

# Sobre pathos nos azulejos de Varejão

Adriel Dalmolin Zortéa<sup>1</sup>

**Resumo:** Interrogam-se azulejos de Adriana Varejão a partir de questões teóricas ligadas à noção de Pathosformel na obra de Aby Warburg e na de Georges Didi-Huberman. O texto pensa a Polaridade ethos/pathos em Saunas e Banhos, bem como reflete sobre a Pathosformel de um corpo ferido na obra Linda do Rosário. Metodologicamente, exercita-se uma atividade associativa.

**Palavras-chave:** Adriana Varejão. Arte contemporânea no Brasil. Pathosformel. Aby Warburg.

## About pathos in Varejão's tiles

**Abstract:** Adriana Varejão's tiles are questioned based on theoretical issues linked to the notion of Pathosformel in the work of Aby Warburg and Georges Didi-Huberman. The text thinks about the ethos/pathos polarity in Saunas and Baths, as well as reflects on the Pathosformel of a wounded body in Linda do Rosário. Methodologically, an associative activity is exercised.

**Keywords:** *Adriana Varejão. Contemporain art in Brazil. Pathosformel. Aby Warburg.*

---

<sup>1</sup> Mestrando em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (PPGAV/IdA/UnB). Bolsista Capes. Graduado em História, em modalidade habilitação dupla, pelo Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Filiado ao Laboratório de Teoria e História da Arte da UnB (La-THA). Participa dos grupos de pesquisa "Montagem no discurso historiográfico artístico" (UnB) e "Laboratório de Historiografia da Arte no Brasil e Américas" (UFRJ), ambos cadastrados no CNPq. Universidade de Brasília, Campus Universitário Darcy Ribeiro, SG1, Asa Norte, Brasília, 70910900. E-mail: [adrielzortea@outlook.com](mailto:adrielzortea@outlook.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5823-2638>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/9004537654401468>. Brasília, Brasil.

## Uma questão dirigida a certos azulejos

Nosso principal objetivo é interrogar alguns dos azulejos pintados pelas mãos de Adriana Varejão (1964), artista plástica brasileira, a partir de questões teóricas abertas pela teoria das *Pathosformeln*, cuja noção foi cunhada pelo historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929) mas também problematizada nos recentes escritos do filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953).

A artista, que descreveu a sua experiência com o Barroco no Brasil em termos de um “êxtase” (PEDROSA; VAREJÃO, 2012, p. 231), muitas vezes trabalha com imagens pintadas a partir de azulejos portugueses ao reproduzir em suas telas padrões de azulejos coloniais. Destacam-se em sua plástica os azulejos de Salvador, Cachoeira e Olinda (VOLZ, 2022, p. 213). A partir do azulejo, muitas vezes recheado de carne vermelha ou contra-posto às mais variadas formas orgânicas, a artista pretende interrogar as múltiplas camadas da noção de Barroco no Brasil, bem como seu legado complexo para a história de nosso país.

No entanto, para além de azulejos produzido como imagens de Azulejaria Portuguesa, Varejão também oferta aos nossos olhos a visão de azulejos monocromáticos, a partir de investigações dirigidas a essa pequena peça mineral em sua forma mais vulgar ou corriqueira: o simples azulejo de botiquins, banhos ou hospitais, usado para impermear, isolar ou higienizar ambientes. A partir desse tipo de azulejo, Varejão produziu imagens para a série *Saunas e Banhos*, iniciada nos anos 2000 e ainda não finalizada.

Em um primeiro momento, buscamos problematizar as telas *O sonhador* (2006) e *O húngaro* (2006), produzidas para a série *Saunas e Banhos*, ao lado de questões teóricas ligadas à *Pathosformel*, principalmente a partir da Polaridade *pathos/ethos* encontrada no contraponto entre forma orgânica e azulejo frio e duro. *Saunas e Banhos* oferta-nos aos olhos formas de água em movimento que cedem seu lugar na série *Línguas e Cortes* a outro material orgânico: a carne.

Em um segundo momento, investiga-se a obra *Linda do Rosário* (2006), uma ruína de azulejos brancos recheada de carne vermelha, à luz de questões teóricas ligadas a *Pathosformel* de um corpo ferido. Pretende-se somar a já referida Polaridade entre forma orgânica e azulejo, o mimetismo entre o azulejo rompido de seu suporte e o *pathos* de um corpo machuca-

do ao ser revelado em seu interior vermelho. A obra de Varejão interroga a partir da Polaridade *pathos/ethos* e a *Pathosformel* de corpo ferido ou ainda marcado pela violência são as questões da presente pesquisa, a qual estrutura-se metodologicamente pela associação de imagens.

### Saunas e Banhos e a Polaridade *ethos/pathos*

As imagens que estudamos neste pequeno texto são produzidas pelas mãos de Adriana Varejão no Brasil da primeira década do século XXI. Todavia, ao pousarmos demoradamente nossos olhos sobre elas, podemos concordar com Didi-Huberman, para quem a história da arte<sup>1</sup> não nasceu apenas uma vez, mas ao contrário, está sempre por recomeçar (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 13). Com os azulejos pintados por Varejão, a história da arte parece iniciar mais uma vez; as imagens que selecionamos para este trabalho são dotadas de uma potente capacidade de dobrar elementos sobre elementos, ou ainda imagens sobre imagens.

Varejão possui uma exímia produção de arte, com local de destaque no cenário artístico em nível internacional. A carioca estudou no Parque Lage após deixar para trás o curso de engenharia (MORAES, 2013, p. 19) e contribui a partir de então com imagens para exposições e Bienais de arte contemporânea no Brasil e exterior. O trabalho levado à baila pela artista não parece cessar de escavar<sup>2</sup> o passado para encontrar material. Varejão, como uma artista trapeira<sup>3</sup>, retoma “obras canônicas” da história da arte e opera a partir de imagens de diferentes tempos históricos.

1 Lembramos que Georges Didi-Huberman (2017a, p.71) problematizou significados existentes na expressão “história da arte”: o desenvolvimento dos objetos artísticos no tempo, na expressão genitivo subjetivo, e a disciplina que tem estes objetos como campo de estudo, na expressão genitivo objetivo.

2 Trata-se de modelo arqueológico cuja concepção dialética trata a memória como objeto a ser “escavado”. A partir desta noção, 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).

3 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). Para o francês, a prática da história da arte poderia (ou deveria) estar arraigada ao ato de tornar-nos trapeiros da memória das coisas, preocupados em procurar unir os trapos do mundo e a partir dos dejetos construir “novas coleções” de objetos para o conhecimento. Neste sentido, o resto ofertaria “o suporte sintomal do saber” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 119).

Percebe-se em sua obra o diálogo com antigos mestres da pintura como Caravaggio (1571-1610), ou dos primeiros pintores “modernos” como Goya (1746-1828), ambos citados em depoimento (VAREJÃO, 2005, p. 01). Em uma verdadeira atividade de artista quase historiadora da arte, os pintores holandeses do século XVI e XVII, por exemplo, encontram possíveis alusões à porcelana chinesa Song produzida no século XIII; ou é a imagem de Jesus Cristo encontrada em meio ao “ritual antropofágico” do gravurista Theodore de Bry (1528-1598).

A noção de Barroco deve ser notada na plástica da artista. Varejão diz ter se encantado com a riqueza da matéria voluptuosa que permeia o interior das igrejas que visitou na cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais (PEDROSA, 2012, p. 231-232). O curador Adriano Pedrosa, em texto para o catálogo da amostra de Adriana Varejão “Histórias às margens” (2012), realizada no Museu de Arte Moderna (MAM-SP), observou que em Varejão o “barroco é pura ilusão e teatro” (PEDROSA, 2012, p. 162).

Varejão apostou em um jogo com os sentidos no 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” (VOLZ; VAREJÃO, 2022, p. 23). Neste sentido, a série *Saunas e Banhos* procura apresentar um ambiente artificial e ilusionista, conectado à mônada sem portas e janelas de Leibniz e dotado de tridimensionalidade.

*Saunas e Banhos* teve início no início dos anos 2000, mas é bastante difícil dizer se já é uma série finalizada, pois a artista às vezes retoma às obras já consolidadas em sua carreira. A série é formada por pinturas de ambientes herméticos, com cisão entre interior e exterior, como saunas, banhos ou piscinas, na total ausência de portas, janelas ou passagens de acesso a outro ambiente. Não é o azulejo português ou a talha dourada que encontramos em *Saunas e Banhos*, pois acessamos certa noção de Barroco nestas imagens a partir do aspecto ilusionista.

Estamos diante de uma série de imagens silenciosas. O elemento duro e mineral que é o azulejo, de cor azul, de textura fria, é contraponto às formas orgânicas da água em movimento em locais produzidas para funcio-

**Figura 1**

Adriana Varejão, *O sonhador*, 2006. Óleo sobre tela, 170cm x 230 cm. Disponível em: <http://www.adriana varejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>



nares como verdadeiras câmaras de segredos<sup>4</sup>. Ao contrário da voluptuosidade ou da atração pelo excesso de outras imagens da artista, nas obras da presente série o que impera é o vazio.

A obra acima (figura 01), denominada *O sonhador*, foi pintada por Adriana Varejão no ano de 2006 em óleo sobre tela e possui dimensões de 170 x 230cm. Segundo Varejão e Schwarcz (2012, p. 234) a série abriu novas possibilidades para os azulejos por possibilitar obras contíguas. Não encontramos em *Saunas e Banhos* o elemento carne contraposto ao azulejo. É o segundo elemento que domina a obra, e ele é contraposto a outro motivo orgânico: a forma da água na piscina. As dimensões do quadro são grandes: um alto pé-direito, com o dobro da altura das portas. Não há qualquer outro tipo de material visível na produção do cômodo que não a azulejaria: não há cobre, ferro ou madeira.

Na obra acima, o azulejo é encontrado em todas as paredes de cômodos de aparência fria e formas retas, mas não se trata de um azulejo histórico

4 Ou ainda uma Câmara de Ecos. *Chambre d'échos* é o nome da amostra realizada por Varejão na Fundação Cartier em Paris (2005). Todavia, também é uma alusão por parte da artista ao livro do escritor Severo Sarduy (1987, p. 147), um dos autores que colaboraram para a sua concepção de Barroco.

com padrões de desenhos coloniais. Como já dito, são simples azulejos os usados para revestir a alvenaria destes estranhos cômodos, aqueles usados para revestir ou impermear ambientes; azulejos que ladrilham banheiros, piscinas ou cozinhas e corredores de hospitais.

Sabemos que a artista leu a obra *A dobra. Leibniz e o Barroco* (2009) de Gilles Deleuze, publicada pela primeira vez em 1988 (PEDROSA; VAREJÃO, 2012, p. 233). No referido livro, Deleuze escreveu que a mônoda em Leibniz trata-se de um compartimento fechado, “um apartamento inteiramente coberto de linhas de inflexão variável” (DELEUZE, 2009, p. 54). Sem aberturas para o exterior, sem portas ou janelas, tudo que é necessário ver se encontra dentro. Trata-se de uma sala secreta, uma cripta, uma igreja ou ainda um gabinete de estampas ou curiosidades, “um compartimento (...) no qual todas as ações são internas” (DELEUZE, 2009, p. 54). Como na imagem acima, é o interior do banho-mônoda que atrai nosso olhar.

Como uma possível chave interpretativa para a cisão entre interior e exterior, podemos interrogar o feixe de luz que adentra a piscina-mônoda através da parede direita a partir de outra característica citada por Deleuze: a mônoda possui apenas “uma pequena abertura no alto, pela qual passa a luz” (DELEUZE, 2009, p. 54). Em *O sonhador* não existem ângulos ovais ou arredondados e o ambiente é dominado por formas quadriculadas e linhas retas. Alguns azulejos possuem disparidades de tamanho e de cor, há falhas visíveis, como no canto inferior direito, local em que faltam azulejos.

#### Figura 2

Adriana Varejão, *O húngaro*, 2006. Óleo sobre tela, 200 x 255cm. Disponível em: <http://www.adriana-varejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>



A cor não deve escapar: azul. Mas a cor azul é esparsa. Ao olhar atento, observa-se que a cor destoa de um azulejo para o outro, ou dentre regiões distintas de um único azulejo. Ocorre uma variação entre tons de azul, mais escurecidos ao fundo da piscina e nas paredes laterais à esquerda, afastadas da luz da lateral direita. O azul cede lugar ao verde fosco. Da estrutura arquitetônica do cômodo, sobressaem degraus de alvenaria, rodapés e canaletas, também azulejados. A sensação de vazio e de solidão é a que se desprende do azulejo. *O colecionador* nada nos promete.

Em *O húngaro* (figura 02), também datada do ano de 2006, ocorre uma sobreposição de cores: certa cor ocre azulejada sobre o chão, contrapõe-se ao azul das paredes ao fundo e ao da piscina. Existem locais, como nas bordas da piscina, em que as duas cores formam uma estranha alquimia. Ao contrário de *O sonhador*, a presente imagem condensa formas que não as retas, como as curvas e arredondadas bordas da piscina, que parecem formar um número “8”. Os azulejos dos cantos ovalados também possuem formatos que não o quadrado, como triângulos sobrepostos para formar losangos.

Os rejuntas negros são também mais visíveis que na primeira piscina. Visualizamos os degraus em direção ao chão da piscina e as marcas em azul mais forte sobrepostas aos azulejos ao fundo da piscina. Novamente, é a água da piscina que se encontra em movimento, mas não encontramos corpos de pessoas ou janelas abertas. A piscina de *O húngaro* ocupa maior espaço que a de *O sonhador*. Aqui, podemos acessar o fundo da piscina, que nos era interdita na outra obra.

Existe uma largueza em *O sonhador* que não é encontrada em *O húngaro*: a última não possui pé-direito alto, além de ser construída em ângulo distinto da primeira: uma é vista lateralmente, a outra por uma visão panorâmica. Em ambas, nota-se a recente afirmação da artista de que com *Saunas e Banhos* estava interessada em “explorar a espacialidade não para fora, mas para dentro da tela” (VOLZ; VAREJÃO, 2022, p. 36). Notamos o espaço tridimensional não apenas entre as paredes da tela, mas também na profundidade de ambas as piscinas.

*O sonhador* e *O húngaro* não são obras agradáveis, não parecem ser ambiente feitos para o ócio de um banhista ou o prazer de um espectador de quadro. Mas as *Saunas* duram, elas fazem durar nossa percepção ou nossa empatia. O olhar vaga à procura de discernir a origem de nosso des-

conforto. Pode-se imaginar o eco do barulho da água em salão tão alto, ou a sensação de pequenez e exposição em tamanha largueza de espaço. A sauna é fria. Herkenhoff (2005, p. 02) escreveu que há intenso “labor sado-freudiano” em *Saunas e Banhos*. Mas acrescentamos que se há violência na presente obra, é a do silêncio intimista diante de nossos olhos.

Tudo é estático em *O colecionador* e em *O húngaro*, exceto a água da piscina, que ondula sobre o azulejo azul. Uma forma orgânica e outra não, a primeira em movimento e a segunda paralisada. A nossa interrogação dirigida a obra a partir da noção de *Pathosformel* parte do movimento da água. Logo, operamos a partir de uma lição de pesquisa cara a Warburg: o detalhe. Deslocar o olhar para o detalhe secundário é um importante princípio metodológico utilizado por este importante historiador da arte alemão.

### Figura 3

Sandro Botticelli, O nascimento de Vênus, 1483. Óleo sobre têmpora, 172 cm x 278 cm. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus/MQEeq50LABEBV-g?hl=pt-BR>



Portanto, nosso primeiro argumento não parte do azulejo propriamente dito, mas do detalhe secundário: a forma em movimento da água da piscina. Em termos metodológicos, a partir da acepção didi-hubermaniana de “mesas de montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 24), somos guiados por uma lógica associativa: colocamos ao lado das imagens acima, uma terceira obra. Lançamos uma interrogação às telas acima ao associá-las com outra imagem.



Em *O nascimento de Vênus* (figura 3), pintada por Botticelli (1445-1510) em 1483, é o detalhe que captou o olhar do historiador da arte alemão, a plasticidade do panejamento ou das flores insufladas pelo vento, e não necessariamente a nudez de Vênus e seu grande tema mitológico. Lembremos que Aby Warburg, ao escrever sua tese de doutorado no final do século XIX, deslocou o olhar do historiador da arte para o que não parecia ser o verdadeiro “tema” do quadro. Ação parecida podemos realizar com a obra de Varejão: a forma da água em movimento não é o tema do quadro, que é a mônoda, o azulejo e até mesmo o teatro do barroco, mas ela faz soltar os nossos olhos por sua capacidade de introduzir movimento e intensidade à tela.

Na obra acima, Vênus chega à beira da praia soprada pelo vento da boca de Zéfiro, um deus eólico. A tese de doutorado de Aby Warburg muito bem pensou a forma do panejamento em movimento como *Nachleben der Antike*. Para o historiador da arte alemão, a partir de textos como os hinos homéricos, ou de imagens como os relevos dos sarcófagos romanos, a Antiguidade chegou às mãos e pincéis dos artistas e doutos do Renascimento florentino. Notamos que o estudo de Warburg girou em torno de demonstrar que aos artistas do *Quattrocento* italiano interessou não somente o movimento como fórmula iconográfica, mas como fórmula de intensidade. “Um impulso vindo de fora como pretexto para eleger cenas de exasperação passional” (WARBURG, 2015, p. 84).

O movimento não apenas indicou a Antiguidade, mas a reivindicou como fórmula para a expressão artística. Em Warburg, o *pathos* da imagem se infiltra através do movimento do acessório em movimento: as formas do drapeado e cabeleira. É, muitas vezes, por um movimento deslocado que o artista confere intensidade à pintura que produz (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 208).

Defendemos como ponto de interrogação dirigido à *Saunas* a partir da noção de *Pathosformel*, que na presente imagem de Varejão ocorreu ato semelhante: a forma da água em movimento está deslocada, está onde não deveria estar, pois movimenta uma sala vazia, sem entradas ou saídas. No entanto, é por esse movimento que se infiltra o *pathos* da imagem, a sua intensidade, pois o movimento consiste em importante ferramenta patética (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 45).

Uma outra reflexão parte da autonomia do *pathos* na obra de Varejão, pois a forma do panejamento que acompanhou o movimento do corpo

na Antiguidade ganhou autonomia figurativa com o passar dos séculos. Didi-Huberman escreveu que o *pathos* descola da apresentação do corpo com a modernidade a partir de certa bifurcação entre a imagem humana e a própria forma do panejamento (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 16). Em Varejão, a *Pathosformel* da forma em movimento está ligada às dobras do elemento água, e não a gestualidade humana.

No entanto, também podemos encontrar a *Pathosformel* a partir da Polaridade *ethos/pathos*. Podemos tratar o azulejo e a forma da água em movimento como uma polaridade, um *ethos* geométrico, frio e milimétrico, o azulejo, e um *pathos* dotado de intensidade, como a forma em movimento da água. Warburg (2015, p. 84) escreveu sobre um contraponto na imagem de Botticelli. O historiador da arte procurou nas imagens Polaridade, que como leitor de Nietzsche (2020) nomeou *ethos* e *pathos*. Em seu estudo sobre Botticelli encontramos a polaridade entre o rosto impassível de Vênus (o *ethos*) e o intenso movimento do panejamento ou ainda de cabeleiras circundantes (o *pathos*).

Temos a forma orgânica contraposta ao azulejo frio e duro, como na obra de Botticelli encontramos a forma do vento insuflando drapearias (o elemento orgânico) e o corpo cinzelado à moda de baixos-relevos de Vênus (o elemento mineral). A dureza da forma de Vênus já foi ressaltada por Didi-Huberman: cinzelada como um baixo-relevo da Antiguidade (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 40). Neste caso, frio e duro como um azulejo pintado por Varejão. A Polaridade entre um elemento estático e outro orgânico, ou um duro e outro em movimento.

### **Linda do Rosário e a Pathosformel de corpo ferido**

Pinturas de carne ou a partir do elemento carne já se encontravam presentes em obras anteriores de Varejão, mas completamente ausentes da série *Saunas e Banhos*. A espera quase violenta de que algo aconteça nas imagens dos *Banhos* aqui se dissipou: o azulejo se abre e nos revela seu interior viscoso. A carne, na obra da artista, adquiriu larga preponderância a partir de diversos tipos de aberturas e feridas provocadas na superfície de azulejos, pintados em estilo monocromático ou como reprodução de padrões da azulejaria portuguesa. Mas aqui, como nas imagens acima, encontramos o azulejo corriqueiro.

**Figura 4**

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



Ainda não estamos no domínio do charque, nas nomeadas *Ruínas de Charque*, tal qual nas obras posteriores da artista. A carne vermelha nos azulejos de *Línguas e Cortes* antecede a carne marmorizada de obras posteriores da artista; essa carne não é comestível, marmorizada ou ainda “aculturada” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 246). Ela tem aparência quente, mole e viscosa. Ela é a *chair*, não a *viande*<sup>5</sup>.

*Linda do Rosário* (figura 04) é uma ruína arquitetônica recheada de carne. O tamanho da imagem deve ser destacado: estamos diante de uma ruína

<sup>5</sup> A língua francesa produziu uma interessante diferença entre *chair*, a carne humana, e a *viande*, que é a carne animal comestível. Podemos aplicá-la na plástica de Varejão: as *Ruínas de Charque* são *viande*, pois são carne comestível; a carne mole e quente de *Línguas e Cortes* é *chair*, pois aparentemente são miméticas à carne humana.

de 240 cm de comprimento por 210 cm de altura, além de profundidade de 40 cm. A obra ocupa uma boa parte do andar térreo da nomeada Galeria Varejão no Instituto Inhotim. Estamos diante de um potente contraponto: sob o interior do azulejo branco em sua ruína material – uma parede nem totalmente reta, nem totalmente ladrilhada – não visualizamos cimento, tijolos ou arenito, e sim carne de aparência quente e mole. O azulejo aqui não é quase intocado. Em *Linda do Rosário* o destituímos de sua preponderância em *Saunas e Banhos*: nós atingimos a pintura em seu cerne de carne.

A artista baseou-se na história de um hotel no Rio de Janeiro, o *Linda do Rosário*, para iniciar a construção de sua obra. O estabelecimento desmoronou e sob os escombros da construção, em meio aos hóspedes surpreendidos na cama, talvez dormindo, talvez “fazendo amor” ou ainda em meditação profunda, “restavam orgulhosas e ainda erguidas as paredes de azulejos” (SCHWARCZ, 2012, p. 242). Mas Varejão foi além da ruína arquitetônica. Contrapostas aos restos de superfícies brancas e lisas, a carne destaca-se da alvenaria que pretendia cobrir ou isolar seu interior vermelho.

A carne está “entre tocar alguma coisa e tocar alguém” (1998, p. 34). É difícil observar esta carne e não querer ultrapassá-la, tocar com o dedo, perceber sua temperatura e textura. A matéria que espreita sob o azulejo não tende a ser organizada como o azulejo: é irruptiva e contrária a qualquer absorção ou controle por parte de seu contraponto frio e duro. A carne em *Linda do Rosário* não escapuliu para fora do suporte material: ela foi revelada. Não fomos enganados pela pretensa aparência do azulejo, mas colocados em estado de alerta sobre seu interior.

Para alguns autores, o contraponto entre azulejaria e carne em Varejão tornou-se imagem da colonização europeia e ocupa o lugar de uma contra catequese ou contra conquista; na considerada história às avessas, aspectos como o azulejo que encobre ou oculta as carnes e a violência da história foram destacados. Aqui, encontramos a carne ferida da escravidão ou ainda da violência sexual da miscigenação que se entrecruzaram no passado colonial. Na obra de Varejão “a carne dos colonos, a carne dos escravos, a carne dos indígenas, a carne dos portugueses aparecem agora como matéria” (SCHWARCZ, 2012, p. 252).

Neste caso, a contaminação do azulejo em Varejão, tantas vezes perpassada por imagens de carne ou de outras formas orgânicas, trata-se de uma

das muitas fissuras do encontro entre culturas no Brasil. Paulo Herkenhoff (2001, p. 5), sobre certas obras pintadas por Varejão, notou que a pintura “apresenta (...) o corpo inteiramente marcado e arruinado pela história”.

Quanto ao legado do Barroco, esse azulejo não é uma relíquia portuguesa dos tempos do Brasil Colônia. Ele é um simples azulejo de botequim, ou de hospital com função de isolar a sujeira ou ser prático para facilitar a limpeza e a higienização de determinado local. Precisamos encontrar o Barroco em Varejão a partir da carne.

A carne de cor vermelha contrasta com a textura lisa e fria e de cor também fria do azulejo, pois é viscosa e úmida, bem como aparenta ser mole e quente. É uma carne de cor sanguinolenta, de um vermelho quase escarlate, com tendência ao preto em certas regiões. É a carne de uma chaga ou uma ferida. Difícil é descrever sua matéria, dada a tortuosidade com que nosso olhar é convocado a percorrer o lado avesso desta imagem: como vemos acima (figura 04), 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.

Porém, é difícil observar a carne apenas pelo ângulo da violência. própria artista diz se preocupar com uma leitura um tanto rasa da pintura da carne em sua obra. “Não gosto quando associam a carne em meu trabalho ao martírio dos povos colonizados. A carne, para mim, está mais ligada à ideia de erotismo” (VAREJÃO, 2005, p. 2).

Em outra entrevista, cedida a Adriano Pedrosa, proferiu que “uma máxima barroca” poderia ser “o desperdício em prol do prazer” (PEDROSA, 2012, p. 231). Leitora de Severo Sarduy, o autor propôs o Barroco como “a superabundância e o desperdício” (SARDUY, 1987, p. 209). Este escreveu que o sentido profundo do Barroco na atualidade deveria ser o de parodiar a economia burguesa, contrário ao princípio da acumulação e da austeridade.

Linhas abaixo, cita que no erotismo do 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 prazer<sup>6</sup>” (SARDUY, 1987, p. 210). Credita-se ao material a sensualidade e a riqueza do barroco: a aparência de quentura de seu material ou o impacto de sua cor muito viva poderiam nos remeter à talha dourada e à quase indiscernível quantidade de elementos que permeiam uma igreja barroca no Brasil.

Em nosso trabalho, nós concordamos com a artista, mas não desejamos isolar à volúpia da ruína, ou até o martírio da sensualidade. Não devemos nos esquecer que a carne é material muito complexo: encontra-se tanto nas imagens de animais expostas ao balcão do açougue como no martírio de Cristo. Adriano Pedrosa, escreveu “a fenda [em Varejão] é ferida patente”, mas retornou ao teatro do barroco ao acrescentar “ainda que artificial, ilusionista” (PEDROSA, 2012, p. 162).

A carne é a ilusão do barroco, mas continua a ser uma ferida revelada em sangue e osso. Notadamente, e como já sublinhado, o azulejo é uma forma mineral e geométrica, diferente da carne, que é uma forma quente e orgânica. Mas o paradoxo subtrai-se de ser definitivo, pois em ambas as partes há uma complicada rede de interações: as partes não existem uma sem a outra. É preciso explodir o azulejo para poder atingir a carne, mas sem o ladrilho a matéria não seria tencionada e perderia seu estatuto de carne exposta.

O azulejo encobre a carne, mas ela ainda assim é revelada: trata-se de uma aparição. Foi justamente em termos de encobrimento que escreveu Nietzsche sobre *ethos* e *pathos*. Para o filósofo alemão, o *ethos* trata do “encobrimento (...) do efeito dionisíaco”, antes de acrescentar a própria potência do *pathos*, “que acaba empurrando o próprio drama apolíneo para uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisíaca” (NIETZSCHE, 2020, p. 118).

6 Autor que utiliza o termo neobarroco para referir-se a determinadas obras surgidas no século XX. Para ele, o neobarroco estaria ligado ao trabalho perdido como jogo e desperdício pois faltante de um pensamento funcional. O neobarroco seria “a voluptuosidade do ouro, o fausto, a desmesura, o prazer”, ou ainda “o erotismo da artificialidade” (SARDUY, 1987, p. 217). Ligado também, em termos quase messiânicos, a uma superação da autoridade a partir da “impugnação da entidade logocêntrica” (SARDUY, 1987, p. 212).

Portanto, em termos teóricos, a parede azulejada e a carne vermelha ocupam o lugar de uma “montagem simbólica” e de uma “desmontagem pulsional” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 175). Para isso, a relação entre elemento frio e elemento quente é o primeiro ponto de interrogação dirigido à *Linda do Rosário* a partir da noção de *Pathosformel*. Podemos recorrer à própria desmontagem do termo *Pathosformel*. Ao procurar uma boa definição para o conceito warburguiano, o historiador da arte 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*.

Talvez seja propício pensar a *Pathosformel* em *Linda do Rosário* a partir do contraponto entre o azulejo frio e duro e a carne quente e mole. Como em *Saunas e Banhos*, ocorreu a pintura de uma polaridade entre elementos antitéticos, mas indissociáveis; contudo, ao contrário dos Banhos de Varejão, é o *pathos* da carne que recolhe ou acolhe nossos olhos.

**Figura 5**  
Albrecht Dürer, A morte de Orfeu, 1494. Desenho à bico de pena, 28,9 cm x 22,5 cm. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Albrecht-D%C3%B-Crer/50755/A-morte-de-Orfeu,-1494.html>



Mas, como próxima interrogação cotejada à noção de *Pathosformel*, a carne e o azulejo levam-nos a uma nova polaridade: as emoções contraditórias cristalizadas na imagem. Não escapou a Warburg e a Didi-Huberman que a *Pathosformel* está tanto na graça das figuras de Botticelli como na fúria das bacantes de Orfeu (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 168). A *Pathosformel* pode ser encontrada em uma emoção dobrada sobre a outra. Podemos pensar no erotismo e na volúpia do barroco, já sublinhada acima, mas também na violência da carne como ferida ou ainda da estrutura material como ruína.

Gostaríamos de colocar ao lado de *Linda do Rosário* o episódio mitológico do páthos de Orfeu, como desenhado à bico de pena por Albrecht Dürer (1471-1528). Foi com o desenho *A morte de Orfeu*, de 1494, (figura 05), que Aby Warburg cunhou pela primeira vez a *Pathosformel*, confirmada como uma “fórmula” utilizada para apresentar expressões emotivas intensas do corpo ou da alma humana. A formação de estilo em Orfeu se estruturaria também pelo contato do artista com uma corrente patética advinda da Antiguidade (WARBURG, 2015, p. 90).

A imagem acima 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 púbicas estão cobertas pelo tecido da capa, que produz formas em volutas arredondadas como se insufladas de vento ao redor do corpo do herói. Sua posição é de defesa; com uma mão defende o rosto, o braço a formar ângulo de 90°, ao passo que com a outra mão firma-se sobre o solo.

A lira está à sua frente, 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. Uma oferta-nos as costas e o rosto da outra é visualizado quase de perfil. Seu gesto não é o de defesa, mas o de ataque: sabemos que as bacantes desmembram Orfeu. Como narrado em Ovídio (2017), a ira das mênades foi provocada pela recusa sexual de Orfeu, que as ignorou por amor à falecida Eurídice. Aqui encontramos violência e erotismo.

*A morte de Orfeu* leva-nos a pensar além da dobra de emoções contraditórias entre violência e desejo; com ela também podemos interrogar um outro ponto para a análise de uma *Pathosformel* de corpo ferido em *Linda do Rosário*: o azulejo rompido em sua brancura lisa, ao revelar em seu avesso ferido, muitas vezes em aspecto tridimensional, carne de aparência



quente e mole, muito se assemelha ao *pathos* de um corpo machucado, tal qual o deste mesmo Orfeu, estudado por Warburg tanto em conferência em 1905 (WARBURG, 2015) como em prancha do *Bilderatlas Mnemosyne*, no caso do painel número 6 ou 41 (WARBURG, 2010).

O azulejo aberto, revelado em seu interior viscoso, nos parece ser *mimético* a um corpo machucado pela violência do mundo. Como citou Paulo Herkenhoff sobre as imagens de Adriana Varejão: “essa é uma pintura de espessuras (...). Compreender o corpo da pintura é também compreender a possível dor da pintura e não abdicar de sua sensualidade e de seus fantasmas (HERKENHOFF, 1998, p. 01).

*Pele de tempo* é o nome da amostra de Varejão realizada no ano de 2008, na Fundação Edson Queiroz em Fortaleza, no Ceará. Notamos que Didi-Huberman muito se preocupou em refletir sobre a estrutura de uma pintura como uma estrutura de pele. Lembramos que o referido intelectual escreveu que a pele não é superfície (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 43) e pensou pintura como uma estrutura de pele humana: através das sobreposições da pele podemos pensar a profundidade material de um quadro. Neste sentido, o azulejo branco em Varejão funciona como uma pele, um tegumento que protege ou mantém isolada a sua profundidade, a carne e o sangue vermelho, pulsantes como em corpo vivo.

Por fim, temos o tipo de corte: *Linda do Rosário* não produziu uma abertura concisa, milimétrica ou premeditada em seu tamanho já que é a sobra de um desmembramento. Não é o corte reto de uma lâmina, como uma faca ou uma espada (a cabeça de Holofernes ceifada por Judite na tela pintada por Caravaggio (1571-1610), ou de uma tesoura anatômica (como a *Lição de anatomia* (1632), de Rembrandt (1606-1669)), como também não é a imagem de um corpo aberto pela forma oval das pontas de uma flecha (o tema iconográfico do massacre de São Sebastião).

A presente obra não tem um corte meditativo realizado sobre o azulejo, e o poderia ter, como demonstram outras imagens da artista, formadas por azulejos com incisões propositalmente retas. A obra *Linda do Rosário* é uma ruína de um corpo na história. Seu exterior liso esconde seu interior viscoso, como a pele humana é o tegumento que protege nossas veias e ossos. Seu *ethos*, o seu azulejo, quer isolar o seu *pathos*, a sua carne. Sabemos que não irá.

## À título de uma possível sutura

O objetivo do presente texto foi interrogar alguns dos azulejos de Adriana Varejão a partir de questões teóricas ligadas à noção de *Pathosformel*, na obra de Warburg e também na de Didi-Huberman. Com o termo utilizado na obra destes dois importantes nomes da disciplina história da arte, buscamos interrogar arte no Brasil do século XXI.

A artista, que opera com uma grande quantidade de formatos, materiais, referências e possibilidades, pintou azulejos e a eles contrapôs formas orgânicas.

O azulejo em Varejão é quase sempre acompanhado de seu avesso: formas orgânicas. É a forma orgânica que oferta densidade à peça mineral: a carne e o azulejo são inseparáveis nas imagens de Adriana Varejão. A primeira parte do texto buscou pensar o contraponto entre forma orgânica e o azulejo, encontrado na série *Saunas e Banhos*. As formas orgânicas contrapostas ao azulejo injetam movimento à obra. São reivindicadas como fórmula de intensidade e problematizadas como polaridade *ethos/pathos*, como pensado por Warburg a partir de Nietzsche (2020).

Essa foi a primeira hipótese para se pensar em uma *Pathosformel* no presente texto. A segunda parte do texto percebeu o contraponto entre *ethos* e *pathos* na questão azulejo e carne, e somou como hipótese ao escrito a semelhança entre o azulejo rompido e revelado em sua carne na ruína *Linda do Rosário*, produzida em 2006, e o *pathos* de um corpo machucado, também visualizado em seu avesso corpóreo.

Como princípio metodológico, as nossas análises partiram da potência das imagens selecionadas e foi a partir do que elas nos apresentaram que guiamos nossa pesquisa. Não é demais lembrar que para Warburg, como para Didi-Huberman, os conceitos advêm das imagens, e não o contrário. Como já destacado, Aby Warburg foi um historiador da arte da singularidade e do detalhe.

Por fim, as possibilidades apreendidas a partir das obras do presente texto não esgotam a riqueza das imagens estudadas. Outros exercícios de pesquisa poderiam ser suscitados pelas pinturas de Varejão e outras coisas poderiam surgir na associação entre imagens. Percebemos que na perspectiva de Warburg e também na de Didi-Huberman as imagens da história da arte são um modelo agitador – centrífugo. Nelas as coisas recomeçam.

## Referências

ALBERTI. Da pintura. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

CAMPOS, Daniela Queiroz. A Ninfa como personagem teórica de Aby Warburg. In: Modos, Campinas, v. 4. n. 3, p. 225-245, set. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A pintura encarnada. São Paulo: Escuta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas ou o gaio saber inquieto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem. Questões colocadas aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

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. Phasmes. Essais sur l'apparition. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Venus rajada – desnudez, sueño, crueldad. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005;

HERKENHOFF, Paulo. “Glória! O grande caldo”. In: Adriana Varejão. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001.

HERKENHOFF, Paulo. Pintura/Sutura. In: Adriana Varejão. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996.  
HERKENHOFF, Paulo. Saunas. In: Adriana Varejão. Chambre d'échos/Câmara de Ecos. Fondation Cartier pour l'art contemporain/Actes Sud, 2005.

JOCHEN, Volz; PINACOTECA DE SÃO PAULO. Suturas, Fissuras, Ruínas. Editora da Pinacoteca de São Paulo: São Paulo, 2022.  
MORAES, Marcos. Adriana Varejão. São Paulo: Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013;  
MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Adriana Varejão: Histórias às margens. Texto Adriano Pedrosa. São Paulo: 2013.  
NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

OVÍDIO. Metamorfoses. São Paulo: Editora 34, 2017.

SARDUY, Severo. Ensayos generales sobre el Barroco. Buenos Aires : Fondo de cultura económica, 1987.  
SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. Pérola Imperfeita. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.  
SCHWARCZ, Lilia 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. In: Engramma, n. 100, settembre/ottobre, 2012. Disponível em: [http://www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=1139](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1139). Acesso em: 04 jan. 2022.  
VAREJÃO, Adriana. Chambred'échos / Câmara de Ecos. Entrevista com Hélène Kelmachter, 2004. In: VAREJÃO, Adriana. Chambred'échos / Câmara de Ecos. Fondation Cartier pour l'art contemporain / Actes Sud, 2005.  
DIEGUES, Isabel (Org.). Entre carnes e mares. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.  
WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne. Madrid: Ediciones AKAL, 2010.  
WARBURG, Aby. Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Recebido em 30 de setembro de 2023 e aceito em 1º de janeiro de 2024

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

