



ISSN 1984-5634

ARTIGO LIVRE

EXACERBAÇÕES DO PATHOS: A CARNE NA PLÁSTICA DE ADRIANA VAREJÃO

Exacerbations of pathos: the flesh in Adriana Varejão's plastic

ADRIEL DALMOLIN ZORTÉA¹

RESUMO:

O presente artigo debruça-se sobre *Linda do Rosário* (2003), de Adriana Varejão (1964), a partir de questões teóricas abertas pela noção de *Pathosformel*, cunhada pelo teórico e historiador da arte judeu-alemão Aby Warburg (1866-1929), bem como considera seus desdobramentos na produção do filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953). Se é preciso deter-se em *Linda do Rosário* a partir da problematização de determinados nexos da poética de Varejão, sem obliterar a remissão da artista à densidade do Barroco, o artigo investiga a obra face às formulações de patetismo acentuado da Antiguidade atualizados pelo Barroco, principalmente a partir do *pathos* de Cristo. Metodologicamente, o texto estrutura-se mediante o conhecimento por montagem, buscando diálogo com a *Prancha 41* do *Bilderatlas Mnemosyne*, de Warburg.

PALAVRAS-CHAVE: Adriana Varejão; *Linda do Rosário*; *Pathosformel*.

ABSTRACT:

This article focuses on *Linda do Rosário* (2003), by Adriana Varejão (1964), based on theoretical questions opened by the notion of *Pathosformel*, coined by the german-jewish theorist and art historian Aby Warburg (1866-1929), as well as considering its developments in the production of the french philosopher and art historian Georges Didi-Huberman (1953). If it is necessary to dwell on *Linda do Rosário* from the problematization of certain nexuses of Varejão's poetics, without obliterating the artist's remission to the density of the Baroque, the article investigate the artwork in the face of updated formulations of accentuated *pathos* from Antiquity by the Baroque, mainly based on the *pathos* of Christ. Methodologically, the text is structured through knowledge through montage, seeking dialogue with *Plate 41* of *Bilderatlas Mnemosyne*, by Warburg.

KEYWORDS: Adriana Varejão; *Linda do Rosário*; *Pathosformel*.

GESTÃO EDITORIAL:

Bruna Cristina Oliveira Pupe
Pedro Haas Zanotto

SUBMETIDO: 27/05/2024

ACEITO: 01/10/2024

COMO CITAR:

ZORTÉA, A. D. Exacerbações do *pathos*: a carne na plástica de Adriana Varejão. *Aedos*, Porto Alegre, v. 18, n. 41, p. 193-210, ago.–dez., 2026.

<https://seer.ufrgs.br/aedos/>

¹ Doutorando e Mestre em Teoria e História da Arte pela Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB), com bolsa CAPES. Graduado em História, em modalidade habilitação dupla, pela Universidade Federal de Santa Catarina (HST/CFH/UFSC), com bolsa PET e, depois, IC/CNPq. Vinculado ao Laboratório de Teoria e História da Arte (LaTHA/UnB). Cadastrado nos grupos de pesquisa Montagem no discurso historiográfico artístico (UnB/CNPq) e Lab|HABA - Laboratório de Historiografia da Arte no Brasil e Américas (UFRJ/CNPq). Este trabalho é parte substancial de minha dissertação de mestrado, defendida em julho de 2023. A pesquisa de mestrado foi desenvolvida entre 2021 e 2023, com financiamento da Capes. Ela foi revisada e ampliada no ano de 2024 para a publicação desse artigo, sem modificações estruturais em seus resultados. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9004537654401468>. E-mail: adrielzortea@outlook.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5823-2638>.

*Uma forma contorna o caos, uma forma dá
construção à substância amorfa – a visão de uma
carne infinita é a visão dos loucos.*

Clarice Lispector

O artigo considera a instalação *Linda do Rosário* (2003), obra da artista plástica Adriana Varejão (1964), a partir de questões teóricas abertas pela *Pathosformel*, tomando a noção a partir de sua cunhagem pelo teórico judeu-alemão Aby Warburg (1866-1929), mas, também, em seus desdobramentos na obra do filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953).

Tal obra da artista, que possui local de destaque na Galeria Adriana Varejão, uma das mais imponentes do Instituto Inhotim, relaciona-se intimamente com problemáticas aventadas pela arte contemporânea no Brasil, dialogando, também, com certa percepção do Barroco no Brasil. Tal movimento artístico, enraizado na Contra-Reforma, foi utilizado como principal chave de acesso à produção de Varejão, seja por ela ou por sua fortuna crítica.

Adriana Varejão nasceu e cresceu na cidade do Rio de Janeiro. Estudou no Parque Lage e, numa viagem a Ouro Preto, teve uma intensa experiência estética com o Barroco no Brasil. Voltando-se para a produção artística colonial a fim de produzir um nexos com a arte contemporânea, sob a chancela de um nome cada vez mais prestigiado no circuito internacional, ela revira o passado para realizar efeitos de presença e recosturar as tramas da história, gravadas na carne.

Apesar de ser carioca, Varejão pouco comenta as igrejas barrocas da capital fluminense. Seu primeiro movimento frente ao Barroco é voltado para Ouro Preto e, com a inserção cada vez mais profunda da azulejaria portuguesa em sua plástica, para o Barroco litorâneo de Salvador, Olinda e Recife. Dada a ausência de azulejos na referida cidade mineira, à exceção dos painéis do Altar-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, é a talha em madeira policromada, bem como à imaginária religiosa e outros elementos arquitetônicos que reverberam na plástica de Varejão diante de Minas Gerais.

Ao tomarmos a pintura da carne, um dos principais elementos de tal plástica, notamos que à bidimensionalidade das obras dos anos 90, sucedeu-se, em seguida, imagens que figuram lanhos cada vez mais profundos na superfície da tela.² A atividade funcionaliza, principalmente na série *Línguas e Cortes* (1998-), um interior carnal, extremamente atrativo por seu caráter matérico, que rebenta na superfície da tela forças contidas em seu interior. Emana da carne, por seu caráter de intimidade ao corpo humano, uma força que permite a imagem abrir-se, também, ao corpo de seu espectador, o que deve ser compreendido fisicamente e psiquicamente.

Frente à fortuna crítica, que será comentada abaixo, não nos esquecemos da densidade do Barroco. É possível afirmar que a violência da carne que irrompe dos debaixo em *Linda do Rosário* manifesta certo *pathos* da destruição, relacionando-se com formulações de patetismo acentuado oriundas da Antiguidade, atualizadas pelo Barroco quando da apresentação de Cristo e santos. Daí considera-se refletir sobre a obra *Linda do Rosário* face à *Pathosformel* da destruição, como na *Prancha 41* do *Bilderatlas Mnemosyne* (2020, p. 88), de Warburg, que será explicitada mais tarde.

2 Primeiramente, a artista utilizava telas, depois substituídas por outros materiais, como madeira, alumínio e poliuretano.

Nas imagens estudadas por Warburg, a *Pathosformel*, noção que será explicitada abaixo, de Cristo sucede imediatamente a dos heróis antigos, num dinamograma³ (*Dynamogramm*) que ondula entre, por exemplo, Orfeu e Cristo. Um exemplo é *A Morte de Orfeu* (1491), de Albrecht Dürer, bem como a *Flagelação de Cristo* (1482-1485), de Luca Signorelli, ambas expostas na mencionada *Prancha*. Contudo, mais que desdobrar o *topos* do corpo investido pelas pulsões humanas, parece surgir em *Linda do Rosário* um *pathos* de identificação entre sujeito e objeto, ação creditada à experiência estética.

Tal *pathos* aponta para uma relação de intimidade entre a imagem e o devoto, já que há na imaginária barroca a tentativa de acesso ao divino por meio do poder encarnacional de tais imagens. Adriana Varejão sofreu o impacto do Barroco no Brasil, observando a talha em madeira policromada e os forros repletos de flores estilizadas. Para além da matéria, os altares e nichos repletos de Cristos e santos feridos permitem uma outra tipologia de acesso a tal obra. Neste texto, buscamos, a partir de pressupostos teórico-metodológicos de Warburg e, também, de Didi-Huberman, investigar se tais corpos permeados de *pathos* permitem explorar um pouco mais imagens complexas como *Linda do Rosário*.

O BARROCO DAS RUÍNAS

A série *Línguas e Cortes* (1998-), de Adriana Varejão, avoluma imagens que condensam à azulejaria portuguesa seu par sinestésico: a carne. Nelas, impera o desejo de abrir a pintura. Estes elementos, azulejo e carne, são marcas indeléveis de tal plástica. Ao contrário da aparência fria, dura e lisa do azulejo, a ferida carnal apresenta, comumente, corporeidade mole, quente e viscosa. *Grosso modo*, na obra de Varejão o azulejo contém sob sua superfície asséptica a matéria orgânica que captura nossos olhos.

Não obstante, em tal obra as aparências não apenas ludibriam, mas permitem aos cinco sentidos a descoberta da densidade dos contrários. Calcada na ficção (*fingere*), o azulejo não apenas oculta, mas revela a carne, pois é ela que oferta profundidade à peça mineral: carne e azulejo são inseparáveis. Além disso, consideramos que a pintura em óleo sobre tela e a tridimensionalidade das obras de *Línguas e Cortes* não emprestam, apenas, a semelhança das vísceras úmidas, dos nervos e do sangue das carnes à obra, mas convocam, em alguma medida, velhos princípios da arte devocional explorados previamente pelo Barroco: caso da policromia e volumetria exigidas para o ser humano crer na imagem.

No que pode ser considerado um *site específico*,⁴ *Linda do Rosário* (Fig. 1) contrasta seu interior carnal a uma galeria de arte engastada num espaço de vidro, metal, alvenaria e concreto. A pintura não se contrapõe apenas à galeria Adriana Varejão, mas faz de seu interior carnal diferença frente ao azulejo branco. Daí sobrepor-se à carne, material humano por excelência, a pintura por parte da artista de materiais prosaicos, já considerados vulgares, como os rebaixados azulejos para cobertura de banheiros ou cozinhas.⁵ Eles não reproduzem a riqueza intrínseca dos padrões estilizados de flores e folhas utilizados na azulejaria portuguesa, tampouco as conchas do Rococó.

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

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

5 Cremos ser pertinente citar que a pintura (pois, aparentemente, estamos no território da ficção (*fingere*), da manipulação a partir da tinta) de elementos como o azulejo seriado, tijolo, cimento, poderia relacionar-se com o que se denominou arte *povera*. Nesta aproximação, seria preciso trabalhar na diferença entre tais perspectivas, mas haveria um valor heurístico na associação de Varejão a um movimento artístico que não o Barroco no Brasil.



Figura 1. Adriana Varejão, *Linda do Rosário*, 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Apostamos que em *Linda do Rosário* (Fig. 1) a pintura de carne de Varejão encontra-se em seu ponto nevrálgico. São as ruínas arquitetônicas, paredes, pisos, tetos que apresentam as sobras materiais de um mundo que enfrentou a destruição do tempo. As ruínas são parte de um frenesi contemporâneo com o *inatual*, o que se encontra fora da cronologia, relacionadas à reminiscência de um monumento devorado pelo tempo. Se a ruína, conforme lembra-nos Paulo Herkenhoff (2001, p. 7), é possibilidade, em *Origem do drama trágico alemão* (2013, p. 190), Walter Benjamin associa-a ao Barroco. Ele reflete sobre o caráter da ruína, alegando que ela, como “fragmento altamente significativo, é a mais nobre matéria da criação barroca”.

A obra relaciona-se com um conjunto de imagens de Adriana Varejão que permite expor a ruína arquitetônica como estrutura da história. Sendo uma pintura de grandes dimensões, é possível, também, a associação com outro texto de Walter Benjamin (1994, p. 225), aquele que considerou a dialética entre os monumentos da cultura e barbárie. Trata-se de uma estrutura hipotaxe entre carne e azulejo, bem como suas respectivas cargas de sentido. É interessante considerar os comentários de autores da fortuna crítica acerca de tal obra. Reiteradamente informa-se que a artista se baseou na história de um hotel na cidade do Rio de Janeiro, o *Linda do Rosário*. Conforme foi possível investigar, o referido hotel desabou no Rio de Janeiro às 15h15min do dia 25 de setembro de 2002 e jazia entre os escombros

ao menos três pessoas feridas. A causa do acidente é vinculada, principalmente, à má conservação do prédio (Agência Estado, 2002).

Sob os escombros da construção, em meio aos hóspedes surpreendidos na cama, talvez dormindo, talvez acordados, “restavam orgulhosas e ainda erguidas as paredes de azulejos” (Schwarcz; Varejão, 2012, p. 242). Parece-nos demasiado insuficiente considerar o hotel desmoronado como ponto de inflexão de uma obra tão complexa. Portanto, investigamos o que tal ruína de carne permite indagar da plástica da artista, primeiro face à fortuna, depois frente às aberturas teórico-metodológicas associadas à obra de Warburg e, também, à de Didi-Huberman.

Para a fortuna, a antítese entre azulejaria e carne (Fig. 2) figurou o avesso da colonização europeia, como numa contra conquista, destacando-se considerações que tecem o azulejo como elemento que recobre as violentas carnes da história. Paulo Herkenhoff (2001, p. 5), sobre certas obras pintadas por Varejão, escreveu que a pintura “apresenta (...) o corpo inteiramente marcado e arruinado pela história”. Lília Schwarcz e Adriana Varejão (2012, p. 252), num livro editado em coautoria, destacaram que “a carne dos colonos, a carne dos escravos, a carne dos indígenas, a carne dos portugueses aparece agora como matéria”, inclinando-se sobre o período colonial para dele extrair um elo com o presente (Zortéa, 2023, p. 782).



Figura 2. Adriana Varejão, *Linda do Rosário*, 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor

Obras como *Filho bastardo* (1992) e *Filho bastardo (Cena de interior)* (1997), datadas dos anos 90, apresentam a dor e a violência do período colonial. Tais afirmações são contundentes nas mais atuais interpretações da plástica da artista, principalmente no uso de perspectivas decoloniais – cuja matriz tem origem na antropologia –, apostando na pintura de carne como a *ferida* de um país marcado pelo flagelo do colonialismo. Segundo a crítica de arte e curadora Diane Lima (2022, p. 59), no catálogo da exposição de Adriana Varejão “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022), realizada na Pinacoteca de São Paulo, a carne poderia relacionar-se aos marcadores sociais, como os de raça e gênero.

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

A contaminação do azulejo limpo, branco e asséptico pela carne convulsa, demarca uma das muitas fissuras do encontro entre culturas no Brasil. Portanto, a perspectiva que considera a carne em *Linda do Rosário* (Fig. 3) a partir da violência na escravidão e miscigenação do passado colonial parece-nos pertinente. Contudo, não podemos nos esquecer que a insistência em tal vertente solapa, mesmo que se reconheça a importância de estudos decoloniais, interpretações anteriores da referida plástica. Isto, porque, se tal interpretação é reiterada como dominante e manuseada como homogeneizante desde o início da produção de Adriana Varejão, as difrações temporais são impregnadas, o que pode prejudicar a apreensão da plástica da artista nos anos 1980 e 1990 (Zortéa, 2024, 20).

Diante da produção artística de Varejão, há uma relação direta entre elementos como relicários, caso de *Relicário de braço de São Bento*⁶ (1989), *Relicário do Santo Lenho* (1989), *Sudário* (1990), *Primeiro Cálice* (1991) e *Terceiro Cálice* (1991), que já apresentam pintura de partes humanas – mesmo que estas obras não apresentem escavações na tela –, e um mundo cristão. Tal relação tem potência para recolocar questões à pintura de carne de Varejão, já que apresenta um nexo entre a produção inicial da artista e obras posteriores, como *Linda do Rosário*, principalmente no que tange à pintura de carne e sua relação com a imaginária cristã.

Frente a ausência de comentários sobre as obras citadas na fortuna da artista, bem como sobre a relação que elas mantêm, ao menos nos anos 1980 e 1990, com chagas e partes de corpos santos ou de Cristo, insistimos que o Barroco não se vincula à plástica da artista somente pelo que Varejão desejou compreender dele. A carne é erótica e violenta, relacionando-se à miscigenação e à escravidão, produzindo, também, críticas aos efeitos da colonialidade. Não obstante, não devemos obliterar a importância da iconografia cristã para tal movimento artístico, bem como para os fundamentos da referida plástica, além de recordar que santos e cristos pintados nos anos 80 não parecem se vincular às críticas e contribuições decoloniais.

⁶ É curioso, também, considerar os comentários da artista. Se Varejão (2013, p. 235) aponta que “não sabia ler os signos” cristãos, levando “tudo para o lado da matéria”, notamos que tais elementos não foram apenas pintados, mas eximamente nomeados nos títulos das obras dos anos 80.



Figura 3. Adriana Varejão, *Linda do Rosário*, 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Voltando-se à imagem (Fig. 4), as cores roxo, preto e vermelho, a cor do sangue seco, remetem ao interior de um corpo escorchado, insinuando-se uma eterna ulceração. Tal forma expõe as partes dos santos e o martírio de Cristo. A carne pode ser associada às imagens abertas da iconografia cristã, como nas chagas dos corpos do Barroco que abundam nas igrejas coloniais, inclusive transitadas pelas peças de azulejaria portuguesa.

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

O BARROCO DAS FERIDAS

Coberta pela fria parede que isola, a carne é mantida aquecida em sua natureza de víscera, pois quando exposta à temperatura ambiente seria curioso indagar se seu estatuto orgânico não tenderia à marmorização, ou seja, se não secaria até a dureza de um azulejo. Em *Linda do Rosário* (Fig. 4), o



Figura 4. Adriana Varejão, *Linda do Rosário*, 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor.

azulejo deseja encobrir a carne, contê-la como uma malha que isola, protege, mas também esconde a convulsão da matéria. Friedrich Nietzsche (2020, p. 118, grifo nosso), em *O nascimento da tragédia* desdobrou uma sobre a outra as noções de *ethos* e *pathos* justamente em termos do “encobrimento (...) do efeito dionisiaco”, bem como da potência do *pathos*, “que acaba empurrando o próprio drama apolíneo para uma esfera onde ele começa a falar com sabedoria dionisiaca”.

Aby Warburg (2015, p. 75), ao se servir dos textos de Nietzsche para a concepção da noção de *Pathosformel*, apontou como, no retorno ao passado em busca das formas harmônicas e simétricas da perfeita proporção, os doutos do Renascimento depararam-se, também, com as forças dionisiacas dos sarcófagos romanos e dos hinos antigos no retorno do passado (Pugliese, 2016, p. 209). Para ele, certas formulações do passado, observadas de outras imagens, volveriam da profundidade da memória coletiva para a mão do artista. Mais que um traço formal, a *Pathosformel* seria, também, o vetor de uma força no tempo, sendo preciso considerá-la como gesto físico e psíquico. Ela estaria relacionada com extratos profundos da memória humana, ativando pulsões primevas mais que emoções corriqueiras, que aflorariam nas imagens.

Salvatore Settis (2012, s./p.) escreve que há na palavra uma relação entre dois núcleos: o núcleo quente e frenético, que seria o *pathos*, e o núcleo frio e constante, que seria a *formel* (Fig. 5). Tal afirmação leva-nos a indagar sobre a temperatura do par carne-azulejo (Fig. 5), já que a antítese entre quente



Figura 5. Adriana Varejão, *Linda do Rosário*, 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 240 x 230 x 40 cm. Acervo: Instituto Inhotim. Fonte: arquivo pessoal do autor.

e frio se imiscui na noção de *Pathosformel*. Giovanni Careri (2003, p. 42), ao sublinhar a função de orientação existencial individual e coletiva fundamental contida na *Pathosformel*, também desdobra a noção como “necessidade vital para a sociedade e para o indivíduo”, como um vetor da imagem na história. Daí a *Pathosformel* figurar como cristalização de emoções humanas na imagem, já que se trata “da excitação de um esquema pelo movimento” (Bredekamp, 2017, p. 226).

É lícito pensar, na esteira de Didi-Huberman (2013, p. 168), que não escapou a Warburg a presença da *Pathosformel* tanto na graça das figuras de Botticelli como na fúria das Mênades assassinas de Orfeu. Neste sentido, é possível asseverar que as cargas emotivas contraditórias, “polaridades amontoadas” segundo Didi-Huberman (2013, p. 168), encontram vasão para expressarem-se mediante a polaridade entre o azulejo e a carne (Fig. 5). A referência a Orfeu não é aleatória, pois o que Warburg (2020, p. 88) nomeou *Pathosformel* da destruição pode dar a tônica para o estudo da carne em *Línguas e Cortes*, principalmente frente à *Prancha 41* do *Bilderatlas Mnemosyne* (Fig. 6). A *Prancha* possui como indicações iniciais “*Pathos* da destruição [cf. *Prancha 5*⁷]. Sacrifício. A ninfa como bruxa. O desencadeamento do *pathos*” (Warburg, 2020, p. 88).

⁷ A *Prancha 5*, por sua vez, possui como indicações “*A magna mater*, Cibele. Mãe enlutada (Níobe, luta e medo). Mãe destruidora. Mulher frenética (insultada). (Mênade, Orfeu, Penteu). Lamento por um homem morto (NB seu filho). Transição: concepção do Submundo (rapto de Proserpina). Agarrando a cabeça (Mênade, Cassandra e Sacerdotisa [Prancha 6])”.



Figura 6. Aby Warburg, *Prancha 41 do Bilderatlas Mnemosyne*.

Fonte: Como reproduzido em Warburg, 2020, p. 88.

Warburg fez do episódio mitológico de Orfeu um objeto fulcral de investigação, dado a presença, conforme inventariado por Luana Wedekin (2022, p. 10), do tema de Orfeu nas *Pranchas 5, 41, 49 e 57* do *Bilderatlas*. Portanto, face à vinculação da carne em *Linda do Rosário* (Fig. 5) ao Barroco, impõe-se indagar como a infiltração do *pathos* da destruição nos heróis pagãos, modelos formais para os artistas no Barroco, repercutiu na obra de uma artista voltada à matéria interior de tal movimento artístico.

Retomemos as *inversões dinâmicas* que Warburg notou na história da arte. Sabemos que as demarcações rígidas, ou as cesuras entre pagão e cristão não se sustentam numa investigação warburguiana, que as oblitera ao atestar *Nachleben der Antike*⁸ de forças a partir das *formas* para além de uma simples

⁸ *Nachleben der Antike* é traduzido literalmente do alemão como “pós-vida do antigo”, mas também considerado como “vida póstuma” (Agamben, 2017, p. 117) e, principalmente no contexto intelectual francês, como *survivance* (sobrevivência). Trata-se de diferentes modelos teóricos, não sinonimizados.

cronologia de substituição entre o cristão e o pagão. É caso, por exemplo, de um mesmo gesto formal que condensa duas emoções contraditórias: caso do personagem bíblico David, ou o próprio Cristo, em meio aos heróis pagãos – Orfeu, Medeia – na *Prancha 41* (Warburg, 2020, p.88).

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

Não obstante, é a partir do topos da morte de Orfeu que Warburg (2015, p. 81) confirma a *Pathosformel* como uma fórmula estilizada para apresentar expressões de *pathos* intensas de corpo ou de alma. A formação de estilo em Orfeu se estruturaria pelo contato do artista com uma corrente patética advinda da Antiguidade a partir de um *dinamograma* que atravessava diversas imagens no tempo. Warburg (2015, p. 81) propõe uma *arqueologia* de ligações entre as imagens, sustentando filologicamente a associação entre elas. Trata-se de vasos gregos, gravuras de Andrea Mantegna, a experiência patética da tragédia antiga, mas, também, como lembrou Careri (2003, p. 49), a tragédia moderna de Orfeu na pluma de Angelo Poliziano durante o Renascimento, manifestada “na experiência vivida pelos expectadores do drama”.

Diante da *Prancha 41* (Fig. 6), destacamos o caso entre Orfeu e Cristo, respectivamente no *dinamograma* de *A Morte de Orfeu* de Dürer, bem como na *Flagelação de Cristo*, de Signorelli, também apresentado na referida *Prancha*. As imagens reatualizam o topos do corpo masculino atacado pela fúria, caso do movimento dos braços das ménades no primeiro caso, e dos algozes de Cristo com seus chicotes no segundo caso. Fernando Checa (2011, p. 147) apontou que a *Prancha 41* apresenta “excesso de *pathos*”.

Em Dürer (Fig. 7), Orfeu é estilizado numa quase genuflexão, com as coxas abertas e apoiadas sobre o chão. Ele veste uma capa que se desdobra sobre as suas costas, mas o tórax e o peito são nus como seus braços e pernas. Já as partes pudicas estão cobertas pelo tecido da capa, que produz formas em volutas arredondadas como se insufladas pelo vento que insere movimento à formulação patética de defesa do herói pagão. Com uma mão ele protege o rosto enquanto com a outra firma-se sobre o solo. Seu atributo iconográfico é a lira. Fabienne Jourdan (2008, p. 6) assinalou que Orfeu é, na tradição pagã, um sedutor de bestas, originando-se daí sua associação com a magia.

Ladeiam o personagem um par simétrico de ménades, o contraponto apolíneo que, se somado à lira, caracteriza o lado calculado e proporcional do desenfreio dionisíaco: a violência frenética e repetitiva dos gestos nínficos. Neste sentido, é pertinente a afirmação de Giulia Bordignon (2018, p. 87), para quem “a coexistência do *ethos* apolíneo e do *pathos* dionisíaco como matriz expressiva da Antiguidade é personificada, talvez mais do que por qualquer outro personagem, por Orfeu”.

Uma ménade oferta-nos as costas e o rosto da outra é visualizado em perfil. Seu enquadramento patético é de ataque, já que os cantos antigos, como as *Metamorfoses* (X, 1-82), de Ovídio, as narram como as assassinas de Orfeu. No famoso episódio da descida (ou seja, o contrário da *ascese*) do herói ao Hades, Orfeu fracassa em trazer à superfície sua amada Eurídice. A raiva incontida das ménades foi provocada pela recusa sexual do herói, o que expõe sua melancolia diante do ódio das ninfas báquicas.



Figura 7. Albrecht Dürer, *A morte de Orfeu*, 1494. Desenho à bico de pena.
Fonte: Dürer (1494).

Reiteramos que, na teoria da montagem formulada por Serguei Eisenstein, é justamente Orfeu retomada como princípio metodológico, pois ele é o herói antigo – junto de Dioniso –, que é desmembrado num círculo ascendente que envolve tanto a dança, como o corte. É justamente a figura mítica eternamente despedaçada que reitera a atividade de colocar em pedaços como um procedimento, já que Orfeu está pronto para renascer “constantemente das suas mortes sucessivas” (Didi-Huberman, 2021, p. 204). Orfeu, na obra de Dürer (Fig. 7), é morto pelo excesso de *pathos*. Se a imagem suprime o corte, a violência é descarregada a partir dos braços de suas amantes. Nos altares barrocos, Cristo é aberto e sua ferida é o ponto culminante do olhar. Por sua vez, Adriana Varejão não apenas manteve o corte. Ele é sua atividade principal, pois se tratar de abrir a pele e encontrar o que subjaz sob ela.

O BARROCO DAS CHAGAS

*Dai a César o que é de César,
e a Deus o que é de Deus.*

Matheus, 22: 21

Nos nichos e altares barrocos, a invocação de Cristo se dá, principalmente, como Senhor dos Passos. Se o ponto culminante de tal iconografia é a Crucificação, com o crente envolto na profunda meditação sobre a Paixão, as estações da *Via Crucis* são significativamente exploradas nas imagens. Preservada na memória humana pelo Evangelho de João (XIX, V), a exclamação de Pôncio Pilatos, “Eis o homem” (*Ecce Hommo*) é corolário de seu sofrimento. Com efeito, o *pathos* mais carnal de Cristo, a sua Encarnação enquanto Verbo, pivô da doutrina cristã, demandaria aprofundamentos que excedem o tamanho do presente trabalho.

Limitamo-nos a assentir que, se o Barroco vincula-se à apresentação do sofrimento de Cristo, a carne aberta em Varejão poderia se relacionar com os corpos abertos que abundam no interior deste movimento artístico. Consideramos não apenas a ferida, mas a exposição permanente do interior, como um *close-up* da abertura corpórea de Cristo, o que sinaliza a intimidade devota face ao “Homem de Dores”. Para Hans Belting (2011, p. 111), a apresentação crística também “se concentrou nas chagas individuais e as isolou para o olhar” (Fig. 8; Fig. 9).

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

Por *participação*, ou por tamanha força expressiva, a carne conjuga-se como se, doravante, ela também fosse nossa, sendo pertinente a afirmação de Didi-Huberman (1998, p. 34), para quem a imagem está entre “tocar alguma coisa e tocar alguém”. É difícil observá-la e não querer ultrapassá-la, tocá-la com as pontas do dedo, sentir sua textura ao apertá-la, numa escansão do visível sobre o tangível. Segundo outro texto de Didi-Huberman (2018, p. 30-31), é pertinente uma remissão à obra *Le visible et le invisible*, do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1964, p. 175) pois “todo visível é talhado no tangível”⁹.

Não obstante, se a imagem da ferida propõe identificação com o sofrimento de Cristo, a “retórica muscular já quase barroca” (Warburg, 2013 [1914], p. 231) dos heróis pagãos também impõe-se na exibição das vísceras. *Linda do Rosário* (Fig. 1) atualiza o corpo arruinado na história ao funcionar como pele escorchada. Ela exprime a interioridade da carne mais íntima e, portanto, interdita. O *ethos*,

⁹ Na sequência, Merleau-Ponty (1964, p. 175) lembra que “todo ser tátil [é] promovido de alguma maneira à visibilidade”.



Figura 8. Anônimo, Cristo exposto na Cruz na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, em Salvador, Bahia, 2021.
Fonte: arquivo pessoal do autor.

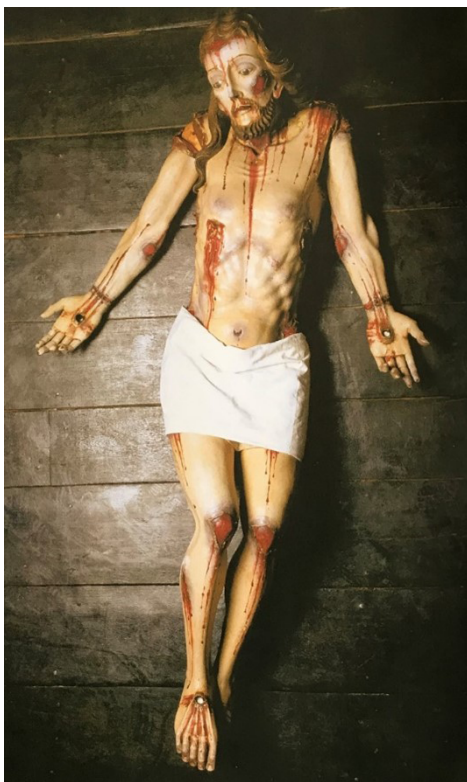


Figura 9. Anônimo, *Senhor Morto*, 3º quartel do século XVIII. Madeira policromada e couro (articulada), 183cm x 87cm. Igreja da Arquiconfraria de São Francisco de Assis, Sabará, Minas Gerais. Como reproduzido em Coelho, 2017, p. 58.

o azulejo, quer isolar o *pathos*, a carne, tarefa insustentável que fez o azulejo arrebentar na pressão exercida pelo peso da matéria. Esta abertura não é premeditada, nem um corte de um conhecedor de anatomia, mas a derrocada da estrutura na violência do dentro sobre o fora.

Em *Linda do Rosário* (Fig. 5), o exterior liso esconde seu interior viscoso, como o corpo humano possui tegumento para proteger nossas veias e ossos. Tal relação aponta para a pele como algo além de superfície, recordando a conceituação do *incarnée*. Para Didi-Huberman (2012, p. 43), a pele é um arranjo complicado, envolvendo o que vai por cima, com o que vai por baixo. Trata-se de um *après-coup* tramando uma teia delicada entre o que recobre e o que descobre. Ele cita *Détruire la peinture*, de Louis Marin (1977, p. 135), para quem há uma zona indiscernível entre a superfície e a profundidade da pintura, “não o exterior das coisas, nem o seu interior, mas o plano onde o dentro e o fora se encontram num limite incerto”.

Tais explanações são necessárias, mesmo que brevemente, pela especificidade do objeto de investigação de nosso artigo. Resta assinalar que a carnalidade das imagens não é uma preocupação de Warburg e foi a partir de sua noção de *Pathosformel* que se estruturou esse texto. É curiosa a indagação dirigida à obra plástica de uma artista contemporânea no Brasil a partir de uma noção cunhada há mais de um século, em Hamburgo, por um ainda pouco conhecido erudito judeu-alemão. Noção que foi desdobrada, em alguma medida, na obra de um outro estudioso, Didi-Huberman, cuja produção teórica antecede seu mergulho na obra de Warburg.

A partir do que Vera Pugliese e Roberto Casazza (2020, p. 71) consideraram um recente “retorno a Warburg no discurso historiográfico artístico contemporâneo”, preconizado, principalmente, por Didi-Huberman, parece ser possível considerar a obra de tais autores frente à produção de Varejão. Isto, porque, a obra da artista é voltada ao passado brasileiro, em relação direta com o Barroco no Brasil e seus elementos plásticos como a talha e a azulejaria. Se este movimento artístico se serviu dos modelos de patetismo acentuado, é interessante supor que tal noção alcançaria à obra de Varejão ao considerar um deslocamento formal, em nível consciente ou não, da *Pathosformel* em *Linda do Rosário*. Até onde foi possível investigar, a artista não leu Warburg, nem Didi-Huberman, mas se serviu das *Pathosformeln* expostas nas imagens barrocas.

É imperativo citar que, na imposição do elemento perturbador da obra – a carne –, um eixo teórico articula-se na pretensão de que indicações de lacunas ou questionamentos de elementos estruturantes de obra e fortuna crítica da artista pudessem ser, a partir daí, desdobradas. Malgrado a teatralidade, além da dimensão de ilusão dos sentidos do Barroco no Brasil – sem esquecer o drama e a antítese –, apreende-se um *pathos* da destruição em plena ruína barroca na obra *Linda do Rosário*.

Não é caso de esquecer as importantes camadas de elementos históricos que constituem a plástica da artista, principalmente em diálogo com o Barroco no Brasil. Não obstante, a obra de Varejão é aqui confrontada a uma noção que as antecede na *cronologia* oficial e, frente a este anacronismo fundamental, é a partir do presente que falamos do passado, ou vice-versa. Neste trabalho, ao lastrear a obra de Warburg, ou a de Didi-Huberman, o estudo da imagem sofre deslocamentos de forma ou de conteúdo, o que não quer dizer que os oblitera, abrindo-se também a uma dimensão *empática* entre sujeito e objeto.

Tal afirmação leva-nos a perceber a pertinência da associação para guiar interrogações que ultrapassem os termos de sua produção ou de suas referências ao revelar-se, também, no desenrolar de uma experiência. Diante de *Linda do Rosário*, a *Pathosformel* leva-nos a inferir sua irredutibilidade de pintura, feita de formas, referências e temporalidades.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. In: *A potência do pensamento*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017, p. 11-131.
- AGENCIA ESTADO. Desabamento deixa três feridos; duas pessoas estão sob escombros. *Estadão*, 25 set. 2002. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/brasil/desabamento-deixa-tres-feridos-duas-pessoas-estao-sob-escombros/>. Acesso em: 17 mai. 2026.
- BELTING, Hans. *A verdadeira imagem*. Porto: KKYM, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- BREDEKAMP, Horst. *Teoria do ato icônico*. Lisboa: KKYM, 2017.
- BORDIGNON, Giulia. Re-emergência do pathos da aniquilação. Uma proposta de leitura da Prancha 41 do Atlas Mnemosyne. *Engramma*, n. 165, jul./ago. de 2018, p. 73-96. Disponível em: https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3460. Acesso em: 17 mai. 2026.
- CARERI, Giovanni. Abu Warburg. Rituel, *Pathosformel* et forme intermédiaire. *L'Homme*, n. 165, p. 41-76, 2003.
- CHECA, Fernando. La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929). In: WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2011. p. 135-154.
- COELHO, Beatriz. *Devoção e Arte*. Imaginária religiosa em Minas Gerais. São Paulo: EDUSP, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 (*L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Éditions du minuit, 2002).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2017 (*Devant l'image*. Paris: Éditions du minuit, 1990).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Phasmes*. Essais sur l'apparition, I. Paris: Éditions du Minuit, 1998.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Povo em lágrimas, povo em armas*. O olho da história, VI. São Paulo: N-1 Edições, 2021.
- DÜRER, Albrecht. *A morte de Orfeu*. Meisterdrucke, 1494. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Albrecht-D%C3%BCrer/50755/Amorte-de-Orfeu,-1494.html>. Acesso em: 17 mai. 2026.
- HERKENHOFF, Paulo. Glória!, o grande caldo. *Adriana Varejão*. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001, p. 1-5. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/br/textos/detalhe/2/herkenhoff-paulo-gloria-o-grande-caldoin-adriana-varejao-sao-paulo-takano-editora-grafica-2001>. Acesso em: 17 mai. 2026.
- HESSEL, Katy. *The story of art without men*. New York: W. W. Norton & Company, 2023.
- HUCHET, Stéphane. Passos e caminhos de uma teoria da arte. In: DIDI HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 7-23.
- JOURDAN, Fabienne. Orphée, sorcier ou mage? *Revue de l'histoire des religions*, n. 1, p. 5-36, 2018. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rhr/5773>. Acesso em: 17 mai. 2026.
- LIMA, Diane. A performance da ruína. In: Jochan Volz (Org.). *Suturas, fissuras, ruínas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022, p. 41-200.
- MARIN, Louis. *Detruire la peinture*. Paris: Flammarion, 1977.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Flammarion, 1964.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- 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://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662697>. Acesso em: 17 mai. 2026.
- PUGLIESE, Vera. Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*. *Revista Archai*, v. 18, n. 171, 2016. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/view/8697/7377>. Acesso em: 17 mai. 2026.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. *Pérola Imperfeita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SETTIS, Salvatore. Aby Warburg, il demone della forma. *Engramma*, n. 100, set./out., 2012. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1139. Acesso em: 17 mai. 2026.
- VAREJÃO, Adriana. Entrevista com Adriana Varejão. Entrevista concedida a Adriana Pedrosa (1998), 2013. PEDROSA, Adriano (org.). *Histórias às margens*. São Paulo: Museu de Arte Moderna (MAM), 2013, p. 231-235.
- VERGARA, João. *Ateliês no Rio*. Rio de Janeiro: ID Cultural, 2022.
- WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WARBURG, Aby. *Bilderatlas Mnemosyne*. The original. Berlim: Hatje Cantz, 2020.

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

WEDEKIN, L. M. *Stanza del Fregio da Villa Farnesina: cortejo privilegiado de fórmulas de pathos e fonte substancial da prancha 40 do Atlas Mnemosyne*. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, [S. l.], v. 9, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/29661>. Acesso em: 17 mai. 2026.

ZORTÉA, Adriel Dalmolin. Sobre um atravessamento warburguiano 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. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2022/anais/cbha.42.061.pdf>. Acesso em: 17 mai. 2026.

ZORTÉA, Adriel Dalmolin. Barroco na fortuna crítica de Adriana Varejão. Entre as exposições “Câmera de Ecos” (2005) e “Suturas, Fissuras e Ruínas” (2022). In: *Anais do 3º MARTE. Colóquio Musealização da Arte. Diante das performatividades, performances e transitoriedades: quais os tempos da musealização*. Brasília, p. 11-28, 2023 (2024).