

Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

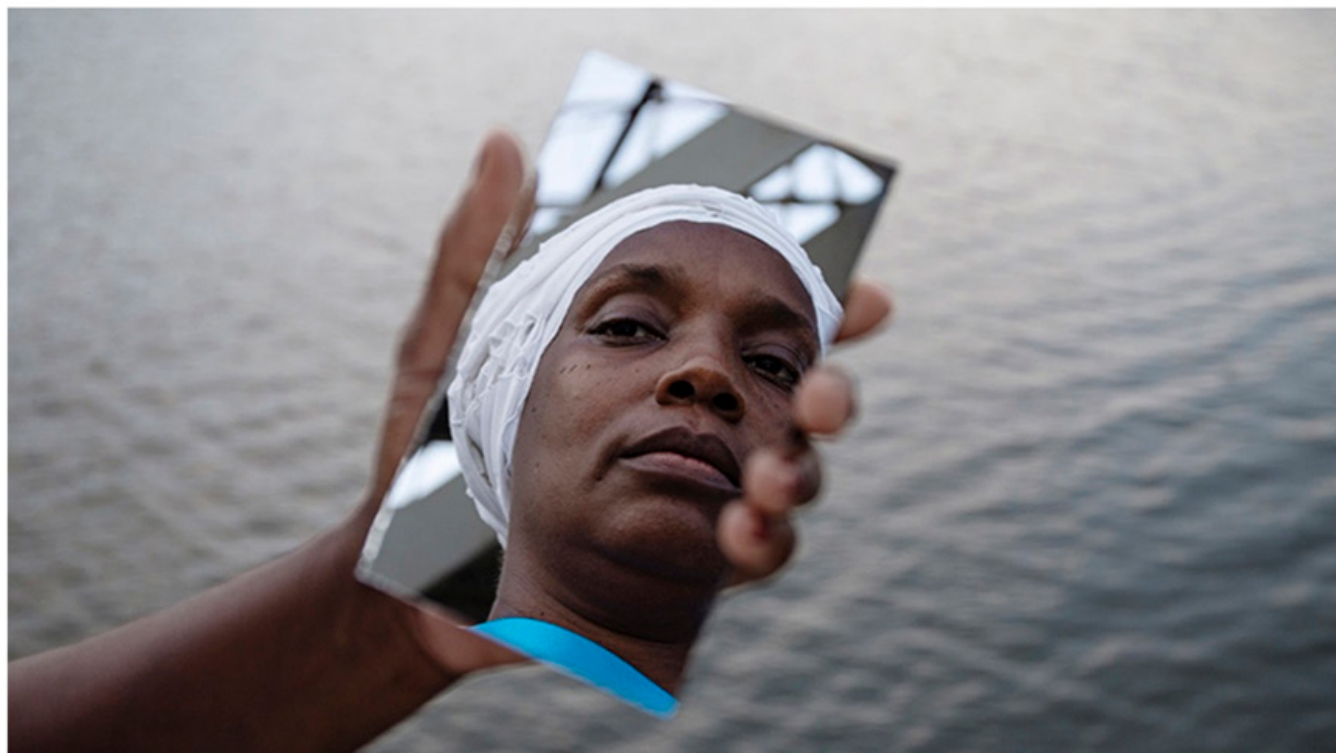


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

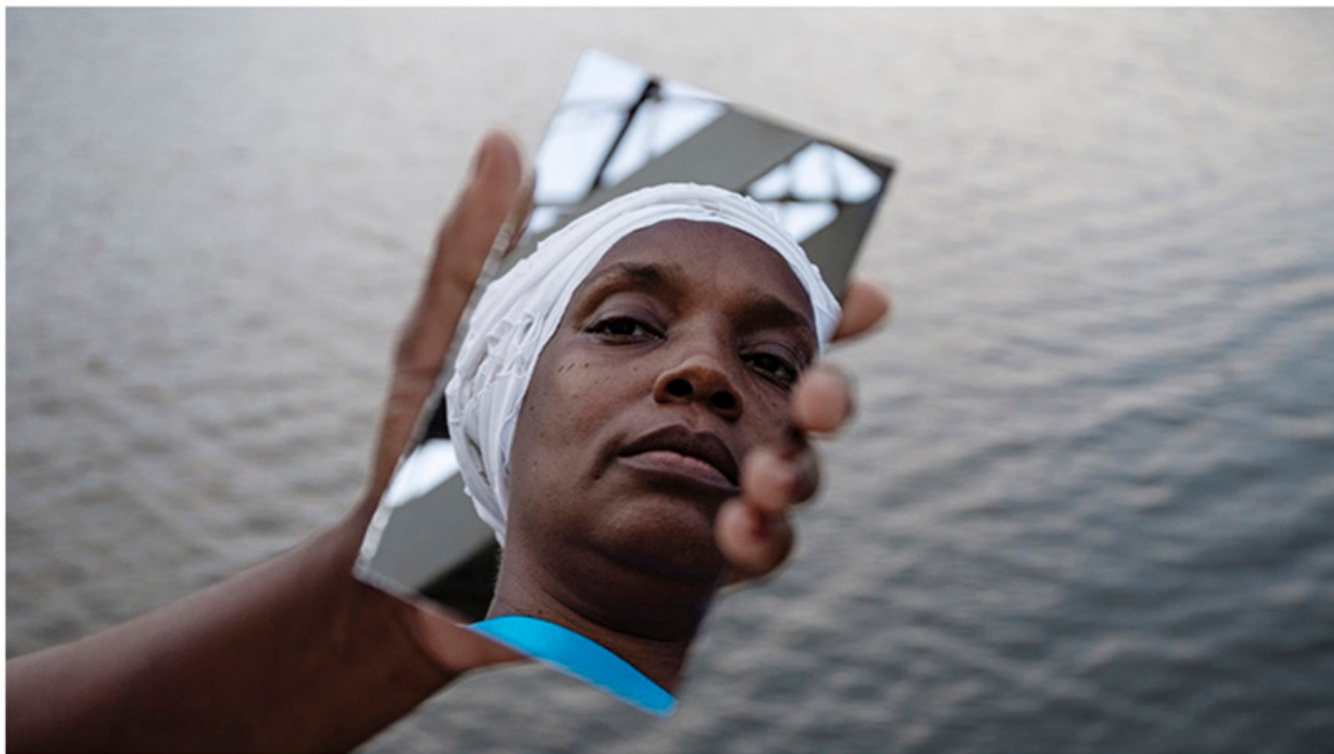


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memorian*) – Walter Zanini

DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)
Rita Lages (UFMG/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

IMAGEM: Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

DIAGRAMAÇÃO: Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail: cbha.secretaria@gmail.com

Sobre um atravessamento warburgiano na fortuna crítica de Adriana Varejão

Adriel Dalmolin Zortéa, Universidade de Brasília/
ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5823-2638>
e-mail adrielzortea@outlook.com

Resumo

O presente texto investiga uma especificidade da fortuna crítica de Adriana Varejão (1964) a partir de questão teórica aberta pela noção de Pathosformel na obra do historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929). A fortuna crítica destacou a pintura dos elementos azulejo e carne na plástica de Varejão, principalmente ao compreendê-los como legado do Barroco no Brasil. A partir da hipótese da indissociabilidade dos elementos, trata-se de refletir sobre uma possível polaridade, com fundo nietzschiano, entre ethos/pathos e indagar, respectivamente, o azulejo duro, frio, azul e padronizado e a carne mole, quente, vermelha e visceral.

Palavras-chave: Adriana Varejão. Fortuna crítica de Adriana Varejão. Arte contemporânea no Brasil. Pathosformel. Aby Warburg.

Résumé

Le présent texte étudie une spécificité de la fortune critique d'Adriana Varejão (1964) à partir de la question théorique ouverte par la notion de Pathosformel dans l'œuvre de l'historien de l'art allemand Aby Warburg (1866-1929). La fortune critique a mis en évidence la peinture des éléments de carreau et de chair dans la plastique de Varejão, principalement en les comprenant comme un héritage du Baroque au Brésil. A partir de l'hypothèse d'inséparabilité des éléments, il s'agit de réfléchir sur la possible polarité, sur fond nietzschéen, entre ethos/pathos et d'interroger respectivement le carreau dur, froid, bleu et pointu et le doux, chaud, rouge et viscérale.

Mots-clés: Adriana Varejão. Fortune critique d'Adriana Varejão. L'art contemporain au Brésil. Pathosformel. Aby Warburg.

Sobre uma artista e sua plástica

Objetiva-se compreender a indissociabilidade entre carne e azulejo na plástica de Adriana Varejão (1964) debruçando-se sobre esta fissura de sua fortuna crítica, a partir de questões teóricas abertas pela noção de *Pathosformel* na obra do historiador da arte judeu-alemão Aby Warburg (1866-1929), principalmente com a polaridade entre *ethos/pathos*.

Carioca, 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 Lage. 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 contemporânea. A primeira individual internacional ocorreu na Galerie Barbara Faber (1992). A partir desse caminho, podemos sublinhar a mostra individual “Câmera de ecos” na Fondation Cartier em Paris (2005), bem como exposições na Espanha (2001), no Japão (2007) e na Turquia (2011), além do MoMa em New York (1994; 2002).

Recentemente, Varejão debruçou-se sobre a sua última exposição individual na Pinacoteca de São Paulo. Com curadoria de Jochen Volz, a recente “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022), aberta ao público em 26 de março, pretendeu ser a mais abrangente amostra já realizada sobre a obra da artista no Brasil. 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 ainda nos anos de 1980. Detemo-nos às relações da plástica da artista para com o Barroco e a azulejaria portuguesa.

Frente à associação da obra da artista ao Barroco no Brasil, principalmente na remissão voluntária à azulejaria portuguesa, tratamos, neste texto, de compreender a relação entre o azulejo e a pintura de carne na plástica de Adriana Varejão. Defendemos que, num olhar warburgiano, ao trabalhar com forças apolíneas apresentadas pelo azulejo, Varejão despertou, também, as forças dionisíacas, as quais serão exploradas, como dito anteriormente, a partir da herma nietzschiano *ethos/pathos*, de fundo, vinculada à retórica antiga.

Se é curiosa a indagação dirigida à plástica de uma artista contemporânea no Brasil a partir de noção inventada ou operacionalizada a mais de um século por um, ainda, pouco conhecido erudito, à luz de um recente retorno a Aby Warburg no discurso

historiográfico artístico contemporâneo (PUGLIESE; CASAZZA, 2020, p. 71), o presente trabalho pretende interrogar a obra de Varejão, a partir de nexos singulares de sua plástica, face à polaridade *ethos/pathos*.

Pintura de azulejos e carne em Adriana Varejão

Excede as ambições do presente artigo discutir com profusão o que quer dizer Barroco na história da arte, bem como asseverar seus desdobramentos sincrônicos ou diacrônicos. Debruçamo-nos sobre o que a fortuna crítica de Adriana Varejão compreendeu como relação de sua poética com o Barroco no Brasil, principalmente a partir dos azulejos portugueses e da pintura de carne, associada, por estes mesmos autores, à talha em madeira policromada (figura 1). Ou ainda, quais chaves de acesso a terminologia oferta, ainda segundo esses autores, para a compreensão da plástica da artista, bem como possibilidades frente a um olhar warburgiano.



Figura 1.

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>

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, ainda, referiu-se ao movimento artístico como “Barroco latino-americano” (VAREJÃO, 2022, p. 22), na esteira de Adriano Pedrosa (2013, p. 226) que, também, refere-se ao movimento como “latino-americano”.

Outros críticos, como Paulo Herkenhoff (1992, p. 24) ao utilizar das categorias de “Barroco brasileiro” ou “Barroco mulato”, ou Lilia Schwarcz, ao lado de Varejão (2012, p. 53; 241) ao falar em “Barroco mulato” ou “Barroco mineiro”, utilizam de nomenclaturas que, para recordar a historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, soam inadequadas frente pois a conceituação de um “Barroco nacional”, genuinamente brasileiro, foi criada “pela historiografia modernista em busca de manifestações originais na arte produzida no passado colonial” (OLIVEIRA, 2014, p. 9).



Figura 2.
Azulejos do claustro de São Francisco
em Salvador, na Bahia, 2021.

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Nesse sentido, mediante a expressão de um Barroco em Portugal, como os azulejos do claustro de São Francisco em Salvador (figura 2), é possível lembrar a espessura cultural do azulejo, o que vai de encontro às preocupações warburgianas com “intercâmbio de imagens” (WARBURG, 2015, p. 372), ou ainda “trânsito de imagens”,

noção defendida por pesquisadores dedicados aos estudos warburgianos no Brasil por abarcar a relação entre desiguais, pois, trata-se, também, de trânsitos entre metrópoles e países dependentes, inclusive economicamente (PUGLIESE, 2022, p. 38), como é o caso dos azulejos portugueses entre Portugal e Colônia ultramarina.

A própria palavra azulejo estaria enraizada à palavra árabe-hispânica *az-zulayy*, que significa “pedra de terracota vidrada, e usada para cobrir muros e pavimentos” (PLEGUEZUELO, 2020, p. 23). O historiador da arte José Meco 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” (MECO, 2020, p. 224).

Todavia, parece ter sido no século XVII, em Portugal, que a produção de azulejos tornou-se 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 na 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).

Mas, para além da história do azulejo, é preciso deter-se à pintura de carne, pois ela oferta densidade às peças mineiras. Lembramos que Severo Sarduy, que foi lido por Varejão (PEDROSA; 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” (SARDUY, 1987, p. 209). Linhas abaixo, Sarduy (1987, p. 210) citou que o erotismo como desperdício de material ou ainda na chave da artificialidade, o Barroco 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 prazer¹”.

1 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, faltante de um pensamento funcional. O neobarroco seria “a voluptuosidade do ouro, o fausto, a desmesura, o prazer”, ou ainda “o erotismo da artificialidade”



Figura 3.

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

Diante do Barroco como superabundância ou desperdício, objetivamos, também, lastrear os comentários da crítica de Varejão diante da pintura de carne da artista. Isso, porque, aos azulejos da série de três imagens denominada *Línguas*, como *Língua com padrão sinuoso* (figura 3), por exemplo, é a carne que oferta densidade. Se, aparentemente, tão marcante quanto o azulejo é sua contraposição à pintura de carne na obra de Varejão, numa oscilação ou ainda correspondência calculada entre caos e matemática, que atrai, agora, o nosso olhar, conjecturamos seu lugar nos comentários da crítica.

A artista apontou a carne excedente em sua plástica como riqueza material do Barroco, confirmada pela voluptuosidade excessiva do material, pois a carne transborda como matéria. É artificial, profunda, saturada de tinta, sem esquecer que é uma carne convulsa, revolta, mas também dispendiosa. 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.

(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).

Como neste interior quente, excessivo, voluptuoso, que se oferta aos nossos olhos ao cruzar o batente da Igreja Conventual Franciscana, em Salvador (figura 4), a carne estaria arraigada a uma sensação de quentura, como um calor visceral. Emoção ampliada pela matéria que parece saltar das gretas, ainda mais quando a talha dourada reflete a luz de velas, seja nos detalhes de arabesco, nos recônditos da igreja, nos tetos pintados ou nos altares talhados.



Figura 4.
Detalhes da talha dourada da Igreja de São Francisco em Salvador, Bahia, dez. 2021.
Acervo: arquivo pessoal do autor.

Nesse sentido, a fortuna crítica apontou a carne como metáfora da talha dourada, ou do erotismo e volúpia do Barroco. Adriano Pedrosa (2013, p. 12), no catálogo da exposição "Histórias às margens" (2013), realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, destacou o "espírito" do barroco na obra da carioca como "drama e teatralidade". Páginas depois, ao referir-se às telas pintadas como azulejos, acrescentou que "o barroco é pura ilusão e teatro" (PEDROSA, 2013, p. 162). O crítico retornou 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) asseverou a pintura de Varejão como “afirmação da aparência, da aparição, da potência, em constante metamorfose, da superfície”. No entanto, apesar do evidente aspecto de carne exposta, e não desejamos pensá-la apenas em sua antítese de riqueza, Varejão disse preferir “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” (VAREJÃO, 2005, p. 2). Na mesma entrevista, algumas linhas abaixo, citou a “carne como metáfora da talha barroca, coberta de ouro. É pura voluptuosidade” (VAREJÃO, 2005, p. 2).

Ainda Varejão, em entrevista a Pedrosa, proferiu que “uma máxima barroca” poderia ser “o desperdício em prol do prazer” (PEDROSA; VAREJÃO, 2013, p. 233). Podemos retornar à chave interpretativa da matéria que transborda, pois lembramos que para Deleuze o Barroco é, sobretudo, uma função operatória, ou ainda um traço, “um máximo de matéria para um mínimo de extenso” (DELEUZE, 2009, p. 210).

Aqui, talvez seja possível buscar uma primeira aproximação com uma das condições do Barroco exploradas pelo filósofo francês Gilles Deleuze em seu livro *A dobra. Leibniz e o Barroco* (2009), publicado pela primeira vez em 1988. Para ele, a pintura barroca tem “necessidade de sair do quadro e tornar-se escultura, para atingir plenamente seu efeito” (DELEUZE, 2009, p. 208). Com uma dobradura, em matéria, *Línguas* realiza um dobramento entre exterior e interior, ou azulejo e carne. Herkenhoff (1992, p. 24), que citou o livro de Deleuze, como Varejão, também ponderou sobre a importância da matéria para essa plástica, cuja “pintura tem uma corporeidade que toma um lugar no mundo, introduzindo uma ambivalência”.

Na chave do erotismo ou da volúpia, poderíamos, também, aproximarmo-nos de Herkenhoff. O último escreveu sobre 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” (HERKENHOFF, 1992, p. 24).

Adriano Pedrosa também *positiva* o Barroco em Varejão, “cheio de excessos e exuberância, ouro e ornamentações, curvas e dobras, drama e teatralidade” (PEDROSA, 2013, p. 12). A ferida estaria, *apenas*, na chave da ilusão e da artificialidade. Logo, talvez seja o momento de 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”, antes de dizer que “não gosto que associem a carne no meu trabalho ao martírio dos povos colonizados” (VAREJÃO, 2005, p. 1).

Ao refletir sobre certa leveza contida nas frases citadas, lembramos a antítese inerente ao Barroco enquanto movimento artístico, pois nem sua simulação escapa à

intensidade dramática. Não é descabido voltar-se, também, ao primado das imagens, pois as declarações, também, parecem distantes das singularidades formais das recentes *Ruínas de Carne* (2021-2022), pintadas para a exposição na Pinacoteca de São Paulo, como *Ruína Brasilis* (fig. 5).

A carne vermelha revelada sob o azulejo em ostentoso padrão 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. Sob uma coluna retangular, sem ângulos ovais, foram pintados azulejos em losango 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. Trata-se das cores de nossa simbólica estatal, a bandeira nacional, apresentadas como uma ruína, pronta para lembrar-nos, em chave benjaminiana, da cultura na barbárie, ou da barbárie na cultura (BENJAMIN, 1987, p. 225).



Figura 5.

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, ainda, no recente catálogo da exposição “Suturas, Fissuras, Ruínas”, compreendeu as pinturas de *Ruínas de Carne* (2021-2022) como “igualmente repulsivas e extremamente atraentes” (VOLZ, 2022, p. 6), dotadas de “qualidade visceral” (VOLZ, 2022, p. 7). Ao percorrer o octógono da Pinacoteca de São Paulo, ponderamos que as mais atuais ruínas pintadas por Varejão não são repulsivas, tangenciando uma carne embutida, subtraída de valor visceral e que, extrapolando o escopo deste artigo, demandariam uma pesquisa própria.

Sobre uma polaridade em Adriana Varejão

Azulejo e carne são indissociáveis na plástica de Varejão. Frente à azulejaria portuguesa, poderíamos pensar, alegoricamente, as marcas da colonização no Brasil. Aspectos como o azulejo que encobre ou oculta a violência da história já foram consideradas, pois o azulejo ladrilha² o que se quer cobrir, “quem sabe o azulejo seja, mesmo, um ladrilho, que preenche vazio, mas institui outras e novas formas de colonização, se não civilizatórias ao menos culturais” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 133). Diante da carne ferida, uma língua, como conectada à escravidão ou ainda da violência sexual da miscigenação que se entrecruzaram no passado colonial. A contaminação do azulejo em Varejão – limpo, esterilizado, higiênico – como uma das muitas fissuras do encontro entre culturas no Brasil.

Outra vez, Herkenhoff (2001, p. 5), sobre certas obras pintadas por Varejão, notou que a pintura “apresenta (...) o corpo inteiramente marcado e arruinado pela história”. 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; VAREJÃO, 2012, p. 252). Frente à fortuna crítica, mas sem desconsiderar a antítese inerente ao Barroco no Brasil e seu complexo legado para a história da arte, propõe-se interrogar uma possível lacuna: a indissociabilidade entre azulejo e carne e de suas respectivas tensões, potências ou cargas de sentido.

Numa relação entre passado e presente que, presumimos, possa corresponder, em alguma medida, ao *Nachleben der Antike*, observamos a sobrevivência de uma instabilidade cultural, a qual, talvez, possa ser pensada a partir da polaridade *ethos/pathos*. Tal “transformação energética” (WARBURG, 2015, p. 351), encontrada por Warburg na filosofia nietzschiana (NIETZSCHE, 2020, p. 118), pode permitir, na obra de Varejão, interpretar o azulejo como *ethos* e a carne como *pathos*, pois, em Nietzsche

2 Na verdade, o azulejo histórico não ladrilha, mas encobre, recobre, visto que não se trata de uma peça destinada a ser utilizada no chão, mas nas paredes.

e Warburg, o apolíneo corresponde ao “simétrico, calmo, harmônico e racional”, e o dionisíaco correspondente ao “caótico, transformador e violento” (EFAL, 2018, p. 198).

O azulejo oferta-nos a sensação do frio ao toque, da textura lisa e a carne a densidade de seu contrário: quente e mole. Mais que um contraste, o azulejo e a carne são uma antinomia, inclusive sinestésica. O azulejo busca encobrir a carne, “tegumentá-la”. Lembramos que 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).

Se, Warburg (2015, p. 78) aponta-nos como, no retorno ao passado clássico, em busca das formas harmônicas e simétricas da perfeita proporção, os doutos do Renascimento depararam-se, também, com as forças dionisíacas nos sarcófagos romanos no retorno do passado, é justo dizer que Varejão, ao manusear o azulejo frio e duro e que encobre, encontrou, também, as forças violentas, inconstantes, pulsantes, na carne que escapa da superfície lisa. Logo, os cortes são reveladores de uma complexa artimanha entre dentro e fora, com atos implícitos de violência dirigidos à superfície encobridora do azulejo.

Portanto, a partir do contato da historiografia da arte no Brasil com noções e trânsitos de modelos teóricos operacionalizados por Warburg, objetivamos considerar obras de Varejão face à polaridade *pathos/ethos*, ou seja, elementos apolíneos ligados ao azulejo como *ethos* e elementos dionisíacos conectados à carne como *pathos*. Pretendemos, também, apreender uma fissura na fortuna crítica de Varejão e com isso indagar o azulejo duro, frio, azul e padronizado como *ethos*, uma forma mineral, e a carne mole, quente, vermelha e visceral como *pathos*, uma forma orgânica. Na historiografia da arte no Brasil, denotam-se “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). Buscamos, a partir de pressupostos teórico-metodológicos de Warburg, uma outra chave de acesso à plástica de Varejão, atentos, também, às possibilidades ainda a serem aprofundadas nesta hipótese.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra*. Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus, 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.
- 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.
- 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.
- MORAES, Marcos. *Adriana Varejão*. São Paulo: Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013.
- MUSEU BERNARDO ESTREMOZ. *800 anos de história do azulejo*. Textos 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.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco e Rococó no Brasil*. São Paulo: Editora c/arte, 2014.
- OSÓRIO, Camilo. A profundidade na superfície. (Org. Isabel Diegues). *Entre carnes e mares*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009, p. 221-228.
- PLEGUEZUELO, Alfonso. Um patrimônio compartilhado. MUSEU BERNARDO ESTREMOZ. *800 anos de história do azulejo*. Lisboa: Associação de Coleções, 2020. p. 21-219.
- PUGLIESE, Vera. *Per aspera ad astra*: os primeiros selos aéreos brasileiros sob um olhar warburgiano. In: *Imagem: Revista de História da Arte*, n.1, v. 1, 33-77, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/img/article/view/14159>

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.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4738>

RECHT, Roland. A escritura da história da arte diante dos modernos. In: HUCHET, Stéphane (Org.). *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. São Paulo: EDUSP, 2012, p. 33-60.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. *Pérola Imperfeita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Ladrilhar, azulejar, varejar. In: VAREJÃO, Adriana. (Org. Isabel Diegues). *Entre carnes e mares*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009, p. 129-141.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. *Suturas, Fissuras, Ruínas*. Texto de Volz Jochen. Editora da Pinacoteca de São Paulo: São Paulo, 2022.

VAREJÃO, Adriana. Chambre d'échos / Câmara de Ecos. Entrevista com Hélène Kelmachter, 2004. In: VAREJÃO, Adriana. *Chambre d'échos / Câmara de Ecos*. Fondation Cartier pour l'art contemporain / Actes Sud, 2005.

VAREJÃO, Adriana. (Org. Isabel Diegues). *Entre carnes e mares*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

WARBURG, Aby. *A presença do antigo*. Escritos inéditos. Volume 1. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby; BING, Gertrud. *Diário romano*. Turim: Ediciones Siruela, 2016.

Como citar:

ZORTÉA, Adriel Dalmolin. Sobre um atravessamento warburgiano na fortuna crítica de Adriana Varejão. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 773-785, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.061>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>