

# Um mar em azulejos: as ondas de Varejão e as *Pathosformeln* de Warburg

*Une mer en carreaux: les vagues de Varejão et les Pathosformeln de Warburg*

*A sea in tiles: the waves of Varejão and Warburg's Pathosformeln*

Adriel Dalmolin Zortéa

UnB

E-mail: adrielzortea@outlook.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5823-2638>

Vera Pugliese

UnB

E-mail: verapugliese@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8101-4751>

## RESUMO:

O artigo investiga a obra *Celacanto provoca maremoto*, realizada entre 2004 e 2008, por Adriana Varejão (1964), ao lado de questões teóricas abertas pela noção de *Pathosformel*, cunhada por Aby Warburg (1866-1929), e seus desdobramentos pensados por Georges Didi-Huberman (1953). Para além das camadas de elementos históricos, a instalação produzida pela artista para a galeria dedicada à sua obra no Instituto Inhotim é investigada a partir de três eixos: a *Pathosformel* do corpo em movimento acentuado; a relação entre *ethos* e *pathos* contida na captação de uma forma transitória pela dureza de um azulejo; a experiência do espectador diante da imagem acessada em sua dimensão empática. O texto confronta a referida imagem com outras imagens, segundo uma lógica associativa.

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

## ABSTRACT:

The article investigates the artwork *Celacanto provoca maremoto*, produced between 2004-2008, by Adriana Varejão (1964) alongside theoretical questions opened by the notion of *Pathosformel*, created by Aby Warburg (1866-1929), and its developments thought by Georges Didi-Huberman (1953). In addition to the layers of historical elements, the installation produced by the artist for the gallery dedicated to her artwork at Instituto Inhotim is investigated from three axes: the *Pathosformel* of the body in accentuated movement; the relationship between *ethos* and *pathos* contained in capturing a transitory form through the hardness of a tile; finally, the spectator's experience in front of the image accessed in its empathic dimension. The text confronts this image with other images, according to an associative logic.

**Keywords:** Adriana Varejão. *Celacanto provoca maremoto*. *Pathosformel*. Contemporary Art in Brazil. Aby Warburg.

## RESUMÉ :

L'article investigate l'œuvre *Celacanto provoca maremoto*, réalisé entre 2004-2008, par Adriana Varejão (1964) aux côtés des questions théoriques ouvertes par la notion de *Pathosformel* frappé par Aby Warburg (1866-1929) et ses développements pensés par Georges Didi-Huberman (1953). Au-delà des strates d'éléments historiques, l'installation produite par l'artiste pour la galerie dédiée à son œuvre à l'Instituto Inhotim est explorée à partir de trois axes: le *Pathosformel* du corps en mouvement accentué; la relation entre *ethos* et *pathos* contenue dans la capture d'une forme transitoire à travers de la dureté d'un carreau; enfin, l'expérience du spectateur face à l'image accédée dans sa dimension empathique. Le texte confronte cette image à d'autres images, selon une logique associative.

**Mots-clés:** Adriana Varejão. *Celacanto provoca maremoto*. *Pathosformel*. L'art contemporain au Brésil. Aby Warburg.

## Introdução

“A onda fazia uma pausa, e então de novo se elevava, como alguém que dorme e cuja respiração vai e vem inconscientemente.” (Virginia Woolf)

Partimos de uma obra produzida por Adriana Varejão, uma das mais destacadas artistas plásticas brasileiras da contemporaneidade, cotejada à questão teórica aberta pela noção de *Pathosformel* nas obras de dois importantes teóricos e historiadores da arte: o judeu-alemão Aby Warburg (1866-1929) e, mais recentemente, o francês Georges Didi-Huberman (1953). Debruçamo-nos, neste artigo, sobre *Celacanto provoca maremoto* (2004-2008), que entrecruza poéticas artísticas, materiais e diversas tradições culturais.

Essa obra da artista carioca é aqui investigada a partir de suas formas, temporalidades e da dimensão empática existente entre olhar e imagem, operacionalizadas pela noção de *Pathosformel*. Para além de sua camada de elementos históricos ligados à produção plástica no Brasil, nos séculos XVII e XVIII, a referida obra é aqui considerada em sua forma em movimento e em seu elemento de intensidade expressiva, como remissões irredutíveis aos ecos da azulejaria portuguesa e da complexa presença do Barroco em nosso país.

Varejão nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1964. Viajou diversas vezes para Ouro Preto, em Minas Gerais, encantada pela “matéria voluptuosa” que encontrou na talha dourada dessa cidade (PEDROSA, 2013, p. 231-232). Apesar da evidente relação afetiva com as Geraes, o padrão de azulejaria portuguesa, empregado principalmente no litoral brasileiro<sup>1</sup>, também deve ser destacado na obra da artista.

Os azulejos pintados por Varejão estão presentes desde as suas primeiras imagens, datadas do final da década de 1980, como na obra *Milagres dos peixes* (1991), até as suas exposições mais recentes, como a mostra realizada no ano de 2021 na sede da galeria *Gagosian* em Nova York. Em 26 de

---

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. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.39721>>

março de 2022, foi inaugurada a exposição antológica “Suturas, fissuras e ruínas”, com curadoria de Jochen Volz, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, na qual os azulejos expostos na referida exibição estadunidense estão presentes, além de diversas obras da artista.

No catálogo da exposição *Histórias às margens* (2013), realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), Adriano Pedrosa (2013, p. 162) observou que o “barroco é pura ilusão e teatro”. Luiz Camillo Osório, dentre outros críticos, também aposta no aspecto ilusório do barroco na pintura de Varejão no livro *Entre carnes e mares* (2009, p. 222), havendo “um desejo de teatralidade [...] de suspensão da capacidade de olhar”. A própria artista, em entrevista no catálogo da exposição “Suturas, fissuras, ruínas”, cita que “o teatro do barroco procura encantar e iludir, há um desejo de enganar os sentidos” (VAREJÃO; VOLZ, 2022, p. 23).

Apesar dessas reverberações sobre certa leveza do Barroco, talvez falte acrescentarmos, na chave da inerente antítese desse movimento, sobre o peso, a gravidade do Barroco, pois nem a ilusão escapa à sua densidade dramática. Assim, percebemos, com a devida pertinência, que a matéria na obra da artista carioca tende ao excesso. Gilles Deleuze, em *A dobra: Leibniz e o Barroco* (2009), de 1988, lembra-nos da potência formal desse estilo em transbordar o espaço e conciliar-se com o fluido, como “uma forma do turbilhão que se nutre sempre de novas turbulências e só termina com a crina de um cavalo ou a espuma de uma vaga” (DELEUZE, 2009, p. 15). O filósofo acrescentou, mais à frente, que “a dobra é inseparável do vento” (DELEUZE, 2009, p. 59).

Mas não é apenas a partir dessas asserções que entendemos o Barroco em Varejão como aquele da dobra, do turbulento, do excessivo, mas também como um mar em revolta em quase duas centenas de grandes peças de azulejos. O presente artigo busca problematizar principalmente três relações colocadas em causa pela obra *Celacanto provoca maremoto*, e cotejá-las à questão teórica aberta pela noção de *Pathosformel* em Warburg e, também, na obra de Didi-Huberman. A primeira delas é da forma em movimento; a segunda, a relação entre a forma orgânica em movimento e a forma dura mineral; a terceira é a da dimensão empática entre olhar e imagem.

## O mar em azulejos de Varejão

Uma imensidão em ondas, torvelinho de cor azul ou maremoto em peças que retomam a azulejaria portuguesa, colonial, no litoral brasileiro: a grandeza parece ser a primeira marca que se imprime em nossos olhos em face dessas quatro paredes de azulejos em grande formato, projetados por Varejão na galeria em Inhotim. 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.

Os quatro paredões de *azulejos* são acessados, a partir do andar térreo, por uma escada de concreto que se eleva em direção ao centro do *Maremoto* (Fig. 1 e 2). Não afastadas do chão por mais que uma pequena fresta, as 184 peças de azulejo<sup>2</sup> distribuem-se entre quatro planos, um para cada lado do espaço quadrangular do ambiente. Em um primeiro momento, é a lógica da matemática ou mesmo a da racionalidade que domina os olhos do espectador, em um espaço 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.



Fig. 1. *Celacanto provoca maremoto*, de Adriana Varejão, 2004-2008. Painel à frente da escada. Painel oeste. Óleo e gesso sobre tela. Instituto Inhotim.  
Fonte: arquivo pessoal dos autores.



Fig. 2. *Celacanto provoca maremoto*, de Adriana Varejão, 2004-2008. Paineis à esquerda da escada. Paineis Sul. Óleo e gesso sobre tela. Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal dos autores.

Marcos Moraes (2013, p. 84) assevera que *Celacanto provoca maremoto*<sup>3</sup> apresenta-nos uma gigantesca onda, pronta “a nos devolver os cacos da história, da pintura”. O título faz referência a uma cena do episódio “A Revolta dos Seres Abissais”<sup>4</sup> 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 fora 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 a década de 1980. Segundo Schwarcz e Varejão (2012, p. 325-326), a frase, na obra de Varejão, não derivaria diretamente do seriado mas sim do referido jargão, com o qual a artista se deparava eventualmente durante a adolescência em muros da cidade carioca.

---

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. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.39721>>



Fig. 3. *Celacanto provoca maremoto*, de Adriana Varejão, 2004-2008. Painel à direita da escada. Painel Norte. Óleo e gesso sobre tela. Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal dos autores

*Celacanto* apresenta-nos, de certo modo, a visão de um verdadeiro maremoto, ou uma tormenta marítima, originada em profundezas abissais, com ondas sempre em movimento. Todavia, historicamente, o mar não parece ser um meio distante do azulejo. Este último chegava ao território brasileiro, então colonial, nos porões de naus portuguesas, durante a Expansão Ultramarina e o comércio da metrópole portuguesa.

A complexidade da história da azulejaria portuguesa envolve diversos trânsitos de imagens, em referência a preocupações warburguanas<sup>5</sup> (WARBURG, 2018, p. 47). O termo “azulejo” seria arraigado à palavra árabe-hispânica *az-zulayj*, que significa “pedra de terracota vidrada, e usada para cobrir muros e pavimentos” (PLEGUEZUELO, 2020, p. 23). José Meco lembra-nos que teve o mundo islâmico uma notável forma de afirmação da sua vida artística no azulejo, em produção que se estendia por uma grande região entre o Mediterrâneo, o Norte da África e a própria Ásia Central. Foi essencialmente “na Pérsia que a azulejaria alcançou excepcional requinte, durante os séculos XII e XIV” (MECO, 2020, p. 224).

---

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. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.39721>>

No século XVII, em Portugal, acentuou-se a utilização de azulejos no interior dos edifícios, revestindo paredes, arcos, abóbadas e cúpulas, ao passo que 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, 247). Durante os séculos XVII e XIX, Portugal tornou-se o maior produtor europeu de azulejos, utilizados em larga escala não apenas naquele país, mas em suas colônias ultramarinas, como é o caso do Brasil (MECO, 2020, p. 229).

Meco afirma ainda que a produção europeia de azulejaria foi profundamente marcada pelo desenvolvimento da faiança, o que permitiu realizar peças cobertas de esmalte cintilante, decoradas com requinte e “competindo em qualidade com as cobiçadas porcelanas que vinham da China” (2020, p. 229). A comparação com a porcelana chinesa leva-nos a outro aspecto de *Celacanto*: o craquelê.

Mas se Varejão faz o azulejo ser, quase sempre, acompanhado de seu avesso, as formas orgânicas, não é estranho que uma artista que opera com grande quantidade de formatos, materiais, referências e possibilidades tenha introduzido a plasticidade do craquelê. Tal resultado, por vezes deliberado, presente em quase todas as artes da cerâmica esmaltada e da porcelana, é explorado intencionalmente, em toda a sua potência, por Varejão, não meramente como índice de envelhecimento, mas como impressão temporal de verdadeiras fissuras geológicas de nossa história, remontando ao difícil passado colonial. Tais fissuras evocam a metáfora de Jacob Burckhardt (1991), no livro *A cultura do Renascimento na Itália*, publicado em 1860, a respeito das fendas no tecido cultural de uma civilização, cujas ondas de choque puderam ser entendidas como ondas mnêmicas por Warburg e Didi-Huberman (2013, p. 65).





Fig. 4. *Celacanto provoca maremoto*, de Adriana Varejão, 2004-2008. Detalhes do craquelado de um azulejo. Painel à esquerda da escada. Painel sul. Óleo e gesso sobre tela. Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal dos autores.

Como evidencia a figura 4, o craquelê se apresenta em grande quantidade de azulejos, dos totalmente brancos aos repletos de tinta azul. Numa espécie de relevo, mostram a espessura do suporte material utilizado pela artista; materializam-se, assim, as camadas e as rachaduras da história. Lilia Schwarcz e Varejão (2012, p. 72) especificam a alusão da artista à porcelana craquelada da dinastia Song, que também viajou os mares em porões de navios mercantis ocidentais. Devido a tais relações, a antropóloga entende que os craquelados “se mostram como fragilidades, mas também como certezas de que a colonização carregava sempre muitos lados” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 53).

Pode-se dizer que o craquelê associa-se à porcelana chinesa agregando-se à sua recepção<sup>6</sup>, apesar de estar presente em outros tipos de cerâmica. Adriano Pedrosa (2013, p. 20) recorda azulejos e porcelanas trazidos da China para o Brasil que, ao chegarem trincados, quebrados ou partidos, eram, ainda assim, aplicados em “certas partes das construções, de maneira improvisada, utilizando uma técnica chamada *embrechamento*”.

Aqui está a marca do azulejo português, apresentado no Barroco dos anjos, ou dos *putti*, derivados de jovens cupidos, 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 de sargaço verde da cor da alga<sup>7</sup>, ou da areia amarela à beira da água. As cores branca e azul da azulejaria-Varejão traz consigo uma sensação gelada. Nesse “puro acontecimento visual”, nas palavras de Paulo Herkenhoff (2001, p. 01), as ondas nunca param, mas elas também não quebram. Não se arrebatam contra as inexistentes dunas de areia. Não atingem nunca a zona de rebentação na praia.

Sobre os azulejos, insinuam-se formas orgânicas, como desenhos de ondas, traçados de marés ou sopros de ventos insuflados pela boca de deuses eólicos, de bochechas infladas e bocas semia-bertas. Encontram-se também presentes cabeças e bustos ou torsos de anjos, muitas vezes, como as faces dos deuses eólicos, viradas *de cabeça para baixo*. É difícil discernir uma linha reta no desenho dos azulejos.

As formas geométricas das telas pintadas como azulejos são sobrepostas por uma multiplicidade de imagens orgânicas, gerando uma tensão em relação a elas. Como síncope, os padrões de azulejaria não formam um desenho último; são encaixes desencaixados: sua figura total nos escapa, ou seu aspecto de vertigem, já que sua montagem em fragmentos foi amalgamada às custas da perda da figura única, como em uma possível transformação de escala.

A igreja da Ordem Terceira do Carmo, localizada em Cachoeira, no Recôncavo Baiano, apresenta em seu interior azulejos portugueses<sup>8</sup> que teriam sido trazidos para o local no final da primeira metade do século XVIII, entre os anos de 1745 e 1750, tendo como indicador o estilo dos enquadramentos (FLEXOR *et al.* 2007, p. 74). Mas aqui interessa sublinhar que alguns desses azulejos mostram-se em posição invertida, ou em lugares trocados. Foi nessa igreja que Varejão diz ter sentido “uma espécie de vertigem” ao ver “como se recolocavam azulejos caídos ou faltantes em igrejas coloniais” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 315).

Assim como os azulejos dos dois painéis na Igreja Terceira do Carmo, os azulejos de *Celacanto* apresentam-se fora de ordem, à maneira de um *cognitio extra ordinem*, um mundo às avessas, tal como na acepção de Georges Didi-Huberman (2017c, p. 36), relativamente ao problema do anacronismo na imagem. A obra montada por peças avulsas tanto nos lembra um quebra-cabeça chinês<sup>9</sup>, figura formada por um aparente amontoado ao acaso, como uma luneta mágica<sup>10</sup>, na acepção benjaminiana do caleidoscópio. É com os resíduos e seu movimento intermitente que *Celacanto* propõe um outro todo.

### **Movimento e intensidade em *Celacanto***

Mas as formas em movimento em *Celacanto provoca maremoto* envolvem outra espécie de aposta na forma intermitente. Entendemos esse jogo não apenas na obra em si, mas em como ela dá início a um *trabalho da imagem* – como um trabalho do sonho, na acepção de Sigmund Freud (2001, p. 276) – a partir da colocação da forma em movimento na obra, ao considerar a morfologia das ondas, dos ventos e demais imagens orgânicas em um sentido de figurabilidade (LYOTARD, 1979, p. 88) na pintura de azulejos.

Como um presumível navegador português, agora somos nós os intimados a percorrer esse tempestuoso mar branco. Sobre a obra precursora, em certo sentido, de *Celacanto*, a pintura *Azulejões* (2000), a artista citou seu desejo de 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.” (VAREJÃO; VOLZ, 2022, p. 35).

São desenhos de marés e de ventanias insufladas por sopros de cabeças de deuses eólicos ou em mobilidade orgânica, provocados pelas próprias forças da natureza, como o vento e o mar. Nesse sentido, faz-se necessário considerar a noção de *Pathosformel*, em especial aquela do movimento acentuado, ou do acessório (em princípio inanimado) em movimento, literalmente *animado* (portador de uma *anima*, alma). Encontramo-nos nos deuses eólicos pintados por Sandro Botticelli, em *O nascimento de Vênus* (Fig. 5), produzida em 1483, investigados por Warburg em sua tese de doutorado, de 1893 (WARBURG, 2015, p. 84).

---

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. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.39721>>

Nesse intento, para além de compreender o contexto histórico e as importantes referências que permeiam essa obra, nosso estudo da *Pathosformel* parte do movimento acentuado da imagem em questão; como no movimento dos deuses eólicos de Botticelli, repletos de ventanias, de ondas montantes ou jusantes e volutas transparentes, é necessário esclarecer esta passagem, eu perdi o sujeito. Essa noção permite compreender o papel da intensidade expressiva nos azulejos de Varejão.

Para isso, utilizamos a acepção de Didi-Huberman sobre as “mesas de montagem”. Ao partir da diferenciação, de fundo epistemológico, entre o quadro e a mesa, ele pensa o primeiro como “inscrição de uma obra que se quer definitiva ao olhar da história”, ao passo que a segunda corresponderia a um suporte de trabalho “sempre a retomar, a modificar, se não for para iniciar” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 24).

Nessa chave, a unicidade do quadro cede lugar à abertura sempre possível de encontros e multiplicidades, mas também de cortes e de clivagens, a partir da afinidade de imagens unidas sobre uma *mesa de trabalho*. “A beleza-cristal do quadro [...] dá lugar, sobre uma mesa, à beleza rompida das configurações que nela ocorrem.” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p. 25).

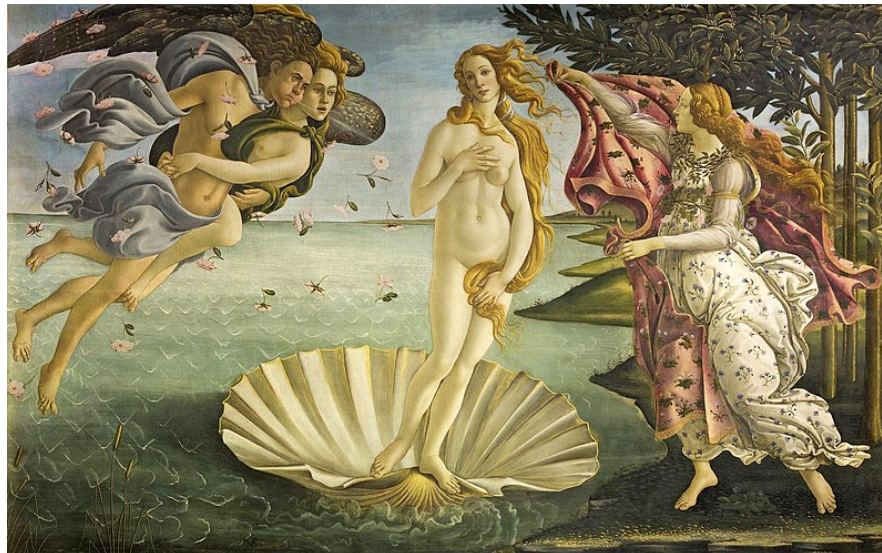


Fig. 5. *O nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, 1493. Têmpera sobre tela, 172,5 × 278,5 cm, Galeria degli Uffizi. Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Nascimento\\_de\\_V%C3%AAnus#/media/Ficheiro:Sandro\\_Botticelli\\_-\\_La\\_nascita\\_di\\_Venere\\_-\\_Google\\_Art\\_Project\\_-\\_edited.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Nascimento_de_V%C3%AAnus#/media/Ficheiro:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg).

Aby Warburg foi capturado pelo movimento nos panejamentos dos quadros de Botticelli; na forma em movimento das cabeleiras das personagens retratadas pelo pintor florentino, identificou o *Nachleben der Antike*<sup>11</sup>. Acerca de especificamente os deuses eólicos em ambos os quadros de Botticelli analisados em sua tese, *O Nascimento de Vênus* e *A Primavera* (1481), escreveu que o vento sopra sobre a concha de Vênus, no primeiro, ao passo que Zéfiro persegue Clóris, no segundo (WARBURG, 2015, p. 61).

Foi a forma do drapeado e dos cabelos insuflados de vida orgânica – o que é necessariamente transitório, fugaz e delicado – que Warburg (2015, p. 84) identificou como *Nachleben der Antike* em sua tese de doutorado. Para Warburg, o *pathos* se infiltra na obra pelo seu movimento intenso, e é justamente ele que confere intensidade a *Celacanto provoca maremoto*, como em sua capacidade de fazer *visível* o movimento das coisas quase *invisíveis* e de difícil captação, como a onda e o vento.

Warburg (2015, p. 84) já alertava que a “vida em movimento”, que identificou em Botticelli, “requer um impulso vindo de fora como pretexto para eleger cenas de exasperação pulsional”. Em seguida, acrescentou que a mobilidade dos “acessórios inanimados” era uma marca capaz de “trazer à tona a aparência de uma vida intensificada”. Em *Celacanto*, são a ventania e as vagas, em outras palavras, as formas orgânicas, que conferem vida ao quadro, além da pintura de cabeças dos deuses eólicos para insuflar movimento nos quadros, o que Warburg, na tese sobre Botticelli, denominou “produto justo do compromisso entre fantasia antropomórfica e reflexão comparativa” (WARBURG, 2015, p. 34).

Mas também percebemos que o movimento que circunda a tela de Botticelli, instruído por Leon Battista Alberti (1404-1472), em seu tratado *Da Pintura* (2017), publicado pela primeira vez em 1435, a desenhar deuses eólicos à beira dos quadros, não é o único em ação na obra de Adriana Varejão. Segundo Daniela Queiroz Campos (2020, p. 236), após algumas temporadas de estudos em Florença e Frankfurt, Warburg notou que, na primeira metade do século XV, “o movimento das vestimentas não era motivado pelo movimento dos corpos”.

Nesse caso, existiu uma autonomia do elemento figurativo em relação ao corpo pintado pelo artista. Ao contrário dos deuses eólicos, que com suas bocas e sopros causam movimento nos quadros, existe também, na obra de Warburg, o estudo do movimento sem uma causa aparente,

---

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. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.39721>>

como aquele da Ninfa de Ghirlandaio, pintada no ciclo de São João, no coro da Capela de Santa Maria Novella, dona de um caminhar que a distingue das outras personagens. “É sempre ela a levar vida e movimento à cena, que, de outro modo, permaneceria serena.” (WARBURG, 2018, p. 70).

Mas a *Pathosformel* permite ainda mais: problematizar a obra a partir de outro conceito warburgiano, aquele da “polaridade” (WARBURG, 2015, p. 84). A polaridade em Warburg é aquela do *ethos* e do *pathos*, tal qual problematizada por Friedrich Nietzsche (2005), no livro *O nascimento da Tragédia*, de 1872. Contrário ao que nomeou “doutrina classicista e unilateral da ‘grandiosidade serena’ da Antiguidade”, Warburg refletiu sobre “a dupla influência [...] da Antiguidade” (WARBURG, 2015, p. 87), ou seja, os modelos de calma idealizada e de patetismo acentuado. Warburg descobriu uma Antiguidade que não seria calma ou equilibrada, “mas animada por movimentos apaixonados – drapeados e cabeleiras flutuantes” (RECHT, 2012, p. 54).

A esse respeito, a polaridade entre forma orgânica – a onda, o vento – e a forma “dura” e mineral de um azulejo, geometricamente engastado em um espaço de vidro, metal, alvenaria e concreto, Paulo Herkenhoff (2001, p. 01) escreveu: “navegar, vagar, deslizar sobre a superfície simultaneamente construída, quase alvenaria de azulejo e liquidez”, sentença que sublinha estado duro e estado líquido nos azulejos de Adriana Varejão, bem como destaca o papel do olhar a vagar sobre a imensidão azul.

São os azulejos, a superfície dura, lisa e mineral, que nos ofertam aos olhos o inapreensível do *sideral* movimento do mar – contraste com o *visceral* da carne em outra parte da obra da mesma artista –, como nas ondas e no próprio fenômeno orgânico como um todo. A própria nudez de Vênus pode ser destacada, já que a deusa pintada por Botticelli aparenta ser cinzelada como um baixo-relevo da Antiguidade (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 40), ou seja, dura e fria, tal qual a aparência de um azulejo.

Sobre a polaridade *ethos/pathos*, Horst Bredekamp (2017, p. 225) identificou que o *ethos* busca captar a transitoriedade do *pathos*: “O *pathos* como reação corpórea, momentaneamente intensificada, de uma alma abalada; em face do *ethos* enquanto elemento caracterial constante, ao qual

incube o controlo das emoções como fórmula.” Lembrando que ambos são contraparte na retórica clássica, é a necessariamente fugaz ou incontrolável duração do *pathos*, seu caráter intenso e efêmero, controlado pela constância do *ethos*.

Bredenkamp (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.” Dotada de capacidade de unir causa interna e causa externa, a polaridade *ethos/pathos* estaria, em seu papel na *Pathosformel*, ligada à “necessidade [...] de resolver, pela imagem, conflitos psíquicos” (RECHT, 2012, p. 56). A obra se abre a uma dimensão empática quando sobre ela pousamos os olhos detidamente.

## Sobre uma imagem inquieta

Contemporaneamente, a análise do movimento das personagens de Botticelli problematizadas por Warburg parece ser retomada com escopo próprio por Didi-Huberman em *Ninfa moderna* (2002, p. 16), que deslocou/descolou o *pathos* de uma apresentação humana. Para o filósofo e historiador da arte francês, uma nomeada bifurcação sintomal separa o corpo e a forma drapeada.

Na sequência de sua investigação, em outra obra, nomeada (2015, p. 143), o autor escreve que a fluidez não vai sem uma figuração somada às fórmulas de *pathos*. O “acessório inanimado” ou “desprovido de vontade”, de Warburg (2015, p. 84), encontrou nos escritos do francês a imanência no movimento orgânico, a transitoriedade das coisas na imagem e a intermitência das ondas no jogo da ressaca.

Daí Didi-Huberman afirmar que “as imagens são imanentes à nossa existência no mundo: elas fluem, por assim dizer, entre nossa sensibilidade interna e as formas exteriores” (2015, p. 142-143). A *Pathosformel*, em um último recurso no estudo da obra de Varejão, pode ser problematizada mediante uma sorte de ressaca da pintura, como o mar em revolta de *A onda*, pintado por Gustave Courbet entre 1869 e 1870 (Fig. 6); pensamos ser possível considerar a dimensão temporal de retorno incessante na imagem ocidental.



Fig. 6. *A onda*, de Gustave Courbet, 1869-1870. Óleo sobre tela, 80 x 100 cm. 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).

Situarmo-nos entre esses quatro paredões de pinturas de azulejos, pintados por Varejão, lembramos de modo dramático que é demasiado difícil produzir um texto satisfatório sobre a experiência de colocar-se diante de uma obra de arte. Como se, em verdade, *cercados* por *Celacanto* e seus quadrados azuis e desenhos de ondas, nossos olhos fossem afogados por uma onda cheia de volúpia, sem saída possível se não a de, levados por ela, afundarmos. Mas, ao mesmo tempo, como se fossemos por ela acalentados em uma maré rítmica da proximidade e da distância de um movimento tão familiar ao do nosso próprio corpo: o abrir e fechar de nossas pálpebras, as batidas do nosso coração, a nossa respiração.

Diante do duplo movimento, o do afogar e o do ser acalmado, *Celacanto* do *plano óptico*, o painel de azulejos, um *campo háptico*, um mar em vida. Mas neste plano óptico, que se abre para impor a nós um dentro, extrapola-se o suporte puramente material da obra. Aqui, concordamos com Emmanuel Alloa (2017, p. 16), que analisou o estatuto da imagem como sobreposição de opacidade e transparência, geradora de uma espera “cujo desenrolar é, no entanto, infinitamente referido, adiado, suspenso, o fim da imagem não podendo ser reduzido a suas bordas materiais”.



Não se deve subtrair da pesquisa a *sensação* de um maremoto diante de nossos olhos, o que é potencializado pela relação do sujeito, que transita pelo ambiente, com a escala da obra. Algo em *Celacanto* escapa-nos: a compreensão de seus elementos iconográficos e de suas referências históricas não redutíveis à obra. Como meio fluido, como a própria imagem, ela convoca mais que a dimensão do saber ao envolver também a dimensão do olhar do historiador da arte.

O mar, como a imagem em Didi-Huberman (2015, p. 78), escapa-nos. É o meio fluido, escorregadio, capaz de se infiltrar pelas veredas, mas, do contrário, escapar pelas fissuras existentes por entre os dedos da mão. Diante da imagem, poderia ser preciso aceder ao grau de uma experiência de desprendimento. Gesto *quase* radical, não apreenderíamos a imagem, mas por ela seríamos apreendidos. Afinal, “depreende-se também dela [da imagem] um fundamental não saber” (HUCHET, 2012, p. 15).

Nesse sentido, o movimento da onda, uma forma orgânica, ao ser captado em sua transitoriedade por uma forma dura, o azulejo, envolve em seu constante jogo de fluxo e refluxo a *ressaca do que estava por baixo*, e agora flui para estar por cima; como se o mais afastado, o mais fundo, pudesse aceder à superfície e lá se tornasse uma potência. O mais longínquo surge como inesperado na maré que sobe e levanta a superfície, trazendo consigo o que subjaz, como em *A onda* de Victor Hugo, desenhada em 1857 (Fig. 7), o que nos evoca o “jogo anadiômeno, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo” (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 33), levando à própria *inversão dinâmica*, como Warburg (2010) observou, na *Prancha 42* do *Bilderatlas Mnemosyne*, acerca do mar sereno e revolto, da superfície e do abissal, ao mesmo tempo.



Fig. 7. *Ma destinée*, de Victor Hugo, 1857. Desenho, 17.2 × 26.4 cm, Maison de Victor Hugo, Paris.  
Fonte: <https://www.parismuseecollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/ma-destinee#infos-principales>.

Considerar essa obra, que ocupa lugar de destaque no pavilhão dedicado à obra de Varejão no Instituto Inhotim, como instalação (MORAES, 2013, p. 84) impõe problematizar a mencionada polarização, que talvez remeta a formulações antitéticas do Barroco, reavivadas pela evocação da azulejaria portuguesa em terras mineiras. Tais relações levam-nos a pensar a noção empática aberta por essa imagem diante de nossos olhos e sobre qual o papel da *Pathosformel* ao considerá-la como meio *fluido*, tangível e intangível ao mesmo tempo.

A imagem trata de uma dialética ou, ainda, uma composição de forças antagônicas: não há onda ao mar, “abismo de baixo”, sem sopro de ar, “abismo de cima” (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 100). Onda produzida, mas violentamente contrariada por um movimento inverso, redemoinho na superfície que não faz mais do que complexificar o redemoinho da profundidade trazido à tona. Arriscamos, portanto, considerar o abismo do próprio fenômeno orgânico, palpável e impalpável ao mesmo tempo, encarnado nessa imagem.

## Sobre a *impossibilidade* de concluir

“Não está caminhando sobre as águas – ah nunca faria isso depois que há milênios já haviam andado sobre as águas – mas ninguém lhe tira isso: caminhar dentro das águas.”

(Clarice Lispector)

Malgrado a presença exígua da atenção a *Celacanto provoca maremoto* na fortuna crítica da obra de Varejão, essa instalação demanda um aprofundamento que considere o movimento orgânico da pintura a partir de sua intensidade e de seus elementos de temporalidades diversas. Não se trata de interrogá-la apenas em seu elemento histórico ligado à dimensão do Barroco no Brasil, da historicização da colonização ou dos atravessamentos culturais inerentes aos trânsitos de imagens, de modelos plásticos acionados pelo azulejo. A imagem escolhida convoca categorias classificatórias da historiografia da arte de modo a evidenciar o choque entre modelos de tempo heterogêneos e propõe a necessidade de rever arranjos categóricos que ultrapassam termos geográficos, de gênero e estilo artístico, balizas teóricas que são diferentemente problematizadas por Warburg e Didi-Huberman. Para tanto, a partir de pressupostos teórico-metodológicos dos autores citados, buscamos considerar colisões temporais, a potência das formas em movimento em um mar revolto pronto a levar a *ressaca* da história à beira da praia, bem como a dimensão empática entre o olhar e imensos paredões de azulejos.

Como vimos, construída na mescla de branco e azul, *Celacanto* figura e desfigura um imenso mar em movimento. Mar do barroco, ou do navegador de Luís Vaz de Camões, “um barroco sem deus” (HERKENHOFF, 2001, p. 1), dialoga aqui com a história da arte no Brasil e faz de seu movimento um recurso visual. Para isso, além de compreender o contexto histórico e as importantes referências que permeiam essa obra, nosso estudo da *Pathosformel* parte do movimento acentuado da imagem em questão.

No Canto I de *Os Lusíadas* (1572), as três estrofes introdutórias de Camões buscavam inscrever Portugal como a mais nova e fulgurante metrópole da tradição colonizadora europeia, e que remontava à Antiguidade greco-romana, além de evocar a intervenção divina para superar as peripécias do caminho às Índias (PUGLIESE, 2022, p. 54):

[...] 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. (I, 1-3).

Embora Warburg não mencione esse poema épico, evoca o mesmo Netuno nos breves textos indicativos das *Pranchas 61-64 e 77 do Bilderatlas*: ele destaca o *Quos ego* (“Quem eu”), remetendo-se à *Eneida* de Virgílio (I, 135). Essas 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 se devia a Juno ter lançado os ventos para iniciar uma tempestade e perseguir Enéias, o herói troiano que, de resto, estaria na origem da estirpe romana: “Agora, ventos, vocês se atrevem a enredar o céu e a terra sem minha aprovação, e levantar tal massa? Você que eu... Mas é melhor acalmar as ondas agitadas.”

Foi então, no estudo do selo colonial de Barbados, que Warburg (2013, p. 332) chamou sua atenção sobre a “alegoria da dominação (que se provou da maneira tradicional na conquista dos elementos: o ar estava para Alexandre como o mar para o rei inglês) que representou um império moderno com atributos tradicionais de soberania” (PUGLIESE, 2020, p. 373; RAULFF, 2003, p. 102). Do mesmo modo, “o selo encarna o domínio da metrópole sobre a colônia”, no caso, do Império Britânico (PUGLIESE, 2020, p. 373), mas de todo modo um monopólio terrestre-marítimo, como o do império lusitano, o Reino de Portugal, Brasil e Algarves (de 1815 a 1822).

No presente recorte, a questão da colonização e da colonialidade, abordada no sentido de trânsitos de modelos, 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. Nesse sentido, qual a importância de 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 anadiômeno 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.

Há de se compreender, então, que 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 de *Celacanto provoca maremoto*, é difícil ser apenas a historiadora ou 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, diante de um mar em azulejos de tamanha escala, ao menos recordar, em alguma medida, o texto didi-hubermaniano acerca do historiador da arte como um pescador de pérolas. Retomado por Georges Didi-Huberman (2013, p. 424), a partir da profecia da sereia Ariel, narrada em *A tempestade* (2022) de Shakespeare (1610-1611), 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, percebe que nunca houvera 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 a de que os tesouros do mar proliferam, além do olho do pai, seus ossos também são agora corais; a segunda é a de que aquilo em que mergulhou o herói não é o sentido, mas o tempo: mediante a corrupção do

tempo, tudo naufragou, mas tudo ainda jaz em meio à água, ao meio líquido, perfilado em memória; conclui, como terceira coisa, 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 à historiadora ou ao historiador da arte, o desejo imperioso de fazer do fluxo o objeto de sua busca, e não a conquista de um objeto muito bem categorizado. Busca necessária, e eminentemente fadada não ao fracasso, mas ao recomeço, talvez. Como um fenômeno orgânico, uma tempestade, uma ventania, “a potência do visual volta sempre, como em ondas, a obcecar aquele que olha” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 97). Não é possível apreendê-la como se apreende um objeto, mas por ela ser apreendido (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 9), visto.

Nesse sentido, para além das importantes camadas de elementos históricos – a azulejaria portuguesa e a complexa presença do Barroco no Brasil –, buscamos pensar *Celacanto provoca maremoto* em sua irredutibilidade a uma pintura de um fenômeno orgânico. Como um mar sobreposto de fúria e calma, animação e estase, buscamos pensar a pintura exposta permanentemente no Instituto Inhotim à luz das *Pathosformeln*, atentando-nos às suas referências, suas potências e suas formas em azulejos.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **potência do pensamento**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- ALBERTI. **Da pintura**. Campinas: 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, 2017. p. 7-19.
- BREDEKAMP, Horst. **Teoria do ato icônico**. Lisboa: KKYM, 2017.
- BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**. Brasília: UnB, 1991.
- CAMPOS, Daniela Queiroz. A Ninfa como personagem teórica de Aby Warburg. **Modos**, Campinas, v. 4. n. 3, p. 225-245, set. 2020.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra**. Leibniz e o Barroco. São Paulo: Papyrus, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: 34, 2017a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. Belo Horizonte: UFMG, 2018a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. Belo Horizonte: UFMG, 2017b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image ouverte**. Paris: Gallimard, 2007.
- 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. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 2018b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Venus rajada** – desnudez, sueño, crueldad. Buenos Aires: Losada, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa profunda**. Essai sur le drapé-tourmente. Paris: Gallimard, 2017c.
- FLEXOR, Maria Helena (org.); LACERDA, Ana Maria; COSTA E SILVA, Maria Conceição da; CAMARGO, Maria Vidal de Negreiros. **O conjunto do Carmo de Cachoeira**. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2007.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- 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, 2001.
- HERKENHOFF, Paulo. Pintura/Sutura. **Adriana Varejão**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996.

- HUCHET, Stéphane. A instituição da imagem: perfil de uma teoria da arte. *In*: HUCHET, Stéphane (org.). **Fragmentos de uma Teoria da Arte**. São Paulo: Edusp, 2012. p. 9-33.
- LYOTARD, Jean-François. **Discurso, figura**. Barcelona: Gustavo Gil, 1979.
- MECO, José. A azulejaria portuguesa da coleção Bernardo. *In*: 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**. Lisboa: Associação de Coleções, 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- OLIVEIRA, Myriam; CAMPOS, Adalgisa. **Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana**. Brasília: Iphan/Programa Monumenta, 2010.
- OSÓRIO, Camilo. A profundidade na superfície. *In*: VAREJÃO, Adriana. **Entre carnes e mares**. Organização de Isabel Diegues. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009. p. 221-228.
- PEDROSA, Adriano. **Adriana Varejão: Histórias às margens**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.
- PINACOTECA DE SÃO PAULO; VOLZ, Jochen; VAREJÃO, Adriana. **Adriana Varejão: suturas, fissuras, ruínas**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022.
- PLEGUEZUELO, Alfonso. Um patrimonio compartilhado. *In*: 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. **Imagem**: revista de história da arte, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 33-77, 2022.
- PUGLIESE, Vera. Um processo de criação entre a pintura e artes do corpo: Carolee Schneemann e Aby Warburg. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 1, 2021, p. 01-38.
- RAULFF, Ulrich. **Wilde Energien: Vier Versuche zu Aby Warburg**. Göttingen: Wallstein Verlag, 2003.
- RECHT, Roland. A escrita da História da Arte diante dos Modernos. *In*: HUCHET, Stéphane (org.). **Fragmentos de uma Teoria da Arte**. São Paulo: Edusp, 2012. p. 33-61.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. **Pérola Imperfeita**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- VAREJÃO, Adriana. **Entre carnes e mares**. Organização de Isabel Diegues. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.
- VAREJÃO, Adriana; VOLZ, Jochen. **Suturas, Fissuras, Ruínas**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022.
- WARBURG, Aby. **A presença do antigo**. Escritos inéditos. Campinas: Unicamp, 2018.



WARBURG, Aby. As festas mediceias na corte dos Valois em tapetes flamengos da Galleria degli Uffizi. In: WARBURG, Aby. **renovação da Antiguidade pagã**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 331-338.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: AKAL, 2010.

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

PÓS:

---

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. v. 12, n. 26, set-dez. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.39721>>

264

## NOTAS

1 Embora o uso de azulejos portugueses trazidos para o Brasil, a título também de lastro de navios, concernisse ao revestimento parietal 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, mas também no Rio de Janeiro, como na igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, o uso desse material marca poucas igrejas na região mineradora, como é o caso de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto, Minas Gerais.

2 Ou “azulejões”, nomenclatura oferecida pela própria artista referindo-se originalmente a peças quadradas de telas ou painéis pintados com motivos de azulejos, com 100 cm de lado, como na obra homônima *Azulejões* (2000). *Celacanto*, de maneira semelhante, possui quadrados com 110 cm de lado (MORAES, 2013, p. 70, 84).

3 *Celacanto provoca maremoto* foi reproduzida, em 2016, para revestir a fachada do Estádio Aquático, no Parque Olímpico na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, no contexto das Olimpíadas de 2016. (Cf. <http://ge.globo.com/olimpiadas/noticia/2015/09/fachada-do-estadio-aquatico-olimpico-tera-obra-de-adriana-varejao.html>).

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

5 Referimo-nos às trocas culturais ou aos intercâmbios de imagens que uniam diferentes regiões ou espaços do globo, baseando-nos no “fenômeno das trocas entre as culturas do sul e do norte” da Europa, conforme os estudos de Warburg ou, ainda, às “trocas entre as concepções de mundo antigas e aquelas protestantes do norte” (WARBURG, 2018, p. 47, 49).

6 Não se trata da única referência à China na obra da carioca. A artista visitou o Seminário de Belém, em Cachoeira, no Recôncavo Baiano, deparando-se com um forro de teto em fundo preto, ornamentado com crisântemos à “moda oriental”, atribuído ao missionário francês Charles Belleville (1657-1730), jesuíta, que esteve na China antes de fixar-se no Brasil (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2012, p. 315-316), o que resta controverso (FLEXOR *et al.*, 2007, p. 78). A pintura dessas flores de dita “influência oriental” é também citada por Paulo Herkenhoff (1992, p. 4), que associa a sua autoria ao nome do “jesuíta”, “vindo de Cantão para a Bahia”. Além disso, Varejão cita em entrevista para Pedrosa (2013, p. 235) 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”. Conclui por associar os motivos chineses a murais vermelhos e dourados na “Catedral da Sé” (PEDROSA, 2013, p. 235), a Catedral Basílica Nossa Senhora da Assunção, na cidade de Mariana, em Minas Gerais.

7 Referência ao “verdemuco” citado por James Joyce (1966, p. 41-42) em passagem retomada e trabalhada a fundo por Georges Didi-Huberman (2018b, p. 29).

8 Os azulejos em questão apresentam como motivo 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 *et al.*, 2007, p. 74).

9 Trata-se de um 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).

10 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, forma 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). Didi-Huberman escreveu sobre o caleidoscópio em Walter 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” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 145-146), envolvendo simetrias multiplicadas a partir de movimentos e

## NOTAS

---

a própria intermitência da imagem. Insinua-se um movimento de imagens, mas que não se dá sem o choque da descontinuidade de uma imagem dando lugar a outra.

11 *Nachleben der Antike*, literalmente traduzido como “Pós-vida do antigo”, mas também considerada, principalmente no contexto intelectual francês, como *Survivance* (sobrevivência). Cf. Pugliese, 2017, p. 31.