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 123). Para Benjamin (1987, p. 239) “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava”.

²⁰ Nomeamos a atuação de Varejão como a de uma trapeira (*chiffonnier*) a partir da acepção utilizada por Didi-Huberman para referir-se ao trabalho de Walter Benjamin, principalmente em *Passagens* (2009) e no seu retorno à vida moderna anunciada por Charles Baudelaire (1821-1867). Para o francês, a prática da história da arte poderia (ou deveria) estar arraigada ao ato de tornarmos trapeiros da memória das coisas, preocupados em procurar unir os trapos do mundo e a partir dos detritos construir “novas coleções” de objetos para o conhecimento. O resto ofertaria “o suporte sintomal do saber” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 119).

²¹ Pois “não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN, 2009, p. 505). A novidade ou o presente, encontra o passado ou o ocorrido, a partir de um choque, visível numa fulguração, como uma possibilidade de visualizar os tempos na história.

(2020, p. 224), grande autoridade em azulejaria portuguesa, lembra-nos que teve o mundo islâmico uma notável forma de afirmação da vida artística no azulejo, produção que se estendia por uma grande região territorial, a qual abarcava o Mediterrâneo, o Norte da África e a própria Ásia Central. Foi ainda “na Pérsia, que a azulejaria alcançou excepcional requinte, durante os séculos XII a XIV”.



Figura 5.a 5.b. Azulejos do claustro de São Francisco em Salvador, na Bahia, 2021. Fonte: acervo pessoal do autor.

Todavia, parece ter sido no século XVII, em Portugal, que a produção de azulejos se tornou preponderante, ou “singela” (MECO, 2020, p. 247). Na primeira metade do século XVII, predominou a produção de azulejos em policromia simples de amarelo e azul. Mais tarde, houve uma intensificação cromática e cores como o verde, a partir do óxido de cobre, e o roxo e preto, a partir do óxido de manganês, ganharam destaque na produção das peças (MECO, 2020, p. 247).

Ainda no Portugal seiscentista acentuou-se a utilização de azulejos no interior dos edifícios, revestindo paredes, arcos, abóbadas e cúpulas, enquanto a azulejaria desenvolvida em Talavera, na Espanha, mais tarde, disseminada para Portugal, confirmava a padronagem do material em cores azul e branco (MECO,

2020, p. 237; p. 247). Durante os séculos XVII e XIX, Portugal tornou-se o maior produtor europeu de azulejos, utilizados em larga escala não apenas no país, mas em suas colônias ultramarinas, como é o caso do Brasil (MECO, 2020, p. 229).



Figura 6. Azulejos do claustro de São Francisco em Salvador, na Bahia, 2021. Fonte: acervo pessoal do autor.

Embora o uso de azulejos portugueses trazidos para o Brasil, a título de lastro de navios, vinculasse-se ao revestimento de construções religiosas na Costa brasileira, principalmente no Nordeste, como a igreja da Ordem Terceira e o Convento de São Francisco de Assis em Salvador, ou no Rio de Janeiro, como na igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, “o uso das peças minerais marcou poucas igrejas na região mineradora, como é o caso de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto, Minas Gerais” (ZORTÉA; PUGLIESE, 2022, p. 265).

Apontamos a dificuldade de transporte de azulejos para Minas Gerais, o que inviabilizou seu emprego na arquitetura religiosa desse local (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010, p. 95). Este impasse obrigou os construtores na região das Geraes a empregarem substitutos como a pedra sabão ou a simular os efeitos dos azulejos (OLIVEIRA, 2014, p. 72), o que nos conduz a asseverar a importância do Barroco litorâneo na plástica da artista.

Em particular, no Nordeste brasileiro, a já referida Igreja da Ordem Terceira de São Francisco apresenta claustro revestido por azulejos portugueses (fig. 5.a e 5.b). Quanto ao Convento de São Francisco²² (fig. 6), recordamos que a atual igreja é a quarta edificação, tendo sua pedra fundamental lançada em 1657 e conclusão de sua estrutura arquitetônica em 1672. Estruturalmente, o claustro foi feito com pedras da ilha de Boipeba, localizada ao sul da Bahia, entre 1729 e 1732. Contudo, lembramos que a fachada em pedra de lioz não foi lavrada aqui, mas importada em peças diretamente da Europa. Quanto os azulejos do local, produzidos em Portugal, conforme aponta-nos estudos da historiadora da arte Maria Helena Flexor (2010, p. 60), chegaram ao Brasil entre 1743 e 1746.

Para retornar às singularidades formais na plástica de Varejão, lembramos a incrível quantidade de peças de azulejos pintadas pela artista, principalmente em remissão aos azulejos encontrados no Brasil. Seus azulejos, conforme informa a fortuna, derivariam de uma “pesquisa de campo feita a partir de milhares de fotografias tiradas nas cidades de Olinda, Salvador e Cachoeira” (VOLZ, 2022, p. 214). O azulejo é uma constante na obra de Varejão. Podemos destacar o trabalho com azulejo na série de imagens *Azulejões* (2000-), ou ainda em *Saunas e Banhos* (2000-). No entanto, as peças estão presentes desde os primeiros trabalhos da artista, como *Milagre dos peixes* (1991) e *Varal* (1993), tratando-se de uma marca indelével de sua plástica.

²² Como é comum no Barroco litorâneo, a Igreja do Claustro encontra-se ao lado de outra, no caso a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco.

1.2 O estatuto da carne em Adriana Varejão

Não obstante, tão marcante quanto o azulejo é sua contraposição à pintura de carne na obra de Adriana Varejão, numa oscilação ou ainda correspondência calculada entre caos e matemática, que atrai agora o nosso olhar. Para além do Barroco “brasileiro”, lastreia-se a positivação da carne na obra da artista. Objetiva-se compreender o estatuto da carne na referida plástica e qual o tratamento recebido pelo elemento por parte da fortuna crítica, investigação que será aprofundada no segundo capítulo face à polaridade *ethos/pathos*.

Varejão (2022, p. 22), recentemente, ao falar em “neobarroco” oferta-nos outra possível chave interpretativa para a compreensão de sua plástica, inserindo-se conscientemente numa vertente plástica do último quartel do século XX que buscou trabalhar a partir do que autodenominou de “neobarroco”. Ao mantermos no horizonte, também, as preocupações manifestadas por Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (2022, p. 153) sobre o uso poroso e tautológico do termo “barroco”, lembramos que a utilização do termo “neobarroco” nos anos 1980, conforme asseverou Omar Calabrese (1987, p. 27) em *A idade neobarroca*, sofreu impacto, principalmente, do trabalho do escritor latino-americano Severo Sarduy.

Evidenciamos que Sarduy, em *Ensaio sobre o Barroco* (1987, p. 209) que segundo a fortuna foi lido pela artista (VAREJÃO, 2013, p. 233), escreveu que o sentido profundo do Barroco na atualidade deveria ser o de “parodiar” a economia burguesa, baseada na administração e no bom funcionamento da sociedade. Contrário ao princípio da acumulação e da austeridade, o autor propõe o Barroco como “a superabundância e o desperdício”. Linhas abaixo, Sarduy (1987, p. 210) citou que o erotismo como desperdício de material ou ainda na chave da artificialidade, manifestaria um “jogo cuja finalidade está em si mesmo e cujo propósito não é a condução de uma mensagem (...), mas o desperdício em função do prazer²³”.

²³ Autor que utiliza o termo neobarroco para referir-se a determinadas obras surgidas no século XX. Para Sarduy (1987, p. 217) o neobarroco estaria ligado ao trabalho perdido como jogo e desperdício, faltante de um pensamento funcional. O neobarroco seria “a voluptuosidade do ouro, o fausto, a desmesura, o prazer”, ou ainda “o erotismo da artificialidade”. Ligado também, em termos quase

Adriano Pedrosa (2013, p. 12) em texto para o catálogo da exposição “Histórias às margens” (2013), curada por ele no Museu de Arte Moderna de São Paulo, destacou o “espírito” do barroco na obra da carioca como “drama e teatralidade”. Depois, ao referir-se às telas pintadas como azulejos, acrescentou que “o barroco é pura ilusão e teatro”, retornando à chave da ilusão ao citar o azulejo como “plano da fantasia, da representação” ou ainda “artificial, ilusionista” (PEDROSA, 2013, p. 162).

Camillo Osório (2009, p. 228) para o livro *Entre carnes e mares* (2009) asseverou a pintura de Varejão como “afirmação da aparência, da aparição, da potência, em constante metamorfose, da superfície”. A própria artista (2005, p. 2) disse preferir, no contexto da exposição “*Chambre d'échos*” (2005), na Fundação Cartier em Paris, “pensar a questão da carne e do corte (...) no campo dessa dimensão erótica da linguagem. (...) A carne, para mim, está mais ligada à ideia de erotismo presente no Barroco”.

messiânicos, a uma superação da autoridade a partir da “impugnação da entidade logocêntrica” (SARDUY, 1987, p. 212).



Figura 7. Adriana Varejão, *Língua com padrão sinuoso*, 1998. Óleo sobre tela, 200 x 170 x 57 cm. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Na mesma entrevista, algumas linhas abaixo, citou a “carne como metáfora da talha barroca, coberta de ouro. É pura voluptuosidade” (VAREJÃO, 2005, p. 2). Nesse sentido, talvez seja preciso interrogar a afirmação da artista de que “o carnaval do Rio é barroco. O desfile das escolas de samba é a maior ópera barroca da face da Terra” (VAREJÃO, 2005, p. 1), no que se relaciona com os próprios cortejos religiosos do Barroco, cujas consequências dionisíacas face à Varejão serão interrogadas nos próximos capítulos.

É possível iniciar uma investigação sobre a matéria transbordante pintada como carne vermelha contraposta ao azulejo²⁴. A artista apontou a carne excedente em sua plástica como riqueza material do Barroco, confirmada pela voluptuosidade excessiva do material. Como vemos em *Língua com padrão sinuoso* (fig. 7), os detalhes do azulejo são sofisticados. Não é um simples azulejo, como os utilizados

²⁴ Reflexão que precisará ser, em capítulo subsequente, interrogada a partir de questões abertas pela polaridade *ethos/pathos* na obra de Aby Warburg.

de maneira corriqueira em hospitais ou botequins para higienizar ou impermear ambientes, pois as peças apontam também beleza e riqueza.

Sobre a tela pintada em azulejos a artista escavou uma ferida, que a partir da forma de uma língua orgânica extrapola o suporte material e adquire o meio externo em tridimensionalidade. Frente a estes azulejos muito bem encaixados, obedientes ao padrão imposto pela artista, as peças revestem um interior viscoso acessível aos nossos olhos pela abertura. Não se trata de um corte meditado, mas de um transbordamento por excesso do interior sobre o exterior.

O azulejo expeliu uma secreção que, sinestesticamente, apresenta-se como quente e mole ao toque. Em um dentro e fora da pintura, o interior matérico, como as rebarbas de uma escultura em fundição, adquire exterioridade. Ao refletirmos sobre a questão, podemos investigar que ambos os materiais, azulejo e carne, têm certa riqueza material, mesmo que de textura ou sensação distinta. Ambos os materiais são demasiados, pois para determo-nos em outra fala da artista (2013, p. 233), “uma máxima barroca” poderia ser “o desperdício em prol do prazer”.



Figura 8. Adriana Varejão, *Língua com padrão em X*, 1998. Óleo sobre tela, 200 x 170 x 57 cm.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

Detemo-nos na chave interpretativa da matéria transbordante, pois para o filósofo francês Gilles Deleuze (2009, p. 210), em seu livro *A dobra. Leibniz e o Barroco*, publicado pela primeira vez em 1988, o Barroco é, sobretudo, uma função operatória, ou ainda um traço, “um máximo de matéria para um mínimo de extenso”. Talvez seja possível buscar uma aproximação com uma das condições do Barroco exploradas por Deleuze (2009, p. 208), pois a pintura barroca tem “necessidade de sair do quadro e tornar-se escultura, para atingir plenamente seu efeito”, como é o caso de *Língua com padrão em X* (fig. 8).

Novamente, face a essa obra, estamos diante de azulejos em padronagem a compor padrões florais, mas uma outra vez, a frieza meditada adquire densidade a partir da carne. As feridas, para além da língua vermelha dobrada sobre si mesma, são também encontradas nas laterais da tela. Como num processo de invaginar, o interior de carne, orgânico, quente, mole, desdobra-se da superfície fria e geométrica, pois como em *Origem do drama trágico alemão* (2013, p. 308), de

Walter Benjamin, cuja origem remonta a 1924, asseveramos “que a linguagem do Barroco está constantemente a ser abalada pelas rebeliões dos seus elementos”.

A carne transborda, ela é artificial, profunda, densa, sem esquecer seu estatuto de convulsão, dispêndio e revolta. Como neste interior quente, excessivo, voluptuoso, que se oferta aos nossos olhos ao cruzar o batente na Igreja de São Francisco em Salvador (fig. 9) a carne estaria arraigada a uma sensação de quentura, ou um calor visceral. Trata-se de uma emoção ampliada pela matéria que parece saltar das gretas, ainda mais quando a talha dourada reflete a luz de velas, como nos recônditos da igreja, nos tetos pintados ou nos altares talhados em madeira policromada. A título de recordar as palavras de Benedito Lima de Toledo (2010, p. 14), trata-se da “misteriosa sensação de cavernas feitas de ouro”



Figura 9. Detalhes da talha dourada da Igreja de São Francisco em Salvador, Bahia, dez. 2021. Acervo: arquivo pessoal do autor

Além disso, a carne e o azulejo na obra em questão não existem um sem o outro, são uma disposição tensiva. É preciso explodir o azulejo, ultrapassá-lo, mas

na ausência da peça mineral, a matéria não surgiria como uma aparição, ou seja, não seria inesperada. Neste sentido, é possível associar a relação entre azulejo e carne a outra característica do Barroco para Deleuze (2009, p. 66), caso da cisão entre interior e exterior, ou seja, a separação entre o compartimento fechado e a fachada.

Focalizamos os azulejos dessas obras, que são formalmente próximos da padronagem de azulejos em azul e amarelo na Basílica de São Salvador, também na capital baiana. Encontram-se entre a talha dourada, os altares e as colunas salomônicas (figura 10.a. 10.b.), vinculados, em alguma medida, a padronagem de azulejos utilizada na série *Línguas. Grosso modo*, segundo Myriam Oliveira (2003, p. 203), os azulejos utilizados no litoral do Brasil eram pintados em azul, o que também é asseverado por José Meco (2020, p. 247) sobre a azulejaria portuguesa, como apontamos acima. Neste sentido, a pintura dos azulejos em amarelo marca uma diferença.



Figura 10.a. 10.b. Azulejaria em padrão bicolor azul e amarelo na Catedral Basílica de São Salvador na cidade de Salvador, na Bahia, 2021. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Segundo a historiadora da arte Maria Helena Flexor (2010, p. 49), outra autoridade em Barroco no Brasil, a Catedral Basílica de São Salvador apresentaria tanto ornamentos barrocos como rococós, maneiristas ou neoclássicos. O que forneceria unidade à sua estrutura é a talha dourada formada principalmente por motivos como as folhas de acanto estilizadas, folhas de parreira, cachos de uva, numa possível alusão ao sangue de Cristo, bem como a fênix, outra alusão à Ressurreição, *putti* ou querubins, numa complexa relação entre variados elementos ornamentais.

Nesse sentido, para citar Mozart Alberto Bonazzi da Costa (2010, p. 70) em seu estudo *A talha ornamental barroca na igreja conventual franciscana de Salvador*, lembramos os conjuntos escultóricos do Barroco não concebiam paredes lisas, e entre os estudiosos há aqueles que explicariam tal particularidade ao diálogo que os ibéricos mantiveram com os árabes, na confluência cultural que marcou a Península Ibérica. Para ele, é possível afirmar que grande quantidade de ornamentos presentes nas igrejas barrocas portuguesas, e em sua extensão os edifícios coloniais construídos no Brasil, “seja decorrente de uma particularidade da estética muçulmana, chamada por alguns estudiosos de *horroris vacui* (horror pelo vazio)” (DA COSTA, 2010, p. 70).

Talvez, seja possível aproximar estas considerações sobre a talha do Barroco da plástica de Varejão, pois obras como *Língua com padrão em flor* (fig. 11), revelam-se repletas de matéria e, para além da azulejaria, até seu interior apresenta-se como sem vácuo, numa exasperação do cheio na qual o excesso é a normativa. A chave do excesso, ou do erotismo sublinhado acima, aproxima-nos de Paulo Herkenhoff (1992, p. 24), no texto *Adriana Varejão, da China Brasil*, artigo que aposta que sua “pintura tem uma corporeidade que toma um lugar no mundo, introduzindo uma ambivalência”, calcada inclusive no “exagero da matéria”.

O autor (1992, p. 24) ao comentar que Varejão “lida com uma crise de ausência de tensões propulsoras”, aponta o Barroco no Brasil como distante da tensão de uma Contra-Reforma ou ainda da catequese, já que “não se trata de um feito por índios como na América espanhola. O Barroco Brasileiro foi, no máximo, competição entre irmandades religiosas de uma mesma fé”, apostando que o caráter especificamente “político singular do Barroco no Brasil estaria em ser obra mulata, obra do maravilhamento criada por filhos de escravos”.



Figura 11. Adriana Varejão, *Língua com padrão em flor*, 1998. Óleo sobre tela, 200 x 170 x 57 cm.
Fonte: arquivo pessoal do autor

A afirmação de Herkenhoff pode ser questionada a partir de textos de Myriam Oliveira (2003, p. 167), que em estudo dedicado às confrarias coloniais, citou na definição destes “agrupamentos” a existência de critérios de seleção a partir de categorias socioeconômicas e “cor da pele”, vinculadas a um caráter “exclusivista nos extremos da pirâmide social”. Em seguida, a historiadora da arte lembra-nos que as irmandades do Santíssimo Sacramento e as ordens terceiras franciscanas e carmelitas, “recebiam apenas brancos”, focalizando as proibições oficiais aos mestres e artistas na Bahia em “aceitar negros e mulatos livres como aprendizes”, bem como aos juízes de ofício em admitir a exame “negros de qualquer qualidade e pardos que não fossem forros pelo rei”.

Se as restrições eram ainda mais severas no Rio de Janeiro, “excluindo os pardos e mulatos em geral”, Oliveira (2003, p. 180) acaba por concluir que as referidas proibições não poderiam ser rigidamente observadas numa sociedade escravagista, e efetivamente não o foram, pois, “a presença de aprendizes negros nas oficinas foi uma constante, amplamente documentada”. Oliveira (2003, p. 180) lembra que esta presença consolidou-se “na segunda metade do século XVIII”, remetendo-se não somente a Aleijadinho (1738-1814), e Mestre Valentim (1745-1813), mas também ao pintor ex-escravizado Manoel da Cunha (1737-1809), que chegou a estabelecer em sua casa um curso particular de pintura.

Não obstante, ainda segundo Myriam Oliveira (2003, p. 103), a persistência no uso da expressão “Barroco mineiro”, como já tivemos oportunidade de indicar, repercutiu em uma supervalorização dos “artistas mestiços”, como os referidos Aleijadinho e Mestre Valentim. Isto ocasionou muitos estudos e publicações, o que deixou na sombra artistas portugueses de primeira grandeza, “particularmente os que tiveram atuação paralela à dos citados artistas mulatos” (OLIVEIRA, 2003, p. 104).

Além disso, Paulo Herkenhoff (1996, p. 4), em *Pintura/Satura*, publicado pela Galeria Camargo Vilaça, associa a carne a um “fundo pictórico que remonta ao *Boi esquartejado* e à *Lição de Anatomia* de Rembrandt, e ao Goya do *Balcão de Açougue*, e, sobretudo, da devoração do *Saturno*”. Estas obras são, inclusive, citadas pela própria artista (2005, p. 2), *a posteriori*, na afirmação de que “quando penso em carne, penso no *Saturno* e no *Tête de Mouton*, de Goya, no *Boi esquartejado* e em *Lição de Anatomia* de Rembrandt, em Géricault, Bacon. Ou seja, na pintura em si”, o que já aponta uma primeira retroalimentação entre críticos e artista, sobre a qual nos deteremos posteriormente.

Na sequência desse depoimento, Varejão (2005, p. 2) acaba por acrescentar a sentença “*não gosto*²⁵ quando associam a carne em meu trabalho ao *martírio dos povos colonizados*”. Refletimos sobre certa leveza contida nas frases citadas acima, principalmente ao considerar a antítese inerente à expressão do Barroco. A radicalidade desta afirmação, que inclusive afasta-se de comentários posteriores de artista e fortuna, como teremos oportunidade de indicar, exige considerar a

²⁵ O grifo é nosso.

própria intensidade dramática no interior das igrejas coloniais, o que não escapa nem à simulação do referido movimento artístico. As declarações, também, parecem distantes das recentes *Ruínas de Carne* (2021-2022), pintadas para a exposição na Pinacoteca de São Paulo, como *Ruína Brasilis* (fig. 12).

A carne vermelha revelada sob o azulejo em espetaculoso padrão bicolor em verde e amarelo lembra-nos a plasticidade fundamental deste elemento orgânico que pode ser erótico e dispendioso, mas não se subtrai da potência para a violência. Sobre uma coluna retangular, sem ângulos ovais, foram pintados azulejos em quadrados a 45° nas cores verde e amarelo. Além do referido padrão bicolor, seis azulejos para cada lado da coluna, em sua base, são pintados em azul e apresentam flores ou estrelas em branco, na hipótese de diálogo com a simbólica estatal.



Figura 12. Adriana Varejão, *Ruína Brasilis*, 2021. Óleo sobre tela e madeira e poliuretano. Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: arquivo pessoal do autor

Jochen Volz (2022, p. 6-7), no recente catálogo da exposição “Suturas, Fissuras, Ruínas”, compreendeu as pinturas de *Ruínas de Carne* (2021-2022) como “igualmente repulsivas e extremamente atraentes”, dotadas de “qualidade visceral”. Ao percorrer o octógono da Pinacoteca de São Paulo, atentos a obras como *Ruína Talavera I* (fig. 13.a. 13.b.), ponderamos que as mais atuais ruínas pintadas por Varejão não são repulsivas. Acreditamos numa *pasteurização*, ou um arrefecimento da potência empática da carne, que tangencia, agora, uma carne comestível, embutida, subtraída da visceralidade de obras anteriores da artista, como na pintura de *Linda do Rosário* (2003), cujo aspecto de órgãos expostos, em carne viva, é muito mais repulsivo.

Notamos e desejamos marcar diferenças que permitem estabelecer uma tipologia de pintura de carne em sua plástica, pois depreendemos uma tipologia na investigação da pintura de carne nesta obra. Paradoxalmente, como teremos a oportunidade de indicar no terceiro capítulo, quando a pintura de carne aparenta menos força empática, a artista (2022, p. 26), acrescentou que “como estética de persuasão²⁶, de catequese, de conquista, o barroco se utiliza da representação exacerbada das chagas, das feridas”, o que insere uma difração temporal face aos comentários de 2005, apontados acima, abrindo uma questão na qual determo-nos adiante.

²⁶ A persuasão do Barroco foi problematizada pelo historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan (2004, p. 40), para quem “o princípio da arte [barroca] como persuasão se relaciona com o programa religioso da Igreja católica”. Todavia, ponderou que, se prevalecem os motivos religiosos e morais, seria “absurdo reduzir toda a temática barroca às teses religiosas da Contra Reforma”, antes de acrescentar que “na maior parte das figurações religiosas barrocas, não encontramos a expressão da religiosidade do artista, mas sim o reflexo da religiosidade dos devotos” (ARGAN, 2004, p. 37).



Figura 13.a. 13.b. Adriana Varejão, *Ruína Talavera I*, 2021. Óleo sobre tela e madeira e poliuretano. Fonte: arquivo pessoal do autor

As carnes feridas proliferam-se na obra da artista, umas mais viscerais que outras. *Azulejaria Tapete* (fig. 14) apresenta uma ferida em carne viva escavada na tela, reveladora de uma interioridade viscosa. A superfície da imagem apresenta-nos tipos diferentes de azulejos, formados por padrões conectados a delicados motivos florais, ou ainda peças avulsas. Manifesta, também, azulejos trocados de lugares, invertidos de posição ou ainda substituídos por novas peças por terem apresentado falhas ou impressões de tempo, como peças quebradas ou trincadas.

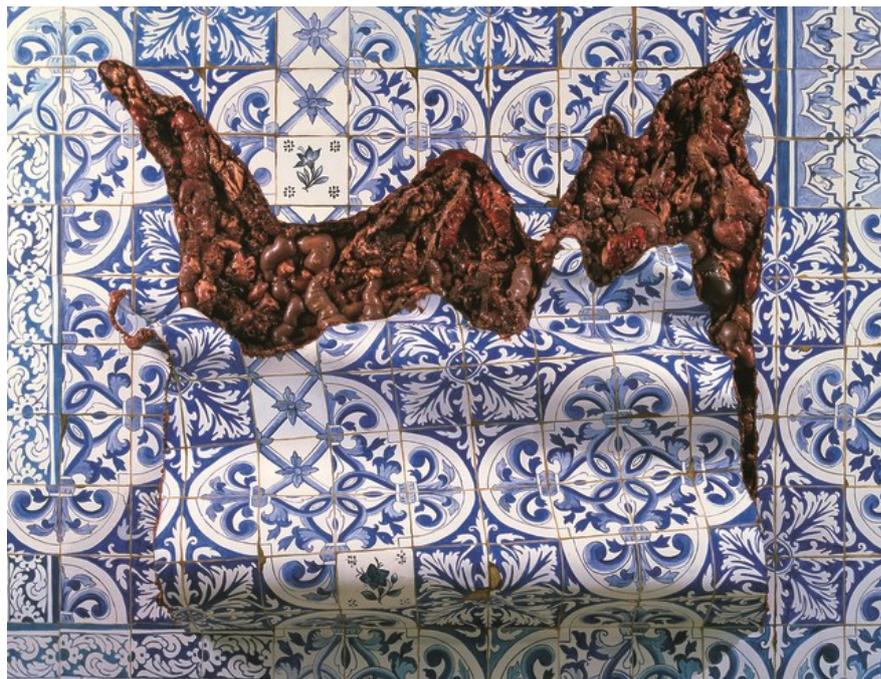


Figura 14. Adriana Varejão, *Azulejaria tapete*, 1999. Óleo sobre tela, 149.9cm x 200.7 x 24.9.
 Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/adriana-varejao-azulejaria-de-tapete-em-carne-viva-carpet-style-tilework-in-live-flesh>

O azulejo continha sob sua lisura e frieza a matéria orgânica que captura nossos olhos. Ao contrário da aparência fria, dura e lisa do azulejo, a ferida revelada apresenta corporeidade quente, mole e viscosa. É importante considerar que o azulejo não apenas oculta, mas revela a carne, pois é ela que oferta densidade à peça mineral: carne e azulejo são inseparáveis nessa plástica. O uso da tinta a óleo fornece uma aparência de vísceras úmidas aos nervos e carnes, como uma ulceração. As cores vermelho, roxo e preto, como a cor do sangue seco, remetem ao interior de um corpo escorchado.

Manusearíamos essa carne por entre os dedos com certo receio, talvez enojados, de súbito paralisados, mas é difícil não sentir empatia, noção que precisará ser aprofundada posteriormente. Em um jogo de atração e repulsa, calcado na proximidade do que parece tão distante, mas encontra-se imiscuído em nosso interior, notamos que a víscera é o mais íntimo e o mais interdito. Além disso, mesmo que na chave de um *pseudo-morfismo*, os dois cortes mais superiores, abertos na verticalidade, parecem mimetizar um corpo crucificado, seja a imagem crística pregada na Cruz, ou o *Boi dissecado* (1655), de Rembrandt (1606-1669).

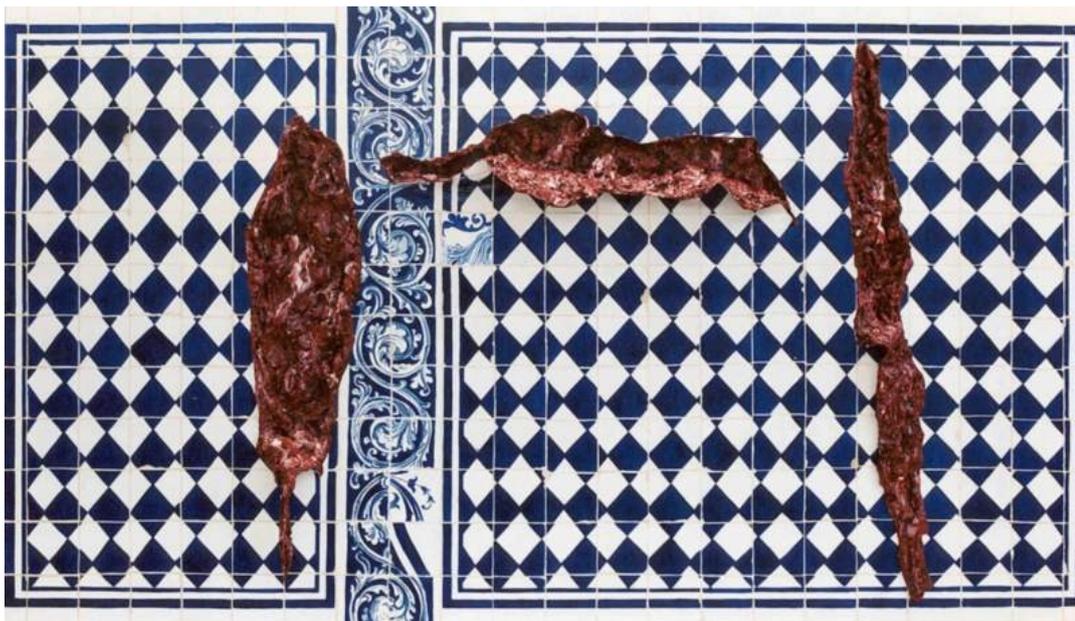


Figura 15. Adriana Varejão, *Losangos*, 2001. Óleo sobre tela, 140 x 210cm. Fonte: <http://www.adriavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>

Losangos (fig. 15) trata de um painel em azulejos formado por quadrados em 45°, mesmo que seu título remeta a losangos. A obra é dividida em dois planos de azulejos, um menor à esquerda e um maior à direita, separados por um filete formado por peças de azulejos que não necessariamente formam um desenho, já que três deles rompem com o padrão. Os azulejos obedecem a um padrão bicolor nas cores azul e branco, a e a troca de lugar, ou a substituição de azulejos com falhas, aproxima a obra de *Azulejaria tapete* (fig. 14).

Como na última obra, a artista escavou nos azulejos feridas pintadas como carne; o primeiro e o terceiro destes lanhos, da esquerda para a direita, estão dispostos na vertical, enquanto o segundo abre o azulejo na horizontal. A carne exposta, como numa contusão, expõe a ferida na pele do azulejo. Este insiste em ofertar sensação fria ao toque, textura lisa, enquanto a carne é a densidade do contrário: quente e mole. Mais que um contraste, o azulejo e a carne são uma antinomia, inclusive sinestésica, na plástica da artista.

1.3 Joia carnívora: um barroco chinês

*“E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco
se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco”
(Carlos Drummond de Andrade)*

Diante do Barroco e, a partir da *incrível* possibilidade deste movimento em dobrar elementos sobre elementos, investigamos um outro fragmento da plástica de Varejão que pode ser vinculado a expressão deste movimento artístico no Brasil: o diálogo com elementos orientais, principalmente chineses. Lembramos que este movimento artístico, conforme enunciou Deleuze (2009, p. 13), “não inventou essa coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas”.

Varejão (2005, p. 1) citou que as igrejas barrocas que visitou no Brasil “eram caixas de jóias que guardavam complexas e fascinantes jóias carnívoras, capazes de ingerir qualquer elemento alheio”. Numa ingestão de elementos distintos, a obra de Varejão, na opinião de Louise Neri (2001, p. 2), diretora da galeria *Gagosian*, reformulou “o ecumenismo do barroco europeu e o hibridismo inato da cultura brasileira”. Não obstante, devemos refletir sobre o que quer dizer ecumenismo num movimento artístico enraizado, historicamente, no período da Contra-Reforma, e com diferenças estilísticas em regiões distintas da Europa, ou ainda como um hibridismo pode ser inato, visto que comporta, necessariamente, desdobramentos diacrônicos e atravessamentos de diferentes fontes culturais.

Lilia Schwarcz e Adriana Varejão (2012, p. 53) referiram-se à expressão do Barroco no Brasil como “tardio”, “expresso por mulatos livres e seus serviçais escravos”, remetendo à gênese de um Brasil fundado na miscigenação, já que se trata, com efeito, de um “Barroco mestiço”. O Barroco seria, então, no estudo da antropóloga e da artista, a manifestação de um movimento *genuinamente* brasileiro, ou ainda latino-americano, pois teria a capacidade de absorver outras culturas.

Como retroalimentação, a chave da “mestiçagem” é também utilizada por Adriano Pedrosa (2013, p. 12), que assevera a “miscigenação do barroco latino-americano”, tomado num sentido totalizante que subtrai as singularidades formais

do Barroco em distintos locais, na Europa ou na América. Isto também impregna as distintas periodizações da expressão do Barroco no próprio Brasil, ou marcações estilísticas, por exemplo, entre o Barroco litorâneo e o Barroco em Minas Gerais.



Figura 16. Adriana Varejão, *Proposta para uma catequese. Prato*, 2014. Pintura sobre vidro, 1,50m (diâmetro). Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: Arquivo pessoal do autor

Numa remissão ao Modernismo, Schwarcz e Varejão (2012, p. 66), retornam Mário de Andrade (1893-1945), ou ainda Gilberto Freyre (1900-1987), pois “foi assim que práticas violentas de domínio se combinaram com a sensualidade “leseira” dos trópicos. E é essa alquimia que Adriana Varejão experimenta”. Schwarcz, e Varejão, pois lembramos, outra vez, que livro é escrito a quatro mãos, desdobram o movimento do Barroco sob a égide da antropofagia dos Modernistas, e vice-versa.

Como evidencia *Proposta para uma catequese. Prato* (fig. 16), os *putti* barrocos contrapostos aos festins canibais gravados por Theodore De Bry, a partir

das já referidas histórias de Hans Staden, ladeiam o centro da obra que nos apresenta Jesus Cristo a ser açoitado por indígenas que, neste caso, nos autoriza a dizer que é o cristianismo o elemento “digerido” em uma conquista às avessas, ao menos na retórica da artista. No entanto, salientamos, como feito anteriormente, a ressalva de Myriam Oliveira (2012, p. 9), que nos lembra que um Barroco genuinamente mineiro ou brasileiro foi inventado pelos modernistas à procura de movimentos artísticos autenticamente nacionais, os mesmos intelectuais que, sob a égide da Antropofagia, a antropóloga e a artista associam à plástica que investigamos.

Sem nos determos à trama entre o Modernismo e o Barroco, que não é o objetivo desse trabalho, expomos, brevemente, que as teorias do atraso, na história da arte no Brasil conforme apontou Vera Pugliese (2017, p. 3472) são frequentemente operacionalizadas pelo conceito de assimilação antropófaga, propostas, que não deixam de ser idealistas e se vinculam ao projeto de construção da Nação. Na obra de Varejão, a valoração do Barroco a partir do Modernismo, trata-se, de fundo, da busca de uma autoafirmação histórica de uma arte “brasileira”, que se soma à ressalva de Myriam Oliveira, cuja obra aponta o problema de Schwarcz e Varejão utilizarem da categoria “atraso” para referir-se ao Barroco no Brasil.

Para manter no horizonte a urdidura das preocupações manifestadas por Pugliese (2017, p. 3472), apesar de não nos debruçarmos especificamente sobre o problema da Antropofagia na plástica de Varejão, lembramos que a obra da artista, conforme textos da artista e fortuna, permaneceria arraigada ao que podemos compreender como mecanismos de autolegitimação na história da arte no Brasil, caso do Barroco e do Modernismo, como o ladeio entre *putti* e as histórias de Hans Staden no Brasil (fig. 16) expõem-nos plasticamente. Isto, talvez, dialogue com Georges Didi-Huberman, em *Devant l'image* (1990, p. 45), quanto o filósofo e historiador da arte investiga a relação entre a história da arte, Giorgio Vasari e o Renascimento italiano.

A ideia de um Barroco genuinamente brasileiro recaí, ainda, em uma fragilidade ao olhar atento às próprias singularidades formais da plástica de Varejão: ressaltamos que, conforme informa a fortuna, as telas *Proposta para uma catequese* (1991), apresentam painéis de azulejos “importados diretamente de

Portugal: da Igreja do Bom Jesus de Setúbal” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 141), conforme os trânsitos de modelos plásticos que enunciámos acima.

Quanto à concordância entre Adriana Varejão e críticos diante da noção de Antropofagia, devemos refletir, brevemente, sobre a retroalimentação na fortuna crítica da artista, o que já indicamos em certos lugares deste texto. A artista escreveu um livro a quatro mãos com Lilia Schwarcz, bem como, segundo depoimento da artista (2011), possui proximidade com o trabalho de Paulo Herkenhoff. Sobre o livro com Schwarcz, este é eivado de interferências da artista, que apresentou textos, imagens e conceitos ao trabalho da antropóloga.

Citamos, para apreender o caráter ensaístico do livro: “virei uma espécie de arauto do tempo em alguns momentos – escreva em outros –, enquanto Adriana Varejão descrevia e interpretava por meio de palavras o que víamos em imagens” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 16), ou “a partir do momento em que ela começou a discorrer sobre suas telas e obras, percebi que nosso livro seria algo muito distante de um modelo mais objetivo” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 28), “Adriana Varejão quem nos adianta” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 30) ou ainda “insiste Varejão” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 252).

Apesar de chancelada por uma ressalva, “eu que não sou crítica de arte, e nem poderia ser” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 21), somos levados a pensar que o trabalho da antropóloga é contaminado, ou, também, contaminante, por uma fortuna crítica, em certo sentido, autorizada por Varejão. O livro é rico em uma série de referências para o estudo da plástica da artista, pois não se trata de refutar, simplesmente, as possibilidades abertas pelo texto, já que este reúne diálogos e referências importantes para a compreensão da obra. Contudo, de nossa parte, para apreender a plástica de Varejão, é preciso cautela ao manusear noções como “atraso”, “mestiçagem” e “antropofagia”. Estes termos, que são também utilizados por Herkenhoff, ou Adriano Pedrosa, conforme tivemos oportunidade de indicar, levam-nos a considerar o quanto as questões citadas são sedimentadas na obra face à fortuna.

Os críticos confirmam as referências da artista, enquanto o trabalho da artista legitima o comentário da crítica, o que repercutiria no fechamento da imagem às ideias que Varejão faz dele, uma preocupação frente aos princípios teórico-metodológicos, ou as aberturas heurísticas, na obra de Warburg, ou de Didi-

Huberman. O “programa” de um artista é sempre menor que as temporalidades e memórias acionadas por uma obra, bem como a complexidade de uma imagem sempre superior ao que é expresso no que Didi-Huberman (1990, p. 17) considerou a visibilidade da imagem, sobre a qual falaremos adiante.

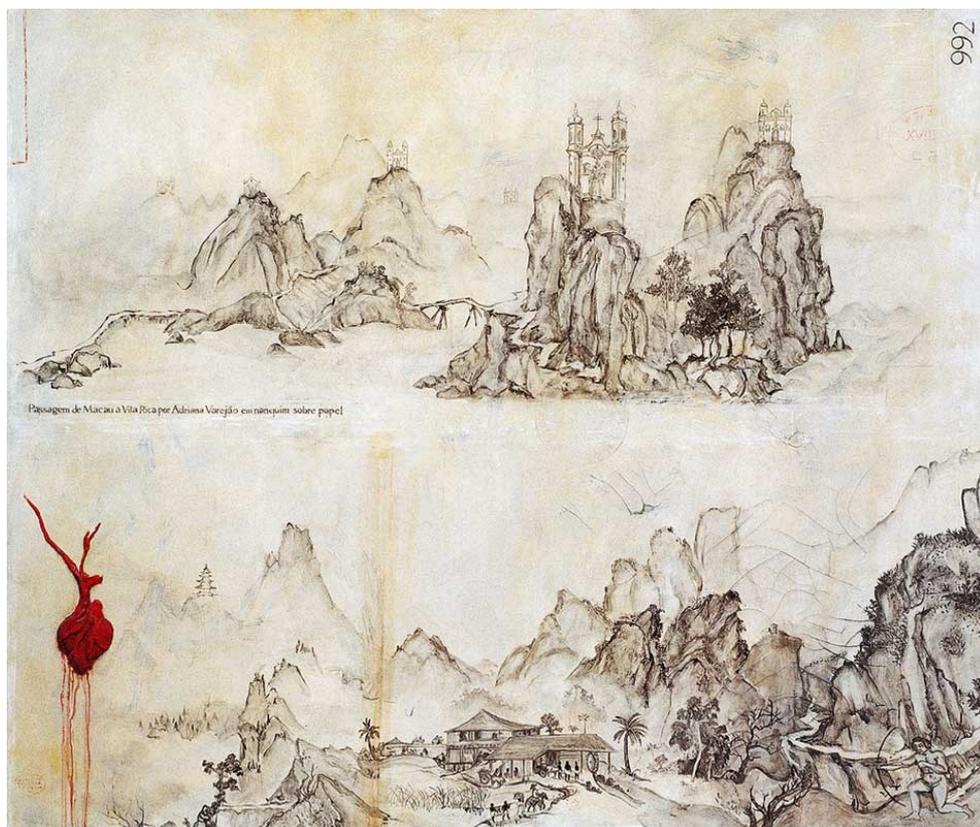


Figura 17. Adriana Varejão, *Passagem de Vila Rica a Macau*, 1992. Óleo e gesso sobre tela, 165cm x 195cm. Fonte: <http://www.adrianavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>

Contudo, Varejão (2022, p. 23) acredita que sua plástica é barroca, acima de tudo, pela articulação de uma “linguagem polifônica na qual vários estilos se cruzam”. A obra acima (fig. 17) sobrepõe diversas narrativas ao entrecruzar temas, tempos e espaços. A nomeada *Passagem de Vila Rica a Macau* é dividida em dois planos contíguos. Trata-se de desenhos produzidos a partir de um fino traçado em tinta preta, quase esfumado em determinados locais da pintura. No canto superior esquerdo, como o carimbo de uma prensa tipográfica marcada sobre a lombada de um livro, apresenta-se o número 992, que creditamos ser uma possível referência ao ano de produção da obra.



Figura 18. Fachada principal da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis em Ouro Preto, Minas Gerais. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_\(Ouro_Preto\)#/media/Ficheiro:SFrancisOuroPreto-CCBY.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_(Ouro_Preto)#/media/Ficheiro:SFrancisOuroPreto-CCBY.jpg)

Notamos também um coração em tinta vermelha na lateral esquerda, sob o desenho dos chifres de um cervo, o que nos lembra que a poética de Adriana Varejão falseia a carne por meio de materiais tradicionais das artes plásticas, pois trata-se de óleo sobre tela e mais tarde de óleo sobre madeira e poliuretano. Logo, talvez seja possível cotejar a referida plástica aos cubos de pigmento compactado de Aluísio Carvão (1920-2001), como *Cubocor* (1960), pois a obra da artista, desde seu início, encontra-se no território da manipulação pela tinta, como em uma ficção (*ingere*).

O coração sangra e escorre sobre a tela, pintada em amarelo, com manchas ou ainda *craquelés*, do qual também falaremos adiante. Na parte superior revelam-

se ao menos seis igrejas barrocas, com suas torres e fachadas em pedra somadas às altitudes da paisagem, com cruzeiros encimados no frontão. Trata-se de monumentos arquitetônicos construídos na antiga Villa Rica, na Província de Minas Gerais, hoje a afamada cidade de Ouro Preto, entre eles a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis (fig. 18). A partir de uma topografia acidentada, árvores orientais encontram-se entre as falésias de montes escarpados, quase desnudados de vegetação rasteira, subtraídos do excesso de matéria orgânica. Sobressai-se a pedra, seja as da Igreja ou as da paisagem.

A parte inferior da tela apresenta um engenho de cana de açúcar somado à paisagem chinesa. Um indígena, com arco e flecha em mãos, ocupa o canto inferior direito da imagem. Coqueiros e palmeiras sobrepõem-se à paisagem oriental, que revela ao fundo do vale, ou no primeiro plano da tela, um engenho de cana de açúcar como os no Nordeste do Brasil no período colonial. Com paredes caiadas em cor branca e uma varanda ampla, o engenho ergue-se em meio às construções coloniais.

Sobre estas obras, Adriana Varejão (2013, p. 235) comentou em entrevista a Adriano Pedrosa as “manifestações chinesas no barroco brasileiro, algo que vem da *chinoiserie* e de Macau”, antes de acrescentar “eu comecei a observar todos aqueles fatos chineses que ocorriam dentro do barroco”. Contudo, um possível diálogo com a China é complexo, pois não se trata de uma relação particular da artista com este território, ou entre a China e o Barroco no Brasil.

Ao contrário da sentença da artista, Myriam Oliveira (2003, p. 33) ponderou que a *chinoiserie*, ao menos em sua expressão europeia, é associada ao Rococó palaciano, pois foi no Brasil que se manifestou mediante Barroco. Consideramos que a *chinoiserie* abundou na França do século XVIII, já que se trata também de um elemento formal do Rococó, e não necessariamente de uma “joia carnívora” que desejou a China.



Figura 19. Cadeiral na Catedral de Nossa Senhora da Assunção, em Mariana, Minas Gerais. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24306/pintura-do-cadeiral-da-catedral-de-nossa-senhora-da-assuncao>

Sabemos que, segundo informa Adriano Pedrosa (2013, p. 235), a Catedral²⁷ de Nossa Senhora da Assunção em Mariana, fez-se notar pela artista. Os retábulos da nave da Igreja constituem “mostruário completo de todas as fases da talha em Minas, dos primórdios do barroco ao rococó” (OLIVEIRA, 2010, p. 126). Mas o que destacamos são os fundos escuros em vermelho, azul ou verde que imitam laca chinesa, dos quais saltam figuras douradas, pois “seu domínio próprio [da laca chinesa] era o mobiliário civil e religioso. Estes podem ser vistas tanto na caixa do órgão quanto nos espaldares do cadeiral” (OLIVEIRA, 2010, p. 131). Lembramos que a triangulação entre as cores dourado, vermelho e azul é importante para a ornamentação, visando ressaltar a primeira cor.

Nessa Catedral, no cadeiral²⁸ (fig. 19) foram pintados temas “mais amenos, de flores e chinesices”, as primeiras decorando os espaldares dos móveis e as segundas “os espaldares de trás, junto às paredes” (OLIVEIRA, 2010, p. 125). As

²⁷ A catedral encontra-se em Mariana, e não em Villa Rica, pois originalmente acreditou-se que a primeira cidade poderia gerar maior riqueza aurífica.

²⁸ Fileira de assentos localizados no coro de uma igreja, principalmente destinados ao clero de determinada instituição.

cores vermelho e dourado também se encontram presentes sobre o órgão do local. Além disso, destacamos que a *chinoiserie* orna outros edifícios coloniais, como os painéis de madeira entalhada na Igreja de Nossa Senhora do Ó em Sabará, Minas Gerais (fig. 20).



Figura 20. Detalhe de um dos painéis “chineses” da Igreja de Nossa Senhora do Ó em Sabará, Minas Gerais. Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Nossa_Senhora_do_%C3%93_\(Sabar%C3%A1\)#/media/Ficheiro:Igreja_de_Nossa_Senhora_do_%C3%93_-_Sabar%C3%A1_-_painel_orientalizante_2.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Nossa_Senhora_do_%C3%93_(Sabar%C3%A1)#/media/Ficheiro:Igreja_de_Nossa_Senhora_do_%C3%93_-_Sabar%C3%A1_-_painel_orientalizante_2.jpg)

A artista esteve na China no mesmo ano da realização dessas obras, e trouxe na bagagem um livro sobre pintura chinesa na “Antiguidade”, citado pela fortuna sem precisão maior na referência que seu título, traduzido do chinês como “Paisagens da China antiga” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 48). A partir destas ilustrações, Varejão pintou não somente a já citada *Passagem de Macau a Vila Rica* (fig. 17), mas a tela *Quadro Ferido* (figura 21), recentemente doada para o acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). O próprio fundo da tela deve ser destacado ao mimetizar o papel do referido livro chinês. Os elementos orientais, como a cana de açúcar que é originária do Oriente, criam relações com apresentações de corpos pretos e indígenas, em um encontro que nada parece ter de simples.

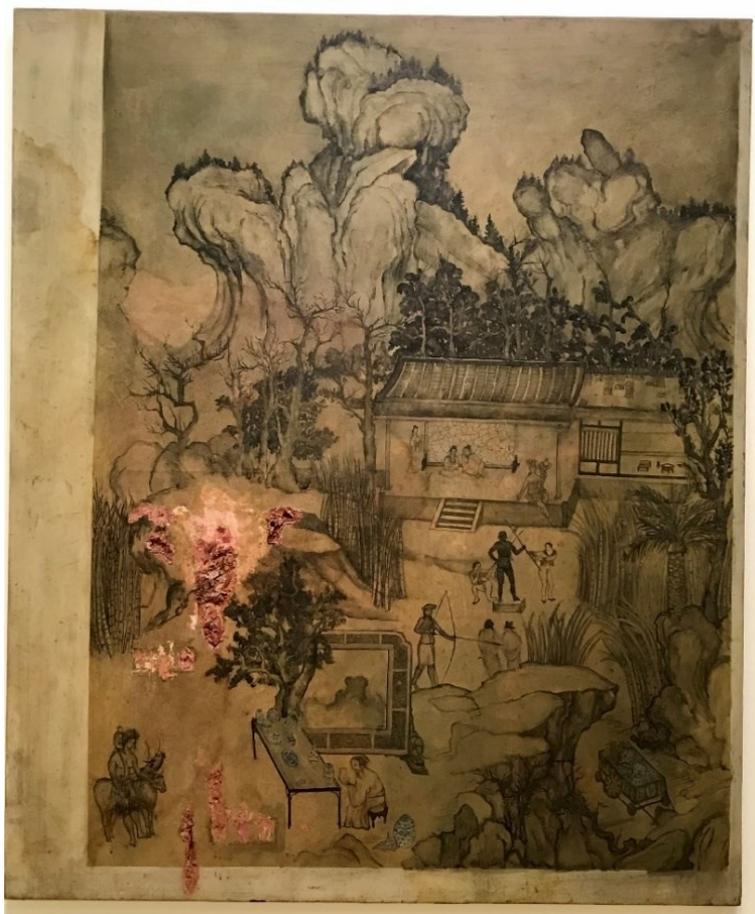


Figura 21. Adriana Varejão. *Quadro Ferido*, 1992. Óleo sobre tela, 165 x 135cm. Fonte: arquivo pessoal do autor

A palmeira contrasta com árvores secas e retorcidas, mas não encontramos o engenho, substituído por uma construção em estilo oriental, com varandas em madeira, biombos e um pé-direito baixo, acessada pela singeleza de alguns degraus em pedra. Sob o interior da construção, revelam-se pessoas de traços faciais orientais, bem como um indígena, entre outras pessoas espalhadas pelo jardim, em meio aos carros de mão, à cornucópia e às mesas encimadas por vasos de cerâmica em diversos tamanhos e delicadas tonalidades de cor azul.

A rotação das escalas, como entre a estrutura diminuta das construções e das pessoas a imensidão da paisagem poderia recordar, como apontaram Schwarcz e Varejão (2012, p. 67), obras de Frans Post (1612-1680), que esteve no Nordeste do Brasil em meados do século XVIII e pintou exímias imagens de canaviais, como *Engenho com capela* (1667), obra de “pessoas diminutas, a

moenda que trabalha fácil e todo o ambiente de plenitude parecem contracenar com o conflito da guerra”.

Não obstante, as paisagens de Varejão, não ocultam a violência sob a apatia, pois a tela insiste em apresentar talhos, ou queimaduras em brasa que revelam a carne da história. Estes ferimentos recordam a complexidade e a exuberância da vida pulsante, mas também a fragilidade do contato cultural, como sugerem os pedaços de carne e os corpos de animais e pessoas dependurados no varal do açougue de *Comida* (fig. 22), contemporânea de *Quadro Ferido*.

Notamos os *craquelés*, como o aplicado sobre papel que fornece estrutura à *Passagem de Vila Rica a Macau* (fig. 17) ou no recôndito da construção de *Quadro Ferido* (fig. 21), os quais serão focalizados adiante. Sem ignorar a Catedral da Sé em Mariana, é preciso investigar o Conjunto de Nossa Senhora do Carmo em Cachoeira, no Recôncavo Baiano, face à plástica de Varejão, pois segundo a fortuna (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 315), a construção também emprestou seus motivos chineses à obra da artista.

Na referida igreja, azulejos portugueses fornecem cobertura às paredes, cuja origem remontaria, segundo estudo sobre o Conjunto realizado por Maria Helena Flexor (2007, p. 74), aos anos de 1745 e 1750, a partir de indicações fornecidas pelo estilo dos enquadramentos. Apresentam, como tema iconográfico em dois painéis, “a imagem de Nossa Senhora do Carmo, abrigando seguidores sob seu manto, e, do lado oposto, Santo Elias subindo ao céu” (FLEXOR, 2007, p. 74).

A sacristia desta igreja exhibe um móvel cujo interior e exterior repleto é repleto flores pintadas, desenhos com “forte influência oriental” (FLEXOR, 2007, p. 77). O nomeado “armário chinês”, nome derivado dos desenhos em nanquim que estampam animais, flores e figuras humanas “copiados de modelos orientais”, ainda espera por explicação quanto a seus usos “na ornamentação do conjunto do Carmo” (FLEXOR, 2007, p. 78).

A provável autoria citada por Flexor (2007, p. 78) é a de Charles Belleville (1657-1730), padre jesuíta francês que foi missionário na Ásia e poderia ter trazido os motivos chineses para o Brasil quando atuou em Cachoeira no início do século XVIII. Schwarcz e Varejão (2012, p. 315-316) creditam a ele, nesta mesma cidade, a pintura de um forro de teto de cor preta sobre o qual apresentam-se flores pintadas “à moda oriental” em “um colégio jesuíta, meio em ruínas”. A pintura

dessas flores de dita “influência oriental”, é diretamente vinculada a texto de Paulo Herkenhoff (1998, p. 04), que conectou sua autoria ao nome do “jesuíta francês Belleville, vindo de Cantão para a Bahia”.

Se, conforme informa a fortuna, Belleville foi atuante na pintura do forro da Igreja do Seminário de Belém, a sentença quanto à autoria dos motivos orientais do “armário chinês” constituiria apenas uma possibilidade, um indício que assume ares de evidência entre os críticos da obra de Varejão. A informação não se sustenta nos textos de especialistas em Barroco no Brasil por ser difícil de precisar, pois como lembrou-nos Flexor (2007, p. 78), “Belleville era jesuíta, e, via de regra, cada ordem religiosa tinha seus próprios artistas”, ainda mais ao considerar o número de pessoas que trabalharam na construção e ornamentação destes edifícios coloniais.

Para além da *chinoiserie*, lembramos que, segundo Schwarcz e Varejão (2012, p. 316), o teto externo da referida Igreja do Seminário de Belém, exhibe “outro material ilustre completando a decoração: pedaços de louça da Companhia das Índias”, informação que não conseguimos cotejar à textos de especialistas em Barroco no Brasil. Não obstante, conforme apontou Adriano Pedrosa (2013, p. 20), recordamos que porcelanas trazidas da China ao Brasil, se trincadas, quebradas ou partidas, eram ainda assim aplicadas em certas construções por uma técnica nomeada embrechamento. A porcelana consistia numa preciosidade do período colonial, principalmente ao considerar a dificuldade de transporte de peças tão frágeis através das veredas no interior do país.



Figura 22. Adriana Varejão, *Comida*, 1992. Óleo sobre tela. Coleção Andrea e José Olympio Pereira, São Paulo. Arquivo pessoal do autor.

Myriam Oliveira (2008, p. 24) considerou que, longe de se restringir à arte da cerâmica, o embrechamento também era realizado com pedra, como evidencia o lavabo em mármore policromos na Igreja de Santa Rita, no Rio de Janeiro. Além disso, ao isolar a relação entre azulejos e porcelanas, José Meco (2020, p. 229) escreveu que a produção europeia de azulejaria foi profundamente marcada pelo desenvolvimento da faiança, o que permitiu à manufatura realizar peças cobertas de esmalte, decoradas com requinte e “competindo em qualidade com as cobiçadas porcelanas que vinham da China”.

Olhamos novamente, atentos ao detalhe, estes *craquelés* revelados nas pinturas de Varejão em 1992. Pedços de porcelana quebrada somam suas alusões à *chinoiserie*, à laca e às paisagens chinesas interrogadas acima, daí a recordação de aplicação do *craquelé*, deliberadamente realizado pela artista sobre os azulejos, como uma possível referência à porcelana chinesa Song, o que é

sustentado por diversos autores da fortuna, como Lilia Schwarcz (2009, p. 133), Adriano Pedrosa (2013, p. 235) e recentemente Jochen Volz (2022, p. 9).

Varejão (2005, p. 2) lembra-nos de sua intenção de criar fisicamente o azulejo na tela a partir de uma mistura à base de gesso que ao secar produz rachaduras, originando fissuras, os *craquelés*, que “foram introduzidos em meu trabalho em 1990 e se referem à cerâmica Song”. Mas é interessante pensar que, antes de sua viagem à China e a pintura de *Passagem de Vila Rica a Macau* (fig. 17) e *Quadro Ferido* (fig. 21), obras como *Agnus Dei*, de 1990 (fig. 23), *Primeiro Cálice* (1990) e *Terceiro Cálice* (1990), que não remetem diretamente a elementos chineses, apresentam *craquelés*, bem como obras recentíssimas, como as telas *Green Song - LA*, de 2017 (fig. 24).

A própria artista (2005, p. 2) associou o *craquelé* a “um trabalho que fala sobretudo do mar na arrebentação. O lugar onde as ondas quebram e as conchas se partem”, bem como, recentemente, recordou o impacto de obras do Neoexpressionismo de artistas como Julian Schnabel (1951), “eu pirei (...) tinha aqueles pratos quebrados sobre a tela” (VAREJÃO, 2022, p. 21). Lembramos que as obras deste artista, como *St. Francis in Ecstasy* (1980), não são vinculadas diretamente ao movimento Barroco, nem a porcelana Song. Além disso, Varejão (2022, p. 21) “lembra-se de ver David Salle acoplado móveis e objetos às suas pinturas”, depois de citar movimentos como a “Transvanguarda italiana²⁹” (...) e o Neoexpressionismo alemão”.

A partir das referências citadas, talvez possamos divergir de Diane Lima (2022, p. 45), autora do único texto crítico no catálogo da exposição “Suturas, Fissuras, Ruínas”. A curadora apontou como a plástica de Varejão evidenciou aquilo “que a pintura expressionista abstrata dos anos de 1980 exclui: como elas mesmas articulam, através de certo hedonismo e universalismo, as grandes questões políticas nas quais se incluem as estruturas raciais”. Consideramos a afirmação da curadora questionável, bem como lembramos que a plástica da artista não se furta de diálogo com artistas inseridos, em diferentes graus, ao neoexpressionismo, conforme apontou a própria Varejão.

²⁹ *Grosso modo*, tanto a transvanguarda italiana como o neoexpressionismo alemão configuram movimentos artísticos do final dos anos 1970, num retorno à pintura após alguns anos de arte conceitual. Varejão, no Brasil, também preconizou um retorno à pintura nos anos 1980.

Essas informações, ausentes de declarações anteriores, conduzem-nos a refletir sobre as louças quebradas, ou o *craquelé*, para além das relações com a porcelana Song que são corriqueiramente citadas. Isto, talvez, leve-nos a considerar que o *craquelé* é um elemento variante na plástica de Varejão, sendo-nos inequívoco apontar uma pluralidade de fontes para sua compreensão na presente obra.

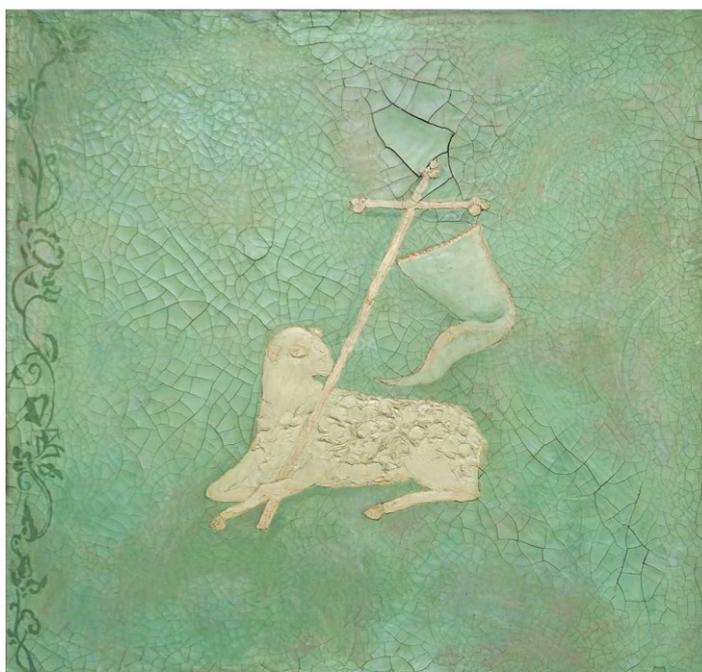


Figura 23. Adriana Varejão, *Agnus Dei*, 1990. Gesso e óleo sobre tela. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/ctAAtt/>

Varejão (2005, p. 5) apontou que os diálogos de sua plástica são múltiplos, enumerando as associações entre “um botequim da Lapa, um canto em Macau, uma piscina em Budapeste, ruínas em Chacauha, um muro em Lisboa, um Claustro em Salvador”, mas também “um crisântemo em Cachoeira, uma notícia no jornal, um espelho em Tlacolula, um banheiro de rodoviária, um pássaro chinês em Sabará”, abrindo sua plástica a uma sobredeterminação de sentidos, às vezes ambíguos. Estes procedimentos apropriativos são também evidenciados em sua crítica, como em texto de Lilia Schwarcz (2009, p. 140), publicado no catálogo antológico *Entre Carnes e Mares*, onde a antropóloga afirma que “as obras de

Adriana parecem estar sempre embaralhadas. Há sempre uma tela que se desenha e se completa em outra, uma caixa que se abre para encontrarmos uma nova”.



Figura 24. Adriana Varejão, *Green Song - LA*, 2017. Oleo sobre tela, 180cm x 180cm. Disponível em: <https://gagosian.com/exhibitions/2017/adriana-varejao-interiors/>

Com efeito, atentos aos *craquelés*, não devemos nos esquecer que as aproximações são também atravessadas pelas diferenciações. A associação, como desejamos compreendê-la a partir dos escritos de Warburg não diz respeito, como enunciou Didi-Huberman (2002, p. 474), a uma criação “factual de uma continuidade temporal a partir de planos descontínuos agenciados em sequência”. A plástica de Varejão, a que aproxima continentes, países, culturas, atenta à *repetição*, deve ser, também, trabalhada na *diferença*, modo de “desdobrar visualmente as discontinuidades do tempo em obra em toda a sequência da história” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 474), e não apenas nomear aproximações.

Nesse capítulo, debruçamo-nos sobre a espessura de elementos históricos vinculados à produção de Varejão, principalmente em diálogo com o Barroco no Brasil e a azulejaria portuguesa em suas múltiplas facetas. No entanto, face a obra da artista abre-se uma inquietação, pois a relação entre azulejo e forma orgânica, sejam as ondas e ventanias ou a carne, pode ser interrogada, ou aprofundada, a

partir de questões teóricas abertas pela noção de *Pathosformel* em Warburg e, também, em Didi-Huberman.

Sem ignorar a sobreposição de camadas de história, chaves interpretativas utilizadas sobremaneira pela crítica, trata-se de refletir ou inquietar-se com a obra de Varejão frente à sua irredutibilidade de pintura, o que também tangencia um deslocamento do estudo de elementos formais ou de conteúdo para a experiência estética de estar diante da imagem. Lacuna nem sempre considerada pela crítica, talvez o *pathos* na obra de Varejão, e no olhar do espectador, possa constituir um olhar renovado sobre esta produção, principalmente na abertura da obra face ao corpo do sujeito.

Varejão pintou mares em revolta insuflados por deuses eólicos ou pelas próprias forças da natureza em *Celacanto provoca Maremoto* (2004-2008) e outras imagens derivadas da série *Azulejões* (2000-). Na irredutibilidade do movimento das borboletas evocadas por Didi-Huberman (2013, p. 10), já que para “toda a tentativa de descrever uma imagem, qualquer coisa como um batimento de asas de borboleta venha dar um sentido a esse esforço, tanto quanto um limite”, trata-se de considerar a efemeridade na ressaca do mar, no quebrar das ondas e nas marés transparentes insufladas de vento. Com o mar, o guardião da pérola imperfeita que cedeu seu nome ao Barroco, inicia-se o próximo capítulo.

2. Ressaca da pintura. Mares em azulejos de Adriana Varejão

“Elas eram para mim aquelas ondulações
monstruosas e azuis do mar, o perfil de um
desfiladeiro diante do mar. Era o mar que eu
esperava encontrar, se fosse a alguma cidade
onde estivessem. O amor mais exclusivo por uma
pessoa é sempre o amor de outra coisa”
(**Marcel Proust**)

Frente à impossibilidade de apreender a extensa produção de Adriana Varejão, o capítulo investiga uma série de imagens, *Azulejões* (2000-), detendo-nos, principalmente, na obra *Celacanto provoca maremoto* (2004-2008), que foi compreendida pela fortuna como uma instalação. Debruçamo-nos sobre o elemento azulejo na plástica de Varejão, diálogo com as noções de *Pathosformel* e *Nachleben der Antike*, principalmente a partir de investigações dirigidas às imagens frente às *Pranchas do Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg, sendo o caso, no segundo capítulo, da *Prancha 39* (WARBURG, 2020 [1929], p. 88) e da *Pranchas 61-64* (WARBURG, 2020, p.128).

Primeiramente, em diálogo com a *Prancha 39*, questionamos *Azulejões* face à relação entre *ethos/pathos*. Como apresentado brevemente no primeiro capítulo, o contraponto entre azulejos e formas orgânicas pode ser investigado pela herma entre *ethos/pathos*, onde a fugacidade, ou ainda a efemeridade das formas orgânicas é captada pela dureza do azulejo, frio e branco. *Azulejões*, em suas singularidades formais, apresenta-nos torsos ou rostos de anjos ou deuses eólicos, o que configura relação com a *Pathosformel* de um corpo em movimento acentuado, como os apresentados por Sandro Botticelli em *O nascimento de Vênus* (1482) e *A Primavera* (1485), sobre as quais coincidiu a tese de doutorado de Warburg (2015 [1892]).

A experiência estética face aos azulejos de Varejão deve ser ressaltada, a partir do que Didi-Huberman (2017, p. 27) compreendeu como visual, para além da oposição entre visível e legível, sobre as quais falaremos adiante. As ondas que trouxeram os navegadores portugueses, os navios e os azulejos para este lado do Atlântico, abrem-se também, na pintura de Varejão, para uma experiência estética que encanta seu espectador diante de volutas e vagas esvoaçadas pelos ventos. O mar parece afogar seu espectador, ou pelo menos tornar os olhos de seu

observador um meio aquático, um plano fluido, mesmo que como centelha, ou instante.

Posteriormente, busca-se investigar que as ondas dos mares pintados por Varejão podem ser desdobradas a partir das ondas mnêmicas dos sismógrafos, metaforizados no pensamento warburgiano, compreendido como chave associativa a noção de *Nachleben der Antike*. O sismógrafo capta, a partir de ondas, um prolongamento reflexivo de movimentos orgânicos (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 119). Nesse sentido, as ondas de Varejão restabelecem, ou reatualizam, um traço de temporalidade conectado, em alguma medida, aos fenômenos não captáveis em sua pura visibilidade, como as tensões da história, as impurezas e as complexidades inerentes às ações no tempo.

Por fim, num *Nachleben der Antike*, as ondas podem também ser associadas à *Prancha 61-64* do *Bilderatlas Mnemosyne*. Warburg evoca Netuno nos breves textos indicativos das *Pranchas 61-64* e *77* do *Bilderatlas*, ao destacar o *Quos ego* (“Quem eu”), remetendo-se à *Eneida* de Virgílio (I, 135). Ainda, embora os predicados ligados, excepcionalmente, à Expansão Ultramarina do Império Lusitano não fossem objeto de investigação de Warburg no *Bilderatlas Mnemosyne*, a *Prancha 60* (WARBURG, 2020, p. 126) encontra-se face ao domínio marítimo, e à procura pela intervenção divina de Netuno, de outras metrópoles em expansão à época, como o caso de Gênova.

Para citar o recente texto de Vera Pugliese (2022, p. 34), que destaca a infiltração do *pathos* imperial nos selos postais coloniais, assevera-se como, mediante os mares em azulejo de Varejão, sobrevivências do colonialismo ou da Expansão Ultramarina reatualizam-se, criticamente ou ainda como sofrem, possíveis, perdas energéticas. Neste sentido, Varejão escava o passado e faz dele intensa matéria criativa. No escavar, as gotículas de água também se acumularam num líquido de forma caudalosa. Como, nas palavras de Silviano Santiago (2009, p. 77), “um rio que, tendo perdido o fio d’água, se coagula em poças/imagens”, a obra da artista fez do mar tanto um objeto como um problema para a pintura, principalmente nas imagens de *Azulejões* (2000-).

2.1 Marés em Azulejões

No Nordeste do Brasil, Varejão encontrou azulejos invertidos de posição. Uma constituída prática de substituição de azulejos deteriorados em igrejas coloniais foi focalizada pelo olhar da artista. Esta fez dos azulejos, pequenas peças com *incrível* possibilidade móvel, dotadas de intensa capacidade de formar padrões, mas também de não os formar em uma transgressão da prática estabelecida, um objeto de investigação, principalmente na série *Azulejões* (2000-), apesar da pintura de azulejos invertidos de lugar remontar a imagens anteriores da artista, como *Azulejaria de cozinha com peixes* (fig. 25). A obra é parte de uma prática de síncope, na qual a inversão ou ainda rotação de peças de azulejos adquire relevo.

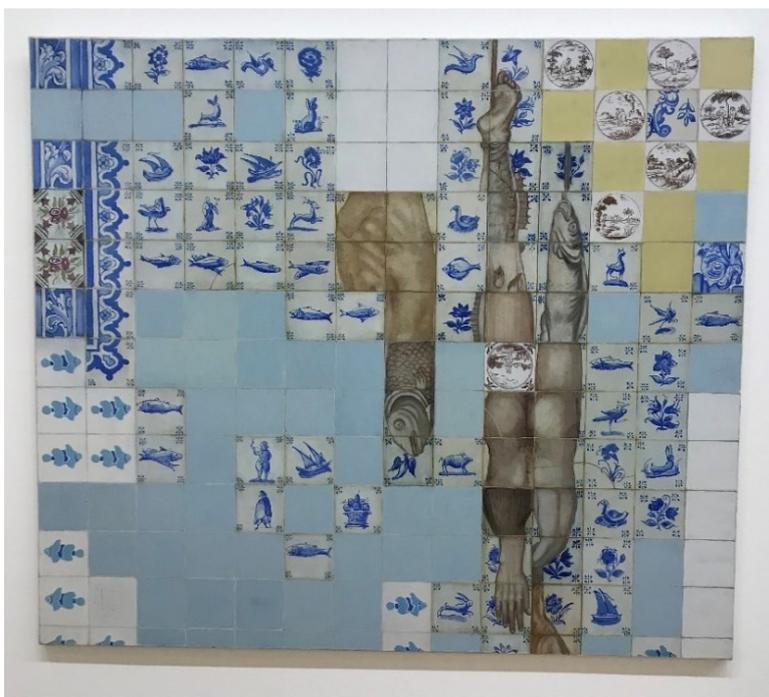


Figura 25. Adriana Varejão, *Azulejaria de cozinha com peixes*, 1995. Óleo sobre tela, 140 x 16cm.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

Azulejaria de cozinha com peixes pôde apresentar uma nova possibilidade de trabalho para Varejão. Além de azulejos trocados de lugar ou substituídos por falhas físicas, como os encontrados pela artista em Igrejas Barrocas no Brasil, apresentam-se azulejos portugueses mesclados àqueles do cotidiano, visualizados

por nós em sua apresentação mais vulgar ou corriqueira: trata-se de simples azulejos de botequins, de hospitais ou cozinhas, os azulejos que ladrilham para isolar a sujeira, para impermear o ambiente ou ainda para facilitar a higienização.

Os azulejos pintados por Varejão nessa imagem são de diferentes tipos: entre a monocor azul claro, branco ou ainda amarelo, percebemos peças com formas mais rebuscadas, ou bicolores em magenta e branco, ou magenta e azul, caso das laterais esquerda e direita da obra. Certos azulejos apresentam paisagens ou pessoas diminutas em meio ao campo, outras expõem imagens de animais, como peixes e coelhos em azul sobre fundo branco.

Mas há outra sobredeterminação de materiais acionada por essa imagem. As partes de animais expostas para compra e consumo misturam-se ao tronco de um corpo humano, como em seu dorso que apenas termina na cabeça de um peixe. Outras partes de animais misturam-se às nádegas de um corpo humano, as patas de uma ave ou a outros fragmentos de peixes. Nesta feira de carne, o pé humano exposto na corda de um varal de açougue oscila à frente de possíveis clientes.

Para além de *Azulejaria de cozinha com peixes*, a prática de síncope nos azulejos foi associada principalmente à série *Azulejões* (2000-). Estes vinculam-se aos azulejos rotacionados de posição na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco em Salvador (fig. 26), semelhantes àqueles da obra de Varejão, o que evidencia o quanto o próprio repertório iconográfico de Varejão relaciona-se à azulejaria portuguesa.

Lembramos que a prática de substituir azulejos em igrejas coloniais também se conecta ao Barroco em Minas Gerais, como é o caso de painéis de azulejos na Igreja de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto. Na plástica da artista, trata-se de diversas possibilidades: formas retilíneas e orgânicas, retas e ovaladas, desenhos de ondas e arabescos, flores e pessoas. Caso de formas curvas em *Figuras de convite* (1998), ou contraponto entre linha reta e onda curvada pelo vento em *Celacanto provoca maremoto* (2004-2008), da qual falaremos adiante. As variações na substituição de azulejos devem ser pensadas a partir de difrações temporais: são azulejos trocados de lugar, substituídos por falhas, mas também marcados pelo tempo, como no caso de desgastes ou de descolamentos.



Figura 26. Azulejos invertidos de posição na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Salvador, 2021. Fonte: arquivo pessoal do autor

Obras derivadas da série *Azulejões* foram expostas na Pinacoteca de São Paulo, na já referida exposição “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022). Ocupando a primeira das sete salas laterais, no primeiro andar do museu, dedicadas à obra de Varejão quando da mostra, *Azulejões* (fig. 27), homônimo à série, apresenta uma maré em azulejos. A impressão de afogamento diante deste mar tempestuoso é ampliada pela dimensão da obra. Trata-se de 27 telas de 100 x 100 cm cada, de onde advém seu nome, pintadas em óleo e gesso sobre tela. São curvas, dobras de água, ondas e ventanias insufladas por movimento, destacando-se as formas ovais e arredondadas, paradoxo dirigido ao azulejo quadrangular.



Figura 27. Adriana Varejão, *Azulejões*, 2000. Óleo e gesso sobre tela, 27 telas de 100 x 100 cm cada. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Em *Atlântico* (fig. 28), os azulejos em fileiras formadas por quatro peças, são insuflados pelos ventos no mar, bem como apresentam ondas, volutas e ventanias transparentes, ou ainda ombros e rostos de anjos e uma rosa, formas orgânicas pintadas em azul e branco em um tempestuoso mar pronto a levar-nos com ele. O vento soprado turbilhona a água, pois a obra montada por peças avulsas tanto pode

lembrar um quebra-cabeça chinês³⁰, figura formada por um aparente amontoado ao acaso, como uma luneta³¹ mágica na acepção benjaminiana do caleidoscópio³².



Figura 28. Adriana Varejão, *Atlântico*, 2008. Óleo e gesso sobre tela, 8 telas de 110 x 110cm cada. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Os azulejos em azul e branco que se encontram presentes nas 27 telas de *Azulejões* e nas oito de *Atlântico*, também foram pintados em formas unitárias, isto é, como azulejões avulsos, mantidos em seu impactante tamanho. Destacamos

³⁰ O quebra-cabeça chinês, jogo de paciência que formaria um todo a partir de partes desagregadas, estaria ligado “a um trabalho construtivo do pensamento”, que Walter Benjamin viria como “a prefiguração desse famoso princípio construtivo comum à maneira moderna de escrever a história” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 161-162).

³¹ Luneta mágica ou caleidoscópio, trata-se de um brinquedo que causou furor na Paris do século XIX, (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 143), capaz de formar padrões distintos quando rotacionado ou sacudido pelas mãos de seu usuário. Formado por um tubo, repleto de detritos de materiais simples, “poeira”, em seu interior, formam novos padrões quando movimentado. “A magia do caleidoscópio reside nisso: a perfeição fechada e simétrica das formas visíveis deve sua riqueza inesgotável à imperfeição aberta e errática de uma poeira de detritos” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 146).

³² Didi-Huberman (2017b, p. 145-146) escreveu sobre o caleidoscópio em Benjamin, em termos de um verdadeiro paradigma para o conhecimento. Sua rotação estaria envolvida não apenas com a “estrutura da imagem”, ou “a polirritmia do tempo”, mas do “saber sobre a imagem”, envolvendo simetrias multiplicadas a partir de movimentos e a própria intermitência da imagem. Insinua-se um movimento de imagens, mas esse não se dá sem o choque da descontinuidade de uma imagem cedendo lugar a outra.

Voluta e cercadura (fig. 29). Sobre fundo azul e branco, uma onda eleva-se sobre o mar. A maré sobe e com ela ergue-se o que subjazia sob a profundidade do oceano. Uma cercadura para uma voluta. Os dois torvelinhos de água salgada insuflam seu movimento sobre o azulejo, distribuindo-se em uma paleta de azuis enquanto gotas de água soltam-se da maré montante ou ainda jusante. Se o azulejão em sua unicidade causa-nos menos impacto, subtraído de sua síncope, distante de seu todo fora do padrão, ele ainda nos espanta em seu tamanho e tentativa de captar, a partir de sua mineralidade, a transitoriedade na forma orgânica do mar.

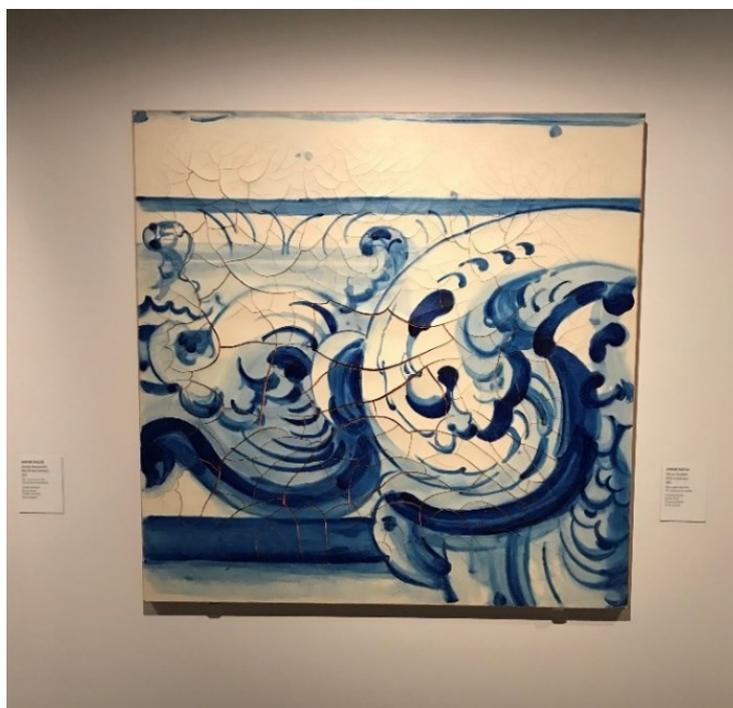


Figura 29. Adriana Varejão, *Voluta e cercadura*, 2013. Óleo e gesso sobre tela. Exposição Pós-Modernismos, CCBB-SP. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Frente a ventanias e vagas, é o próprio espectador de *Azulejões* convidado a mergulhar sob a superfície. Segundo informa a fortuna, a artista havia falado a Paulo Herkenhoff (2001, p. 1), em *Glória! O grande caldo*, sobre “caldo³³ no mar, nesse mundo de convulsão barroca em que os corpos dos anjos parecem com ou se sustentam apenas na desordem convulsa das ondas”. Segundo Lilia Schwarcz (2009, p. 139), *Azulejões* “toma como referência uma série de painéis de azulejaria,

³³ Na linguagem dos surfistas, “bater” de frente a uma onda do mar.

e em especial aqueles dispostos na Igreja da Ordem Terceira do Carmo”, na qual detemo-nos no capítulo anterior.

Lembramos que foi por uma “espécie de vertigem” que a artista evocou a experiência de olhar detidamente os painéis de azulejos portugueses na referida igreja, quando a visitou “animada por Herkenhoff”, segundo informa a artista e Schwarcz (2012, p. 315). Foi com a ordem do azulejo às avessas, fora da modelagem de cobertura de superfície comum na qual peças individuais formam o desenho de um pretense todo, que ela se deparou ao adentrar o ambiente. Para além da vertigem face aos azulejos sincopados, Varejão (2013, p. 233) já havia andado “descalça pelas ruas” na cidade de Ouro Preto, pois “quando cheguei a Ouro Preto, fiquei chocada, em êxtase. Eu tinha 22 anos” (PEDROSA; VAREJÃO, 2013, p. 233).



Figura 30. Painel de azulejos, século XVIII, cerâmica, Bahia. Fragmentos oriundos do Solar Monjope, Rio de Janeiro. Pertenceram à Igreja de São Domingos em Salvador, Bahia. Fonte: Arquivo pessoal do autor

Não obstante, apesar de reverberações na fortuna sobre a importância dos azulejos de Cachoeira para a série *Azulejões*, ou ainda do Barroco em Minas Gerais, azulejos portugueses transladados da Bahia (fig. 32) e expostos em uma das salas do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro, são notáveis, em semelhanças formais, aos pintados pela artista (fig. 31). Além disso, o mesmo museu apresenta, em sala imediata, reprodução de um grafite *Celacanto provoca maremoto* (fig. 34) que não possui datação ou autoria, mas nomeia a referida obra da artista, sobre a qual nos debruçaremos posteriormente.



Figura 31. Adriana Varejão, detalhe de *Atlântico*, 2008. Óleo e gesso sobre tela, 8 telas de 110 x 110cm cada. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Figura 32. Detalhe de painel de azulejos, século XVIII, cerâmica, Bahia. Fragmentos oriundos do Solar Monjope, Rio de Janeiro. Pertenceram à Igreja de São Domingos, em Salvador, Bahia. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

É interessante que fortes indícios para a compreensão de relações entre a obra da artista e a história da arte no Brasil, como os azulejos e o grafite que fornece nome à sua obra, encontrem-se na cidade em que nasceu, habita e trabalha Varejão, sem nunca terem sido, até onde foi possível verificar, citados por artista ou fortuna. Não negamos a importância dos edifícios coloniais em Cachoeira, Olinda ou Salvador, visto que estes azulejos presentes no Rio de Janeiro foram transladados da Bahia. Contudo, refletimos sobre a importância de somar às outras referências, indicações de vida artística na cidade em que cresceu a artista, ou

ainda de indagar o porquê do Barroco na cidade do Rio de Janeiro não mencionado por Varejão e os críticos de sua obra.



Figura 33. Adriana Varejão, *Celacanto provoca maremoto*, 2004-2008. Painel à frente da escada. Painel oeste. Óleo e gesso sobre tela. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor

Quanto à instalação *Celacanto provoca maremoto* (fig. 33), exposta na Galeria Adriana Varejão no Instituto Inhotim, os quatro paredões em azulejos são acessados, a partir do andar térreo, por uma escada de concreto que se eleva em direção ao centro do *maremoto*. Uma imensidão em ondas, torvelinho de cor azul ou maremoto em peças que retomam a azulejaria portuguesa: a grandeza parece ser a primeira marca que se imprime em nossos olhos em face dessas quatro paredes de azulejos em grande formato.

Mas, como se a grandeza fosse o contraponto necessário a toda a minúcia, o olhar atento ao pequeno, ao detalhe, em torno dos paredões de *Celacanto provoca maremoto*, logo nos deparamos com as aparentes sutilezas de suas rachaduras e com sua forma construída por muitas pequenas peças minerais encaixadas umas às outras. Não afastados do chão por mais que uma pequena

fresta, as 184 peças de azulejos com 110 x 110³⁴ cm distribuem-se entre quatro planos, um para cada lado do espaço quadrangular do edifício.

Em um primeiro momento, é a lógica da matemática, ou mesmo a da racionalidade que domina os olhos do espectador, em um ambiente artificialmente construído “a partir de uma trama ortogonal. Habitados aos olhos, deparamo-nos com os painéis quadrados pintados como azulejos pela artista carioca, em matizes de azul e branco” (ZORTÉA; PUGLIESE, 2022, p. 244). Sobre azulejos brancos revelam-se jorros de tinta azul, desenhos da crista de uma onda ou do redemoinho de uma vaga. Os *putti* parecem estar ou imersos sob as ondas ou prontos para tocá-las, em graciosidade, com os torsos nus ou a ponta das asas.

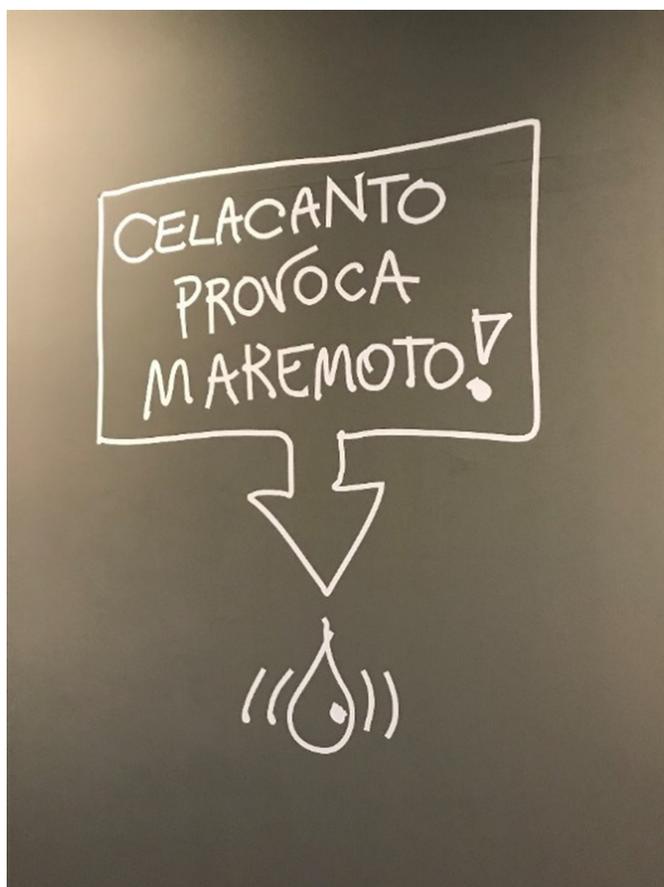


Figura 34. Anônimo, *Grafite* Celacanto provoca maremoto, s.d.. Museu Histórico Nacional. Fonte: arquivo pessoal do autor.

³⁴ Ao contrário de outras imagens de *Azulejões*, cujas medidas são 1 x 1m.

O título referencia uma cena do episódio “A Revolta dos Seres Abissais”³⁵ do seriado japonês *National Kid* criado por Minoru Kisegawa e Ichirō Miyagawa entre os anos 1960 e 1961, que foi exibido no Brasil entre 1964 e a década seguinte em diferentes canais de televisão. É digno de nota que a mencionada citação foi transformada em “um jargão do período da ditadura civil-militar brasileira, pelo jornalista Carlos Alberto Teixeira, pichada em paredes e muros do Rio de Janeiro entre 1977 e os anos 1980 (ZORTÉA; PUGLIESE, 2022, p. 245). Segundo Lilia Schwarcz e Adriana Varejão (2012, p. 325-326), a frase, na plástica da artista, não derivaria diretamente do seriado e sim do referido jargão, com o qual a artista se deparou eventualmente durante a adolescência em muros da cidade carioca, mesmo que sua presença no Museu Histórico Nacional coloque em dúvida a certeza de uma única origem para a frase.

Em *Celacanto provoca maremoto* (fig. 35) encontramos a opulência da azulejaria portuguesa, apresentada no Barroco das cornetas e cornijas, das volutas da talha dourada, da imensidão e do dispêndio material. Um barroco carregado de intensidade dramática pelas suas dimensões. Mas não encontramos em *Celacanto* a cor voluptuosa do dourado da matéria transbordante e de aparência quente. Tampouco o mar de Varejão possui a consistência da areia amarela à beira da água, ou do sargaço verde na cor da alga, como em *Ulysses* (2022, p. 36), de James Joyce, publicado pela primeira vez em 1921.

³⁵ O episódio envolve a luta entre o Bem e o Mal, numa trama na qual o satã do Reino Abissal era responsável por jogar no mar poluição e objetos radioativos. Os celacantos, que antes viviam pacificamente, seriam seres abissais que evoluíram de peixe (hoje sob ameaça de extinção) para a forma humana. O submarino-monstro, com seus movimentos intensos, causavam maremotos para chamar a atenção da humanidade para a poluição dos mares. Para a passagem específica do episódio, Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=zNxpJhEya-s>



Figura 35. Adriana Varejão, *Celacanto provoca maremoto*, 2004-2008. Painel à esquerda da escada. Painel Sul. Óleo e gesso sobre tela. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor

Com a vaga que quebra, as conchas lascadas dispostas caprichosamente pelo mar sobre a areia, ou ainda eriçadas na crista da onda antes de lançarem-se sobre o solo, voltamos ao quebradiço no azulejo. Contudo, para além das conchas que se lançam à superfície num misto de sal, espuma e pressão submarina, avançamos a hipótese de diálogo entre *Celacanto* (fig. 36) e questões teóricas abertas pela noção de *Pathosformel* na obra de Aby Warburg, e, também, na de Georges Didi-Huberman. Se Paulo Herkenhoff (2001, p. 4), apostou que em *Azulejões* “não há *pathos*”, e Camillo Osório (2006, s./p.) destacou que “tudo é vivido sem dor ou nostalgia”, justificamos nossos comentários, a seguir, por acreditar que o mar funcionaria como um *processo*, cujos desdobramentos temporais face à pintura de ondas não foram explorados pelos que se debruçaram sobre estes azulejos.



Figura 36. Adriana Varejão, *Celacanto provoca maremoto*, 2004-2008. Painel à direita da escada. Painel Norte. Óleo e gesso sobre tela. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Frente à trama de saberes vinculados às referências históricas, lembramos que a imagem é também um impasse, uma espera pretensa ou irremediavelmente adiada, como numa experiência interminável. É nosso próprio fascínio derivado do incessante olhar a vagar nesse quebrar de ondas, como num mar revoltado que apenas começa a se erguer e, agora, precisará ser interrogado. Neste sentido, será preciso arriscar, nossa cegueira face às ondas do mar, já não é, como lembrou-nos Maurice Blanchot (2011, p. 24) em *O espaço literário*, “possibilidade de ver, mas impossibilidade de não ver”.

Talvez, como muitas outras imagens, *Celacanto* leva-nos a um perpétuo movimento. Para além de sua borda material, a imagem persegue nosso olhar, ela promete voltar, talvez já tenha retornado. Nestes termos, o pensar da imagem pode ser confundido com o pensar do próprio sujeito. A imagem expõe, nas palavras de

Emmanuel Alloa (2017, p. 9-10), “para fora de si, a força de se expor ao que ela não pode ainda pensar e ao que há talvez de mais difícil a pensar (...), um sensível impensado porque inesgotável em sua exterioridade”. Será preciso investigar a experiência de estar diante da imagem a partir do ato fendido, inelutável, de olhar e ser olhado (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 29).

2.2 Pintar o movimento

Azulejos não se vincula apenas ao Barroco no Brasil, à história da azulejaria portuguesa, ou à cultura visual compreendida em seu sentido warburguiano, como no título da instalação *Celacanto provoca maremoto*. Os imensos azulejos de Varejão apontam outras possíveis relações, pois é inequívoco destacar, frente às *Pathosformeln*, o acessório inanimado, a *Pathosformel* do deus eólico, ou ainda, a polaridade entre o azulejo e a forma orgânica, que adensam, face aos pressupostos teórico-metodológicos de Aby Warburg, ou de Georges Didi-Huberman, a fortuna crítica da presente série da artista.

O azulejo é estático, mas a onda do mar movimenta-se sobre sua superfície. *Celacanto provoca maremoto* (fig. 36) constitui-se da pintura de uma forma orgânica e outra inorgânica, uma em movimento e outra mineralizada. A nossa interrogação dirigida a estas imagens a partir da noção de *Pathosformel* parte do movimento das ondas e de outras formas orgânicas pintadas por Varejão. No que pode ser considerado seu único trabalho dirigido às cátedras universitárias³⁶ (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 8), a sua tese de doutorado sobre *O nascimento de Vênus* (fig. 37) e *A primavera* (fig. 38) de Sandro Botticelli (1445-1510), Warburg (2015 [1892³⁷], p. 84) deteve-se nas madeixas e vestimentas plissadas das personagens retratadas pelo artista florentino, nomeando-as “acessórios em movimento”.

Em termos metodológicos, a partir da acepção didi-hubermaniana de “mesas de montagem³⁸” (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 24), somos conduzidos por uma

³⁶ A produção intelectual de Warburg é formada principalmente por escritos curtos dirigidos a conferências, e não por grandes volumes (RECHT, 2012, p. 10-11).

³⁷ O trabalho inédito foi defendido na faculdade de Strasburg em oito de dezembro de 1891, aceito em cinco de março de 1892 com o título de “doutor em filosofia”, mas o texto impresso saiu apenas no ano de 1893 (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 8).

³⁸ A montagem na obra de Didi-Huberman parte das investigações que este apreendeu a partir do *Bilderatlas Mnemosyne* (2020 [1929]), produzido por Aby Warburg, mesmo que, especificamente, lastreie-se a conceituação de montagem associativa até a obra *Passagens* (2009 [1940]), de Walter

lógica associativa, colocamos ao lado das imagens acima, as têmperas de Botticelli sobre as quais debruçou-se Warburg. Neste sentido, lançamos uma interrogação às telas acima ao associá-las e desdobrá-las, e não apenas compará-las, com outras imagens. É também imprescindível recordar que foi por um deslocamento do olhar a perscrutar o detalhe³⁹ do panejamento em movimento que Warburg (2015 [1892], p. 78) identificou que, aos doutos e artistas do Renascimento, interessava, na Antiguidade, o movimento, legado pelos antigos a partir das artes figurativas, como sarcófagos romanos, mas também fontes textuais, como os hinos homéricos.

Benjamin, que fornece pressupostos teórico-metodológicos que estruturam as interrogações didi-hermanianas. *Passagens* é um projeto inacabado formado por milhares de citações sem aspas, costuradas umas às outras pois, para Benjamin (2009, p. 503), é preciso erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com precisão e minúcia, já que interessava pensar que “a primeira etapa da conciliação entre o método da história e a visibilidade consiste em aplicar à história o princípio da montagem”. Em Didi-Huberman (2012b, p. 80) as conceituações de montagem distribuem-se entre diversos livros, vinculando-se ao ato de colocar em pedaços para apreender o funcionamento interno, bem como à ação de bater as cartas do baralho tal qual a de uma cartomante (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 69), ou ainda à dança e ao ritmo envolvidos no desmembramento, como no caso do mito de Orfeu (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 204). Contudo, ainda como princípios metodológicos, insiste-se que a atividade de montar imagens não se deve reduzir nunca à alternativa simples de pura equivalência, “elas apresentam a mesma coisa”, bem como, a da total oposição, “elas apresentam coisas contrárias” (DIDI-HUBERMAN, 2018d, p. 160), pois “apenas um pensamento trivial supõe que por estar ao lado se deve dizer que é igual, como na publicidade que “pode fazer crer que um carro e uma garota são da mesma natureza por serem imagens visualizadas lado a lado” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 223), pois montar também não é amalgamar (DIDI-HUBERMAN, 2017e, p. 116).

³⁹ Incontornável citar o lema “O bom Deus está no detalhe”, atribuído a Warburg. Para ele (2015, p. 72), o detalhe apresentaria possibilidade de causar intensidade nas imagens, não se configurando como um mero “zoom”. Com efeito, Didi-Huberman (2017a, p. 297), ao debruçar-se sobre a questão do detalhe em Warburg ou não, associou-o à obra de Sigmund Freud, autor que excede o tamanho do presente trabalho. Didi-Huberman (2017, p. 329) propôs o detalhe-sintoma, menos como binômio do “todo” e mais como um acontecimento fenomenológico da própria pintura, um “fazer surgir”. É preciso, também, lembrar do importante livro *Le détail* (2014), de Daniel Arasse, cuja associação com a conceituação de *pan* em Didi-Huberman (2012, p. 38), exigiria uma investigação à parte, vinculada estritamente ao que se denominou de recente teoria da arte francesa, da qual falaremos adiante. Por fim, a distinção entre detalhe como indício e como sintoma é muito nítida em outra obra de Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (1990), como recordou recentemente Stéphane Huchet (2020, p. 205).

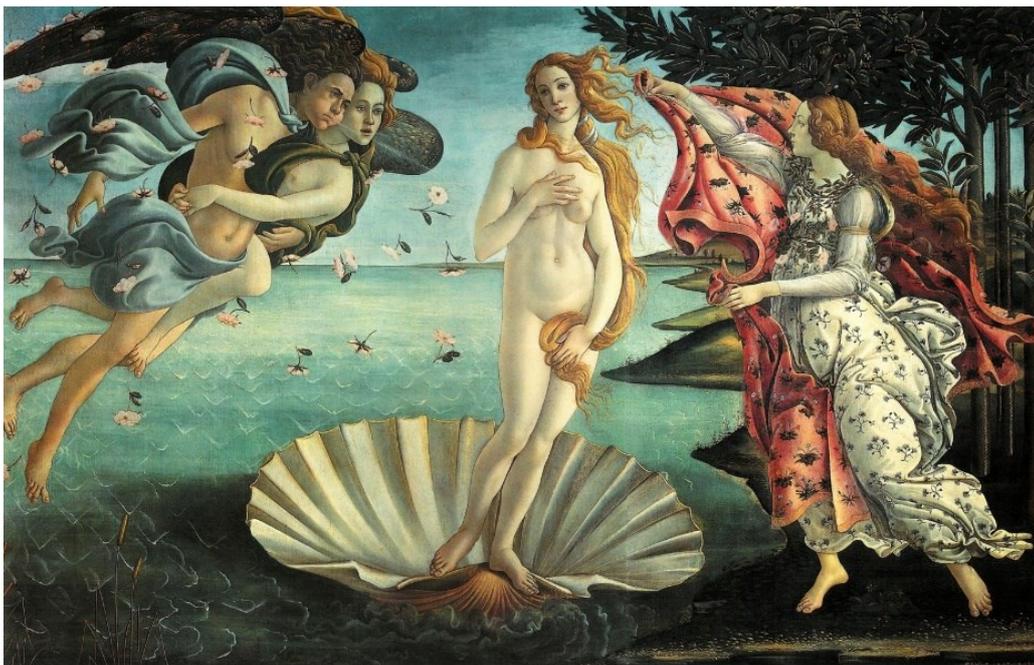


Figura 37. Sandro Botticelli, *O nascimento de Vênus*, 1483. Têmpora sobre tela, 172,5 × 278,5 cm. Acervo: Galeria de Uffizi. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/O Nascimento de V%C3%AAnus#/media/Ficheiro:Sandro Botticelli - La nascita di Venere - Google Ar](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Nascimento_de_V%C3%AAnus#/media/Ficheiro:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Ar)

Estes panejamentos (fig. 37), aferidos por Warburg como fórmulas, e não apenas formas⁴⁰, apontavam que as pinturas em movimento não derivavam, como escreveu Sandra Szir (2019, p. 24) no catálogo da exposição “Ninfas, serpientes, constelaciones. La Teoría artística de Aby Warburg” (2017) – curada pelo historiador da arte José Emílio Burucúa no Museu de Belas Artes de Buenos Aires, na Argentina – exclusivamente da observação da *natureza* por parte do artista, mas também do olhar dirigido a outras imagens. Neste sentido, talvez seja possível afirmar que Warburg foi capturado pelo movimento dos panejamentos dos quadros de Botticelli e, frente às cabeleireiras insufladas de vento, bem como diante das volutas transparentes, ou das dobras eriçadas pela ventania do pintor florentino, investigou o *Nachleben der Antike*⁴¹ no Renascimento italiano, apontando-o como um tempo de tensões, impurezas e sobredeterminações.

⁴⁰ Como lembrou-nos Giorgio Agamben (2012, p. 27-28), “Warburg não escreveu, como teria sido possível, *Pathosform*, mas *Pathosforme!*”, o que destaca “o aspecto estereotipado e repetitivo do tema imaginário do artista”.

⁴¹ Literalmente traduzido do alemão como “pós-vida do antigo”, mas também considerado como “vida póstuma” (AGAMBEN, 2017, p. 117) e, principalmente no contexto intelectual francês, como *survivance* (sobrevivência). Sobre a última, nessa Dissertação, recai a nossa *escolha* para a tradução de *Nachleben der Antike*, ressaltando tratar-se de diferentes modelos teóricos face à conceituação utilizada por Warburg, e não sinônimos.

O *Nachleben der Antike* como contrarritmo temporal seria responsável, como asseverou Hans Belting (2014, p. 68) por impugnar “a cultura ocidental e as suas construções históricas naturalizadas: a migração das imagens antigas levantava a questão de saber se elas, no Renascimento, ainda significariam a mesma coisa”. A Antiguidade sobreveio no Renascimento tensionada tanto por elementos e potências apolínios, como por elementos e potências dionisíacos, numa “oscilação entre serenidade e movimento como uma experiência trágica fundamental” (WARBURG, 2018 [1929], p. 200). Caso do patetismo acentuado nos artistas do Renascimento derivado do tirso apresentado nos sarcófagos que guardavam os mortos na Antiguidade.

No entanto, para além do interesse às formas do panejamento, a mobilidade do “acessório inanimado”, foi também requerida pelo Renascimento “para trazer à tona a aparência de uma vida intensificada” (WARBURG, 2015 [1892], p. 84), o que concerne a sobreposição da fórmula ao movimento que a anima. Neste recorte do presente trabalho, não apresentamos imagens vinculadas ao panejamento de tecidos ou cabeleiras em criaturas mitológicas do *Quattrocento* florentino. A infiltração de *pathos* nos mares em azulejos de Varejão advém da apresentação, nas imagens, da efemeridade de uma forma orgânica, tal qual a do vento insuflando ar nas pinturas de Botticelli. Estas formas orgânicas deslocadas às bordas do quadro, são também a intensidade da obra, pois na afirmação de Daniela Queiróz Campos (2017, p. 34) trata-se “do poder de fazer visível numa imagem o movimento da vida”.

Portanto, é preciso enunciar que é justamente o que tem fugacidade e delicadeza, o essencialmente transitório de uma forma orgânica, que injeta vida em movimento às obras da artista. Para Philippe-Alain Michaud (2013, p. 77), se o artista do Renascimento, “se volta para a Antiguidade a ponto de se identificar⁴² com ela, não é para encontrar ali um repertório de imagens, mas para injetar nela as fórmulas expressivas que representarão a vida”. Captar a forma do mundo em movimento, tal qual Warburg diante de Botticelli em sua tese de doutorado, ou como Varejão que pintou o movimento de sua plástica a partir de formas orgânicas.

⁴² Warburg (2015 [1892], p. 27), falou-nos em termos de “empatia” com o passado como uma “força formadora de estilo”, ou uma “força ainda viva”, bem como sobre o “ato artístico (...) que oscila entre imaginação, que tendencialmente se identifica com o objeto, e uma racionalidade, que busca, ao contrário, distanciar-se dele” (WARBURG, 2018, p. 218).

Além disso, Daniela Queiróz Campos (2020, p. 236) lembrou-nos que, após algumas temporadas de pesquisa em cidades como Florença e Frankfurt, Warburg cogitou que, na primeira metade do século XV, “o movimento das vestimentas não era motivado pelo movimento dos corpos”. Tratava-se de uma autonomia do elemento figurativo em relação ao corpo pintado pelo artista, no que talvez dialogue com Didi-Huberman (2002, p. 17) que, em *Ninfa Moderna*, destacou que o *pathos* adquiriu, na Modernidade, um *deslocamento* da apresentação anatômica rumo às bordas das telas e contornos dos personagens pintados, a partir do que considerou “bifurcação sintomal”.



Figura 38. Sandro Botticelli, *A Primavera*, 1482-1485. Óleo sobre têmpera, 203 x 314cm. Acervo: Galeria de Uffizi. Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Primavera_\(Botticelli\)#/media/Ficheiro:Botticelli-primavera.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Primavera_(Botticelli)#/media/Ficheiro:Botticelli-primavera.jpg)

Sobre o movimento nas artes plásticas, Michaud (2013, p. 84) enuncia que, se desligado dos textos antigos, o movimento imperioso da metamorfose de Clóris em Flora, ou a rotação das três Graças em *A primavera* (fig. 38) aparecem diante de nós como deslocamentos de um único corpo. Trata-se de interpretação em que as sucessivas posições são pintadas simultaneamente, “uma vez sob a forma de translação, outra sob a de rotação”, pois a “pluralidade das figuras dá lugar a uma

série de modelações que afetam corpos simples”, apontando a preocupação warburguiana com a energia contida e carregada nas *Pathosformeln*.

Todavia, ainda em sua tese, Warburg (2015 [1892], p. 84), falou-nos dos jovens de Botticelli, detendo-se nas feições das criaturas, como recém despertadas “de um sonho para a consciência do mundo exterior”, repletos de “imagens oníricas [que] ainda ressoam em sua consciência”. Estas afirmações conduzem-nos a indagar sobre um contraponto na obra do historiador da arte que seria, mais tarde, considerado em termos polares, como teremos oportunidade de aponta. Não obstante, o esvaziamento das expressões faciais nas personagens, como numa impassividade fundamental, foi objeto de investigação de Daniel Arasse (2016, p. 140) que, face à fortuna do pintor, lembrou-nos das difrações temporais que se sobrepõem à obra do florentino, apontando a ideia de uma pintura “etérea, com uma sensualidade, uma doçura”, somar-se, nos textos do século XV, a sua distinção pelo “ar viril”.

A “polaridade do problema energético”, conforme o *Diario Romano* de Warburg e sua coautora, Gertrud Bing (2016 [1927] s./p.), imprimiu-se nos estudos de Warburg desde os seus primeiros estudos. Este historiador da arte procurou polaridades nas imagens que estudou, e como leitor de Friedrich Nietzsche (2020, p. 118), caso da obra *O Nascimento da Tragédia*, publicada pela primeira vez em 1872, nomeou-as *ethos* e *pathos*. Warburg (2015 [1905], p. 89) concluiu que, se a Antiguidade legou modelos “para a calma classicamente idealizadora”, o *ethos* da imagem, também legou “modelos para a mímica pateticamente acentuada”, o *pathos* da imagem⁴³.

Encontramos a polaridade entre o rosto impassível das personagens em *O nascimento de Vênus* (fig. 37) ou *A Primavera* (fig. 38) e as movimentações circundantes, como as cabeleireiras e os panejamentos das criaturas mitológicas, numa relação que corresponde, respectivamente, às cargas de sentido acionadas pelas noções *ethos* e *pathos*. Neste sentido, face à *Azulejões* e, principalmente, *Celacanto provoca maremoto*, podemos interpretar o azulejo e a forma da água em

⁴³ Para Nietzsche (2020, p. 118), o *ethos* trata do “encobrimento (...) do efeito dionisíaco”. Contudo, num cadinho contraditório, o filósofo ponderou a potência do próprio *pathos*, “que acaba empurrando o próprio drama apolíneo para uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisíaca”. Neste sentido, acessamos do dionisíaco apenas o que chega dele à consciência do indivíduo, a porção exata que poderia ser dominada pela força apolínea, de modo que estes impulsos artísticos existem “em rigorosa proporção mútua” (NIETZSCHE, 2020, p. 131).

movimento como uma polaridade, um *ethos* geométrico, frio e milimétrico, o azulejo, e um *pathos* dotado de intensidade expressiva, como a forma em movimento da água ou do vento.

Apontamos também o que Didi-Huberman (1999, p. 11), em *Ouvrir Vénus*, diante do corpo cinzelado de Vênus em Botticelli (fig. 37), de nitidez e contorno cortantes contra o fundo da obra, considerou semelhança a um “baixo-relevo da Antiguidade”. Sobre a própria paisagem da pintura florentina, acrescentou que “a concha é de uma frieza absoluta”, “as árvores (...) são de uma imobilidade que contrasta” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 34). Frente à sensação fria na têmpera de Botticelli, talvez seja possível associar ao *ethos* a sensação fria e dura de um azulejo pintado por Varejão.

Podemos recorrer à própria desmontagem da noção de *Pathosformel*. Ao investigar conceituações para a noção warburgiana, Salvatore Settis (2012, s./p.) escreveu que há na palavra uma relação entre dois núcleos: o núcleo quente, que seria o *pathos*, e o núcleo frio, que seria a *formel*. A polaridade entre um elemento estático e outro orgânico, um duro e outro em movimento, ou ainda, um orgânico e outro mineral. Um *pathos* de violência para um *ethos* de calculada constância e simetria.

Sobre a polaridade *ethos* e *pathos*, Horst Bredekamp (2017, p. 225) identificou que o *ethos* busca captar a transitoriedade de seu par antinômico: “o *pathos* como reação corpórea, momentaneamente intensificada, de uma alma abalada; em face do *ethos* enquanto elemento caraterial constante, ao qual incube o controlo das emoções como “fórmula”⁴⁴. É a fugaz ou incontrolável duração do *pathos*, seu caráter de intensidade efêmera, controlado pela constância do *ethos*, como é a água em movimento nas ondas, na ausência de presença humana, que injeta vida orgânica a esta pintura silenciosa. Uma “oscilação entre serenidade e movimento como uma experiência trágica fundamental” (WARBURG, 2018 [1929], p. 200), pois, tanto em Nietzsche quanto em Warburg, como considerou Adi Efal (2018, p. 198), o apolíneo corresponde ao “simétrico, calmo, harmônico e racional”, e o dionisíaco ao “caótico, transformador e violento”.

⁴⁴ Bredekamp (2017, p. 226) conclui por citar a sofisticação da fórmula de *pathos* nas manifestações do panejamento estudadas por Warburg: “A manifestação mais refinada das fórmulas de *pathos* encontra-se no reforço psicodinâmico dos cabelos e das vestes como formas expressivas de energia interiores”.

A associação leva-nos a refletir que, frente às têmperas de Botticelli (fig. 36; fig. 37), como também notou Didi-Huberman (2015, p. 32), em *Ninfa Fluida*, existe uma total sensação de imobilidade, bem como, em um primeiro momento, os azulejos em *Celacanto provoca maremoto* (fig. 36) parecem-nos apenas frios, duros e estáticos. Contudo, se o francês ponderou que ao mesmo tempo toda a parcela do quadro de Botticelli é percorrida por movimentos, vestes esvoaçantes e cabelos frisados por forças orgânicas, a tormenta em Varejão logo se levanta, desdobrando um plano háptico sobre um óptico, como teremos oportunidade de indicar.

Daí, talvez, a pertinência de aproximar *Celacanto* do comentário de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), de 1798, sobre o grupo escultórico *Laocoonte* (ap.140 a.C. - 37 d.C.), que coincide com a questão do movimento nas artes plásticas. Este comentário, segundo Didi-Huberman (2013, p. 183), forneceu a Warburg a “*morfologia do pathos*”. Para Goethe, ao contrário da crítica de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), sobre *Laocoonte*, se uma obra de arte plástica deve se mover efetivamente diante dos olhos de seu espectador, um momento passageiro deve ser escolhido, “um pouco antes nenhuma parte do todo deve ter se encontrado nessa situação, um pouco depois cada parte deve ser forçada a abandonar essa situação”.

Warburg (2018 [1889], p. 55), ao criticar a diferenciação em Lessing, de fundo filosófica, de que somente a poesia seria apta a captar o movimento transitório por poder representar a *mesma pessoa em momentos diferentes*, enquanto a pintura caracterizaria o que é contíguo por meio de uma “única tomada de olho”, conclui que, pode-se também experimentar, exemplarmente na arte florentina do *Quattrocento*, a capacidade, e conseqüentemente “o direito, para a arte figurativa em geral, de representar de maneira verossímil o que é transitório”. Segundo Goethe (2021, p. 121), para apreender adequadamente a intenção do *Laocoonte*, mas podemos pensar em outras imagens, é preciso colocar-se a uma distância apropriada, com os olhos fechados.

Em seguida, deve-se fechar os olhos e novamente abri-los, e assim se verá todo o mármore, o os azulejos, em movimento, na consequência de termos abrir novamente os olhos e encontrar o grupo modificado, o que Didi-Huberman (2013, p. 182), considerou uma “*heurística do movimento*”. É *Laocoonte*, ou *Celacanto*, “um raio fixo, ou uma *onda petrificada* no instante em que atinge a praia” (GOETHE,

2021, p. 121⁴⁵). A onda petrificada, mas em movimento, remete-nos a este duro e frio muro de pintura em Varejão. É também justa a afirmação de Gilles Deleuze (2009, p. 17) de que “a certa velocidade do barco, a onda tornasse tão dura quanto um muro de mármore”.

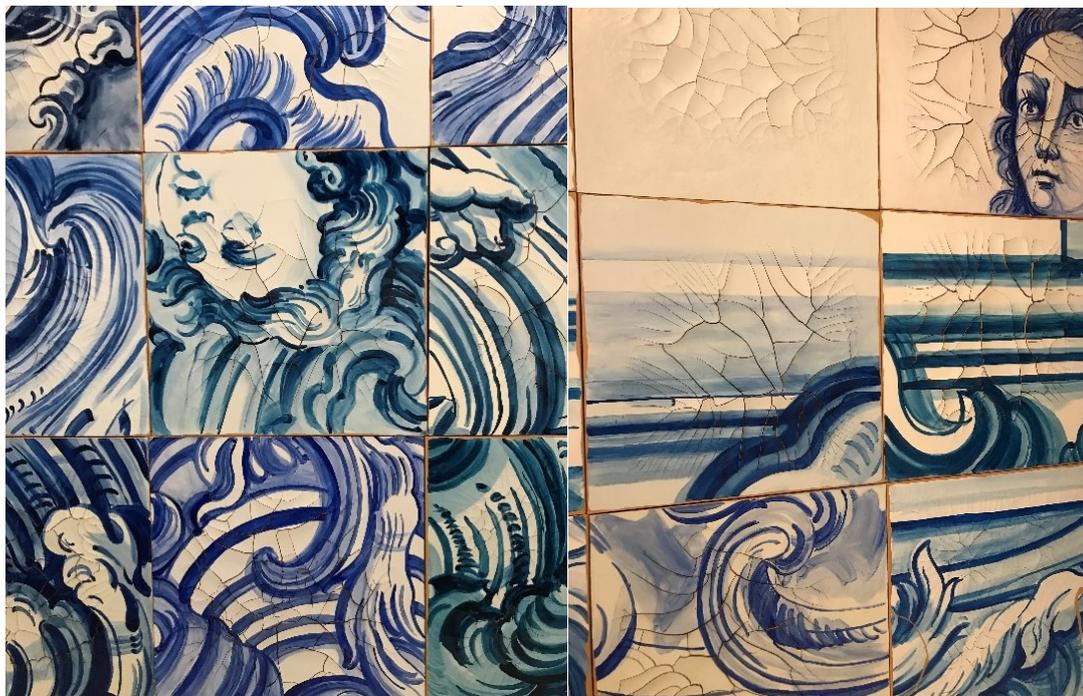


Figura 39.a 39.b. Adriana Varejão, detalhes isolados de deuses eólicos nos azulejos de *Celacanto provoca maremoto*, 2004-2008. Óleo e gesso sobre tela. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Contudo, o movimento que percorre as imagens de Botticelli, bem como *Azulejões*, não é somente “sem causa”, ou conectado ao “acessório inanimado” das criaturas mitológicas. Com certeza, a ventania e as vagas, ou em outras palavras, as formas orgânicas, conferem vida ao quadro. Não obstante, para além delas, encontramos na associação entre Botticelli e Varejão, a pintura de deuses eólicos, principalmente de suas cabeças a título de insuflar movimento nos quadros, o que Warburg (2015 [1892], p. 34) denominou “produto justo do compromisso entre fantasia antropomórfica e reflexão comparativa”, ao referir-se a Zéfiro, por exemplo, no caso dos deuses animados (*anima*), ou seja, dotados de alma.

⁴⁵ O grifo é nosso.



Figura 40. Aby Warburg, Prancha 39 do *Bilderatlas Mnemosyne*. Fonte: Warburg, 2020, p. 88.

Tal como os azulejos, não encontramos *putti* ou deuses eólicos na totalidade de seus corpos: são ofertados aos nossos olhos ora o desenho de uma asa sobre as costas, ora um rosto de perfil, ou ainda a protuberância de um queixo sobre um ombro nu. O desenho de deuses eólicos é dotado de feições mais duras que a dos *putti*. Detemo-nos aos deuses eólicos, que com bocas miúdas e lábios apertados, contraste com as bochechas infladas dos *putti*, sopram as ondas (fig. 39.a. 39.b.) ao lançar sua fúria, ou seu controle sobre as forças da natureza. Observamos que os pintores florentinos à época de Botticelli são leitores de Leon Battista Alberti (1404-1472), que em seu tratado *Da Pintura*, publicado pela primeira vez em 1435, conta-nos como

Agrada-me ver algum movimento nos cabelos, nas crinas, nos ramos, nas copas das árvores e nas roupas. É particularmente agradável ver nos cabelos aqueles sete movimentos de que já falei: enrolam-se em espiral como se quisessem dar nó, ondulam no ar semelhantes a chamas; parte se entrelaça com os outros como serpente, parte cresce aqui, parte ali. Da mesma forma, os ramos torcem-se ora para o alto, ora para o baixo, ora para fora, ora para dentro, parte se contorce como cordas. O mesmo fazem as pregas que surgem como os ramos nos troncos das árvores; executam-se nelas todos os movimentos de tal forma que parte alguma do tecido esteja isenta de movimento. Mas, como tenho frequentemente lembrado, esses movimentos devem ser moderados e suaves, expondo à vista do espectador mais a graça que a admiração pelo trabalho. Como queremos dar aos panos os seus movimentos e sendo eles por natureza pesados e caindo por terra, será bom colocar na pintura a face do vento Zéfiro ou Austro soprando por entre as nuvens, para que os panos se agitem. Então se verá com que graça, naquelas partes em que forem atingidos pelo vento, exibirão nas partes convenientes o nu sob os panos (ALBERTI, 2014, p. 120).

Nesse sentido, instruíram-se aos artistas o desenho de deuses eólicos nas bordas dos quadros para conferir movimento aos tecidos pesados, que não ondulariam tão facilmente quanto as madeixas. Funcionaliza-se uma relação entre o próprio corpo à mostra pelo esvoaçar do tecido inflado de ar. Trata-se de associação curiosa das partes insensíveis do corpo humano (os cabelos, feitos de células mortas), e os galhos e folhas de árvores, pois como lembrou-nos Didi-Huberman (2015, p. 27), Botticelli não conferiu *pathos* visível a nada que não o panejamento (a coisa *morta*), os cabelos (a coisa *insensível*) e o vento (a coisa *invisível*).

Nesta *impassividade* dos rostos e corpos pintados em *A primavera* (figura 38), lançam-se à brisa as vestimentas translúcidas das Graças e de Flora, sopradas pelos mencionados deuses eólicos. Encontramo-nos face a eles em *O nascimento de Vênus* (fig. 37), é verdade, mas também em *Celacanto provoca maremoto* (figura 35), em trabalho de dobrar o mar e o vento em uma grande quantidade de formas, repletas de curvas, ativando a *Pathosformel* do movimento acentuado por meio das dobras das ondas em meio à espuma.

Na *Prancha 39* (fig. 41), do *Bilderatlas Mnemosyne*, a qual possui como eixo conceitual: “Botticelli. Estilo idealizante. Primeiro e segundo Amor no estilo antigo. *Palas Athena* como bandeira do torneio. Imagens de Vênus. Apolo e Dafne = *Metamorfoses*. O chifre de *Achelous*”, Warburg (2020 [1929], p. 88), fixou as duas grandes têmporas de Botticelli sobre as quais incidiu sua tese de doutorado. Mais

ainda, focalizou dois detalhes de *A Primavera*, justamente o rosto de Zéfiro, e seu sopro que, no recorte lateral do rosto de Flora, fecunda-a pela indicação da regurgitação de flores pela boca da deusa pagã (fig. 41).



Figura 41. Aby Warburg, Detalhe da *Prancha 39* do *Bilderatlas Mnemosyne*. Fonte: Warburg, 2020, p. 88

Sobre especificamente os deuses eólicos desenhados pelo pintor florentino, Warburg notou que Zéfiro sopra em direção à concha de Vênus, no primeiro quadro, e persegue a criatura mítica Clóris, no segundo (WARBURG, 2015 [1892], p. 61). Não obstante, para além da perseguição erótica vinculada à têmpera *A Primavera*, há violência inclusive no mar de Varejão, ainda mais frente à impureza primordial vinculada ao movimento *anadiômeno*, relativo à deusa Vênus nascida da castração de Urano. Didi-Huberman (1999, p. 11) problematizou a forma do mar a partir de um misto de espuma, esperma e sangue, remetendo-se ao *Banquete* (197b), cuja datação remonta ao ano 350 a.C., de Platão (c. 427 a.C. – c. 347 a.C.) quanto à impureza do Amor, pois para o platonismo o Amor não é somente duplo, mas vinculado à Beleza, “pois no feio não se firma amor”.



Figura 42. Gustave Courbet, *A onda*, 1869-1870. Óleo sobre tela, 80 x 100 cm. Acervo: Musée de Beaux-Arts, Lyon. Fonte: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:La_Vague_\(Gustave_Courbet_-_Mus%C3%A9e_des_beaux-arts_de_Lyon\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:La_Vague_(Gustave_Courbet_-_Mus%C3%A9e_des_beaux-arts_de_Lyon).jpg)

Todavia, sabemos que, como um processo de memória – fraturado, lacunar –, a onda vai se refazer. Neste lugar, reside sua própria condição de aparição (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 9): a onda está aí, diante de nós, mas logo pode quebrar-se contra a areia ou o rochedo, pode perder-se neste imenso oceano para, como latência, volver acima mais tarde. Logo, como asseverou Nietzsche (2020, p. 69), em *A gaia ciência*, cuja publicação original data de 1882, “a mais clara figura”, como o azulejo branco e azul, “tinha sempre uma cauda de cometa que parecia apontar para o incerto, para o iniluminável”. Numa espécie de instabilidade entre sujeito e objeto, o meio fluido funcionalizaria um incessante jogo calcado no movimento que condiz com o ritmo de nossos próprios corpos, como em *A onda* (fig. 42) de Gustave Coubert (1819-1877), que nos leva a quase esbarrar os olhos à tempestade que se levanta.

Portanto, a *Pathosformel* em Warburg, ou em Didi-Huberman, conduz a um outro movimento: o da empatia com a imagem. Nesta onda ininterrupta, há mais que a maré que sobe e eleva com ela a história, pois a relação entre sujeito e objeto aponta para uma interface contínua. A imagem, para estes autores, consiste no inescapável por excelência, o que conclama todos os sentidos do corpo humano,

como numa verdadeira experiência visual. Diante da “*puissance* soberana disso que não aparece visivelmente” (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 27), ou seja, ao aspecto que não é apenas visível, ou legível, recordamos a imagem em sua irreduzível visualidade⁴⁶.

Grosso modo, Didi-Huberman (2017, p. 39) interessa-se pelo estatuto da imagem para além de sua inserção exclusivamente histórica ou ordem de visibilidade ou ainda legibilidade. Ele escreveu que a história da arte no sentido objetivo cobriria a história da arte no sentido genitivo subjetivo ao buscar fechar a noção de imagem na categoria do visível para melhor torná-la legível. A partir da categoria didi-hubermaniana do *visual*, denotamos que a imagem comporta não apenas o visível, ou o legível, mas também o invisível, como num valor de *virtus*. A virtualidade surge no entrecruzamento de uma rede proliferável de sentidos, em termos que, inclusive, consistiriam no retorno do visual sobre o visível. O visual, nesse sentido, funcionaria como uma profundidade implicada da pintura, abrindo-a ao seu espectador como é o caso de *Celacanto*.

Pois, sobre esta imagem, Varejão (2022, p. 35) assentiu seu intuito em fazer com que “o espectador pudesse ter a sensação de mergulhar na obra, ser engolido por ela como num caldo. Uma imersão total na pintura, um banho de mar”, ou ainda, numa entrevista anterior no contexto da já referida exposição “*Chambre d’échos*”, “*Celacanto* é uma enorme onda cristalizada no centro do grande salão principal” (VAREJÃO, 2005, p. 4). Numa espécie de *inversão dinâmica*⁴⁷, outra característica conectada à *Pathosformel*, a voracidade do mar leva-nos a um mistério entre emergir e imergir. A maré consiste em um movimento centrífugo, no qual somos

⁴⁶ A visibilidade diz respeito à emergência dos detalhes representacionais, “elementos discerníveis enquanto signos” (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 16); a legibilidade, por sua vez, refere-se à “tradução” da visibilidade em unidades mais complexas, como “temas”, “conceitos” (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 16); a visualidade não se trata de um “signo articulado”, não é legível, pois funciona como um “fenômeno”, como “potência soberana do que não aparece visivelmente”, ou “constelações inteiras de sentidos” (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 22).

⁴⁷ Trata-se de “inversões físicas, mas que conservam sua significação geral (...), ou mesmo inversões de sentidos que conservam sua forma geral” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 305). Nos estudos de Warburg sobre a fórmula em movimento da Ninfa e de outras figuras no Renascimento florentino, lembramos da Ninfa de *O nascimento de São João Batista* (1485-1490), como “irmã gêmea” da Judite de Holofernes (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 58), ou ainda da Ninfa em calmaria idealizada, como a Ariadna (BURUCÚA, 2003, p. 30-31), polar à própria Mênade em êxtase, enunciados que funcionam, na verdade, como tensões da própria imagem, o que é perceptível em diversas *Pranchas* do *Bilderatlas Mnemosyne* (WARBURG, 2020 [1929]), como na *Prancha 41* (WARBURG, 2020 [1929], p. 100).

tanto acalentados como afogados, surpreendidos pelo acontecimento, mas ao mesmo tempo ansiosos para que algo finalmente tome forma.

Na instalação *Celacanto provoca maremoto* (fig. 35), os quatro paredões em azulejos cercam-nos de uma maneira quase total, pois as frestas de espaço, para a passagem e circulação de espectadores, são minúsculas se consideradas na escala da galeria Adriana Varejão. Isto amplia a sensação de um mar invadindo os nossos olhos, o que desdobra em “um simples plano ótico, que vemos, uma potência visual que nos olha na medida mesma em que põe em ação o jogo anadiômeno, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 33). Neste sentido, como balanço concêntrico, ou ainda uma espiral que amplia para aprofundar, o mar impacta ao sobrepor plano háptico e ótico, pois a impressão é de que as águas avançam em nossa direção, como também em *Ma destinée* (fig. 43), de Victor Hugo (1802-1885), imagem em que a elevação da onda apenas diminui ao curvar-se sobre o peso da água salgada.



Figura 43. Victor Hugo. *Ma destinée*, 1857. Desenho, 17.2 × 26.4 cm. Acervo: Maisons de Victor Hugo (Paris). Disponível em: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victorhugo/oeuvres/ma-destinee#infos-principales>

Nas ondas ininterruptas de Varejão, ocorre relação entre aquele que olha e aquilo que é visto, pois, como asseveraram Deleuze e Félix Guattari (2010, p. 260), “é como se se jogasse uma rede, mas o pescador arrisca-se sempre a ser arrastado

e de se encontrar em pleno mar, quando acreditava chegar ao porto”. Para Didi-Huberman (2017, p. 297), em termos heurísticos, “nunca se saberá olhar um quadro”, pois como o mar somente se retira para voltar a quebrar na praia, uma imagem apenas deixa-nos para voltar a obsedar-nos em seguida. Não se trata de uma imprecisão, antes de uma sobreposição entre nossa sensibilidade e as coisas que vemos, próximas e longes como o balanço do mar. Na maré que avança até afundar o nosso próprio olhar, fazendo dele o plano líquido, as imagens não vivem sem uma fluidez da *figuração* que joga tanto com *Pathosformeln, Nachleben der Antike*, bem como com os fenômenos de empatia (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 113).

Ponderamos que Warburg não descobriu na Antiguidade apenas imagens de calma e equilíbrio, “mas animada por movimentos apaixonados” (RECHT, 2012, p. 54), sendo-nos salutar lembrar, também, que a paixão deriva do *pathos*, como aprofundaremos posteriormente. Dotada de capacidade de unir causa interna e causa externa, a *Pathosformel* estaria vinculada à “necessidade (...) de resolver, pela imagem, conflitos psíquicos⁴⁸”, ou funcionar como um “campo de expressão, mas também de experimentação de ansiedades individuais, de tensões” (RECHT, 2012, p. 56). Daí a afirmação de Vera Pugliese (2016, p. 282) de que a noção de *Pathosformel* “questiona a divisibilidade moderna da relação sujeito/objeto’ e, portando, as obras abrem-se a uma dimensão empática quando as olhamos.

2.3 As ondas da história

*“Não é que o mar é bem aquilo que o Algy diz:
uma doce mãe cinzenta? O mar verderranho. O
mar encolhescroto. Epi oinopa ponton. Ah,
Dedalus, os gregos! Eu tenho que te ensinar. Você
precisa ler no original”
(James Joyce)*

Investigamos que na obra de Georges Didi-Huberman o mar constitui um verdadeiro problema teórico⁴⁹, numa escansão do visual sobre o visível, ou ainda

⁴⁸ Warburg (2015 [1892] p. 84) falou-nos em “pessoas movidas apenas em seu interior”, com “movimentos de alma” vinculados ao movimento do panejamento, ou do próprio corpo. Quase um século depois, é com uma chave semelhante que Deleuze (2009, p. 219) tomou o cuidado de nomear o panejamento não apenas como apelo decorativo, mas como ferramenta “para exprimir a intensidade de uma força espiritual que se exerce sobre o corpo (...), sempre para revolvê-lo e moldar seu interior”.

⁴⁹ Lemos “há aí como um movimento anadiômeneo, movimento pelo qual o que havia mergulhado ressurgiu por um instante, nasce antes de mergulhar de novo em seguida” (DIDI-HUBERMAN, 2017,

alegoria de um ritmo duplo que compõe genealogia tanto com a polaridade em Warburg (2015 [1892], p. 78) como com a imagem dialética em Walter Benjamin (2009, p. 553). É possível indagar se a própria história não funcionaria como um profundo oceano, principalmente face à profundidade temporal de *Celacanto provoca maremoto* que asseveramos acima.

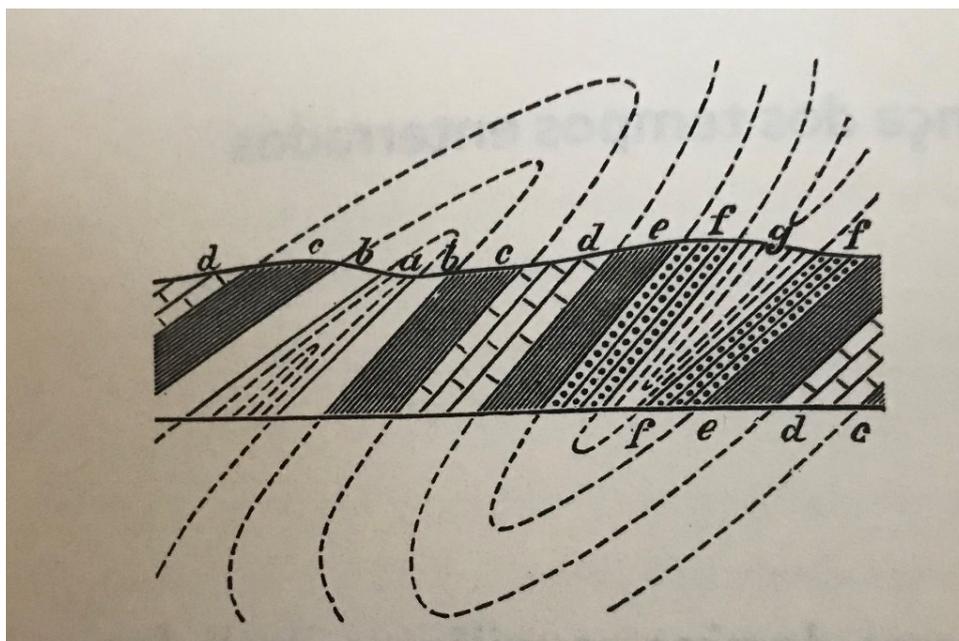


Figura 44. F. F. von Richthofen, *Dinâmica das camadas geológicas*, Führer für Forschungsreisende, Berlim, 1886, fig. 105. Como reproduzido em Didi-Huberman, 2013, p. 294.

Marcos Moraes (2013, p. 84) notou que *Celacanto* apresenta-nos uma gigantesca onda, pronta a “devolver os cacos da história, da pintura”, numa turbulência entre profundidade e superfície do mar, que, alegoricamente, *lança* para cima o que subjazia *sob* o mar. A ressaca do mar faz com que as ondas, agitadas pelos ventos, quebrem na orla da praia, volvendo o mais profundo do mar para a

p. 189); “a potência do visual volta sempre, como em ondas, a obcecar aquele que olha” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 97); “as ondas de memória atravessam, com efeito, um elemento – a cultura, sua história” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 117); “É um sonho rítmico. Nele as ondas se formam, fluem e refluem, se imobilizam mortalmente para retomar sua energia de levante e de propagação” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 469); “É um processo de ondas onde a memória refluí no presente” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 483); “Mas pensar tudo isso junto como a perturbação rítmica de um meio plástico atento pelos movimentos, as inscrições, as ondas, as cismas do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 149); “pois foi também (do ponto de vista morfológico) o movimento das ondas que deu o primeiro impulso a seu [da Ninfa] desejo de dança” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 130); “penetrar, afundar no que a gente olha, como numa tormenta oceânica” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 7). Trata-se de uma rápida compilação que poderia ser, provavelmente, ampliada.

orla. Trata-se de um fenômeno físico em que o forte movimento das ondas resulta em agitações profundas que se chocam contra o litoral, fazendo com que as vagas avancem sobre a areia ao quebrar sobre áreas antes secas.

Nesse sentido, é significativa a existência na Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*), construída sob o auspício de uma “lei do bom vizinho⁵⁰”, de certo número de livros de geologia ou de paleontologia, como o caso de um livro curiosamente instalado na seção de “Antropologia”, de Ferdinand von Richthofen (1833-1905) sobre a “geografia física” e a geologia. Daí a importância das considerações de Didi-Huberman (2013, p. 294) que investigam associações entre os pressupostos teórico-metodológicos de Warburg e “a dialética das durações prolongadas e das modificações catastróficas da crosta terrestre”, o que nos leva a ver a *Dinâmica das camadas geológicas* (fig. 44) uma figura para acolher os processos de um *Nachleben der Antike*, na movimentação dos fósseis pela ação do tempo, bem como dos oceanos e das placas tectônicas.

Por derivação, Didi-Huberman (2013, p. 294) acrescenta à geologia, a genealogia como suporte do “contratempo dos sismos, das erupções, dos dilúvios”, pois nossos ancestrais não nos precederam por linhas contínuas, mas por arborescências que ultrapassavam as bifurcações simples, tratando-se antes de “camadas quebradas, estratos descontínuos e blocos erráticos”, como na *Sepulturas aurignascences de Solutré* (fig. 45). Neste sentido, pensamos ser oportuno interrogar, a seguir, uma possível relação entre o processo de ressaca do mar e uma dimensão de história da arte atenta às sobrevivências.

⁵⁰ Warburg atentou a organização de sua biblioteca, a Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*) por uma “lei do bom vizinho”. Conforme o diretor da biblioteca, depois de 1920, Fritz Saxl (2018, p. 237), a maior parte dos casos, o livro conhecido não contém exatamente o que o leitor procura. Mas o que está próximo dele na estante deve conter a informação essencial, “ainda que seu título não o faça pensar”. A ideia decisiva era que os livros, em seu conjunto, pudessem guiar o leitor, através de seus títulos, “à consideração das formas fundamentais do espírito humano e de sua história” (SAXL, 2018, p. 237). Ainda, os livros eram dispostos em quatro pavimentos do prédio do Instituto Warburg, em Hamburgo: o primeiro começava com obras sobre problemas gerais da expressão e sobre a natureza dos símbolos, bem como era dedicado à antropologia e à religião, ou ainda à filosofia e a história da ciência. O segundo pavimento continha os volumes sobre as expressões artísticas, sobre sua teoria e sua história. O terceiro era dedicado à linguagem e à literatura, enquanto o quarto era dedicado às formas sociais da vida humana: “história, direito, folclore e assim por diante” (SAXL, 2018, p. 246). Os quatro pavimentos formavam, respectivamente, quatro eixos conceituais: orientação, imagem, língua e ação” (BREDEKAMP, 1998, p. XX)

Refletimos que *Azulejões* ativa não somente uma remissão voluntária ao passado colonial, mas também um retorno de certa instabilidade cultural mediada pela expressão do Barroco no Brasil, movimento artístico, como já indicamos, calcado na antítese e intensidade dramática. Além da *Pathosformel* do deus eólico ou do “acessório inanimado”, no vai e vem das ondas, marca de um anteriormente mencionado movimento no mar, devemos pensar a ressaca do mar como uma *forma* capaz de agir como uma *força*, um verdadeiro vetor físico.

Face à noção de *Pathosformel*, podemos indagar que tipo de temporalidade pode ser ativada pela pintura de mares em Adriana Varejão, diferenciando o retorno voluntário da artista à azulejaria portuguesa, por exemplo, de um complexo processo de *Nachleben der Antike*, como operacionalizado por Warburg, ou, ainda, por Didi-Huberman. Estas associações levam-nos a refletir que num imenso, ou ainda intenso, movimento marítimo é a própria antítese inerente à expressão do Barroco, em termos da já mencionada polaridade, e, na obra da artista, mediante forma mineral e forma orgânica, que ascende às cristas do mar.

Trata-se de um processo involuntário, dos “debaixos”⁵¹ do passado colonial no Brasil rumo à superfície da arte contemporânea. Hipoteticamente, interpretamos que esta matéria histórica é *expelida* a partir do contato entre as placas da história, num sentido não evolutivo, mas, antes disso, produzida nos sismos e latente, mesmo que reprimida, como movimento retornante. Portanto, recordamos que para Didi-Huberman (2017, p. 105), em *Ninfa profunda*, a onda não constitui apenas um *aspecto*, mas também um *processo*.

⁵¹ Termo derivado do título de *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture* (1984), do historiador da arte francês Hubert Damisch.

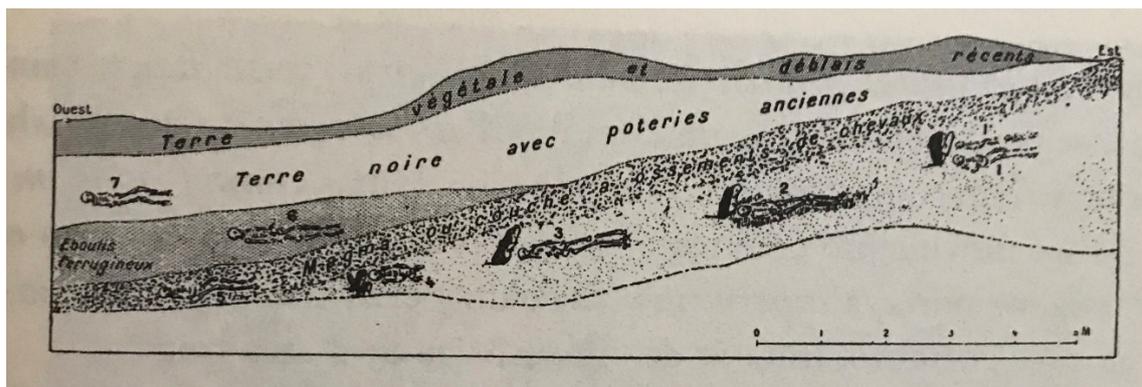


Figura 45. G.-H. Luquet, *Sepulturas aurignacianas de Solutré*, L'Art et la religion des hommes fossiles, Paris, 1926, fig. 103. Como reproduzido em Didi-Huberman, 2013, p. 295.

A partir de uma relação entre passado e presente que, presumimos, possa corresponder a um processo de *Nachleben der Antike*, observamos a sobrevivência de uma instabilidade cultural, interpretada frente à polaridade *ethos/pathos*. No entanto, asseveramos que não nos referimos apenas às formas do azulejo e do mar pintados por Varejão, mas às tensões e cargas de sentido acionadas por esses elementos plásticos e seus intrincados jogos ou redes de história.

O azulejo que oculta, uniformiza e higieniza a violência da história pode ser frisado, pois como lembra-nos Lilia Schwarcz (2009, p. 133) “ladrilhar⁵² é vincular (...), dar uniformidade e conferir simetria”, ou ainda “quem ladrilha pavimenta”, em sua funcionalidade do *ethos* encobridor da intensidade do *pathos*, “empurrando-o para baixo” de sua exterioridade lisa e fria. Contudo, se conforme as palavras de Herkenhoff (2001, p. 5) “a pintura de Varejão, assim como a genealogia definida por Foucault, expõe o corpo inteiramente marcado e arruinado pela história”, torna-se possível refletir que o *pathos*, mais uma vez, lança sua sombra até esses azulejos, seja no *craquelé*, índice de tempo, na intensidade, forma orgânica, ou no próprio mar de *Celacanto* que, sem globo terrestre ou na ausência de céu à vista, lança-nos em meio ao maremoto Varejão, no *olho* da tormenta.

O sopro do vento traz para a superfície o mais profundo do oceano da história. No montar e desmontar do oceano, “não há abismo do mar sem sopro de ar” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 100). Defendemos que, neste trabalho, a relação entre azulejo e forma orgânica, ou seja, as *singulares formais* na obra de Varejão,

⁵² Apesar de “ladrilhar” referir-se, comumente, a pisos, e não a paredes. Neste caso, os verbos mais adequados seriam “cobrir”, “revestir” ou “azulejar”.

ativam um *topos* na obra de Warburg. De um lado, encontramos um polo racional e matemático, do outro, um polo que escapa ao controle das relações constituídas, formado por movimento efêmero e ondas intensas, pois “Atenas espera ser de novo, como tantas e tantas vezes, reconquistada de Alexandria” (WARBURG, 2015 [1920], p. 196).

No entanto, como ressalva, nossa aproximação que alegoriza a história a partir de um modelo biológico deve ser, atentos à obra de Warburg ou à de Didi-Huberman, dialetizada. Os fósseis em Warburg, aproximados das “ciências duras”, são, também, atravessados pela *psique*, pois aquele é um fóssil em movimento, marcado, como lembra-nos Didi-Huberman (2013, p. 296), pela “energia presente do gesto com a energia antiga de sua memória”.

Apostamos que a polaridade em Adriana Varejão possa corresponder, a “estilística da *psique* ocidental”. Didi-Huberman (2002, p. 186) desdobrou a polaridade para além da oposição entre Norte e Sul da Europa, flamengos ou italianos, apostando num confronto irresoluto na longa história das imagens no mundo Ocidental, remetendo-se a Warburg (2015 [1920], p. 196), quando este considera a “espécie de função polar própria à memória empática das imagens”.

Os termos não correspondem a uma simples oscilação entre forma orgânica e azulejo, mas uma coexistência dinâmica, ou, em termos deleuzianos (2018, p. 349) a própria *diferença* na *repetição*, de uma onda seguindo a outra no balanço do mar. O azulejo duro, frio e racional, infiltrado por relações de um mundo colonial que desejou dar uniformidade as relações e conferi-las consistência e simetria, é ultrapassado por formas orgânicas que o lançam rumo à intensidade que escapa do controle e constância no material mineral.

Porém, resta ainda escrever que, como teorizado no texto nietzschiano, cada uma destas forças – *ethos* e *pathos* – deve sua densidade à outra. Com o *pathos* domado, ou domesticado, ao menos momentaneamente pelo *ethos*, lembramos que “é justo onde a imagem é mais forte e convulsiva que Varejão reintroduz a malha da azulejaria” (HERKENHOFF, 2001, p. 6), já que, a partir da *Pathosformel*, podemos observar que, conforme lembra-nos Edward Wind⁵³ (2018, p. 269) “a

⁵³ Por coerência teórica, é preciso considerar as críticas que Philip-Alain Michaud (2013, p. 81) escreveu acerca das investigações warburgianas por parte de Wind, que empreendeu, após meio século de intervalo, os estudos dedicados por seu predecessor a Botticelli, mas interpretou as imagens num “sentido conceitual que faz desaparecer delas o teor propriamente visual, novamente

excitação psicológica, suspensa entre os dois polos, não é nem concentrada pela força coercitiva da metáfora a ponto de descarregar-se em ação nem tão relaxada (...) a ponto de volatizar-se”, como o azulejo captura, mas não oculta as ondas do mar.

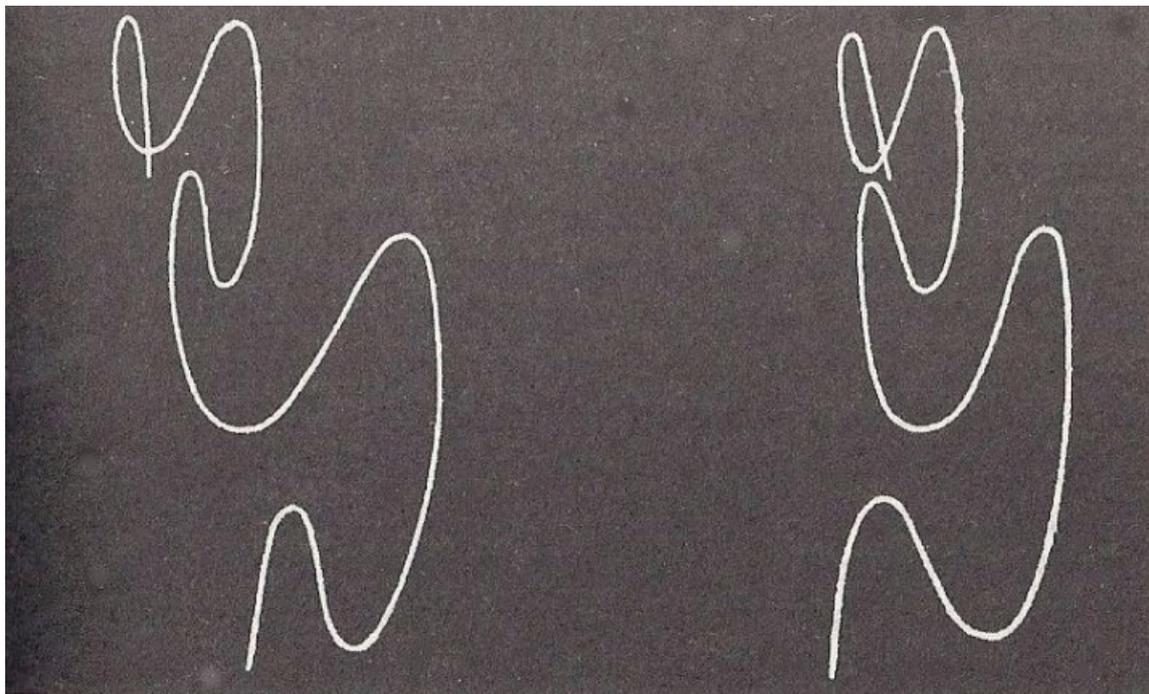


Figura 46. Étienne-Jules Marey, *Trajétória estereoscópica de um ponto brilhante colocado no nível das vértebras lombares de um homem que caminha, afastando-se da máquina fotográfica, 1894. Cronofotografia sobre placa fixa.* Segundo É.-J. Marey, *Le Mouvement*, Paris, 1894. Como rerodizado Didi-Huberman (2002). Como reproduzido em Didi-Huberman, 2013, p. 111.

O mar não deixa de ser uma matéria em transformação a partir do tempo. Conforme profetizou o espírito do ar, Ariel, ao insuflar a tormenta física que emprestou seu nome *A tempestade*, cuja origem remonta a 1610-1611, de William Shakespeare (1564-1616)

“A cinco braços jaz teu pai / E o pó dos ossos se esvai / Em madrepérola e coral / E nele tudo que é mortal / Tudo o que some e que definha/ Numa transformação-marinha, / Vira algo estranho e interessante: / Seus olhos, perlas cintilantes / Seu réquiem, vozes de nereidas” (SHAKESPEARE, I, II).

coabrindo a obra do artista florentino com o véu de exegese que Warburg quisera rasgar”. Na sequência, Michaud (2013, p. 81) apontou que Wind opera como se “todos os elementos da obra [Botticelli] apresentassem uma significação coerente e única”, diferindo de Warburg, preocupado em “pulverizar por dentro os mecanismos da transmissão iconográfica”.

Segundo Didi-Huberman (2017b, p. 54), em uma formulação sofisticada que enuncia um ritmo duplo, onde eleva-se também a história, “o tempo é um mar por excelência”, repleto de redemoinhos, ondas ininterruptas e correntezas vindas das profundezas. Não é coincidência que foi a partir de ondas (fig. 46) que, na utilização da chave warburguiana dos sismógrafos do tempo, Warburg (2018 [1929] p. 200), Nietzsche e Burckhardt⁵⁴, atentaram-se ao movimento da história, numa “instintiva consciência dessas ondas oscilatórias espirituais”, ou, segundo outro texto de Warburg (2013 [1923], p. 287-288), na “missão” de “funcionar como um sismógrafo da alma na linha divisória entre as culturas”.

Com efeito, para Didi-Huberman (2002, p. 117), as ondas de memória atravessam um elemento – a cultura, sua história – que não é toda fluida, como não é toda rígida, mas repleta de tensões, resistências, sintomas e catástrofes. Como sismógrafo, em um tom bastante nietzschiano, aliás, o historiador da arte, ou o artista, não estaria no domínio pleno e fulcral da história, mas seria abalado por ela a partir de ondas insufladas de forças reprimidas, como visualizamos plasticamente em espasmos registrados em *Miograma de uma histérica: espasmo muscular durante o estado de sonambulismo* (fig. 47).

As ondas da memória ajudam-nos a pensar o próprio tempo como clivado por tensões, impurezas e sobredeterminações, tensionado tanto por potências apolíneas, como por potências dionisíacas. Recordamos que o sismógrafo consiste em um aparelho capaz de registrar os movimentos subterrâneos, ou seja, tanto visíveis e invisíveis, como sensíveis e insensíveis ou físicos e psicológicos. No fim do século XIX, este aparelho desenvolveu questões técnicas decisivas para o registro gráfico, como registros no campo fenomenal ou ainda infra fenomenal que foram sintetizadas na obra de Étienne-Jules Marey (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 119).

⁵⁴ Historiador da arte, autor de *A cultura do Renascimento na Itália* (1991), publicado pela primeira vez em 1861, respeitado por Warburg e considerado por este e depois por Didi-Huberman (2002, p. 117), como um sismógrafo da história, ao lado de Nietzsche.

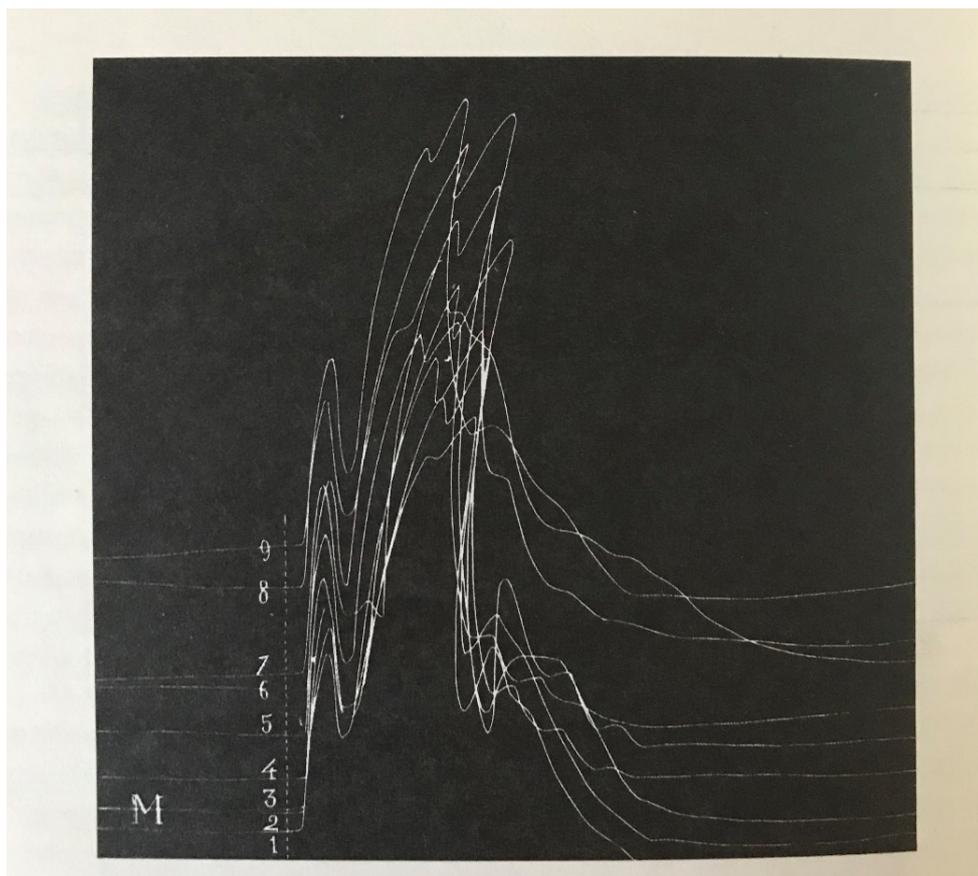


Figura 47. P. Richer, *Miograma de uma histérica: espasmo muscular durante o estado de sonambulismo*, *Études cliniques sur la grande hystérie*, Paris, 1885, p. 642. Como reproduzido em Didi-Huberman, 2013, p. 112

William Heckscher (1967, *apud*, DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 119), percebeu uma analogia entre esta forma de registro e a concepção warburguiana de “vida em movimento” (*bewegtes Leben*) nas imagens. Podemos pensar que o sismógrafo, a partir da captação das ondas da história, “conseguiu representar o movimento graças a um eclipse do corpo”, o que possibilitou uma maneira de visualizarmos a “pura fenomenalidade da força que ele [o corpo] veicula” (MICHAUD, 2013, p. 91).

A presente via de acesso leva-nos a refletir sobre as sobrevivências para “além da jurisdição da imagem como *mimesis*”, manifestadas “anagramatizadas em operações respectivamente indiciais, abstratas e conceptuais” (PUGLIESE, 2013, p. 303). Além disso, leva-nos a pensar nas imagens sobreviventes a partir da *forma* de uma onda, compreendida em sua *força* de choque, mas também como uma fratura, e não apenas pelo movimento do corpo ou do *parergon*⁵⁵.

⁵⁵ Como já visto, Didi-Huberman (2002, p. 16), deslocou/descolou o *parergon* de uma apresentação humana, numa nomeada “bifurcação sintomal” que separa o corpo e a forma do panejamento.



Figura 48. Aby Warburg, *Prancha 61-64* do *Bilderatlas Mnemosyne*. Como reproduzido em Warburg, 2020, p. 128.

Apenas hipoteticamente, entendemos que o sismógrafo, compreendido como chave associativa à noção de *Nachleben der Antike*, capta, a partir de ondas, um prolongamento reflexivo de movimentos orgânicos (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 119). Neste sentido, as ondas pintadas por Adriana Varejão (fig. 35) estabelecem, ou reatualizam, um traço de temporalidade vinculado aos fenômenos não captáveis

em sua pura visibilidade, como as tensões da história e as impurezas inerentes às ações no tempo, num verdadeiro retorno do antigo à atualidade.

Para tanto, torna-se preciso investigar que as marés em Varejão funcionam como sismógrafos para a história do Brasil, apontando sedimentações que, como forças involuntárias, ultrapassam as cronologias e reverberam no presente violências que não suturaram, o que talvez dialogue com questões teóricas abertas pela *Prancha 61-64* (fig. 48). A referida *Prancha* do *Bilderatlas Mnemosyne* possui como breves indicações “Netuno como subserviente servo de Deus”. *Quos ego tandem*. “Virgílio” (WARBURG, 2020 [1929], p. 128).

Nesse sentido, embora Warburg não mencione este poema épico, evoca o mesmo Netuno nos breves textos indicativos nas *Pranchas 61-64*, ou ainda na *Prancha 77*, como teremos oportunidade de indicar posteriormente, destacando o *Quos ego* (“Quem eu”), ao remeter-se à *Eneida* de Virgílio (I, 135) (ZORTÉA; PUGLIESE, 2022, p. 259). Estas duas marcantes palavras foram, nesse canto, proferidas pelo deus do mar ameaçando os ventos desobedientes e rebeldes em uma frase deliberadamente interrompida. A ira de Netuno contida no “Quem eu” (I, 136) se devia a Juno ter lançado os ventos para iniciar uma tempestade e perseguir Enéias, o herói troiano que estaria na origem da estirpe romana.

Logo percebe [Netuno] tratar-se dos dolos da irmã rancorosa, / Juno potente. Euro e Zéfiro chama e destarte lhes fala: / De tanto orgulho vos incha a confiança na própria linhagem, / ventos audazes? Sem me consultardes, a terra e o céu vasto / num todo informe arrolais, tantas serras ergueis nos meus reinos? (VIRGÍLIO, I, 130-135).

Lisa Robertson⁵⁶, em texto para o Seminário *Mnemosyne online* da Revista *Engramma*, ressaltou a força estoica, mas ambivalente de Netuno a partir do *Quos Ego*, bem como sublinhou a agência política contida na frase interrompida, já que encaminha Eneias para o Lácio o que, de fundo, encontra-se na origem de Roma. Embora os predicados ligados, excepcionalmente, à Expansão Ultramarina no Império Lusitano não fosse objeto de investigação de Warburg no *Bilderatlas Mnemosyne*, na *Prancha 60* encontramos-nos face ao domínio marítimo, e à procura pela intervenção divina, de outras metrópoles em expansão à época, como o caso de Gênova, cujas indicações são: “Festivais no Norte, cortesias. Domínio das ondas

⁵⁶ Cf.: <https://warburg.library.cornell.edu/image-group/panel-61-64-sequence-1?sequence=964>

– era das descobertas. A *Fortuna* marítima, captura brutal (Rubens)” (WARBURG, 2020 [1929], p. 126).

No Canto I de *Os Lusíadas*, de 1572, as três estrofes introdutórias de Camões (c. 1524-1580) buscavam inscrever Portugal como a mais nova e fulgurante metrópole da tradição colonizadora europeia, e que remontava à Antiguidade greco-romana, o que também destaca a infiltração do *pathos* imperial nos selos postais coloniais do século XIX-XX (PUGLIESE, 2022, p. 54). Camões evoca a intervenção divina para superar as peripécias do caminho para as Índias, pois (ZORTÉA; PUGLIESE, 2022, p. 259):

(...) Que da ocidental praia Lusitana / Por mares nunca de antes navegados (...) Cessem do sábio Grego e do Troiano / As navegações grandes que fizeram / Cale-se de Alexandro e de Trajano / A fama das vitórias que tiveram / Que eu canto o peito ilustre Lusitano / A quem Neptuno e Marte obedeceram: / Cesse tudo o que a Musa antiga canta / Que outro valor mais alto se alevanta (CAMÕES, I, 1-3).

Segundo Lisa Robertson, conforme Seminário *Mnemosyne online* da Revista *Engramma*, é interessante notar que o vento nas imagens estudadas por Warburg na *Prancha 60* tinha faces, como evidenciam as têmperas de Botticelli, como também os azulejos de Varejão, pois o mar tinha rosto, o que “dá ao observador um espelho para seu próprio sentido de tempo, enquanto oferece seus limites visíveis a uma força temporal cujo segredo permanece inacessível”.

O que se depreende da *Prancha 60* é a necessidade de apaziguar as ondas para conquistar novos domínios, o que destaca o aspecto mágico-demoníaco de Netuno, bem como aponta-nos este deus como símbolo no domínio sobre o mar, conforme as alegorias das monarquias nórdicas estudadas por Warburg ((2020 [1929], p. 126). Aliás, segundo Ernst Gombrich (1970, p. 300) em *Aby Warburg. Na intellectual biography* o motivo da carruagem de Netuno foi muito popular como símbolo do poder marítimo, desde os estudos dedicados por Warburg às tapeçarias Valois.

No presente recorte, a questão da colonização e da colonialidade, abordada no sentido da conquista territorial, não deixa de evocar, por entre as ondas do maremoto de Varejão, potências a serem problematizadas tanto em suas dimensões plástica e teórica quanto na sua inserção na história da arte contemporânea no Brasil. Frente à sobrevivência nas ondas de Varejão, o que se

veicula é um arrefecimento divino-cósmico de Netuno em varejão que, se não mais protege o navegador troiano, ou o português, recordando “o Barroco sem deus” com que Paulo Herkenhoff (2001, p. 1) investigou *Celacanto*, ainda nos causa impacto frente ao maremoto.

Nesse sentido, foi importante pensar a pintura dentro de sua dimensão experiencial, como um meio fluido que muito se assemelha à própria imagem, no sentido de que produz um movimento anadiômeneo ao mesmo tempo comprimido e sempre aberto. A experimentação é capaz de acionar dimensões que não apenas aquelas prontas a decodificar a obra, numa chave estritamente hermenêutica, pensando-a como elemento sempre além, escapável, numa chave heurística.

Alguns predicados saltam aos olhos em *Celacanto provoca maremoto*. O primeiro, já referido, é o formato da obra, que não obedece à lógica formativa dos padrões da azulejaria portuguesa. O movimento das formas na obra também se faz notar, pois apresenta diversas ondas tanto na montante como na jusante, infladas em movimentos e contramovimentos quebradiços a partir de ventos e sopros de deuses eólicos, talvez comandados por um longínquo Netuno, conjurando morfologias orgânicas, como a das ondas.

Por fim, a dimensão do *incontrolável* da obra: a imagem do mar, na dificuldade de captar o fenômeno delicado e transitório, que é uma onda, faz-nos pensar no próprio campo teórico da imagem na teoria de Warburg e, também, na de Didi-Huberman. É o movimento orgânico que denota intensidade à obra estudada, e confere densidade teórica aos azulejos de Adriana Varejão. Além da dimensão histórica das peças, de seu aspecto de vertigem caleidoscópica, ou dos aspectos da cultura visual, em sua acepção warburguiana, contida no título *Celacanto*, a obra se abre para a dimensão do abismo do fenômeno orgânico e pode ajudar a problematizar o meio fluido das imagens.

Diante das obras de Varejão apresentadas neste capítulo, é difícil ser apenas historiador da arte, na acepção trivial do detetive a interrogar o passado para reconstruí-lo em seu detalhe ou em sua minúcia. Talvez seja mais sensível de nossa parte, face a um mar em azulejos de tamanha escala, ao menos recordar o texto didi-hubermaniano acerca do historiador da arte como um pescador de pérolas. Retomado por Didi-Huberman (2013, p. 424), a partir da profecia do espírito Ariel, personagem da já referida obra *A tempestade*, de Shakespeare, o

pescador de pérola – mestre de seu ofício, conhecedor ou *coleccionador* de seus objetos – mergulha ao mar, encontra a pérola e dá por encerrado todo o enigma do Oceano.

Mais tarde, transtornado, percebeu que nunca havia verdadeiramente olhado seu tesouro, guardado sob o vidro de uma vitrine: ao olhá-lo, reconhece o olho do pai morto em naufrágio. Três considerações são extraídas da parábola por Didi-Huberman (2013, p. 425): a primeira é que os tesouros do mar proliferam, além do olho do pai, seus ossos também são agora corais. A segunda é que, aquilo em que mergulhou o herói não é o sentido, mas o tempo. Frente à corrupção do tempo, tudo naufragou; mas tudo ainda jaz em meio à água, ao meio líquido, perfilado em memória. Conclui, por fim, como terceira lição, que foi o mar, a água turva, tudo que é fluxo invisível e não matéria dura, que transformou os olhos do pai do náufrago em pérolas e seus ossos em corais.

Sente o herói, associado ao historiador da arte, o desejo imperioso de fazer do fluxo o objeto de sua busca, e não apenas a conquista de um objeto muito bem categorizado. Busca nunca fracassada, mas eminentemente fadada ao recomeço. Como um fenômeno orgânico, uma tempestade, uma ventania, segundo Didi-Huberman (2007, p. 97), “a potência do visual volta sempre, como em ondas, a obcecar aquele que olha”, mesmo que sua instabilidade, ou sua vocação à insensatez, sejam contidas, momentaneamente, pela constância de uma forma mineral.

3. Entranhas da pintura: a carne em Adriana Varejão

“Uma forma contorna o caos, uma forma dá
construção à substância amorfa – a visão de uma
carne infinita é a visão dos loucos”
(Clarice Lispector)

Neste capítulo, investigamos as séries *Línguas e Cortes* (1998-) e *Ruínas de Carne* (2021-2022) a partir de questões teóricas abertas pelas noções de *Pathosformel* e *Nachleben der Antike*, principalmente em diálogo com a *Prancha 41* (WARBURG, 2020 [1929], p. 88) e a *Prancha 77* (WARBURG, 2020 [1929], p. 144) do *Bilderatlas Mnemosyne*. Ao determo-nos no elemento carne na obra de Adriana Varejão, debruçamo-nos sobre o *Nachleben der Antike* de forças dionisiacas, carne seca, reprimidas por forças apolíneas, imagens de azulejos limpos e lisos.

Primeiramente, refletimos sobre a obra *Linda do Rosário* (2003) face à *Pathosformel* da destruição. Focalizamos o *dinamograma*⁵⁷ (*Dynamogramm*) warburgiano em Orfeu e Cristo, respectivamente em *A Morte de Orfeu* (1491), de Albrecht Dürer (1471-1528), bem como na *Flagelação de Cristo* (1482-1485), de Luca Signorelli (1445-1523), ambos expostos na já mencionada *Prancha*. As imagens atualizam o *topos* do corpo masculino investido pelas pulsões humanas, o que persiste em Varejão.

Posteriormente, investigamos, para além da relação entre Cristo e Orfeu, a plástica de Varejão, a partir do contato com dois corpos cristãos, vinculados ao Barroco no Brasil: caso de *Folds II* (2003), frente ao martírio de São Sebastião e *Azulejaria com incisura vertical* (1999), frente às feridas de Nossa Senhora das Dores, nomes devocionais expressivos do Barroco no Brasil, sobre os quais legaram-se muitas imagens, principalmente na região das Geraes.

Nesse sentido, diante das *Pathosformeln* e atentos às *inversões dinâmicas* que os corpos cristãos do Barroco no Brasil mantêm com os corpos marcados pelo paganismo, investiga-se, também, diante da obra de Varejão, como os santos

⁵⁷ O dinamograma, segundo Didi-Huberman (2013, p. 154; p. 157), é um tipo de grafo da imagem: “o impulso dos eventos de sobrevivência, diretamente perceptível e transmissível pela sensibilidade sismográfica do historiador das imagens”, ou ainda, “uma *forma das formas no tempo*”.

cristãos atualizam o *pathos* da dor já contida em antigos modelos de patetismo acentuado. É o caso do massacre dos filhos de Níobe frente a São Sebastião, e a Medeia assassina dos filhos face a Nossa Senhora das Dores protetora do menino Jesus.

Por fim, a pesquisa atenta-se às singularidades formais de *Ruínas de Carne* (2021-2022), caso de *Ruína Brasilis* (2021) ou *Moedor* (2022), pintadas em verde e amarelo mediante uma relação com a simbólica estatal brasileira. É possível apontar um arrefecimento das forças dionisíacas encontradas face à plástica de Varejão. As imagens nas quais detemo-nos *pasteurizaram-se*, distinguindo-se de imagens anteriores da artista. Ao contrário de vísceras úmidas, a carne embutida dialoga com a trivialização das imagens do passado que, numa nova inversão energética, retornam à contemporaneidade enfraquecidas, num *Nachleben der Antike* revolvido negativamente na memória que foi, também, asseverado por Warburg na referida *Prancha 77* do *Bilderatlas Mnemosyne* (WARBURG, 2020 [1929], p. 144).

3.1 Um *topos* warburguiano: atualizações do *pathos* da destruição

Ao ponderar sobre as forças apolíneas do azulejo, limpo, frio e duro, investidas pela plástica de Varejão, seria preciso insistir, para além dos mares pintados numa maré em azulejos, que as forças dionisíacas também se infiltram nessas telas pintadas como gélidas peças minerais. Frente à pergunta de saber o que poderíamos desejar de uma pintura senão, exatamente, abri-la, investigamos a série *Línguas e Cortes* (1998-) a partir de questões teóricas abertas pela *Pathosformel* da destruição.

Em sua tese de doutorado, Warburg (2015 [1892], p. 75) apontou como, no retorno ao passado, em busca das formas harmônicas e simétricas da perfeita proporção, os doutos do Renascimento depararam-se, também, com as forças dionisíacas dos sarcófagos romanos e dos hinos antigos no retorno do passado. Neste sentido, é possível dizer que Varejão, ao manusear o azulejo frio e duro, que cimenta e encobre, também encontrou forças violentas, inconstantes, pulsantes, na carne que escapa da superfície branca e lisa, como se, reprimidas, as forças dionisíacas exercessem pressão e estourassem a azulejaria.

As fissuras nas superfícies pintadas de *Línguas e Cortes* são reveladoras de uma complexa artimanha entre dentro e fora, com atos implícitos de violência dirigidos ao azulejo enquanto cobertura. A abertura da tela estava presente na plástica de Varejão desde os anos de 1990. Obras como *Quadro ferido* (1992), sobre a qual nos debruçamos acima, e *Mapa de Lobo Homem* (1992-2004), cujo trabalho “trouxe meu primeiro corte na superfície” (VAREJÃO, 2022, p. 20), apresentam, em alguma medida, conotações vinculadas ao *abrir* da imagem.



Figura 49. Adriana Varejão, *Linda do Rosário*, 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Apostamos que em *Línguas e Cortes* a pintura de carne encontra-se em seu ponto nevrálgico. É o interior de carne mole que oferta densidade orgânica a pintura de azulejos. São, principalmente, ruínas arquitetônicas que se ofertam aos nossos olhos. Paredes, pisos, tetos que apresentam as sobras materiais de um mundo que enfrentou a corrupção do tempo. As ruínas são parte de um frenesi contemporâneo com o *inatual*, como a reminiscência de um monumento devorado ou deteriorado pelo tempo, mesmo que a ruína, conforme lembra-nos Paulo Herkenhoff (2001, p. 7) ao citar a já referida obra *Origem do drama trágico alemão* (2013), de Benjamin, seja possibilidade.

No que pode ser considerado um *site específico*⁵⁸, *Linda do Rosário* (fig. 49) contrasta seu interior carnal a uma galeria de arte engastada num espaço de vidro, metal, alvenaria e concreto. A pintura não se contrapõe apenas a galeria Adriana Varejão no Instituto Inhotim, mas faz de seu interior carnal diferença frente ao azulejo branco, pois atingimos a pintura em seu cerne de carne. Daí, deriva-se a associação entre este material humano por excelência e a pintura por parte da artista de materiais vulgares, como na consideração de que estes azulejos não reproduzem a riqueza intrínseca dos padrões de azulejaria portuguesa, vinculando-se aos comuns azulejos para cobertura de banheiros ou cozinhas⁵⁹.

A obra insere-se em um conjunto de imagens de Varejão que busca expor a ruína arquitetônica no edifício de nossa própria história, o que ressoa vínculo às recentes *Ruínas de Carne* (2021-2022). Apontamos *Linda do Rosário* como pintura em dimensões monumentais, sendo possível a associação com o que Walter Benjamin (1987, p. 225) considerou uma dialética entre cultura e barbárie, como mencionado no primeiro capítulo.

⁵⁸ Obra criada de acordo com um espaço ou ambiente determinado.

⁵⁹ Cremos ser pertinente citar que a pintura (pois estamos em Varejão quase sempre no território da ficção, da manipulação a partir da tinta) desses elementos vulgares, prosaicos, como o azulejo seriado, o tijolo, o cimento (da ruína em sua materialidade tenaz, mas comum) dialogam, a partir de um atravessamento anacrônico, com o que se denominou arte *povera* (pobre). *Grosso modo*, a expressão arte *povera* deve sua cunhagem ao crítico e curador italiano Germano Celant, na intenção de referir-se a um movimento artístico originário dos anos 1960, na Itália, preocupado em utilizar materiais de pintura não-convencionais, buscando ultrapassar uma possível distância entre arte e cotidiano das pessoas. Mesmo que seja preciso, nesta aproximação, trabalhar na *diferença* entre o material em Varejão, que nunca é orgânico como certas vezes visado pela arte *povera*, bem como possui outra durabilidade que os visados pelos artistas deste movimento, a abertura heurística da associação colocaria a plástica da artista face a outro movimento artístico que não o Barroco no Brasil, com consequências teórico-metodológicas que *abririam* a fortuna *retroalimentada* pela chave barroca, o que demandaria aprofundamentos que extrapolam o limite do presente trabalho.

Segundo informa a fortuna, a artista baseou-se na história de um hotel no Rio de Janeiro, o *Linda do Rosário*, para iniciar a realização de sua obra, sendo possível o estabelecimento de um diálogo da obra com a cultural visual num sentido warburgiano a partir de seu título. Conforme foi possível investigar, o referido hotel desabou no Rio de Janeiro às 15h15min do dia 25 de setembro de 2002, jazendo entre os escombros, ao menos, três pessoas feridas. A causa do acidente é vinculada, principalmente, à má conservação do prédio⁶⁰.



Figura 50. Adriana Varejão, *Linda do Rosário*, 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Sob os escombros da construção, em meio aos hóspedes surpreendidos na cama, talvez dormindo, talvez acordados, “restavam orgulhosas e ainda erguidas as paredes de azulejos” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 242). Não obstante, ao considerar o hotel desmoronado, informação demasiada insuficiente para investigar

⁶⁰ Cf.: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,desabamento-deixa-tres-feridos-duas-pessoas-estao-sob-escombros,20020925p20002>

a obra, investigamos o que essa sobra material repleta de carne permite indagar na plástica da artista, primeiro face à fortuna, depois frente às aberturas teórico-metodológicas associadas à obra de Warburg e, também, à de Didi-Huberman.

Para a fortuna, o contraponto entre azulejaria e carne (fig. 50) em Varejão fez figurar a colonização europeia, como uma contra-conquista, pois considerações como a de que o azulejo encobre ou oculta as carnes e a violência da história foram destacados. Herkenhoff (2001, p. 5), sobre certas obras pintadas por Varejão, notou que a pintura “apresenta (...) o corpo inteiramente marcado e arruinado pela história”. Schwarcz e Varejão (2012, p. 252) destacaram que “a carne dos colonos, a carne dos escravos, a carne dos indígenas, a carne dos portugueses aparecem agora como matéria”.

Recentemente, fortuna e artista insistiram em interpretação decolonial, apostando na pintura de carne como a *ferida* de um país marcado pelo flagelo do colonialismo. Conforme a crítica de arte e curadora Diane Lima (2022, p. 59), no catálogo da exposição “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022), a carne poderia relacionar-se a questões de raça ou gênero.

Vinculações ao decolonial também acompanham as recentes publicações *Ateliês no Rio* (2023), de João Vergara (2022, p. 42), para quem os trabalhos da artista, “desde o *final dos anos 1980*⁶¹, introduziram uma *perspectiva decolonial* no centro do debate da arte contemporânea no Brasil e no mundo”, bem como o livro *The story of art without men* (2023), da historiadora da arte Katy Hessel (2023, p. 319-320), que em seu capítulo *Decolonising narratives and reworking traditions*, descreve Varejão como “*símbolo decolonial*”, uma artista que “*passou os últimos trinta anos* interrogando o passado violento de seu país em pinturas que têm a mesma intenção de atrair e repelir”.

Podemos interpretar a carne (fig. 51) a partir da violência na escravidão e miscigenação do passado colonial. A contaminação do azulejo limpo, higiênico, branco pela carne convulsa, demarca uma das muitas fissuras do encontro entre culturas no Brasil. Não obstante, a insistência nestes aspectos para o estudo da pintura de carne na obra da artista, solapa, mesmo que se reconheça a importância de estudos decoloniais, interpretações anteriores da referida plástica, pois

⁶¹ Este grifo, como os próximos, é nosso.

impregna as difrações temporais ao projetar sobre os anos 1980 ou 1990, pensamentos que não existiam à época.



Figura 51. Adriana Varejão, *Linda do Rosário*, 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Diante da produção artística nos anos 1980 e 1990, é possível associar a pintura de elementos como relicários, caso de *Relicário de braço de São Bento* (1989), *Relicário de São Lenho* (1989) e *Sudário* (1990), que já apresentam pintura de partes humanas, mesmo que estas obras não apresentem escavações na tela, e um mundo cristão. Esta relação tem potência⁶² para desestabilizar interpretações sedimentadas sobre a pintura de carne na plástica de Varejão, mesmo que na presente Dissertação não seja possível desenvolver a presente hipótese.

⁶² *Puissance*, ou seja, o contrário de *pouvoir* (poder), como desdobrou recentemente Didi-Huberman (2019, p. 47).

Frente à ausência de comentários sobre as obras⁶³ citadas, bem como sobre a relação que elas mantêm, ao menos nos anos 1980 e 1990, com chagas e partes de corpos santos ou de Cristo, insistimos que o Barroco não se vincula à plástica da artista somente pelo que Varejão desejou compreender dele. Ao contrário da chave do erotismo no Barroco, explorada nos depoimentos de artista e fortuna no primeiro capítulo, ou da ferida colonial vinculada à pintura da artista conforme explicitado acima, a carne pode ser associada às imagens abertas da iconografia cristã⁶⁴ que abundam no Barroco, inclusive transitadas pela azulejaria portuguesa.

A carne, por sua própria condição de intimidade ao nosso corpo, convoca uma dimensão antropológica contida no *pathos* de *identificação* com o sofrimento dos mártires do Barroco, ou seja, uma função empática (*empathieia*) que se relaciona com a paixão, termos derivados do grego *pathos*, ou com a lamentação (no latim, *lamentatio*). Para Didi-Huberman (2017, p. 260), no caso exemplar apontado por determinadas obras vinculadas à iconografia cristã, para além de questões de conteúdo, as imagens jogariam com a economia mimética a partir da produção de sintomas⁶⁵ visuais na pintura, ou de catarse no espectador, na crença, segundo Stéphane Huchet (2018, p. 17), “do poder encarnacional destas imagens”.

Por *participação*, ou por tamanha força expressiva, a carne conjuga-se como se, doravante, ela também fosse nossa, sendo pertinente a afirmação de Didi-Huberman (1998, p. 34) de que a imagem está entre “tocar alguma coisa e tocar alguém”. É difícil observá-la e não querer ultrapassá-la, tocá-la com as pontas do

⁶³ É impossível, nos limites desse trabalho, desenvolver a hipótese de que a carne em Adriana Varejão relaciona-se com a *encarnação* do Verbo. As citadas *Relicário de São Lenho*, *Relicário do braço de São Bento*, *Sudário*, além de *Cirkeln* (1987), *Altar* (1987), *Natividade* (1988), *Agnus Dei* (1990), *Primeiro Cálice* (1991), *Terceiro Cálice* (1991), *Sarça ardente* (1991), parte da série *Barrocas* (1987-), vinculam-se ao Mistério cristão e já apresentam partes e corpos feridos de santos, o que conduziria à associação da pintura de carne em *Línguas e Cortes* com a iconografia cristã. Não obstante, trata-se de considerar um possível deslocamento de elementos cristãos na pintura de ordem icônica, caso da série *Barrocas*, para aspectos conectados a uma poética da matéria, como na série *Línguas e Cortes*. Arrisca-se que a relação entre as séries pode repercutir em indagações face às considerações da fortuna crítica da artista, como indicação e investigação de imagens e singularidades formais talvez recalçadas no sentido freudiano.

⁶⁴ Além disso, frente à presença de imagens como *Anjos* (fig. 1), na exposição antológica “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022), os comentários da artista (2022, p. 31) ressaltam, apenas, as formas, e não o conteúdo cristão da imagem. Aliás, é curiosa a afirmação da artista (2013, p. 235), de que “não sabia ler os signos” do Barroco, ou ainda de que levou “tudo para o lado da matéria”, pois além de ter pintado diversos elementos de ordem cristã, nomeou-os eximamente nos títulos das obras.

⁶⁵ Termo já utilizado por Hubert Damisch, orientador da tese de doutorado de Didi-Huberman, em *Théorie du nuage* (1972, p. 147), para referir-se à pintura de nuvem que, como dispositivo pictórico, interviria na representação. Incontornável remeter-se ao fundo psicanalítico freudo-lacaniano que demarca a noção, o que, contudo, excede os limites do presente trabalho.

dedo, sentir sua textura ao apertá-la, numa escansão do visível sobre o tangível que, segundo outro texto de Didi-Huberman (2018, p. 30-31), leva-nos a “inverter ironicamente velhíssimas proposições metafísicas ou mesmo místicas”, sendo pertinente uma remissão à obra *Le visible et le invisible*, do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1964, p. 175) pois “todo visível é talhado no tangível”⁶⁶.

A carne interior é tortuosa pela própria dificuldade com que nosso olhar é convocado a percorrer não apenas o *fora*, mas o *dentro* da imagem, onde mesclam-se pedaços de carne com aparência de entranhas úmidas, nervo branco revelado, camadas de gordura sobrepostas ao vermelho vivo ou ainda carne mole ou tenra enroscada às regiões de tecido mais duro. A azulejaria é de exterioridade limpa, brilhante, polida e não contém o interior. A matéria que espreita sob o azulejo não tende a ser organizada como seu contraponto que é, inclusive, seriado: é irruptiva e contrária a qualquer controle por parte de seu contraponto frio e duro.

Mas esta simbiose entre materiais distintos (fig. 52) faz o azulejo desejar encobrir a carne, contê-la como uma malha que isola, protege, mas também esconde a convulsão da matéria. Lembramos, para retomar a argumentação central desse trabalho, que foi justamente em termos de encobrimento que Nietzsche (2020, p. 118) desdobrou uma sobre a outra as noções de *ethos* e *pathos*, pois trata-se, como já tivemos a oportunidade de indicar, do “encobrimento (...) do efeito dionisíaco”, bem como da potência no *pathos*, “que acaba empurrando o próprio drama apolíneo para uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisíaca” (NIETZSCHE, 2020, p. 118).

⁶⁶ Na sequência, Merleau-Ponty (1964, p. 175) lembra que “todo ser tátil [é] promovido de alguma maneira à visibilidade”. Não obstante, é preciso diferenciar a carne em Merleau-Ponty, a carnalidade *do mundo*, da carne na recente teoria da arte francesa (1960-), como em *Détruire la peinture* (1977), de Louis Marin, ou *Fenêtre cadmium ou les dessous de la peinture* (1984), de Hubert Damisch.



Figura 52. Adriana Varejão, *Linda do Rosário*, 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Coberta pela fria parede que isola, a carne é também mantida aquecida em sua natureza de víscera, pois quando exposta à temperatura ambiente seria curioso indagar se seu estatuto orgânico não tenderia à marmorização, ou seja, se não secaria até a dureza de um azulejo. Teoricamente, indagamos sobre a temperatura destes elementos, pois a antítese entre quente e frio conduz-nos a própria noção de *Pathosformel*, já que Settis (2012, s./p.) escreve que há na palavra uma relação entre dois núcleos: o núcleo quente e frenético, que seria o *pathos*, e o núcleo frio e constante, que seria a *formel* (fig. 53).



Figura 53. Adriana Varejão, *Linda do Rosário*, 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Daí a *Pathosformel* figurar como cristalização de emoções humanas na imagem, considerada por Bredekamp (2017, p. 226) como a excitação de um esquema pelo movimento, sendo-nos, portanto, permitido pensar que impulsos originários, pulsões afloradas ou *descarregadas* energeticamente no tempo são aqui apresentadas. Giovanni Careri (2003, p. 42), ao sublinhar a função de orientação existencial individual e coletiva fundamental contida na *Pathosformel*, também desdobra a noção como “necessidade vital para a sociedade e para o indivíduo”.

É lícito pensar, na esteira de Didi-Huberman (2013, p. 168), que não escapou a Warburg a presença da *Pathosformel* tanto na *graça* das figuras de Botticelli como na *fúria* das Mênades assassinas de Orfeu. Neste sentido, é possível asseverar que as cargas emotivas contraditórias, “polaridades amontoadas” segundo Didi-Huberman (2013, p.168), encontram vasão para expressarem-se mediante a polaridade entre o azulejo e a carne.



Figura 54. Aby Warburg, *Prancha 41* do *Bilderatlas Mnemosyne*. Fonte: Como reproduzido em Warburg, 2020, p. 88.

A referência a Orfeu não é fortuita, pois o que Warburg (2020 [1929], p. 88) nomeou *Pathosformel* da destruição pode dar a *tônica* para o estudo da carne em *Línguas e Cortes*, principalmente frente à *Prancha 41* do *Bilderatlas Mnemosyne* (fig. 54). Esta *Prancha* possui como indicações iniciais “*Pathos* da destruição [cf. *Prancha 5*⁶⁷]. Sacrifício. A ninfa como bruxa. O desencadeamento do *pathos*” (WARBURG, 2020 [1929], p. 88).

⁶⁷ A *Prancha 5*, por sua vez, possui como indicações “A *magna mater*, Cibele. Mãe enlutada (Níobe, luta e medo). Mãe destruidora. Mulher frenética (insultada). (Mênade, Orfeu, Penteu). Lamento por um homem morto (NB seu filho). Transição: concepção do Submundo (rapto de Proserpina). Agarrando a cabeça (Mênade, Cassandra e Sacerdotisa [Prancha 6])”.

Warburg fez do episódio mitológico de Orfeu um fulcral objeto de investigação, dado a presença, conforme inventário de Luana Wedekin (2022, p. 10), do tema de Orfeu, principalmente de sua morte, nas *Pranchas 5, 41, 49 e 57*. Frente à vinculação da carne em Adriana Varejão ao Barroco no Brasil, como indicamos no primeiro capítulo, é preciso indagar que o *pathos* fundamental da violência que originou a corrente patética de sofrimento, ou de destruição dos heróis pagãos, infiltrou-se também nos modelos formais utilizados para a apresentação de Jesus Cristo.

Podemos discutir as *inversões dinâmicas* entre o *pathos* de corpos marcados pelo paganismo, bem como de corpos marcados pelo cristianismo. Sabemos que as demarcações rígidas, ou as cesuras entre pagão e cristão não se sustentam numa investigação warburguiana, que as oblitera ao atestar *Nachleben der Antike* de *forças* a partir das *formas* para além de uma simples cronologia em que o cristão sucederia o pagão.

Exemplarmente, podemos pensar na Ninfa como “criada” em *O nascimento de São João Batista* (1485-1490), pintado por Domenico Ghirlandaio (1448-1494), na *Prancha 46* (WARBURG, 2020 [1929], p. 100), bem como as investigações warburguianas com Arcos de Triunfo na *Prancha 7* (WARBURG, 2020 [1929], p. 42), ou ainda o caso do personagem bíblico David, ou o próprio Cristo, em meio aos heróis pagãos – Orfeu, Medeia – na *Prancha 41* (WARBURG, 2020 [1929], p. 88).

As figuras são diametralmente opostas entre a Medeia que assassina os filhos e Jesus Cristo que se sacrifica pelo Pai. Medeia, na obra de Eurípedes (480 a.C.-406 a.C.), acometida pelo *pathos* da vingança face a seu marido infiel, Jasão, assassina os próprios filhos, como narrado (vers. 1245-1250) em *Medeia*, de 431 a.C.: “Deslembra o amor de mãe, não te apequenes!// Na jornada brevíssima de um dia, não te atendas ao fato de que és a origem, posterga tuas lágrimas!// Amaste quem dizimas/ Funesta a moira mestra”, enquanto Cristo morreu pelo Pai na redenção do pecado adâmico.

Mas, é com o desenho *A morte de Orfeu* (fig. 55), que Warburg (2015 [1905], p. 81) cunhou a noção de *Pathosformel*, confirmada como uma fórmula estilizada utilizada para apresentar expressões emotivas intensas de corpo ou de alma. A formação de estilo em Orfeu se estruturaria pelo contato do artista com uma

corrente patética advinda da Antiguidade a partir de um *dinamograma* que atravessava diversas imagens no tempo. Warburg (2015 [1905], p. 81) propõe *arqueologia* destas ligações na suspeita, também *filológica* no historiador da arte alemão, de associação entre elas.

Trata-se de vasos gregos, gravura de Andrea Mantegna (1431-1506), a experiência patética da tragédia antiga, mas, também, como lembrou Careri (2003, p. 49), a tragédia moderna de Orfeu no drama de Angelo Poliziano (1454-1494), o que incide na conclusão de que “a experiência trágica não se manifesta apenas nas artes figurativas, mas também na experiência vivida pelos expectadores do drama”.



Figura 55. Albrecht Dürer, *A morte de Orfeu*, 1494. Desenho à bico de pena. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Albrecht-D%C3%BCrer/50755/A-morte-de-Orfeu,-1494.html>

Destacamos o caso entre Orfeu e Cristo, respectivamente no *dinamograma* de *A Morte de Orfeu* de Dürer, bem como na *Flagelação de Cristo*, de Signorelli, também apresentado na referida *Prancha*. As imagens reatualizam o *topos* do corpo masculino atacado pela fúria no movimento dos braços das Mênades, no

primeiro caso, e dos algozes de Cristo com seus chicotes, no segundo caso, primeiramente num corpo pagão, posteriormente no corpo Cristão por excelência. Fernando Checa (2011, p. 147) apontou que a *Prancha 41* apresenta “excesso de *pathos*”.

O desenho a bico de pena apresenta Orfeu em uma quase genuflexão, com as coxas abertas e apoiadas sobre o chão. Veste uma capa que se desdobra sobre as suas costas, mas o tórax e o peito são nus como seus braços e pernas. As partes pudicas estão cobertas pelo tecido da capa, que produz formas em volutas arredondadas como se insufladas pelo vento que insere movimento à gestualidade defensiva do herói pagão, que com uma mão protege o rosto enquanto com a outra firma-se sobre o solo.

A lira está à sua frente, pois como sublinhou Fabienne Jourdan (2008, p. 6) Orfeu é, na tradição pagã, um encantador, sedutor de bestas. Daí origina-se sua associação, pela música, com a magia. As árvores estão às suas costas e de cada lado do personagem mitológico masculino, uma mênade porta um barrete de madeira. As mulheres são quase simétricas, um contraponto apolíneo à violência frenética e repetitiva de seus gestos dionisíacos. A referida lira, o apolíneo de Orfeu, é contraposta à sua morte dionisíaca, pois conforme Giulia Bordignon (2018, p. 87) em ensaio para a revista *Engramma*, “a coexistência do *ethos* apolíneo e do *pathos* dionisíaco como matriz expressiva da Antiguidade é personificada, talvez mais do que por qualquer outro personagem, por Orfeu”.

Uma mênade oferta-nos as costas e o rosto da outra é visualizado em perfil. Seus gestos são de ataque, pois sabemos que as Mênades desmembram Orfeu. Como narrado nas *Metamorfoses* (X, 1-82), cuja datação remonta, provavelmente, ao ano 8 d.C., do poeta latino Ovídio (43. a.C. - 17 ou 18 d.C.), no episódio da descida (ou seja, o contrário da *ascese*) do herói ao Hades, Orfeu buscava a esposa defunta Eurídice, procura que acabou fracassada. Segundo o poema épico, a raiva incontida das Mênades foi provocada pela recusa sexual de Orfeu, o que apresenta exasperação no *pathos* tanto em Orfeu, pela ausência da amada, como nas Mênades, pela insensibilidade do herói.

Neste ato de montagem entre imagens, é preciso lembrar que a associação, enquanto princípio metodológico, envolve não somente a dança e o ritmo, mas o corte e o desmembramento. É justamente a figura mítica de um Orfeu eternamente

despedaçado, pronto para renascer “constantemente das suas mortes sucessivas” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 204), que reitera a atividade de colocar em pedaços como um procedimento.

A já mencionada obra *Proposta para uma catequese. Prato* (fig. 16) de Adriana Varejão, reincide sobre esse gesto de violência dos braços *carregados* de ódio prontos a *descarregarem-se* no corpo, mesmo que, conforme investigamos no primeiro capítulo, seja Cristo desfigurado na dor pelos indígenas, e não seu algoz. Contudo, é possível, face ao do *pathos* de Orfeu, associar *Linda do Rosário* (fig. 53) ao Cristo pintado no Barroco, como apontam-nos diversos altares em igrejas coloniais. Conforme a famosa exclamação de Pôncio Pilatos ao apresentar Cristo flagelado à multidão, “Eis o homem” (*Ecce Hommo*), contida no Evangelho de João (XIX, V), o Filho de Deus figura um inquietante corpo aberto (fig. 56).



Figura 56. Anônimo, Cristo exposto na Cruz na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Salvador, Bahia, 2021. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Figura 57. Anônimo, *Senhor Morto*, 3º quartel do século XVIII. Madeira policromada e couro (articulada), 183cm x 87cm. Igreja da Arquiconfraria de São Francisco de Assis, Sabará, Minas Gerais. Como reproduzido em Coelho, 2017, p. 58

Com efeito, o *pathos* mais carnal de Cristo, o que originou a Paixão, a sua Encarnação enquanto Verbo, pivô da doutrina cristã, demandaria aprofundamentos que excedem o tamanho do presente trabalho. Limitamo-nos a associar a plástica de Varejão às *Pathosformeln* que expõem, na *Prancha 41*, o *pathos* de Orfeu e o de Cristo como dois lados da mesma moeda.

Nesse sentido, se o Barroco, enquanto movimento histórico enraizado na Contra-Reforma, vincula-se às chagas de Cristo, considera-se a existência das imagens de Cristo face à plástica de Varejão. Mantém-se, aqui, o fazer ferida, a exposição permanente do interior, como *close-up* da destruição de Cristo, o que sinaliza a intimidade devota do religioso face ao “Homem de Dores”, pois segundo Hans Belting (2011, p. 111), a apresentação crística também “se concentrou nas chagas individuais e as isolou para o olhar” (fig. 57).

A imagem da ferida propõe identificação com o sofrimento de Cristo, mas a “retórica muscular já quase barroca” (WARBURG, 2013 [1914], p. 231) dos heróis pagãos também sobrevive na exibição das vísceras. *Linda do Rosário* (fig. 58) atualiza o corpo arruinado na história ao funcionar como pele escorchada, expondo a interioridade da carne íntima e interdita. O exterior liso, a pele que não é uma superfície⁶⁸, esconde seu interior viscoso, como nosso corpo possui tegumento para proteger nossas veias e ossos.

⁶⁸ A referência a conceituação do encarnado em Didi-Huberman, em implicação tanto psicanalítica como antropológica, num leque de livros que se estende entre livros como *A pintura encarnada* (2012 [1987]), *Fra Angelico* (1990), *Diante da Imagem* (2017a [1990]), *Phasmes* (1998), *Ouvrir Vénus* (1999), *L'image ouverte* (2007), é necessária pela especificidade do objeto de investigação, apesar de, teoricamente, a carnalidade das imagens não ser estritamente uma preocupação warburguiana. Estes desdobramentos, seja *Línguas e Cortes* face ao encarnado, ou a cesura que separa Warburg e Didi-Huberman, confirma o último como um intelectual com produção teórica própria e marcos epistemológicos advindos não somente de Warburg, mas também do que se considerou no Brasil, como nas obras basilares de Stéphane Huchet (2018) e Vera Pugliese (2013), uma recente teoria da arte francesa, cuja emergência remontaria aos anos 1960.



Figura 58. Adriana Varejão, *Linda do Rosário*, 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor.

O *ethos*, o azulejo, quer isolar o *pathos*, a carne, tarefa insustentável que fez o azulejo arrebentar na pressão exercida pelo peso da matéria. Esta abertura, que é o próprio desmoronar da estrutura da azulejaria, e não um ferir premeditado ou o corte de um conhecedor de anatomia humana, não se subtrai de uma violência do dentro sobre o fora exercida na ausência de qualquer cálculo.

3.2 Peripécias entre pagão e cristão

Não obstante, tal inversão energética aponta-nos para aprofundamentos face às implausíveis cesuras entre cristão e pagão para além de Orfeu e Cristo,

vinculando a plástica de Varejão aos santos católicos do Barroco no Brasil. Estes gestos de violência dirigida aos corpos pagãos são, também, encontrados diante do martírio dos santos do catolicismo, a partir das inversões dinâmicas sobre as quais debruçou-se Warburg (2020 [1929], p. 88), como já tivemos oportunidade de indicar.

Folds II (fig. 59), exemplarmente, cujo nome remete-nos imediatamente ao Barroco em Gilles Deleuze (2009, p. 53), vinculado à dobra, funcionaliza a cisão entre interior e exterior preconizada pelo filósofo francês, revelando-nos superfície branca e lisa, higiênica e racionalizada, na qual aberturas *matéricas* apresentam interioridade carnal. Além disso, apresenta-nos a pintura da carne em toda a sua contorção, num jogo conduzido entre a víscera mole e a dureza do azulejo, como uma sangria realizada na pele da pintura. Como lembra-nos Hans Belting (2017, p. 117), a partir do referido texto de Deleuze, a diferença entre interior e exterior leva-nos a aferir, na tradição filosófica ocidental, a separação entre o “lugar simbólico do sujeito (do eu) enquanto o mundo exterior somente é acessível pelo olhar”.



Figura 59. Adriana Varejão, *Folds II*, 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm. Disponível em:

<http://www.adriavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>

Até onde foi possível verificar, existem esparsas referências que vinculam à plástica de Varejão ao sofrimento dos santos demonstrado pelo Barroco no Brasil, como num breve comentário de Paulo Herkenhoff⁶⁹ (2001, p. 51) sobre a ferida em Varejão como conectada à vida elevada das santidades. A informação foi retomada recentemente no catálogo da exposição “Suturas, Fissuras, Ruínas” por parte da artista (2022, p. 8), pois “como estética da persuasão, de conquista, o barroco se utiliza da representação exacerbada das chagas”. Não obstante, como apontado anteriormente, esta informação não estava presente em depoimentos anteriores, bem como foi pouco explorada e nunca aprofundada em direção à própria figura crística, pois a chaga vai muito além de uma “estética da conquista”.

Avançamos a hipótese de que a ferida pode vincular-se ao profundo sofrimento físico de mártires católicos, sendo imprescindível atentarmos ao *Nachleben der Antike* no *pathos* da violência, bem como asseverar a *Pathosformel* como operador de conversão entre iconografias, certas vezes, antitéticas. Neste sentido, é lícito pensar em casos exemplares, ao ter como justificativa sua presença no Barroco, mas também as singularidades formais que as obras de Adriana Varejão mantêm com determinados episódios cristãos ou mitológicos.

O primeiro caso associado à *Folds II* é São Sebastião, santo detentor de grande número de imagens do Barroco no Brasil, principalmente na região mineira, onde o levantamento de imagens sacras realizado por Célio Macedo Alves (2017, p. 85), publicado no livro *Devoção e arte. Imaginária religiosa em Minas Gerais*, organizado por Beatriz Coelho (2017), limitado geograficamente à região das Geraes, apontou sua presença “em quase praticamente todas as igrejas”. Convém lembrar também que as imagens da santidade estão presentes no Barroco litorâneo, como na Basílica de São Salvador, na Bahia.

⁶⁹ Num catálogo que, estritamente, detinha-se na obra de Lucio Fontana, no contexto da exposição “Desejo de Espaço: Fontana/Brasil” (2001).



Figura 60. Mestre de Barão de Cocais, *São Sebastião*, 2ª metade do século XVIII. Madeira policromada e dourada, 83 x 48cm, Museu Mineiro, Belo Horizonte, Minas Gerais. Como reproduzido em Coelho, 2017, p. 60.

Figura 61. Escola do Mestre de Cajuru, *São Sebastião*, 2ª metade do século XVIII. Madeira policromada e dourada, 94 x 44cm, Basílica de Nossa Senhora do Pilar, São João del-Rei, Minas Gerais. Como reproduzido em Coelho, 2017, p. 109.

A hagiografia do santo, descrita na *Legenda áurea* (2022, p. 177), obra escrita como *exemplum* e reunida em cerca de 1265-1270 pelo dominicano e futuro bispo de Gênova, Tiago de Voragine (1228-1298), ao sedimentar sua história, aponta-o como um “perfeito cristão”, originário de Narbonne e cidadão de Milão, querido pelo imperador Diocleciano (c. 243 - c. 311). Segundo Voragine (2022, p. 177-178), São Sebastião que “usava o traje militar com a única intenção de fortalecer o coração dos cristãos que se debilitava com as perseguições”, ao ser “rodeado por uma grande luz vinda do Céu”, acabou por intervir em favor de dois cristãos, Marceliano e Marcos, invitando-os a manter a fé em Cristo até a morte.

Ao ser denunciado a Diocleciano, foi considerado traidor e amarrado a uma árvore para ser crivado por flechas, momento chave de seu martírio, explorado em diversas imagens na história da arte, como aponta-nos as imagens do santo no Barroco (fig. 60). Destacamos as feridas das cinco flechas cravadas em seu corpo (fig. 61), vinculadas às cinco chagas de Cristo, como o corpo preso a uma árvore é associado à *Pathosformel* do Senhor pregado à cruz.

Jogado em um rio, o santo foi julgado morto e encontrado à beira da morte por Santa Irene, que intercedeu a seu favor, retirou os projéteis de flechas em seu corpo e lavou suas feridas. Ao recuperar as forças, como lembra-nos o historiador da arte Louis Réau (1998, p. 194), São Sebastião fez outra aparição ao Imperador, sendo então flagelado e arremessado na *cloaca maxima* “para que não fosse honrado pelos cristãos como mártir”.

Ao aparecer em sonho a Santa Lúcia, outra cristã perseguida pelo império à época de Diocleciano, indicando a ela onde jazia seu corpo, São Sebastião foi sepultado ao lado dos restos dos apóstolos (*vestigia Apostolorum*). Louis Réau (1998, p.194) lembra-nos que, quanto ao corpo e como temia Diocleciano, dele fizeram-se relíquias⁷⁰. Um fragmento de seu crânio foi conservado desde o século IX num relicário⁷¹ cinzelado em prata que acabou transladado para a Biblioteca do Vaticano, enquanto as flechas do martírio, ou seus ossos, também tornaram-se continentes mágicos.

⁷⁰ Paralelamente, incontornável citar a presença de relíquias de São Sebastião no Rio de Janeiro, pois o santo é considerado padroeiro da cidade desde a expulsão dos franceses protestantes (huguenotes), da Baía da Guanabara no dia 20 de janeiro de 1567, o dia de São Sebastião.

⁷¹ A hipótese da pintura de azulejos polarizados à carne em Varejão funcionar como relicário de um continente mágico de um santo (como a carne, ossos, cartilagens, ou seja, as partes matéricas por excelência) poderia ser explorada. Contudo, este é um objetivo que excede os limites, teóricos e textuais, da presente investigação, mesmo que este filão de pesquisa precise ser demarcado de imediato.



Figura 62. Nicolas Régnier, *São Sebastião socorrido por Santa Irene*, 1625.

No Renascimento, como afirmou Réau (1998, p. 1997), São Sebastião é apresentado jovem, nu e dotado de traços suaves. Seu atributo iconográfico é a flecha, como atestam diversas pinturas, tal qual o *São Sebastião socorrido por Santa Irene* (fig. 62), de Nicolas Régnier (1591-667), que nos apresenta um corpo imaculadamente branco, com aspecto quase marmóreo, imóvel e quase tão alvo quanto os panos molhados que a mulher à esquerda, a “criada” de Santa Irene, embebe na água, num contraste com o panejamento vermelho que o recobre, ou revela.

A associação com as flechas aponta-nos o principal motivo de sua invocação na Idade Média: o santo teria o poder de intervir contra as doenças e pestes, como a peste bubônica, pois se escapou vivo da primeira parte de seu martírio, uma saraivada de flechas, São Sebastião possuía, em consequência, o poder de tornar incólume, ou ao menos proteger as pessoas sob seu poder das “flechas” da peste. Na hagiografia ainda consta que a epidemia que atingiu a cidade de Roma em 680

somente abrandou sua catástrofe iminente quando as relíquias do santo foram transladadas para a localidade (ALVES, 2018, p. 85).

Recentemente, Alexandre Santos (2017, p. 13) lembrou-nos que, se o Renascimento conjugou sensualidade corporal e martírio em São Sebastião, a arte contemporânea assumiu-o como “referência identitária, sobretudo após a revolução sexual e a politização *gay* dos anos 1960”, apesar da associação do sofrimento de São Sebastião com a homossexualidade já se encontrar na obra de Réau (1998, p. 196), como numa “desnudez de efebo apolíneo”.

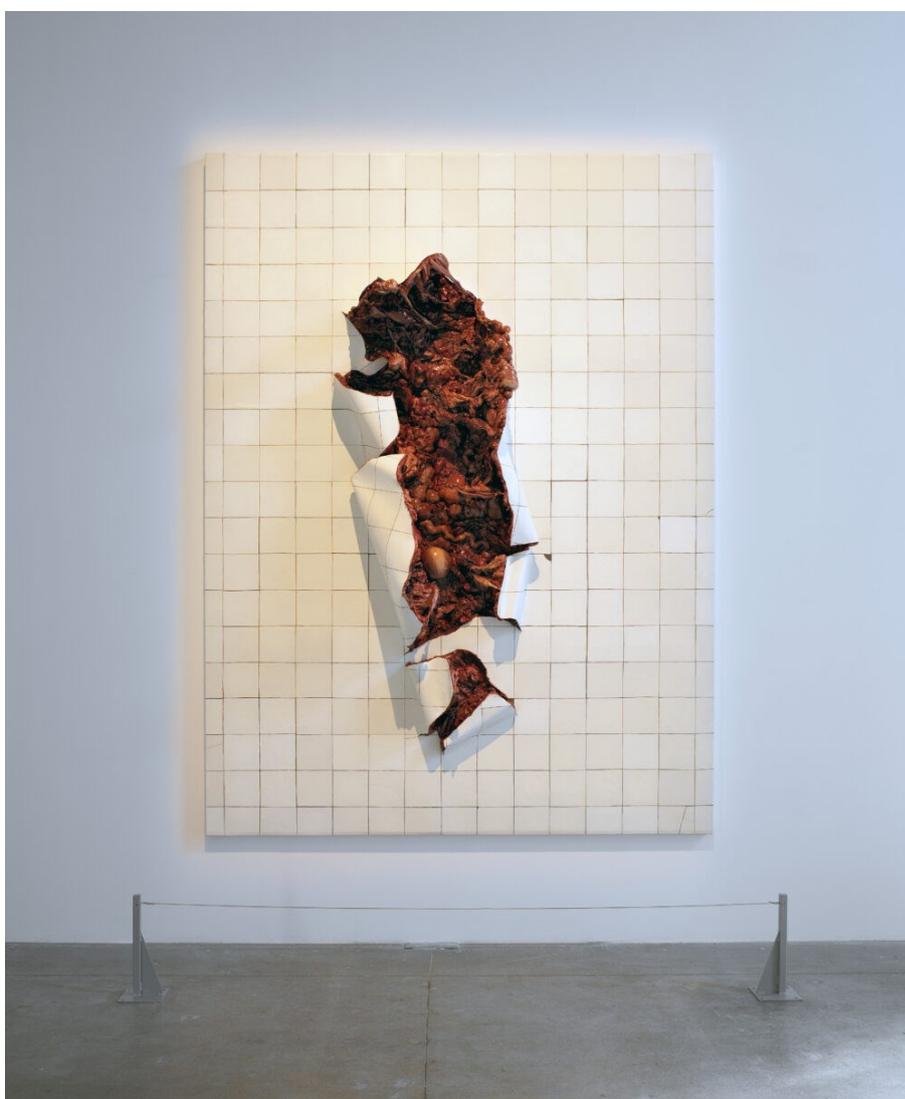


Figura 63. Adriana Varejão, *Azulejaria branca em carne viva*, 2022. Acrílico sobre tela montado em madeira, resina, 270 x 200 x 50 cm. Acervo: Fondation Cartier, Paris. Disponível em: <https://www.fondationcartier.com/en/collection/artworks/azulejaria-branca-em-carne-viva>

Sobre especificamente as flechas do martírio de São Sebastião, Daniel Arasse (2012, p. 80-81) investigou que, se o santo não morreu quando do ataque de flechas sob as ordens de Diocleciano, as flechas que o lanharam tornaram-se não somente imagem de proteção contra peste, mas, também, atributos da própria oposição entre cristãos e pagãos, como na associação da flecha à ação de um arqueiro dominado pela cólera divina, como Apolo contra os cristãos.

Réau (1998, p. 195) também se remete à flecha como atributo apolíneo. Nesse sentido, a relação com Apolo não parece ser casual, pois a associação do corpo aberto, atravessado por flechas à beira do talhe, também se remete à pintura de *Azulejaria branca em carne viva* (fig. 63). A incisura no azulejo, revelando o corpo penetrado pela dor de uma carne espriada, frenética e convulsa, é receptor de uma profunda violência que penetra até a dor de um interior matérico, fundando um sulco que não se subtrai da ordem da repulsa frente ao abjeto, ou à atividade fisiológica (fig. 64.a. 64.b.)



Figura 64.a. 64.b. Adriana Varejão, detalhe de *Azulejaria branca em carne viva*, 2003. Acrílico sobre tela montado em madeira, resina, 270 x 200 x 50 cm. Acervo: Fondation Cartier, Paris. Disponível em: <https://www.fondationcartier.com/en/collection/artworks/azulejaria-branca-em-carne-viva>

Para Didi-Huberman (2002, p. 36), trata-se, em Apolo, Dioniso, Cristo ou São Sebastião e frente às *Pathosformeln*, do ataque ou da vítima, de *corpos ambivalentes*, tão ambivalente quanto um azulejo apolíneo polarizado a uma carne dionisiaca. Fechada e oferecida, cristã e pagã, masculina e feminina, pudica e erótica, a *Pathosformel* veicula como “uma mesma morfologia pode ser utilizada pelos artistas em contextos e com propósitos simbólicos muito diferentes”, ofertando-se, ou furtando-se, abrindo-se em todo caso, ao êxtase ou à agonia.

Didi-Huberman (2013, p. 307) retoma a obra *Os deuses no exílio* (2020), de Heinrich Heine (1797-1856), escrita em 1854, central para a compreensão em Warburg da noção de *Nachleben der Antike*. A obra assevera-nos que os deuses pagãos atravessaram temporalidades diversas, ou iconografias antitéticas. Heine (2020, p. 44), ao enunciar as sobrevivências dos deuses antigos, escreve que, “por ocasião da vitória definitiva do cristianismo”, os “pobres deuses e deusas foram obrigados a fugir ignominiosamente e vieram se esconder entre nós, sobre a terra, valendo-se de todo tipo de disfarce”, pois “o verdadeiro Deus apareceu com a cruz”.

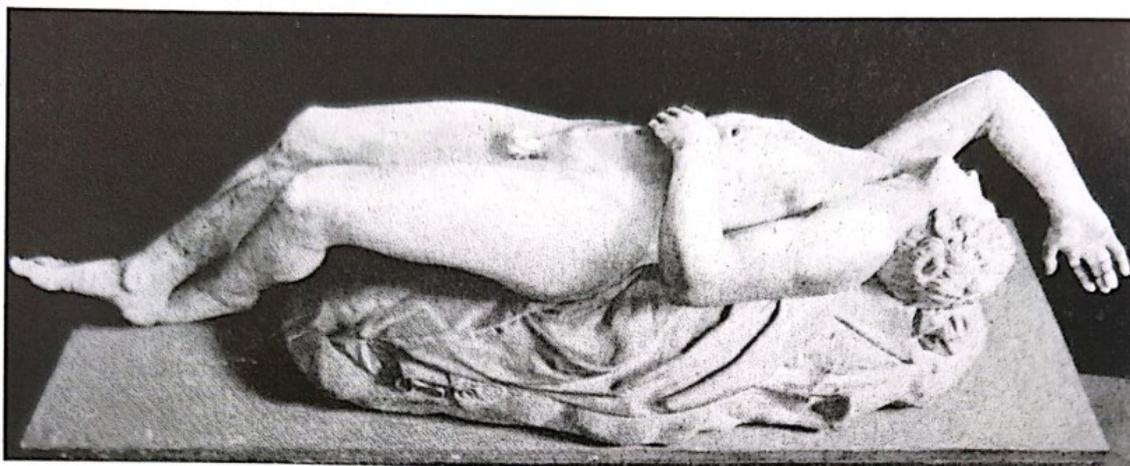


Figura 65. Anônimo romano, *Filho de Níobe*, cópia de um original grego do século III-II a.C., mármore. Acervo da Galleria degli Uffizi, Florença, Itália. Como reproduzido em Didi-Huberman, 2002, p. 40.

Na proscrição das divindades destronadas, o reconhecimento das estátuas, em Heine (2020, p. 30), dançando como mulheres vivas, dava-se pela *semelhança* entre a pedra e a musselina branca, enquanto Apolo tornou-se criador de rebanhos e Dioniso ocultou seu tirso trágico na restrição de um bosque. Apolo, o deus seteiro,

poderia conduzir à associação de São Sebastião e à revelação do corpo ferido em Varejão (fig. 64), o massacre dos filhos e filhas de Níobe⁷², alvo dos divinos irmãos caçadores Apolo e Ártemis, como na *Prancha 5*⁷³ do *Bilderatlas Mnemosyne* (WARBURG, 2020 [1929], p. 38).

A relação da forma no martírio de São Sebastião como *Nachleben der Anike* de heróis pagãos não escapou a Didi-Huberman (2002, p. 36), principalmente a partir da associação de um dinamograma patético entre o referido Santo e os filhos de Níobe, como apontam obras da imaginária romana, baseada em originais gregos do século III-II a.C. (fig. 65), numa *Pathosformel* que poder ser associada à obra *São Sebastião socorrido por Santa Irene* citada acima, bem como ao São Sebastião (fig. 66), de Giuseppe Giorgetti (doc. 1668-1682), cinzelado entre 1668-1672. Estes santos católicos que associamos a plástica de Varejão também devem seus modelos plásticos à Antiguidade.



Figura 66. Giuseppe Giorgetti, *São Sebastião*, 1668-1672, mármore. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rom_S_Sebastiano_flm_%287%29.JPG

Não obstante, a relação entre São Sebastião e os rebentos de Níobe possibilita ainda mais: a mãe em pranto (Níobe), a qual se opõe a mãe assassina (Medeia), leva-nos a refletir sobre a *Mater dolorosa* no Cristianismo. Na *Prancha 76* do *Bilderatlas Mnemosyne* (2020 [1929], p. 142) o historiador da arte apontou como o tema do regresso do Menino Jesus vindo do Templo reverberava antigos

⁷² Nas *Fábulas* (IX, 1-5) de Higino (64 a.C. – 17.d. C.), Níobe é descrita como mãe de sete filhos e sete filhas, os Nióbidas⁷². Ao falar com soberba de Leto, mãe de Apolo e Ártemis, pois superava-a em número de filhos, teve seus sete filhos homens mortos pelas flechas de Apolo, bem como seis das sete filhas mortas pelas flechas de Ártemis, à exceção de Clóris.

⁷³ Como é comum no *Bilderatlas*, o episódio mitológico de Níobe e seus filhos não se restringe à *Prancha 5*, pois está presente também, por exemplo, na *Prancha 41*, ou na *Prancha 76*.

modelos formais da figura materna. Daí deriva a associação warburgiana entre Níobe como a mãe protetora e a Virgem Maria a conduzir o Salvador. Detemo-nos no sofrimento de Nossa Senhora das Dores, lembramos “o quanto a figura feminina que acompanha e protege as crianças”, Cristo, ou Maria, deve, mesmo que com diferenças, “às antigas figuras da ama e de Medeia” (BORDIGNON, 2018, p. 81).

Ao retomar a plástica de Varejão, pensada em sua relação com as figuras crísticas nas quais deteve-se o Barroco no Brasil, asseveramos outro nome de grande repercussão em Minas Geraes: a devoção em torno de Nossa Senhora das Dores. O inventário contemporâneo, na região mineradora, registra um total de “71 imagens referentes a essa devoção” (ALVES, 2017, p. 81), mesmo que outras aparições de *Mater Dolorosa*, como Nossa Senhora da Soledade, também sejam citadas.

Historicamente, a devoção a Nossa Senhora das Dores iniciou-se como pública e específica em 22 de agosto de 1727, quando o papa Benedito XIII (1649-1730) ordenando aos católicos que rezassem sobre as “Dores de Nossa Senhora”, determinou que este ato fosse inscrito nos breviários. Em Portugal, o culto de Nossa Senhora das Dores foi instituído pela Congregação do Oratório Divino, na cidade de Braga e sob a égide da denominada posteriormente Irmandade das Dores, cujo grande número de imigrantes da região de Minho, onde se encontra Braga, “para Minas Gerais, na época colonial, explica o enorme incentivo que o culto alcançaria na região” bem como o fato de Vila Rica, a atual Ouro Preto, vir “a acolher uma irmandade das Dores” (ALVES, 2017, p. 81).



Figura 67. Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), *Nossa Senhora das Dores*, século XVIII. Madeira, 83cm x 52cm, Minas Gerais. Acervo: Museu de Arte Sacra de São Paulo. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Figura 68. Anônimo, *Nossa Senhora das Dores*, século XVIII. Madeira sem policromia, 41 x 23cm, Mitra Diocesana, Paracatu, Minas Gerais. Como reproduzido em Coelho, 2017, p. 105.

Iconograficamente, a santa é apresentada em pé, ou sentada, com vestimenta geralmente em tons roxos, a mesma cor utilizada no panejamento de Cristo à título de sublinhar as cinco chagas. Destaca-se, como atributo, o peito perpassado por sete punhais, que também pode sofrer modificações como em sua substituição por um punhal ou por um diadema com sete estrelas. Com efeito, os sete punhais inferem as sete dores infringidas à Santa, sendo elas, conforme lembra-nos Alves (2017, p. 81): 1. A profecia de Simeão: “uma espada de dor transpassará a tua alma”; 2. A fuga para o Egito; 3. A perda do menino Jesus no Templo; 4. O encontro da Virgem com Jesus a caminho do Calvário; 5. Morte de Jesus; 6. Quando recebe o corpo de Jesus Morto (a Piedade, a *Pietà*); 7. A soledade de Nossa Senhora após o enterro do Salvador.

Em contrição, dolorosa, as mãos torcidas em prece, com as sete flechas atravessadas no peito, Nossa Senhora das Dores (fig. 67), de Aleijadinho, veste um panejamento próximo de uma mortalha, com o corpo comprimido pelo peso da dor que carrega, como num fardo impossível. Os olhos apertados, a completa pose de tensão que acompanha seu rosto, contrasta com uma outra imagem da santidade (fig. 68), agora com o rosto suave relacionado à última dor infringida a Maria, a Soledade, suportando a tristeza na crença da elevação de Cristo ao Céu quando do Mistério da Ressureição. Em uma oposição, a contrição da Virgem difere-se da *Pathosformel* de abandono das funções do corpo apresentada por São Sebastião.



Figura 69. Adriana Varejão, *Trois petites morts*, 2003. Tríptico, óleo sobre tela e poliuretano sobre suporte de alumínio e madeira, 200,7 cm x 127cm x 7,6 cm. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/adriana-varej%C3%A3o/trois-petites-morts-in-3-parts-QSMspycQoCzaTDOwDM7rA2>

Ambos os corpos são dobrados sobre si mesmos, numa genuflexão entre as poses ereta e ajoelhada, cuja prostração devota desdobra-se conforme enunciação do Evangelho de Lucas (cap. I, vers. XXXVIII), retomado, inclusive, na *Legenda áurea* (2022, p. 316), “então Maria, estendendo as mãos e erguendo os olhos para

o Céu, falou: “aqui está a escrava do Senhor, que faça comigo segundo sua palavra””. Conforme lembra-nos Warburg (2015 [1925], p. 320), o sacrifício pagão, ou o desmembramento de Osíris no Egito Antigo, cede seu lugar na esfera espiritual cristã à salvação substitutiva.

Mas, frente à pesada mortalha que cobre Nossa Senhora das Dores (fig. 67), é difícil arriscar a hipótese de uma possível encarnação da Ninfa, pois como lembra-nos Luana Wedekin (2018, p. 1946), o movimento do acessório inanimado, ou o leve caminhar da Ninfa é sua característica mais comum. Neste sentido, ao lastrear a diferença que Luana Wedekin e Sandra Makowiecky (2022, p. 97) observaram entre *Mater dolorosa* e *Ninfa dolorosa*, a partir do que Didi-Huberman (2019, p. 21) considerou assimetria entre a *Pathosformel* de contrição devota – mesmo que abissalmente dolorosa da Virgem –, e a dor frenética de Maria Madalena – que se aproximaria das Mênades descritas por Eurípedes (480 a.C. – 406 a.C.), na obra *As bacantes* (estrofe I), cuja datação da presente versão remontaria a 405 a.C. –, é pertinente associar Nossa Senhora das Dores a *Pathosformel* da mãe enlutada.

Daí a afirmação de Hans Belting (2010, p. 36) da alusão do ícone da Virgem ao lamento de uma mãe em luto ou a sábia melancolia de uma mãe compassiva. Na dor da *Mater dolorosa*, incontornável não lembrar a relação, descrita em Didi-Huberman (2021, p. 11), do sofrer para além de um “simples *pathos* padecido”, pois trata-se também “de um gesto ativo de conhecimento, uma intenção de levantar a dor que nos agonia”. Em trabalho anterior, Didi-Huberman (2021, p. 430-431) aponta-nos, ainda, que o *pathos* ser exemplarmente *carregado pelo corpo das mulheres* não é fortuito, vinculando o *luto de toda a fecundidade* (a mulher que chora o filho), a uma paradoxal, e extática, *fecundidade do luto* (a mulher que dá à luz).

É possível arriscar uma associação entre a agonia de Nossa Senhora das Dores e o tríptico *Trois petites⁷⁴ morts* (fig. 69) de Adriana Varejão. Sobre três quadros, retangulares, com cobertura pintada como azulejos brancos, revelam-se feridas vermelhas, orgânicas, dolorosas, conflituosas com a azulejaria, que simulam, na tela da pintura, a carne humana. O título relaciona-se ao momento de

⁷⁴ *Petits*, como deveria ser grafada em respeito ao plural da gramática na língua francesa, sofre aqui o acréscimo de uma letra “e”, no que talvez possa corresponder a uma “feminilização” da palavra na retórica da artista.

êxtase que, no idioma francês, vincula-se ao momento do orgasmo onde o corpo desfalece na languidez.

Brevemente, lembramos que a linha orgânica, na vertical, convoca outras obras da artista, como *Parede com incisões à la Fontana II* (fig. 70), associação direta com o pintor Lucio Fontana (1899-1968), ou ainda indireta, em certo sentido, a Alberto Burri (1915-1995), pintores que exploraram a materialidade da pintura a partir de cortes e queimaduras. Varejão cortou a tela, apresentando-a a partir de da pintura de azulejos feridos. São oito cortes horizontais que lembram feridas reveladas na estrutura asséptica do azulejo, principalmente, a partir da cor viscosa que lembra a do sangue seco ou coagulado em vermelho ou ainda em roxo ou preto.



Figura 70. Adriana Varejão, *Parede com incisões à la Fontana II*, 2001. Óleo sobre tela e poliuretano de madeira e alumínio. Acervo: Coleção Rose e Alfredo Setúbal, São Paulo. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Arriscamos que a *Pathosformel* não se remete apenas a estes rasgos no corpo a partir de um ponto de vista formal, como nos sete rasgos das duas primeiras telas de *Trois petites morts*, que nós asseveramos coincidir com as sete dores da

Virgem. A aproximação direta com as feridas de Nossa Senhora das Dores também não se veicula apenas pelo conteúdo, na hipótese de a ferida em Varejão vincular-se à agonia do martírio dos santos no Barroco do Brasil.

Trois petites morts relaciona-se a uma qualidade intrínseca da imagem, seu caráter de *emovere*, de mover pela e-moção, como enunciou Vera Pugliese (2020, s./p.), em um sair de si para encontrar o outro num gesto ao mesmo tempo intrínseco e exterior que levou Didi-Huberman (2016, p. 24), a partir da distinção, com fundo filosófico, entre ação e paixão, ou *praxis* e *pathos*, a considerar o evento *afetivo* como uma abertura *efetiva*, ou seja, “o contrário de um impasse”.

Trata-se de abrir para experimentar a divindade a partir do corte, desmembrando-a em busca do milagre. Didi-Huberman (2007, p. 41), ao considerar a *ambiguidade essencial* vinculada aos dispositivos de fechamento e abertura necessários a liturgia das imagens, lembrou-nos que, diante da imagem, o homem da crença inventou, à título de entrever, ou de crer dialeticamente, maneiras de visualizar o mistério que seriam espacialmente perceptíveis, como os retábulos das igrejas, no que talvez dialogue com a hipótese de que é da abertura no fechamento, ou do reviramento do interior sobre o exterior, que a pintura de Varejão em *Trois petites morts* extrai seu poder de fascinação.

São imagens, como a madeira policromada nas estátuas de Nossa Senhora das Dores, ou o óleo sobre tela, poliuretano de madeira e alumínio na plástica de Varejão, coloridas e, ainda, tridimensionais, que reivindicam a devoção. Se arriscamos a hipótese de que os talhos de *Trois petites morts* aproximam-se dos rasgos na pele de Nossa Senhora das Dores, a aproximação da dor contida no êxtase, ou vice-versa, é constitutiva da imagem. Impossível não nos lembrarmos de Santa Teresa d'Ávila em seu êxtase divino, *ex-tasies*, como um sair de si, cuja beleza exige reprodução integral:

Via em suas mãos um dardo de ouro grande e no final da ponta me parecia haver um pouco de fogo. Ele parecia enfiá-lo algumas vezes em meu coração e chegava às entranhas. Ao tirá-lo me parecia que as levava consigo e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus. Era tão grande a dor que me fazia dar aqueles gemidos, e tão excessiva suavidade que põe em mim essa enorme dor que não há como desejar que se tire nem se contenta a alma com menos que Deus. Não é uma dor corporal, mas espiritual, ainda que não deixe o corpo de participar em alguma coisa e até bastante. É uma corte tão suave que se passa entre a

alma e Deus que suplico eu a sua bondade que a dê a experimentar a quem pensar que eu minto (D'ÁVILA, 2021, p. 267-268).

Esse dardo flamejante, ao penetrar o coração de Santa Teresa, prestes a deixá-lo em carne viva, o que se relaciona também ao corpo escorchado pelas sete dores de Nossa Senhora, leva-nos a apontar que os azulejos de *Trois Petites Morts* apresentam o interior do corpo a partir da cisão, ou da experimentação ou do interior, em última instância, pelo desejo do observador. Com efeito, no limite da identidade das encarnações, podemos remeter à embriaguez das orgias sagradas, num misto de “masculino e feminino, caçador e presa, assassino e vítima”, que nos salva, enquanto humanidade, do *principium individuationis* que nos arrancou da unidade original (CENTANNI; MAZZUCCO, 2000, p. 93).

Friedrich Nietzsche (2020, p. 61), inclusive, falou-nos na perda da unidade original ao remeter-se à dilaceração do próprio Dioniso por forças titânicas e indicar o “estado de individuação como a fonte e causa primordial de todo sofrer”. Se as imagens de Cristo se relacionam com antigos modelos de patetismo acentuado, o caso da Virgem, como lembrou-nos Belting (2010, p. 37), não é diferente, como nos problemas de diferenciação entre a Mãe de Deus e a Mãe dos deuses do politeísmo grego. Não obstante, este *pathos* da santa *tocada* por Deus, num êxtase profundo, é também o sofrimento de uma mulher inviscerada sob a égide da presença divina, como a pintura de entranhas em Varejão pôde revelar-nos.

3.3 Trivialização do *pathos*: sobre as recentes *Ruínas de Carne*

“Talvez por isso o melhor realmente seja, como
Bucéfalo, mergulhar nos códigos. Livre, sem a
pressão do lombo do cavaleiro nos flancos, sob a
lâmpada silenciosa, distante do fragor da batalha
de Alexandre, ele lê e vira as folhas dos nossos
velhos livros”
(Franz Kafka)

Face ao aspecto da pintura em carne humana, torna-se necessário, antes de encerrar a presente investigação, refletir sobre as *Ruínas de Carne* (2021-2022) frente à *Prancha 77* do *Bilderatlas Mnemosyne* (WARBURG, 2020 [1929], p. 144). Com efeito, como última parte do terceiro capítulo desta Dissertação, investigamos a série *Ruínas de Carne* (2021-2022), de Adriana Varejão. Trata-se, principalmente,

de cotejar às obras *Ruína Brasilis* (2021) e *Ruína 22* (2022) à *Pathosformel* da destruição, bem como aos desdobramentos da referida *Pathosformel* na produção de Didi-Huberman, reiteradas como gestos de levantes em *Soulèvements* (2017) e, recentemente, em *Désirer désobéir* (2019) ou *Imaginer recommencer* (2021).

Detemo-nos, em um primeiro momento, no que estes gestos apontam, na retórica da artista e nos comentários que sobejaram quando de sua exposição no Brasil, na antológica mostra “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022), sobre o que foi compreendido por sua fortuna como um Brasil assolado pela covid-19, mas também fragilizado politicamente. Em seguida, atentos às singularidades formais de *Ruínas de Carne*, é possível investigar um possível arrefecimento das forças dionisíacas encontradas na plástica de Varejão.

As imagens sobre as quais detemos *pasteurizaram-se*, distinguindo-se de imagens anteriores da artista. Ao contrário de vísceras úmidas, a carne embutida de *Ruína Brasilis* ou *Ruína 22* dialoga com a trivialização das imagens da Antiguidade que, numa nova inversão energética, retornam à contemporaneidade enfraquecidas, num *Nachleben* revolido negativamente na memória que foi, também, asseverado por Warburg, com o qual buscamos dialogar a partir da mencionada *Prancha 77*.



Figura 71. Adriana Varejão, Vista de *Ruína Brasilis*, 2021. Óleo sobre tela, madeira e poliuretano. Acervo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: arquivo pessoal do autor.

A carne vermelha revelada sob o azulejo em espetaculoso padrão verde e amarelo de *Ruína Brasilis* (fig. 71) lembra-nos a plasticidade fundamental deste elemento orgânico que pode ser erótico e dispendioso, mas não se subtrai de uma plasticidade ligada à violência. Numa pilastra arruinada foram pintados azulejos em losangos nas cores verde e amarelo. São vistos como losangos, mas são na verdade azulejos colocados a 45°, formados a partir de triângulos.

Além do referido padrão bicolor, seis azulejos para cada um dos quadros lados da pilastra, na base da pintura, são pintados em azulejos azuis que apresentam flores ou estrelas em branco. Trata-se das cores da bandeira nacional, numa alusão à simbólica estatal, apresentadas como uma ruína pronta para lembrar-nos, como já dito, da cultura na barbárie, ou da barbárie na cultura (BENJAMIN, 1987, p. 225).

Abundaram, em 2021 e 2022, por parte da crítica, comentários sobre as remissões de *Ruína Brasilis* ao governo federal brasileiro⁷⁵ em sua gestão da COVID-19. Lúcia Guimarães (2021), em reportagem para a *Folha de São Paulo*,

⁷⁵ Contextualmente, a obra foi produzida em 2021, durante o governo de Jair Messias Bolsonaro, presidente eleito em 2018 e que presidiu o país entre 2019 e 2022.

afirmou que “o charque arruinado representa o Brasil de Jair Bolsonaro, onde as cores de nossa bandeira foram sequestradas pelo extremismo”. A artista, nesta reportagem, diante da pergunta “como vê o esforço do governo federal de aparelhar instituições culturais”, responde que “o problema é um plano que vem para destruir instituições de educação, cultura, ciência e também meio ambiente”, antes de acrescentar que “atravessamos um momento terrível”.



Figura 72. Adriana Varejão, Vista de *Moedor*, 2022. Óleo sobre tela, madeira e poliuretano. Empréstimo de Adriana Varejão. Fonte: arquivo pessoal do autor.

No catálogo da exposição “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022), Jochen Volz (2022, p. 38) apontou que, se o motivo dos azulejos parte da pesquisa de Varejão com a cerâmica Talavera, na cidade de Puebla, no México, pelo padrão bicolor a obra recebeu o título de *Ruína Brasilis*⁷⁶, tornando-se um “totem ambíguo que fala tanto sobre a violência exploratória colonial como sobre um Brasil em ruína que destrói sua própria memória”.

Em entrevista, Varejão (2022, p. 38), lembrou que a presença da geometria, de estrelas e de padrões em cores verde e amarelo no que apontou como pesquisa da cerâmica Talavera permitiu, a partir de uma coincidência com as cores

⁷⁶ Segundo Varejão (2022, p. 38), o título advém do comentário de um “amigo curador”, Victor Gorgulho, “que, vendo uma imagem da obra sendo pintada no ateliê, logo exclamou, *Ruína Brasilis!*”.

nacionais, uma associação da referida azulejaria à “nossa bandeira, que nos últimos tempos se tornou um símbolo do que há de mais reacionário e retrógrado no país”. Diane Lima (2022, p. 59) vê em *Ruína Brasilis* um “espaço que amarga no presente os séculos⁷⁷ de violência e a constatação da impossibilidade de justiça, através de um governo federal que, tão farto de absurdos, nos leva a não encontrar adjetivos plausíveis diante de seus discursos de ódio”.

Moedor (fig. 72), outro título alusivo, produzida para a referida exposição na Pinacoteca de São Paulo⁷⁸, apresenta-nos outra ruína arquitetônica coberta de azulejos. Trata-se de uma estranha forma, como um extratorso curvo com azulejos que entrecruzam de um modo aparentemente aleatório azulejos na diagonal em verde e amarelo, adossada pela quina de uma parede em sua espessura de carne.



Figura 73. Adriana Varejão, Vista de *Ruína 22*, 2022. Óleo sobre tela e madeira e poliuretano. Acervo: Empréstimo de Adriana Varejão. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Ruína 22 (fig. 73), também pintada em 2022, não se trata de uma pilastra, mas de uma coluna. A partir de uma forma cilíndrica, a carne revelada advém para

⁷⁷ Lembramos que as cores verde e amarelo, derivadas do brasão da família real portuguesa, Bragança (verde), e da família imperial austríaca, Habsburgo (amarelo), foram escolhidas como as cores do Brasil apenas no século XIX, a partir do casamento entre Pedro I e Maria Leopoldina. Neste sentido, não se trata das cores do Brasil no período colonial.

⁷⁸ A obra integrou a exposição “Formas da democracia”, aberta ao público em 1º de janeiro de 2023, com curadoria de Lília Schwarcz, no Museu Nacional da República em Brasília, Distrito Federal.

o exterior a partir de azulejos em verde berilo e não apresenta, ao contrário das obras acima, azulejos nas cores verde e amarelo. Duas fileiras de azulejos pretos correspondentes à porção inferior fornecem outra cor à base da coluna. Seu nome é, provavelmente, uma referência ao seu ano de pintura. *Ruína 22*, também, pode ser associada ao Brasil da covid-19.

Notamos que nenhuma das imagens apresentadas acima possui azulejos portugueses em sua composição, o que pode apresentar um rebaixamento das peças mineiras, que agora apresentam outros princípio modular. A não utilização de elementos da azulejaria portuguesa não deixa de ser significativa face às *Pathosformeln*, pois a pintura das peças mineiras nas cores verde e amarelo não nos causa sensação fria, mas quente, em um contraponto entre *ethos* e *pathos* que perde força expressiva, pois não há mais combate sinestésico entre interior e exterior.



Figura 74. Adriana Varejão, Vista de *Ruína Talavera II*, 2021. Óleo sobre tela e madeira e poliuretano. Acervo: Empréstimo de Adriana Varejão. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Conforme foi possível apontar na primeira parte do terceiro capítulo, quando focalizamos os comentários sobre a carne como ferida colonial, a crítica calca a interpretação da obra em aspectos que não eram visados anteriormente. Também é preciso asseverar que a concentração da crítica nas cores da bandeira nacional, que recebeu mais atenção que a pintura de carne, aponta para arrefecimentos na

manipulação destes elementos pela artista, pois o azulejo se tornou mais incômodo ao olhar que seu elemento contrário.

Ruína Talavera II (fig. 74) é associada pela artista, a partir de seu título, à azulejaria Talavera. Sabemos que, ainda no Portugal seiscentista acentuou-se a utilização de azulejos no interior dos edifícios, revestindo paredes, arcos, abóbadas e cúpulas, enquanto a azulejaria desenvolvida em Talavera, na Espanha, mais tarde, disseminada para Portugal, confirmava a padronagem do material em cores azul e branco (MECO, 2020, p. 237; p. 247). As cores azul e branca associam-se à azulejaria histórica de Talavera, mas sua padronagem em formas geométricas não é estritamente referente a este tipo de azulejaria.

Além disso, no recente catálogo da exposição “Suturas, Fissuras, Ruínas”, na qual obras foram expostas pela primeira vez, no caso de *Ruína 22*, e pela primeira vez no Brasil, no caso de *Ruína Brasilis*, Jochen Volz (2022, p. 6-7) compreendeu as pinturas de *Ruínas de Carne* (2021-2022) como “igualmente repulsivas e extremamente atraentes”, dotadas de “qualidade visceral”.

No entanto, ao percorrer o octógono da Pinacoteca de São Paulo, atentos às obras expostas em círculo (fig. 75) ponderamos que as atuais carnes pintadas por Varejão não são repulsivas, como indicamos brevemente no primeiro capítulo. Acreditamos em *pasteurização*, ou arrefecimento da potência empática da carne, que tangencia, agora, uma carne comestível, embutida, subtraída da visceralidade de obras anteriores da artista, como na pintura de *Linda do Rosário* (2003), cujo aspecto visual de órgãos expostos é muito mais repulsivo.

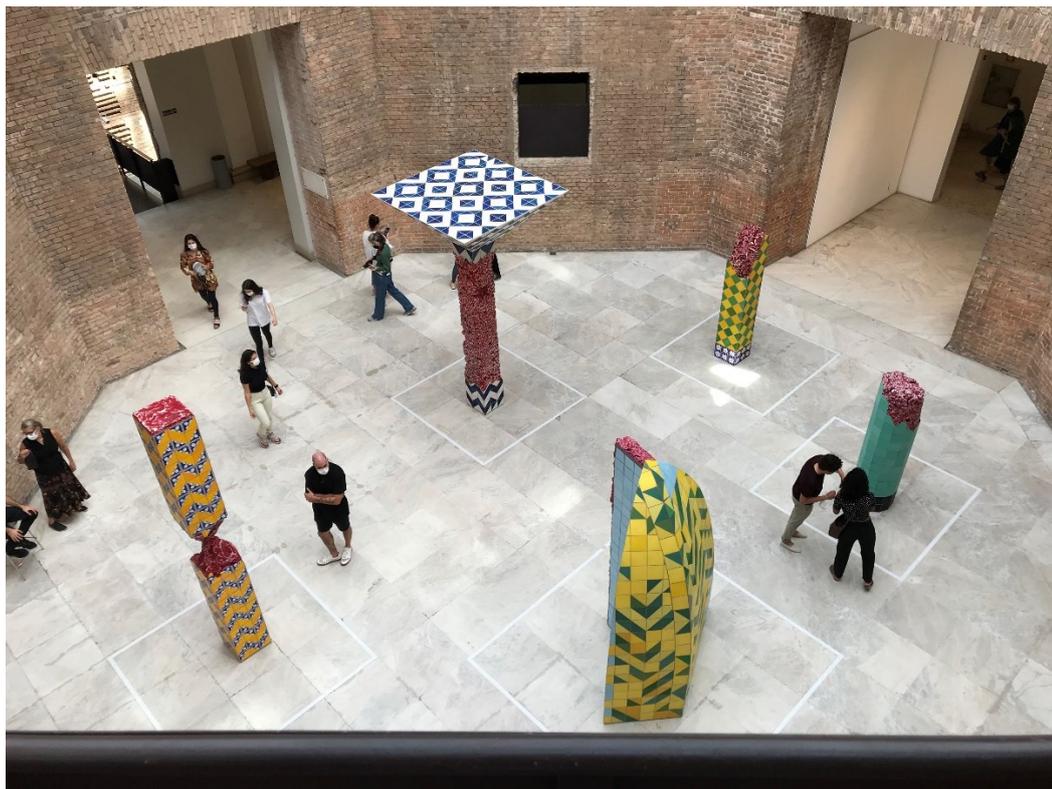


Figura 75. Vista panorâmica no octógono da Pinacoteca de São Paulo com as cinco obras que compõem a série *Ruínas de carne* (2021-2022), de Adriana Varejão, expostas em “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022). Em sentido horário: *Ruína Talavera II*, *Ruína Brasilis*, *Ruína 22*, *Moedor*, *Ruína Talavera I*. Fonte: arquivo pessoal do autor

Indagamos a escolha, do ponto de vista de uma retórica que busca explorar a ideia de ruína numa pandemia catastrófica, de apresentar azulejos em 45 graus em diálogo com a simbólica estatal contrapostos não a uma carne viscosa, realmente dotada de qualidade visceral, mas a carne mais próxima da comestível, ou ainda embutida. É possível investigar, face às *Ruínas de Carne* que, conforme enuncia Didi-Huberman (2019, p. 79), na esteira de Walter Benjamin, não deve haver “qualquer alienação da forma aos conteúdos de uma *tomada de partido*⁷⁹ (maneira de visar a arte engajada na acepção trivial da expressão)”.

⁷⁹ Didi-Huberman (2017, p. 113) diferencia *tomar partido*, que “impõe a condição preliminar de uma *partida* em detrimentos das outras, e *tomar posição*, que “supõe a copresença eficaz e conflituosa, uma dialética das *multiplicidades* entre si”.

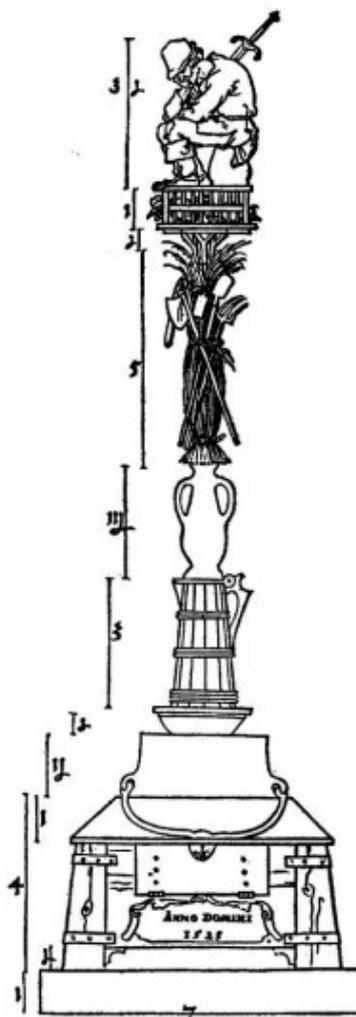


Figura 76. Albrecht Dürer, *Monumento para comemorar a vitória sobre os camponeses sediosos*, 1525. Xilogravura ilustrando o tratado *Underweysung der Messung*, Nuremberg, 1525, Photo DR. Como reproduzido em Didi-Huberman, 2020, p. 93

Didi-Huberman (2020, p. 92) em *Reinventar a primavera, ou as filiações da Revolta*, capítulo inédito, na data de sua publicação no Brasil⁸⁰, de seu futuro livro *Imaginer recommencer* (2021), lembrou-nos de “três exemplos de monumentos em forma de coluna” gravados por Albrecht Dürer em 1525. O primeiro, denomina-se *Monumento para comemorar uma vitória*, o terceiro *Monumento à glória de um bêbado*. Entre eles, o segundo, *Monumento para comemorar a vitória sobre os camponeses sediosos* (fig. 76), apresenta-nos uma coluna em que o artista:

⁸⁰ Publicado na revista de história da arte *Modos*, da Unicamp, com tradução de Vera Pugliese. Cf.: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662700>

coloca um belo jarro de leite, três pés e meio de altura, com um abaulamento largo de um pé e a borda inferior larga de cerca de meio pé. Dá-lhe uma base maior. Faça no jarro quatro ancinhos que usamos para raspar o excremento, desenha-os com um comprimento de cinco pés e meio. Amarra-lhe um feixe alto de cinco pés e meio, de modo que os ancinhos o ultrapassem em meio pé. Pendura as ferramentas dos camponeses, pás, enxadas, forquilhas de estrume, mangual e outros objetos semelhantes. Coloca um caixote de galinhas acima dos ancinhos e aí derrube um frasco de banha, sobre o qual senta-se um camponês triste trespassado por uma espada. Como eu desenhei abaixo (Dürer, 1995, p. 412, *apud*, Didi-Huberman, 2020, p. 92).

Didi-Huberman investigou a *Pathosformel* da melancolia, inclusive crística, contida na figura superior sentada sobre a coluna, perpassada por uma adaga e com o queixo apoiado sobre a mão. Contextualmente, a obra é vinculada por Dürer à Guerra dos Camponeses (1524-1525), conflito contemporâneo à Alemanha de Martinho Lutero (1483-1546), num ano marcado não somente pela publicação da presente imagem em um livro de gravuras de Dürer, mas também de um massacre sem precedentes das populações camponesas em revolta.

No entanto, face à coluna, monumento por excelência dos vencedores, encontramos também, a partir da noção de *Pathosformel*, diante de um valor ainda mais fecundo, como a profunda dor de um camponês numa *inversão dinâmica* das formas. A coluna em azulejos repleta de carne (fig. 72) também lembra-nos que um gesto de revolta não oblitera um gesto de lamento.

Didi-Huberman (2017, p. 302) escreveu que, aparentemente, Warburg preocupou-se mais com as *Pathosformeln* da lamentação do que com as de levantes. Citou a *Prancha 2* (WARBURG, 2020 [1929], p. 32) com o titã Atlas contendo a abóbada celeste sobre os ombros, a *Prancha 5* (WARBURG, 2020 [1929], p. 38) com vítimas de perseguições eróticas, e a *Prancha 41* (WARBURG, 2020 [1929], p. 88), com o *pathos* da aniquilação e sua *inversão dinâmica* entre Orfeu e Cristo, como tivemos oportunidade de indicar anteriormente.

Não obstante, Didi-Huberman (2019, p. 38) ponderou a importância que Warburg dedicou ao estudo da história como uma tragédia na cultura, além de lembrar-nos da ideia, profundamente dialética, das *inversões dinâmicas* na *Pathosformel* da dor contida na *Prancha 42* (WARBURG, 2020 [1929], p. 92), pois os gestos de levante figuram, também, como gestos de lamentos, como indicamos no caso de Nossa Senhora das Dores.

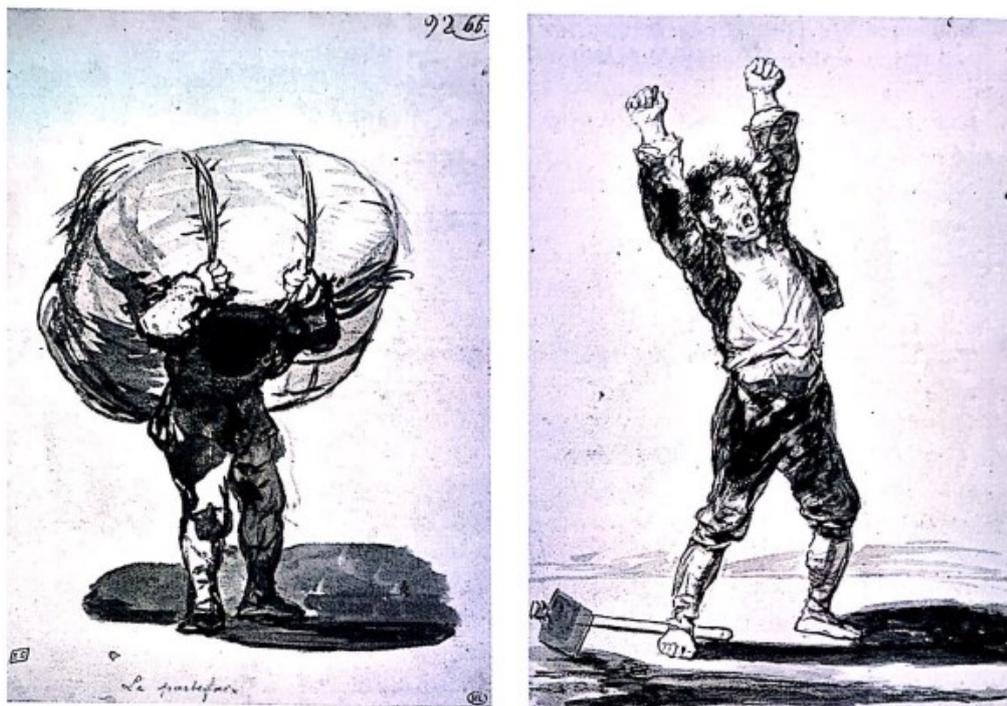


Figura 77. Francisco Goya, *O carregador*, 1812-1823. Pincel e lavis de sépia sobre papel branco, 20,3cm x 14, 3 cm. Paris, Musée du Louvre. Fonte: como reproduzido em Didi-Huberman, 2017, p. 19.

Figura 78. Francisco Goya, *No harás nada con clamor*, 1814-1817. Desenho a tinta sobre papel, 26,5cm x 18,1 cm. Paris, Coleção particular. Fonte: como reproduzido em Didi-Huberman, 2017, p. 19.

Nesse sentido, Didi-Huberman (2017, p. 19), ao focalizar dois desenhos de Francisco Goya (1746-1828), *O carregador* (fig. 77), para a série *Caprichos*, e *No harás nada con clamor* (fig. 78), aponta-nos como o gesto de levantar frente ao mundo que nos aflige pode conduzir-nos, enquanto oprimidos em prostração, a lançar o pesado fardo⁸¹, a clamar, “mesmo que por nada”, numa “exposição de pulsão de vida”.

O carregador, associado por Didi-Huberman (2018, p. 127) ao castigo celeste infligido ao titã Atlas, o de levar o mundo às costas, como na *Teogonia*, de Hesíodo (c. VIII a.C.), cuja origem remonta ao século VIII ou VII a.C., apresenta-nos a ideia da polaridade envolvida no gesto de levantar, em que a dor da injustiça

⁸¹ O que dialoga com as exposições curadas por Georges Didi-Huberman: *Atlas – como levar o mundo às costas?* (2011), no contexto do lançamento de *Atlas ou o gaio saber inquieto. O olho da história, III* (2018 [2011]), bem como *Soulevements [Levantes]* (2017, [2017]), com desdobramentos em outros livros, caso de *Povo em lágrimas, povo em armas* (2021) e *Désirer Désobéir. Ce qui nos soulève, I* (2019) e *Imaginer Recommencer. Ce qui nos soulève, II* (2021).

contém a revolta, e vice-versa, pois Goya cria a partir de uma “tensão entre os *caprichos* da imaginação e o trabalho da *razão*”.

Além disso, ao debruçar-se sobre imagens que são o olho da tormenta, ou o olho da história⁸² por um procedimento de “enquadramento patético”, Didi-Huberman (2018, p.141) lembra-nos da “amplitude em Goya de motivos em que se vê um personagem dobrar-se sob um fardo”. O peso do mundo, como no *pathos* da figura de Atlas ou de *O carregador*, impele-os, senão à redenção, ao menos para demonstração da força de sua revolta, apesar desta nunca se visualizar sem forma.

Paralelamente, numa associação entre as imagens de Goya e Varejão, as forças reprimidas, a carne caótica em luta com a azulejaria que a contém, e reprime, leva-nos a refletir em *Ruínas de Carne* sobre a potência destrutiva do interior sobre o exterior. A carne não mais ampara a carne que sobrevém dos debaixo, sendo-nos apropriado citar que *monstra/astra*⁸³, “forças da pulsão e formas do pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 89), polarizam-se outra vez. Permitimo-nos, agora, cotejar obra de Varejão, sempre a partir de suas singularidades formais, a questões teóricas abertas pela herma *monstra/astra*.

Seguindo passos de Vera Pugliese (2020, p. 367), que se deteve *Prancha A* do *Bilderatlas Mnemosyne* (WARBURG, 2020 [1929], p.24), compreendida pela pesquisadora como “um *fractal* encriptado do *Bilderatlas*”, e depois na *Prancha C* (WARBURG, 2020 [1929], p. 28), focalizamos as investigações de Warburg quanto aos demônios astrais contidos nas esferas celestes. A partir destas investigações, o historiador da arte alemão estruturou um eixo de investigação que interpretou a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) como um conflito da humanidade entre *astral/monstra*, vinculado ao plano antropológico de uma *Urkatastrophe*, ou seja, uma “catástrofe originária” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 224).

⁸² A série de livros de Didi-Huberman nomeada *O olho da história* é composta por seis volumes, dos quais quatro foram publicados no Brasil. Os três primeiros livros, nomeados *Quando as imagens tomam posição* (2017 [2009]), *Remontagens do tempo sofrido* (2018) e *Atlas ou o gaio saber inquieto* (2018) foram editados pela Editora da UFMG. O livro *Povo em lágrimas, povo em armas* (2021 [2016]) foi editado pela N-1 Editora. O quarto e quinto volumes, nomeados respectivamente *Peuples exposés, peuples figurants* (2012) e *Passés cités par JLG* (2015) ainda não foram editorados no Brasil, apesar de estarem disponíveis em outros idiomas que não exclusivamente o francês, como o espanhol.

⁸³ Pois, para Warburg (2015 [1925], p. 289), conforme aponta-nos sua relação com Franz Boll, “*Per monstra ad sphaeram*”.

Além disso, Pugliese (2020, p. 368) retomou Didi-Huberman (2018, p. 223), principalmente face às fotografias acumuladas por Warburg durante o conflito mundial, numa coleção de fotografias que, inclusive, remonta sua origem ao ano de 1914 (SAXL, 2018, p. 240), isolando as imagens relativas à aviação e suas consequências destruidoras para o mundo, pois as imagens aéreas são “signos, por excelência, da guerra moderna⁸⁴” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 227). Três das caixas originais (números 115, 117 e 118), ainda existem, sob a proteção do Warburg Institute, em Londres, e numa delas a fotografia de colunas dóricas crivadas pela destruição das metralhadoras (fig. 79) vincula a destruição da guerra ao monumento assolado, uma associação que também tangencia a coluna destruída de Varejão.



Figura 79. Aby Warburg, *Kriegskartothek*, 1914-1918. Londres, Warburg Institute Archive (A 2611). Fotografia The Warburg Institute. Fonte: como reproduzido em Didi-Huberman, 2018, p. 226.

⁸⁴ “Farei uma associação de ideias (...) – por que os deuses são tão cruéis – e o momento da invenção das armas químicas durante a Primeira Guerra Mundial: o que vem do céu não faz distinção. Tudo aquilo que mata a partir do céu é feito para matar todo mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 56).

No texto sobre a propaganda política na época de Martinho Lutero, Warburg (2015 [1920], p. 189), no que Didi-Huberman (2013, p. 319) considerou “iconografia política” e Bredekamp (1998, p. XVIII) o início “de uma história crítica dos meios de comunicação”, refere-se à polaridade entre a magia e a ciência que, no limiar do mundo moderno, anuviou as forças demoníacas como *phobos* em Saturno, arauto do tempo, pelo torpor humano “sublimado na reflexão humana”.

Warburg (2015 [1920], p. 196), ao citar a época do Fausto, remetendo-se à personagem em Goethe, compreendido como “cientista moderno”, autoriza-nos a ver na modernidade a busca pela conquista do Céu por meios tecnológicos. Esse processo, como apresentou ao alemão a Primeira Guerra Mundial, desencadearia a destruição, ainda segundo Warburg (2015 [1929], p. 363) de uma “consciência da distância” (*Denkraum*) que poderia indicar, “como instrumento espiritual de orientação (...) o destino da cultura humana”.

À luz do que Didi-Huberman (2018, p. 187) denominou “psicomaquia”, a antinomia *astra/monstra* autoriza-nos a ver na história um complexo processo de polarização das pulsões primevas contidas na herma *ethos/pathos*, ao menos a partir do que Warburg (2015 [1923], p. 199) denominou “psicologia da religiosidade primitiva”. A preocupação de Warburg (2013 [1923], p. 254), em indagar a “eterna indianidade que se descobre na alma humana desamparada”, desdobra-se muito além da polarização em determinado período histórico, numa preocupação em ampliar a relação entre *ethos/pathos*, ou *astra/monstra*, como *fundamento* da humanidade.



Figura 80. Anônimo, Sepultura múltipla de Saint-Rémy-la-Calonne (Meuse) com os corpos dos soldados mortos em 1914. Fotografia Dr. Fonte: como reproduzido em Didi-Huberman, 2018, p. 196.

A partir da anamnese de Warburg na clínica de Bellevue, onde viveu entre 1921 e 1924 como paciente do psiquiatra suíço Ludwig Binswanger (1881-1966), é lícito refletir sobre a singularidade do caso clínico deste historiador da arte, “a confissão de um esquizoide (incurável), registrada nos arquivos dos médicos da alma” (WARBURG, 2013 [1923], p. 254).

Ao avançar a hipótese da psicomaquia como pedra angular da dita “ciência sem nome”, é possível demonstrar que o *logos* warburguiano é exemplarmente atravessado pelo *pathos*, numa relação, como enunciou exemplarmente Didi-Huberman (2013, p. 341) com o *pathei mathos*, o saber pela experiência em *Agamemnon* (vers. 212), cuja versão mais antiga remontaria a 458 a.C., de Ésquilo (c. 525 a.C. – c. 456 a.C.). Trata-se de um conhecimento sobre a “história trágica da liberdade de pensamento do europeu moderno” (WARBURG, 2015 [1920], p. 196), o que é assinalado diante dos mortos enterrados numa hecatombe (fig. 80) da Primeira Grande Guerra, cuja forma remete-se também, por exemplo, às ossadas pintadas por Varejão entre as carnes de *Linda do Rosário* (fig. 49).

Daí a associação entre *pathos* e *logos* não suplantam uma relação entre os estudos warburguianos e o *gaio saber* em seu sentido mais antigo e trágico, instrumentalizado por Nietzsche (2012, p. 38), aliás: o saber também advém da

passagem pela dor abissal. Isso também desdobra-se a partir de uma incorporação do mundo, conforme o próprio depoimento de Warburg (2007 [1921], p. 174) quando de seu período de internação: “minha doença consiste em perder a capacidade de conectar as coisas em suas simples relações causais, o que se reflete tanto na dimensão espiritual como nas coisas concretas”.

Contudo, conforme as *Ruínas de Guerra* apontam, o conflito entre a polaridade como parte íntima do ser humano leva-nos a indagar a sublimação dos temores pagãos ou das forças dionisíacas face ao apolíneo, a partir da carne e da parede em azulejos na plástica de Varejão. Extrai-se daí a reflexão de que se esta obliteração da potência cósmica não nos autoriza a assentir na inibição das forças pagãs, detém-nos na domesticação das formas, no que pode gerar consequências teóricas face à pasteurização da carne na obra de Varejão.

Malgrado a potente excepcionalidade da ruína na arte contemporânea ou, neste sentido, o contraponto entre azulejo frio e carne quente, ponderamos que, talvez, a pintura de carne seca nas obras de Varejão não possui a visceralidade de uma ferida em carne viva em seu aspecto revelado. Sua empatia diante do olhar de seus observadores é menor que a de outras obras da artista, como a excepcional *Linda do Rosário*. Acreditamos as carnes de *Ruínas de Carne* não nos atraem pela visceralidade, ou não nos seduzem pela repulsa.

Podemos arriscar, atentando-se ao caráter de hipótese desta investigação, num arrefecimento da potência do *pathos* que, a polaridade entre carne e azulejo em *Ruínas de Carne*, retornou enfraquecida. Portanto, desejamos marcar diferenças que permitem estabelecer uma tipologia de pintura de carne em sua plástica, principalmente a partir da disparidade plástica que separa *Ruínas de Carne* das anteriores obras de *Línguas e Cortes*.

A *Prancha 77* possui como indicações “Delacroix: Medeia e o infanticídio. Selos: Barbados – *Quos ego tandem*; França – A semeadora, Aretusa. Vitória e o jovem Tobias na publicidade. O *Monumento Hindenburg* como apoteose da reserva. Goethe, 24 pernas” (WARBURG, 2020 [1929], p. 144). Nela, a partir do *Nachleben der Antike* da Mênade grega na gestualidade da golfista⁸⁵ moderna em fotografia do século XX, o que Didi-Huberman (2002, 134) considerou uma pergunta colocada à sobrevivência dos deuses pagãos na cultura ocidental, ponderamos um arrefecimento das *forças* pagãs nas *formas*, como investigou Aby Warburg (2015 [1927], p. 362).

Philip-Alain Michaud (2020, p.341) refere-se à substituição de um conteúdo pelo outro, mantendo-se a imagem, numa experiência histórica que, de resto, vincula-se ao que Didi-Huberman (2019, p. 74), diante da *Prancha 77*, interpretou como *Nachleben der Antike* na “Semeadora” dos selos franceses contemporâneos das “Vitórias” gravadas em baixo-relevo nas medalhas antigas. Ainda, Fabián Ludueña Romandini (2017, p. 68) lembra-nos que, em Warburg, “as mediações da imagem moderna, não obstante sua potência, comportam (admite-se) uma perda de status”.

A partir do que Vera Pugliese (2020, p. 366) compreendeu, ainda na *Prancha 77*, como “Vitória alada arcaizante que anuncia um papel higiênico, transformando-a em uma fada do lar” (fig. 82), podemos apontar tanto o *Nachleben der Antike* das imagens pagãs como um arrefecimento de potências da Antiguidade que retornaram fragilizadas. Uwe Fleckner (2020, p. 302) também asseverou-nos os processos energéticos envolvidos neste processo mnêmico para além da jurisprudência da sobrevivência das formas, somando-se numa possível urdidura a Pugliese (2020, p. 366) ao considerar a importância da investigação de Warburg (2015 [1929], p. 362), em *Le Déjeuner sur l’herbe* (1862-1863), de Édouard Manet (1832-1883), no apontamento dos processos de domesticação das imagens pagãs a partir do *topos* do *Julgamento de Paris* nas imagens que vinculam a referida obra de Manet, gravuras renascentistas e sarcófagos antigos.

⁸⁵ Inclusive, incontornável citar a importância dos atletas de golfe, ou de outros esportes, com uma forma de sublimação, ou de *catarse*, dos impulsos primitivos contidos nas *Pathosformeln*, como ressaltou Gombrich (1970, p. 301).



Figura 82. Anônimo, *Hausfee* (a fada doméstica), início do século XX. Papel, 1,5 x 21cm. Reprodução fotográfica. Disponível em:

http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1077

Talvez seja possível, diante de carne tão pouco incômoda aos nossos olhos como em *Ruína Talavera*, ou *Moedor* apontar um arrefecimento das *Pathosformeln* a partir da apresentação, em imagens dotadas, ressaltamos uma outra vez, de singularidades formais, de uma *mansidão* da carne. Face aos conteúdos reprimidos pela forma da azulejaria, debruçamo-nos sobre a possibilidade de que a carne retornou enfraquecida, trivializando o *pathos* profundamente carnal, apesar de manter as formas da coluna rompida ou da carne, agora embutida e não mais visceral. Adi Efal (2018, p. 198-199), inclusive, alerta-nos que, se em estado anterior, “a Presença caótica e o Signo eram totalmente identificados” o referente caótico (como a carne, talvez) nas *Pathosformeln*, “perde continuamente sua presença no signo visual, que ainda pode ser usado como veículo cultural”.

A associação da obra às imagens de Varejão pode fazer compreender este importante papel da imagem, como suspensão de uma dialética⁸⁶, em termos benjaminianos, frente à *Ruínas de Carne*. Este ato lembra-nos da altura de outro desafio: considerar a fragilidade da imagem. Primeiro, porque *Ruína Brasilis* e *Ruína 22* são, como apontam seus títulos, apenas ruínas de um mundo perdido. São ínfimos gestos de revolta contra um mundo que as fez padecer e quase desaparecer⁸⁷.

⁸⁶ Pois, para Benjamin (2009, p. 502), interessa a dialética em repouso (*die Dialektik im Stillstand*).

⁸⁷ Para retomar uma querela entre leitores de Warburg e de Benjamin, que são Didi-Huberman e Giorgio Agamben, lembramos que para o francês a imagem está distante de qualquer horizonte de

Fragilidade⁸⁸de uma aparição, pois “a destruição nunca é absoluta” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 84), apesar de sua legibilidade poder ser, também, ínfima, como nos aponta Benjamin (2022, p. 33) sobre o obelisco, num tom bastante kafkiano, aliás, pois “aquilo que há quatro mil anos ali foi gravado está hoje no meio da maior de todas as praças”, existe sem que “nenhuma dentre as dezenas de milhares de pessoas que aqui param é capaz de ler a inscrição”.

Não obstante, a imagem é uma lacuna, apenas uma ruína de um mundo desaparecido, ou de um sofrimento a ser padecido, numa espécie de Sísifo moderno a empurrar, eternamente, o pedregulho montanha acima. Neste sentido, as ruínas de Varejão, como última parte da presente Dissertação, foram compreendidas a partir de questões teóricas vinculadas à noção de *Pathosformel*, pois, em primeiro lugar, polarizam conteúdos reprimidos face à parede azulejada, em segundo, a partir de um processo mnêmico, um complexo *Nachleben der Antike*, descarregam-se negativamente nas formas da carne pintada por Varejão em *Ruínas de Carne*.

poder. Referimo-nos à discussão didi-hubermaniana que não apresenta o declínio da *experiência* na modernidade como equivalente a seu desaparecimento. “Uma destruição efetiva, eficaz; mas é uma *destruição não efetuada*, perpetuamente inacabada” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 121). Cf.: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b; BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica; O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense. p. 165-196; p.187-221.

⁸⁸ Um problema teórico é investigado por Didi-Huberman a partir da *aparicação* de pequenos insetos, como são as pasmas, de *Phasmes* (1998) as falenas, de *Phalenas* (2013) e os *vagalumes*, de *Sobrevivência dos vagalumes* (2014). Ademais, o problema das borboletas possui um eixo conceitual próprio em Didi-Huberman: Benjamin (2020, p. 77) falou-nos de borboletas, bem como Aby Warburg, conforme epístolas à época da estadia na Clínica Bellevue (STIMILLI, 2007, p. 55), conversou com estes pequenos insetos quando de sua queda na loucura. Ainda, a aparição é vinculada por Michaud (2013, p. 177) a problemas warburgianos, como o movimento da Ninfa.

Considerações finais

A presente Dissertação de Mestrado debruçou-se sobre a hipótese de associação das séries *Azulejões* (2000-) e *Línguas e Cortes* (1998-) e *Ruínas de Carne* (2021-2022), de Adriana Varejão, com questões teóricas abertas pela noção de *Pathosformel*, na sua cunhagem na obra do historiador da arte judeu-alemão Aby Warburg, ou em seus desdobramentos pensados pelo filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman.

A partir dessa associação e frente à impossibilidade de deter-se na extensa plástica da artista, focalizou-se a relação que a artista articula entre questões da arte contemporânea e o que os críticos vincularam ao Barroco no Brasil, especificamente a partir da azulejaria portuguesa e da pintura de carne, elementos isolados de sua plástica por serem compreendidos como marcas indeléveis, que forneceram estrutura ao segundo e terceiro capítulo.

Nesse sentido, indagamos face às considerações da fortuna crítica da artista, a partir de conceitos operatórios de matriz warburguiana, ou didi-hubermaniana, lacunas ignoradas, indicando-as e investigando-as, ou ainda questionando elementos estruturantes de obra pela fortuna. A pesquisa foi desenvolvida a partir da associação entre imagens, ao respeitar o primado da imagem para conduzir as investigações do historiador da arte, vinculando especificidades da plástica da Varejão à obra Warburg, ou a de Didi-Huberman, sem ignorar as cesuras que separam estes dois importantes teóricos.

As pesquisas de obras da artista foram efetuadas a partir de consultas de acervos online, como o site da artista, e de catálogos de sua obra, principalmente a partir de quatro livros, as principais fontes de acesso à plástica de Varejão: o catálogo *“Chambre d’échos”* (2005), no contexto da exposição homônima da artista na Fundação Cartier, em Paris; o catálogo *“Histórias as margens”* (2013), publicado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo no contexto da exposição homônima; o livro antológico *Entre carnes e mares* (2015), publicado editora Cobogó; o catálogo *“Suturas, Fissuras, Ruínas”* (2022), publicado pela editora da Pinacoteca de São Paulo no contexto da exposição homônima, a mais abrangente mostra já realizada da artista.

Frente a este recorte da obra de Varejão, asseveramos a *retroalimentação* entre artista e críticos, principalmente na utilização de chaves interpretativas vinculadas ao Barroco no Brasil, destacando a pintura de carne ora vinculada à talha em madeira policromada, principalmente a partir da exaltação do caráter erótico e dispendioso do material, ora à ferida colonial, numa violência explícita, em ambos os casos tomando sua expressão mediante a obliteração da expressão do Barroco lusitano.

Para além das chaves hegemônicas da fortuna crítica e frente a questões teóricas abertas pela noção de *Pathosformel*, investigamos como postulados teóricos permitem ao historiador da arte abrir as imagens além de interpretações correntes e usuais. Neste sentido, interpretamos como os conceitos operatórios, longe de inibir a adoção de metodologias ligadas à investigação das imagens de Varejão, levam-nos ao respeito pelos detalhes ínfimos, ou ao recolocar de questões que se sedimentaram na interpretação da obra frente aos críticos. Não obstante, em um deslocamento da investigação dirigidas aos aspectos formais ou de conteúdo da imagem, atentamo-nos também à experiência estética, por vezes empática, de estar diante da imagem.

Além disso, a montagem conduziu-se a extrapolar a relação da artista com o legado do Barroco no Brasil. Exemplarmente, se a relação com a escultura em madeira policromada do Barroco no Brasil, como no caso de *Senhor Morto* (fig. 57), do 3º quartel do século XVIII., na Igreja da Arquiconfraria de São Francisco de Assis, Sabará, Minas Gerais, demostre absoluta pertinência ao ser investigada a partir de *Barrocas* ou de *Línguas e Cortes* de Adriana Varejão, a associação de imagens pode ser vinculada a obras de outros períodos históricos.

É o caso de *A onda* (fig. 42), ou a aproximação formal do corte em Varejão à linha orgânica, convoca associação direta com certas obras da arte *povera*, como em Lucio Fontana, ou Alberto Burri. Mesmo que seja preciso, nesta aproximação, trabalhar na *diferença* entre as obras de Varejão e a abertura heurística da associação com obras acima colocaria a plástica da artista face a outro movimento artístico que não o Barroco no Brasil, com consequências teórico-metodológicas que *abririam* a fortuna *retroalimentada* pela chave barroca, no que demandaria aprofundamentos que extrapolem o limite da presente Dissertação. Como apontamos no primeiro capítulo, denominamos de retroalimentação as chaves que

são constantemente trocadas entre artista e fortuna, onde os críticos confirmam as referências da artista, enquanto o trabalho da artista legitima o comentário da crítica.

Em investigações posteriores, pode ser possível investigar imagens pouco exploradas da obra de Adriana Varejão, como é o caso da série *Barrocas* (1987-), e que demandam aprofundamentos face à insuficiência dos comentários da fortuna crítica. Isto, porque, até onde foi possível verificar frente à fortuna, não há comentários que se debrucem sobre *Cirkeln* (1987), *Ícone* (1987), *Relicário de São Lenho* (1989), *Relicário do braço de São Bento* (1989), *Sudário* (1990), *Sarça ardente* (1991), *Pia de Sacristia* (1991), ou que ressaltem elementos cristãos em *Altar* (1987), *Natividade* (1988) e *Agnus Dei* (1990). Por sua vez, obras como *Primeiro Cálice* (1991) e *Terceiro Cálice* (1991), apesar de citadas em livros, como o antológico *Entre carnes e mares* (2015), não receberam atenção por parte de textos críticos ou curatoriais, além de ser preciso asseverar a dificuldade de acesso a estas imagens.

As imagens citadas, ao apresentarem ícones, relíquias, relicários, bem como elementos arquitetônicos de igrejas do Barroco, como altares, naves, abóbadas, vinculam-se diretamente, por conteúdo e forma, a expressão do Barroco no Brasil, ou ainda a iconografia cristã. Contudo, atentando-se à referida série e detendo-se nos desdobramentos da fortuna, arrisca-se que estas imagens podem conduzir, por associação, ao questionamento de elementos estruturantes da fortuna de imagens sobre as quais já se escreveu, inclusive nesta Dissertação.

É o caso da série *Línguas e Cortes* (1998-), como *Língua com padrão sinuoso* (1998), *Azulejaria em carne viva* (1999), *Azulejaria com incisura horizontal* (1999), *Azulejaria verde em carne viva* (2000), *Folds I* (2003), *Folds II* (2003) e *Linda do Rosário* (2003). Neste sentido, buscamos posteriormente refletir sobre a série *Barrocas*, vinculando-a não somente à iconografia cristã, mas, na hipótese de diálogo entre a referida plástica e certos princípios teórico-metodológicos de Didi-Huberman, à pintura matérica em *Línguas e Cortes*.

Não obstante, face a noção de *Pathosformel*, foi possível investigar obra e fortuna de Adriana Varejão, detendo-nos em lacunas, seja o estudo da história da azulejaria portuguesa, como na complexidade histórica destas peças mineiras, ou na densidade cultural da *chinoiserie*, buscando cotejar os comentários dos críticos

a obras de especialistas em Barroco no Brasil. Além disso, questionamos elementos estruturantes da plástica da artista, como é o caso da pintura de carne, investigando as difrações temporais que, às vezes, são impregnadas por chaves homogeneizantes, ou indagando a qualidade na pintura deste elementos face à arrefecimentos nas *Pathosformeln*.

Futuramente, pode ser que os desdobramentos da presente pesquisa caminhem em contrapasso à obra de Aby Warburg para abrir-se face aos autores de uma recente teoria da arte francesa, cuja emergência remontaria aos anos 1960. Contudo, os princípios teórico-metodológicos depreendidos da *incrível* obra deste historiador da arte condizem com a história da arte que desejamos escrever, na crença, e na lembrança enunciada por Fritz Saxl (2018, p. 247) de que Warburg ensinou uma “absoluta e incondicional submissão às instâncias do saber”.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: **A potência do pensamento**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, p.
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**. Destrução da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. São Paulo: Hedra, 2012.
- ALBERTI. **Da pintura**. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.
- ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 7-19.
- ALVES, Célio Macedo. Um estudo iconográfico (Org.). COELHO, Beatriz. **Devoção e Arte**. Imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: EDUSP, 2005, p. 69-92.
- ARASSE, Daniel. **Désir sacré et profane**. Le corps dans la peinture de la Renaissance Italienne. Paris: Éditions du Regard, 2015.
- ARASSE, Daniel. Venturas e desventuras do anacronismo. In: **História de Pinturas**. Lisboa: KKYM, 2016, p. 135-141.
- ARASSE, Daniel. **Le détail**. Paris: Flammarion, 2014.
- ARASSE, Daniel. **L'Annonciation Italienne**. Une histoire de perspective. Paris: Éditions Hazan, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão**. Ensaio sobre o Barroco. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.
- BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Lisboa: KKYM, 2014.
- BELTING, Hans. **A verdadeira imagem**. Porto: KKYM, 2011.
- BELTING, Hans. A janela e o muxarabi: uma história do olhar entre Oriente e Ocidente. In: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p.115-137.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. Uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BELTING, Hans. **Semelhança e presença**. A história da imagem antes da era da arte. Rio de Janeiro: Ars urbe, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Infância berlinense: 1900. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2022.
- BING, Gertrud. Prefácio à edição de 1932. In: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã. Contribuições científico-culturais para a história do renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. XLI-XLVII.
- BING, Gertrud. Aby M. Warburg. **Italian Historical Review** (originalmente), LXXII, 1960. **Engramma**, n. 27, set./out. 2003. Disponível em: https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1559
- BINSWANGER, Ludwig (Org. Davide Stimilli). **La curación inifita**. Historia clínica de Aby Warburg. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

- BREDEKAMP, Horst; DIERS, Michael. Prefácio à edição de estudos, 1998. In: WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã. Contribuições científico-culturais para a história do renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. XVII-XXXVII.
- BREDEKAMP, Horst. **Teoria do ato icônico**. Lisboa: KKYM, 2017.
- BORDIGNON, Giulia. Re-emergência do pathos da aniquilação. Uma proposta de leitura da Prancha 41 do Atlas Mnemosyne. **Engramma**, n. 165, jul./ago. de 2018, p. 73-96. Disponível em: https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3460
- BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**. Brasília: Editora UnB, 1991.
- BURUCÚA, José Emilio. **Historia, arte, cultura**. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BURUCÚA, José Emilio... [et al]. **Ninfas, serpientes, constelaciones**: la teoría artística de Aby Warburg. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes; Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, Secretaría de Gobierno de Cultura, 2019.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CAMPOS, Daniela Queiróz. A Ninfa como personagem teórica de Aby Warburg. **Modos**, Campinas, v. 4. n. 3, p. 225-245, set. 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662710/24197>
- CAMPOS, Daniela Queiróz. O corpo feminino, o movimento e a fluidez: as Ninfas em Victor Meirelles e Pedro Américo. **Visualidades**, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 29-60, jun. 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/321403583_O_corpo_feminino_o_movimento_e_a_fluidez_as_ninfas_em_Victor_Meirelles_e_Pedro_Americo
- CARERI, Giovanni. Abu Warburg. Rituel, *Pathosformel* et forme intermédiaire. **L'Homme**, n. 165, p. 41-76, 2003.
- CASSIRER, Ernst. Epitáfio a Aby Warburg (1929). **Discurso**, v. 46, n. 1, p. 271-282, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/119172/116548>
- CENTANNI, Monica; MAZZUCO, Katia. Mãe da vida, mãe da morte. Figuras e *Pathosformeln*. Ensaio interpretativo e leitura gráficas do *Atlas Mnemosyne*, Prancha 5. **Revista Engramma**, n.1, set. de 2020, p. 79-82. Disponível em: https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2629
- CHARLES Belleville. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22758/charles-belleville>. Acesso em: 08 de maio de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- CHECA, Fernando. La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929). In: WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Akal, 2011. p. 135-154.
- COELHO, Beatriz. **Devoção e Arte**. Imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: EDUSP, 2017.
- DA COSTA, Mozart Alberto Bonazzi. **A talha ornamental barroca na Igreja Conventual Franciscana de Salvador**. São Paulo: Edusp, 2010.
- DAMISCH, Hubert. **Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture**. Paris: Éditions du seuil, 1984.
- DAMISCH, Hubert. **Théorie du nuage**. Pour une histoire de la peinture. Paris: Éditions du seuil, 1972.
- D'ÁVILA, Santa Teresa. **Livro da vida**. São Paulo: Penguin classics/Companhia das letras, 2021.
- DE VARAZZE, Jacopo. **Legenda áurea**. Vida de santos. São Paulo: Companhia das letras, 2022.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra**. Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 (**L'image survivante**. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Éditions du minuit, 2002).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Ao passo ligeiro da serva. **Ymago**: publicação online, 2011. Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Didi-Huberman-Txt-3>
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Aperçues**. Paris: Éditions de Minuit, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou, O gaio saber inquieto**. O olho da história, III. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Blancs soucis**. Paris, Minuit, 2013
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Désirer désobéir**. Ce qui nous soulève, 1. Paris: Éditions de Minuit, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2017 (**Devant l'image**. Paris: Éditions du minuit, 1990).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. História da arte e anacronismo da imagem. São Paulo: Editora 34, p. 2017 (**Devant le temps**. Paris: Éditions du minuit, 2000).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Dispersas**. Viaje hacia los papeles del gueto de Varsovia. Contracampo/Shangrila, 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Fra Angelico**. Dissemblance et figuracion. Paris: Flammarion, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. Paris, Éditions du Minuit, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imaginer recommencer**. Ce qui nous soulève, 2, Paris, Minuit, 2021.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **La demeure, la souche**. Apparentements de l'artiste. Paris: Les Éditions de Minuit, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **La ressemblance par contact**. Paris, Éditions du Minuit, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: SESC, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'étoilement**. Conversation avec Hantaï. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image ouverte**. Paris: Gallimard, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa dolorosa**. Essai sur la mémoire d'un geste. Paris: Gallimard, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa fluida**. Essai sur le drapé-désir. Paris: Gallimard, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa moderna**. Essai sur le drapé-tombé. Paris: Gallimard, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa profunda**. Essai sur le drapé-tourmente. Paris: Gallimard, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ouvrir Vénus**. Paris: Gallimard, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Passés cités par JLG**. L'œil de l'histoire, V. Paris, Éditions du Minuit, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Phalènes**. Essais sur l'apparition, 2. Paris, Éditions du Minuit, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Phasmes**. Essais sur l'apparition, I. Paris: Éditions du Minuit, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Peuples exposés, peuples figurants**. L'œil de l'histoire, IV. Paris, Éditions du Minuit, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povo em lágrimas, povo em armas**. O olho da história, VI. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. O olho da história, I. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, G. Reinventar a primavera, ou as filiações da revolta. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 4, n. 3, p. 81–98, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662700>
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**. O olho da história, II. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2018d.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobre o fio**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DIEGUES, Isabel (Org). **Entre carnes e mares**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.
- EFAL, Adi. A “fórmula de *pathos*” de Warburg nos contextos psicanalítico e benjaminiano. Tradução de Vera Pugliese. In: **Arte e Ensaios**, n. 35, 2018, p. 196-211.
- ÉSQUILO. **Agamêmnon**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- EURÍPEDES. **Medeia**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FILHO, Olinto Rodrigues dos Santos. In: COELHO, Beatriz. **Devoção e Arte**. Imaginária religiosa em Minas Gerais. SÃO PAULO: EDUSP, 2017, p. 123-150.
- FERNANDES, Cassio. Considerações sobre a recepção da obra de Aby Warburg na América Latina. In: (Org). SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida. **Simpósio LabImagem: Laboratório de Estudos da Imagem. Volume I**. Bauru: Canal6, 2020. 117-136.
- FERNANDES, Cássio da Silva. Warburg e Burckhardt. **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.3, p.100-119, set. 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662704/24156>
- FLECKNER, Uwer. Manet, Manebit! O “Manet e a Antiguidade italiana” de Aby Warburg como autorretrato psico-intelectual. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 4, n. 3, p. 301-317, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662693>.
- FLEXOR, Maria Helena. **Igrejas e conventos da Bahia**. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2010.
- FLEXOR, Maria Helena (Org.); LACERDA, Ana Maria; COSTA E SILVA, Maria Conceição da; CAMARGO, Maria Vidal de Negreiros. **O conjunto do Carmo de Cachoeira**. 2007.
- GOMBRICH, Ernst. **Aby Warburg. An intellectual biography**. With a memoir on the history of the library by Fritz Saxl. London: The Warburg Institute/University of London, 1970.
- FRESSOLA, Ana. A dança das Pathosformeln. Formulações da expressão corporal segundo a lição de Mnemosyne. **Revista Engramma**, n. 165, jul./ago., 2018, p. 45-71. Disponível em: https://www.egramma.it/eOS/resources/images/500/e157/e157_fressola_45-71.pdf
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**. Morfologia e História. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2021.
- GUIMARÃES, Lúcia. Adriana Varejão retrata Brasil de Bolsonaro como carne seca em Nova York. Reportagem para a **Folha de São Paulo**, 7 de maio de 2021, 8h. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/adriana-varejao-retrata-brasil-de-bolsonaro-como-carne-seca-em-nova-york.shtml>
- HEINE, Heinrich. **Os deuses no exílio**. São Paulo: Iluminuras, 2020.
- HERKENHOFF, Paulo. A ótica do invisível. Desejo de Espaço: Fontana/Brasil. In: CHARTA; Fondazione Lucio Fontana. Milano: Edizioni Charta, 2001, p. 15-55.
- HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão, da China Brasil. **Galeria**, ano 7, n.º 31, 1992. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1111261#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>

- HERKENHOFF, Paulo. Glória!, o grande caldo. **Adriana Varejão**. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001, p. 1-5. Disponível em: <http://www.adriavarejao.net/br/textos/detalhe/2/herkenhoff-paulo-gloria-o-grande-caldo-in-adriana-varejao-sao-paulo-takano-editora-grafica-2001>
- HERKENHOFF, Paulo. "Pintura/Satura". **Adriana Varejão**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996; reeditado em *Imagens de Troca*, Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998, p. 1-7. Disponível em: http://www.adriavarejao.net/media/textos/herkenhof_pintura_sutura.pdf
- HERKENHOFF, Paulo. Saunas, 2005. **Adriana Varejão**. **Chambre d'échos/Câmara de Ecos**. Fondation Cartier pour l'art contemporain; Actes Sud, 2005, p. 1-5. Disponível em: <http://www.adriavarejao.net/br/textos/detalhe/1/herkenhoff-paulo-saunas-2005-in-adriana-varejao-chambre-dechoscamara-de-ecos-fondation-cartier-pour-lart-contemporainactes-sud-2005>
- HESÍODO. Teogonia. **A origem dos deuses**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- HESSEL, Katy. **The story of art without men**. New York: W. W. Norton & Company, 2023.
- HUCHET, Stéphane. A história da arte, disciplina luminosa. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 21, n. 1 e 2, p. 222-245, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2649>
- HUCHET, Stéphane. Do ver ao mostrar: representação e *corpus* da arte. **Fragmentos de uma Teoria da Arte**. São Paulo: EDUSP, 2012, p. 217-262.
- HUCHET, Stéphane. Suite française. Georges Didi-Huberman, uma experiência na história da arte. **Modos**, Revista de História da Arte, Campinas, v.4, n. 3, set. 2020, p. 193-208. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662705/24167>
- HUCHET, Stéphane. Passos e caminhos de uma teoria da arte. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 7-23.
- HUCHET, Stéphane (Org.). Prefácio. **Fragmentos de uma Teoria da Arte**. São Paulo: EDUSP, 2012, p. 33-60.
- JOYCE, James. **Ulysses**. São Paulo: Companhia das letras, 2022.
- JOURDAN, Fabienne. Orphée, sorcier ou mage? **Revue de l'histoire des religions**, n. 1, p. 5-36, 2018. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rhr/5773>
- LEVY, Hannah. Modelos europeus na pintura colonial. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 7-66, 1944. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=1765>
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura (vol. 1). O mito da pintura**. São Paulo: Editora 34, 2007.
- MARIN, Louis. **Detruire la peinture**. Paris: Flammarion, 1977.
- MECO, José. A azulejaria portuguesa da coleção Bernardo. MUSEU BERNARDO ESTREMOZ. **800 anos de história do azulejo**. Lisboa: Associação de Coleções, 2020. p. 221-705.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le visible et l'invisible**. Paris: Flammarion, 1964.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- MICHAUD, Philippe-Alain. Mnemosyne, ou a cinematografia sem aparelho. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 4, n. 3, p. 341-357, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662694>
- MORAES, Marcos. **Adriana Varejão**. São Paulo: Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013.
- MUSEU BERNARDO ESTREMOZ. **800 anos de história do azulejo**. Textos de Alfonso Pleguezuelo; José Berardo; José Meco. Lisboa: Associação de Coleções, 2020.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Adriana Varejão: Histórias às margens**. Texto Adriano Pedrosa. São Paulo: 2013.

- NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Paris: Éditions Métailié, 2000.
- NERI, Louise. **Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão**. Adriana Varejão. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001, p. 1-8. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/br/textos/detalhe/4/neri-louise-admiravel-mundo-novo-os-territorios-barrocos-de-adriana-varejao-2001-in-adriana-varejao-takano-editora-grafica-sao-paulo-2001>
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida**. Segunda consideração extemporânea. São Paulo: Hedra, 2017.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. O ardente, mágico e popular barroco brasileiro: curadoria e arte colonial. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 151-185, 2022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670987>.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A escola mineira de imaginária e suas particularidades. In: COELHO, Beatriz. **Devoção e Arte**. Imaginária religiosa em Minas Gerais. SÃO PAULO: EDUSP, 2017, p. 15-26.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **Barroco e Rococó no Brasil**. São Paulo: Editora c/arte, 2014.
- OLIVEIRA, Myriam; CAMPOS, Adalgisa. **Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana**. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2010.
- OLIVEIRA, Myriam. Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro. 2º Tomo. Rio de Janeiro: IPHAN/Programa Monumenta, 2008a.
- OLIVEIRA, Myriam. Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro. 3º Tomo. Rio de Janeiro: IPHAN/Programa Monumenta, 2008b.
- OLIVEIRA, Myriam. **O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- OSÓRIO, Camillo. A profundidade na superfície. (Org. Isabel Diegues). **Entre carnes e mares**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009, p. 221-228.
- OSÓRIO, Camillo. Azulejões: Adriana Varejão volta com força ao Rio. **O Globo**, 2006. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/br/textos/detalhe/5/osorio-luis-camilo-dialogo-enviado-com-a-estetica-do-barroco-azulejoes-adriana-varejao-volta-com-forca-ao-rio-in-o-globo-2006>
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PLATÃO. **O Banquete**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- PLEGUEZUELO, Alfonso. Um patrimônio compartilhado. MUSEU BERNARDO ESTREMOZ. **800 anos de história do azulejo**. Lisboa: Associação de Coleções, 2020. p. 21-219.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido (obra completa)**. São Paulo: Editora Globo; Biblioteca Azul, 2016.
- PUGLIESE, Vera; CASAZZA, Roberto. O retorno a Aby Warburg no discurso historiográfico artístico contemporâneo. **Modos**, vol. 4., n. 2. mai.-ago. 2020, p. 71-77. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4738>
- PUGLIESE, Vera. **Os Sudários de Bené Fonteles, O Chemin de la Croix de Henri Matisse e as Stations of the Cross de Barnett Newman**: pathos e anacronismo na Historiografia da Arte. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2013.
- PUGLIESE, Vera. *Per aspera ad astra*: os primeiros selos aéreos brasileiros sob um olhar warburguiano. In: **Imagem: Revista de História da Arte**, n.1, v. 1, 2022, p. 33-77. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/img/article/view/14159>
- PUGLIESE, Vera. Sob o selo de Aby Warburg. Fronteiras, trânsitos, retornos. **Modos**, vol. 4, n. 2. mai.-ago. 2020. p. 359-384. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4738>

- PUGLIESE, Vera. Sobre o pathos do luto coletivo e a compaixão: entre Aby Warburg, Jasper Johns e Mathias Grünewald. In: **(Re)existências: anais do 30º encontro nacional da ANPAP**. Anais...João Pessoa, (PB) ANPAP, 2021, s./p. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/30enanpap2021/384000/>
- RÉAU, Louis. **Iconografía del arte Cristiano**. Iconografía de los santos. De la P a la Z – Repertorios. Tomo 2, Volumen 5. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998.
- RECHT, Roland. A escrita da História da Arte diante dos Modernos. HUCHET, Stéphane (Org.). **Fragmentos de uma Teoria da Arte**. São Paulo: Edusp, 2012, p. 33-61.
- RECHT, Roland. L'Atlas *Mnémosyne* d'Aby Warburg. In : WARBURG, Aby. **L'Atlas Mnémosyne**. Paris: l'Écarquillé, 2012.
- ROMANDINI, Fabián Ludueña. **A ascensão de Atlas**. Glosas sobre Aby Warburg. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.
- SANTIAGO, Silvano. A ficção contemporânea e visionária de Adriana Varejão. **Entre carnes e mares**. (Org. Isabel Diegues). Rio de Janeiro: Cobogó, 2009, p. 73-83.
- SANTOS, Alexandre. Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o Martírio de São Sebastião. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, vol. 21, n. 35, p. 7-18, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/73708/41479>
- SARDENBERG, Ricardo. **Arte contemporânea no século XXI**. 10 brasileiros no circuito internacional. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2011.
- SARDUY, Severo. **Ensayos generales sobre el Barroco**. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1987.
- SAXL, Fritz. A história da biblioteca Warburg – 1866-1944. In: WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**. Escritos inéditos – Volume I. Campinas: Unicamp, 2018, p. 233-253.
- SAXL, Fritz. Notas de Kreuzlingen. In: BINSWANGER, Ludwig (Org. Davide Stimilli). **La curación inifita**. Historia clínica de Aby Warburg. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007, p. 199-205.
- SCHWARCZ, Lília Moritz; VAREJÃO, Adriana. **Pérola Imperfeita**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. Ladrilhar, azulejar, varejar. In: VAREJÃO, Adriana (Org. Isabel Diegues). **Entre carnes e mares**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009, p. 129-141.
- SETTIS, Salvatore. Aby Warburg, il demone della forma. **Engramma**, n. 100, set./out., 2012. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1139
- SHAKESPEARE, William. **A Tempestade**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2022.
- SZIR, Sandra. A Ninfa. In: BURUCÚA, José Emilio... [et al]. **Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes; Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, Secretaría de Gobierno de Cultura, 2019, p. 22-43.
- TOLEDO, Benedito Lima de. Prefácio. In: DA COSTA, Mozart Alberto Bonazzi. **A talha ornamental barroca na Igreja Conventual Franciscana de Salvador**. São Paulo: Edusp, 2010, p. 14-15.
- VAREJÃO, Adriana. *Chambre d'échos*. Entrevista concedida a Hélène Kelmacher (2004). VAREJÃO, Adriana. **Chambre d'échos**. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain/ Actes Sud, 2005, p. 1-5.
- VAREJÃO, Adriana. Entrevista com Adriana Varejão. Entrevista concedida a Adriana Pedrosa (1998). PEDROSA, Adriano (org.). **Histórias às margens**. São Paulo: Museu de Arte Moderna (MAM), p.
- VAREJÃO, Adriana. Entrevista com Adriana Varejão. Entrevista concedida a Jochen Volz (2022). VOLZ, Jochen (org.). **Suturas, fissuras, ruínas**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022, p. 19-39.
- VAREJÃO, Adriana. Entrevista concedida a João Vergara (2022). VERGARA, João (Org.). **Ateliês do Rio**. Rio de Janeiro: ID Cultural, 2023, p. 45-59.
- VERGARA, João. **Ateliês no Rio**. Rio de Janeiro: ID Cultural, 2022.

- VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2021.
- WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Escritos inéditos – Volume I. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.
- WARBURG, Aby. **Bilderatlas Mnemosyne**. The original. Berlim: Hatje Cantz, 2020.
- WARBURG, Aby; BING, Gertrud. **Diario romano**. Turim: Ediciones Siruela, 2016.
- WARBURG, Aby. Cartas y fragmentos autobiográficos. In: BINSWANGER, Ludwig (Org. Davide Stimilli). **La curación inifita**. Historia clínica de Aby Warburg. Buenos Aires : Adriana Hidalgo editora, 2007, p. 169-197.
- WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WARBURG, Aby. Projeto de viagem à América (1927). In: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013, p. 287-291.
- WEDEKIN, Luana Maribele. No caminhar da ninfa: processos de potencialização e domesticação da imagem em Warburg e Panofsky. **Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 2018, São Paulo. São Paulo: Unesp, Instituto de Artes, 2018, p. 1931-1946.
- WEDEKIN, Luana; MAKOWIECKY, Sandra. *Pathosformel* do luto: apropriação cristã das imagens pagãs de lamentação fúnebre. **Figura: Studies on the Classical Tradition**, v. 10, n.1, 66-105, 2022. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/16057>
- WEDEKIN, L. M. *Stanza del Fregio da Villa Farnesina*: cortejo privilegiado de fórmulas de *pathos* e fonte substancial da prancha 40 do *Atlas Mnemosyne*. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 9, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/29661>
- WIND, Edgar. O conceito de *Kulturwissenschaft* em Warburg e o seu significado para a estética. In: WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**. Escritos inéditos – Volume I. Campinas: Unicamp, 2018, p. 255-279.
- WIND, Edgar. Sobre uma recente biografia de Warburg. In: WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**. Escritos inéditos – Volume I. Campinas: Unicamp, 2018, p. 281-300.
- ZORTÉA, Adriel Dalmolin; PUGLIESE, Vera. Um mar em azulejos: as ondas de Varejão e as *Pathosformeln* de Warburg. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. [S. l.], v. 12, n. 26, p.240-266, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/39721>