

TRIVIALIZAÇÃO DO PATHOS: SOBRE AS RECENTES RUÍNAS DE CARNE DE ADRIANA VAREJÃO

TRIVIALIZATION OF PATHOS: ON THE RECENT
RUÍNAS DE CARNE BY ADRIANA VAREJÃO

Adriel Dalmolin Zortéa¹

RESUMO: O presente artigo interroga a plástica de Adriana Varejão (1964) a partir de questões teóricas abertas pela noção de *Pathosformel*, cunhada pelo teórico e historiador da arte judeu-alemão Aby Warburg (1866-1929), e, também, em seus desdobramentos pensados pelo filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953). Frente à impossibilidade de debruçar-se sobre a extensa produção da artista, o texto detém-se, especificamente, na recente série *Ruínas de Carne* (2021-2022), investigada mediante a sobreposição de três questões: a *Pathosformel* da destruição, compreendida por Didi-Huberman como gestos de levantamentos; a polaridade, agonística, entre formas apolíneas e forças dionisíacas; e, arrefecimento das forças dionisíacas. O texto estrutura-se a partir de uma lógica associativa e dialoga com a *Prancha 77* do *Bilderatlas Mnemosyne* (1929).

Palavras-chave: Obra de Adriana Varejão; *Ruínas de Carne*; *Pathosformel*; Aby Warburg; Georges Didi-Huberman.

ABSTRACT: This article interrogates Adriana Varejão's plastic art (1964) based on theoretical questions raised by the notion of *Pathosformel*, coined by the German-Jewish theorist and art historian Aby Warburg (1866-1929), and also on its developments thought by French philosopher and art historian Georges Didi-Huberman (1953). Faced with the impossibility of delving

1 Doutorando, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília – PPGAV/VIS/IdA/UnB. Bolsa Capes. E-mail: adrielzortea@outlook.com Orcid: 0000-0001-5823-2638

into the artist's extensive production, the text focuses specifically on the recent series *Ruínas de Carne* (2021-2022), investigated through the overlapping of three questions: the *Pathosformel* of destruction, understood by Didi-Huberman as gestures of uprisings; the agonistic polarity between apollonian forms and dionysian forces; and, cooling of the dionysian forces. The text is structured based on an associative logic and dialogues with *Prancha 77 of the Bilderatlas Mnemosyne* (1929).

Keywords: Artwork by Adriana Varejão; *Ruínas de Carne*; *Pathosformel*; Aby Warburg; Georges Didi-Huberman.

INTRODUÇÃO

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

Investigamos a série *Ruínas de Carne* (2021-2022), de Adriana Varejão (1964), a partir de questões teóricas abertas pelas noções de *Pathosformel*² e *Nachleben der Antike*³, principalmente em diálogo com a *Prancha 77* (Warburg, 1929/2020, p. 144) do *Bilderatlas Mnemosyne*. Ao determo-nos na pintura do elemento carne na obra de Varejão, debruçamo-nos sobre o *Nachleben der Antike* de forças dionisíacas, carne seca, reprimidas por forças apolíneas, imagens de azulejos limpos e lisos.

2 Optamos por manter a grafia da palavra no original, em alemão, ao invés de traduzi-la para o português como “fórmula *pathos*”. A tradução poderia repercutir na perda da *sobreposição*, inclusive psicanalítica, entre os dois termos, “fórmula” e “*pathos*”, indissociáveis para a composição e compreensão da *Pathosformel* na obra de Aby Warburg.

3 O *Nachleben der Antike* pode ser traduzido do alemão como “pós-vida do antigo”, mas também considerado como “vida póstuma”, conforme Giorgio Agamben (2017, p. 117) e, principalmente no contexto intelectual francês, como *survivance* (sobrevivência), como em Georges Didi-Huberman (2002/2013b, p. 43). Sobre a última recaí a nossa *escolha* para a tradução de *Nachleben der Antike*, ressaltando tratar-se de diferentes modelos teóricos face à conceituação utilizada por Warburg, e não sinônimos.

A pesquisa atenta-se às singularidades formais de *Ruínas de Carne* (2021-2022), caso de *Ruína Brasilis* (2021) ou *Moedor* (2022), pintadas em verde e amarelo mediante uma relação com a simbólica estatal brasileira. Detemo-nos, em um primeiro momento, no que estes gestos apontam, na retórica da artista e nos comentários que sobejaram quando de sua exposição no Brasil, na antológica mostra “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022), sobre o que foi compreendido por sua fortuna crítica como um Brasil assolado pela covid-19, mas também fragilizado politicamente.

Trata-se, principalmente, de cotejar essas obras à *Pathosformel* da destruição, bem como aos desdobramentos da referida *Pathosformel* na produção de Didi-Huberman, reiteradas como gestos de levantes em *Soulevements* (2017) e, recentemente, em *Désirer désobéir* (2019) ou *Imaginer recommencer* (2021). É possível apontar um arrefecimento das forças dionisíacas encontradas face à plástica de Varejão, interpretando uma possível pasteurização na carne dessas obras. Ao contrário de vísceras úmidas, a carne embutida dialoga com a trivialização das imagens do passado que, conforme inversão energética, retornam à contemporaneidade enfraquecidas em um *Nachleben der Antike* revolvido negativamente na memória (Warburg, 1929/2020, p. 144).

MONUMENTOS DA HISTÓRIA

Focalizamos a série *Ruínas de Carne* (2021-2022), obras de Adriana Varejão exibidas pela primeira vez no Brasil nesta mostra. Com curadoria de Jochen Volz, diretor-geral da Pinacoteca, a recente “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022), aberta ao público em 26 de março, pretendeu ser a mais abrangente mostra já realizada sobre a obra de Varejão no Brasil. Com caráter antológico, abarca amplo escopo de imagens, selecionadas entre obras do início de 1980 e pinturas inéditas produzidas com exclusividade para a exposição.

São, principalmente, ruínas arquitetônicas que se ofertam aos nossos olhos, cobertas de azulejos portugueses, ou não, como indicaremos oportunamente. Paredes, pisos, tetos que apresentam as sobras materiais de um mundo que enfrentou a corrupção do tempo. As ruínas são parte de um frenesi contemporâneo com o *inatural*, como a reminiscência de um monumento devorado ou deteriorado pelo tempo, mesmo que a ruína, conforme lembra-nos Paulo Herkenhoff (2005, p. 7) ao citar a obra *Origem do drama*

trágico alemão (2013), cuja primeira publicação remonta ao ano de 1928, de Walter Benjamin, seja possibilidade.

Os azulejos de Varejão, conforme informa a fortuna, derivariam de uma “pesquisa de campo feita a partir de milhares de fotografias tiradas nas cidades de Olinda, Salvador e Cachoeira” (Volz, 2022, p. 214). O azulejo é uma constante na obra de Varejão. Podemos destacar o trabalho com azulejo na série de imagens *Azulejões* (2000-), ou ainda em *Saunas e Banhos* (2000-). No entanto, as peças estão presentes desde os primeiros trabalhos da artista, como *Milagre dos peixes* (1991) e *Varal* (1993), tratando-se de uma marca indelével de sua plástica.

Não obstante, tão marcante quanto o azulejo é sua contraposição à pintura de carne na obra de Adriana Varejão, transbordante pintada como carne vermelha contraposta ao azulejo. Sobre a tela pintada em azulejos a artista escavou uma ferida, que a partir da forma de uma língua orgânica extrapola o suporte material e adquire o meio externo em tridimensionalidade. Frente a estes azulejos muito bem encaixados, obedientes ao padrão imposto pela artista, as peças revestem um interior viscoso acessível aos nossos olhos pela abertura. Não se trata de um corte meditado, mas de um transbordamento por excesso do interior sobre o exterior.

Ao ponderar sobre as forças apolíneas do azulejo, limpo, frio e duro, investidas pela plástica de Varejão, seria preciso insistir que as forças dionisíacas também se infiltram nessas telas pintadas como gélidas peças minerais. Em sua tese de doutorado, Warburg (2015, p. 75) apontou como, no retorno ao passado, em busca das formas harmônicas e simétricas da perfeita proporção, os doutos do Renascimento depararam-se, também, com as forças dionisíacas dos sarcófagos romanos e dos hinos antigos no retorno do passado. Neste sentido, é possível dizer que Varejão, ao manusear o azulejo frio e duro, que cimenta e encobre, também encontrou forças violentas, inconstantes, pulsantes, na carne que escapa da superfície branca e lisa, como se, reprimidas, as forças dionisíacas exercessem pressão e estourassem a azulejaria.

Ruína Brasilis (fig. 1) apresenta-nos carne vermelha revelada sob o azulejo em espetaculoso padrão verde e amarelo, o que nos lembra da plasticidade fundamental deste elemento orgânico que pode ser erótico e dispendioso, mas não se subtrai de uma plasticidade ligada à violência. Numa pilastra arruinada foram pintados azulejos em losangos nas cores verde e amarelo.

São vistos como losangos, mas são na verdade azulejos colocados à 45°, formados a partir de triângulos.

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

Figura 1- Vista de *Ruína Brasilis*



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

Abundaram, em 2021 e 2022, por parte da crítica, comentários sobre as remissões de *Ruína Brasilis* ao governo federal brasileiro⁴ em sua gestão da COVID-19. Lúcia Guimarães (2021), em reportagem para a *Folha de São Paulo*, afirmou que “o charque arruinado representa o Brasil de Jair Bolsonaro, onde as cores de nossa bandeira foram sequestradas pelo extremismo”. A artista,

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

nesta reportagem, diante da pergunta “como vê o esforço do governo federal de aparelhar instituições culturais”, responde que “o problema é um plano que vem para destruir instituições de educação, cultura, ciência e meio ambiente”, antes de acrescentar que “atravessamos um momento terrível”.

Figura 2 - Vista de *Moedor*



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

No catálogo da exposição “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022), Jochen Volz (2022) apontou que, se o motivo dos azulejos parte da pesquisa de Varejão com a cerâmica Talavera, na cidade de Puebla, no México, pelo padrão bicolor a obra recebeu o título de *Ruína Brasilis*⁵, tornando-se um “totem ambíguo que fala tanto sobre a violência exploratória colonial como sobre um Brasil em ruína que destrói sua própria memória”.

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

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

as cores nacionais, uma associação da referida azulejaria à “nossa bandeira, que nos últimos tempos se tornou um símbolo do que há de mais reacionário e retrógrado no país”. Diane Lima (2020, p. 59) vê em *Ruína Brasilis* um “espaço que amarga no presente os séculos⁶ de violência e a constatação da impossibilidade de justiça, através de um governo federal que, tão farto de absurdos, nos leva a não encontrar adjetivos plausíveis diante de seus discursos de ódio”.

Moedor (fig. 2), outro título alusivo, produzida para a referida exposição na Pinacoteca de São Paulo⁷, apresenta-nos nova ruína arquitetônica coberta de azulejos. Trata-se de uma forma incomum, como um extradorso curvo com azulejos que entrecruzam de um modo aparentemente aleatório azulejos em verde e amarelo na diagonal, adossada pela quina de uma parede com interior em pintura carne.

Figura 3 - Vista de *Ruína 22*



Adriana Varejão, Vista de *Ruína 22*, 2022. Óleo sobre tela e madeira e poliuretano. Acervo: Empréstimo de Adriana Varejão.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

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

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

Ruína 22 (fig. 3), também pintada em 2022, não se trata de uma pilastra, mas de uma coluna. A partir de uma forma cilíndrica, a carne revelada advém para o exterior a partir de azulejos em verde berilo e não apresenta, ao contrário das obras acima, azulejos nas cores verde e amarelo. Duas fileiras de azulejos pretos correspondentes à porção inferior fornecem outra cor à base da coluna. Seu nome é, provavelmente, uma referência ao seu ano de pintura. *Ruína 22*, também, pode ser associada ao Brasil da covid-19.

Notamos que nenhuma das imagens apresentadas acima possui azulejos portugueses em sua composição, o que pode apresentar um rebaixamento das peças minerais na plástica da artista, que agora apresentam outros princípios modular. A não utilização de elementos da azulejaria portuguesa não deixa de ser significativa face às *Pathosformeln*, pois a pintura das peças mineiras nas cores verde e amarelo não nos causa sensação fria, mas quente, em um contraponto entre *ethos* e *pathos*⁸ que perde força expressiva, pois não há mais combate sinestésico entre interior e exterior. É preciso asseverar que a concentração da crítica nas cores da bandeira nacional, que recebeu mais atenção que a pintura de carne, aponta para arrefecimentos na manipulação destes elementos, pois o azulejo se tornou mais incômodo ao olhar que seu elemento contrário.

8 O que ativa questões relativas à polaridade *ethos/pathos* cuja “transformação energética”, encontrada por Warburg na filosofia nietzschiana, mas de fundo antigo, agonístico, pôde permitir, na obra de Varejão, interpretar o azulejo como *ethos* e a carne como *pathos*.

Figura 4 - Vista de *Ruína Talavera II*



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

Ruína Talavera II (fig. 4) é associada pela artista, a partir de seu título, à azulejaria Talavera. Sabemos que, ainda no Portugal seiscentista acentuou-se a utilização de azulejos no interior dos edifícios, revestindo paredes, arcos, abóbadas e cúpulas, enquanto a azulejaria desenvolvida em Talavera, na Espanha, mais tarde, disseminada para Portugal, confirmava a padronagem do material em cores azul e branco (Meco, 2020, p. 237; 247). As cores azul e branca associam-se à azulejaria histórica de Talavera, mas sua padronagem em formas geométricas não é estritamente referente a este tipo de azulejaria.

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

No entanto, ao percorrer o octógono da Pinacoteca de São Paulo, atentos às obras expostas em círculo (fig. 5) ponderamos que as atuais carnes pintadas por Varejão não são repulsivas. Acreditamos em *pasteurização*, ou arrefecimento da potência empática da carne, que tangencia, agora, uma carne

comestível, embutida, subtraída da visceralidade de obras anteriores da artista, caso da série *Línguas e Cortes* (1998-), como *Língua com padrão sinuoso* (1998), *Azulejaria em carne viva* (1999), *Azulejaria com incisura horizontal* (1999), *Azulejaria verde em carne viva* (2000), *Folds I* (2003), *Folds II* (2003), cujo aspecto visual de órgãos expostos é muito mais repulso.

Figura 5 - Vista panorâmica da exposição “Suturas, Fissuras, Ruínas” (2022)



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

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Indagamos a escolha, do ponto de vista de uma retórica que busca explorar a ideia de ruína numa pandemia catastrófica, de apresentar azulejos à 45 graus em diálogo com a simbólica estatal contrapostos não a uma carne viscosa, realmente dotada de qualidade visceral, mas a

carne mais próxima da comestível, ou ainda embutida. É possível investigar, face às *Ruínas de Carne* que, conforme enuncia Didi-Huberman (2019, p. 79), na esteira de Walter Benjamin, não deve haver “qualquer alienação da forma aos conteúdos de uma *tomada de partido*⁹ (maneira de visar a arte engajada na acepção trivial da expressão)”.

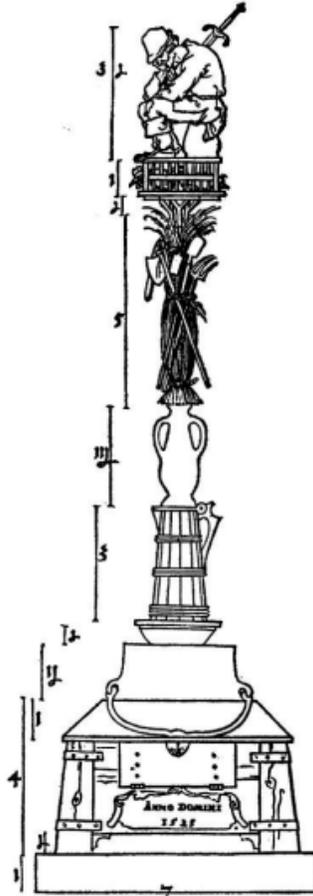
FARDOS DA HISTÓRIA

Didi-Huberman (2020, p. 92) em *Reinventar a primavera, ou as filiações da Revolta*, capítulo inédito, na data de sua publicação no Brasil¹⁰, de seu futuro livro *Imaginer recommencer* (2021), lembrou-nos de “três exemplos de monumentos em forma de coluna” gravados por Albrecht Dürer em 1525. O primeiro denomina-se *Monumento para comemorar uma vitória*, o terceiro *Monumento à glória de um bêbado*.

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

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

Figura 6 - *Monumento para comemorar a vitória sobre os camponeses sediosos*



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

Entre eles, o segundo, Monumento para comemorar a vitória sobre os camponeses sediosos (fig. 6), apresenta-nos uma coluna em que o artista:

Coloca um belo jarro de leite, três pés e meio de altura, com um abaulamento largo de um pé e a borda inferior larga de cerca de meio pé. Dá-lhe uma

base maior. Faça no jarro quatro ancinhos que usamos para raspar o excremento, desenha-os com um comprimento de cinco pés e meio. Amarra-lhe um feixe alto de cinco pés e meio, de modo que os ancinhos o ultrapassem em meio pé. Pendura as ferramentas dos camponeses, pás, enxadas, forquilha de estrume, mangual e outros objetos semelhantes. Coloca um caixote de galinhas acima dos ancinhos e aí derrube um frasco de banha, sobre o qual senta-se um camponês triste trespassado por uma espada. Como eu desenhei abaixo (Dürer, 1995 como citado em Didi-Huberman, 2020, p. 92).

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

No entanto, face à coluna, monumento por excelência dos vencedores, encontramos também, a partir da noção de *Pathosformel*, diante de um valor ainda mais fecundo, como a profunda dor de um camponês numa *inversão dinâmica*¹¹ das formas. A coluna em azulejos repleta de carne (fig. 2) também lembra-nos que um gesto de revolta não oblitera um gesto de lamento.

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

Não obstante, Didi-Huberman (2019, p. 38) ponderou a importância que Warburg dedicou ao estudo da história como uma tragédia na cultura,

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

além de lembrar-nos da ideia, profundamente dialética, das *inversões dinâmicas* na *Pathosformel* da dor contida na *Prancha 42* (Warburg, 2020, p. 92), pois os gestos de levante figuram, também, como gestos de lamentos.

Figura 7 - O carregador



Francisco Goya, *O carregador*, 1812-1823. Pincel e lavis de sépia sobre papel branco, 20,3cm x 14,3 cm. Paris, Musée du Louvre.

Fonte: como reproduzido em Didi-Huberman, 2017, p. 19.

Figura 8 - *No harás nada con clamor*



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

Nesse sentido, Didi-Huberman (2017, p. 19), ao focalizar dois desenhos de Francisco Goya (1746-1828), *O carregador* (fig. 7), para a série *Caprichos*, e *No harás nada con clamor* (fig. 8), aponta-nos como o gesto de levantar frente ao mundo que nos aflige pode conduzir-nos, enquanto oprimidos em prostração, a lançar o pesado fardo¹², a clamar, “mesmo que por nada”, numa “exposição de pulsão de vida”.

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

O carregador, associado por Didi-Huberman (2018, p. 127) ao castigo celeste infligido ao titã Atlas, o de levar o mundo às costas, como na *Teogonia*, de Hesíodo (c. VIII a.C.), cuja origem remonta ao século VIII ou VII a.C., apresenta-nos a ideia da polaridade envolvida no gesto de levantar, em que a dor da injustiça contém a revolta, e vice-versa, pois Goya cria a partir de uma “tensão entre os *caprichos* da imaginação e o trabalho da *razão*”.

Além disso, ao debruçar-se sobre imagens que são o olho da tormenta, ou o olho da história¹³ por um procedimento de “enquadramento patético”, Didi-Huberman (2018, p. 141) lembra-nos da “amplitude em Goya de motivos em que se vê um personagem dobrar-se sob um fardo”. O peso do mundo, como no *pathos* da figura de Atlas ou de *O carregador*, impele-os, senão à rendição, ao menos para demonstração da força de sua revolta, apesar desta nunca se visualizar sem forma.

Paralelamente, em associação entre as imagens de Goya e Varejão, as forças reprimidas, a carne caótica em luta com a azulejaria que a contém, e reprime, leva-nos a refletir em *Ruínas de Carne* sobre a potência destrutiva do interior sobre o exterior. A carne não mais ampara a carne que sobrevém dos debaixo¹⁴, sendo-nos apropriado citar que *monstra/astra*¹⁵, “forças da pulsão e formas do pensamento” (Didi-Huberman, 2020, p. 89), polarizam-se outra vez. Permitimo-nos, agora, cotejar a obra de Varejão, sempre a partir de suas singularidades formais, a questões teóricas abertas pela herma *monstra/astra*.

Seguindo passos de Vera Pugliese (2020), que se deteve *Prancha A do Bilderatlas Mnemosyne* (Warburg, 2020, p. 24), compreendida pela pesquisadora como “um *fractal* encriptado do *Bilderatlas*”, e depois na *Prancha C* (Warburg, 2020, p. 28), focalizamos as investigações de Warburg quanto aos demônios astrais contidos nas esferas celestes. A partir destas investigações, o historiador da arte alemão estruturou um eixo de investigação que inter-

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

14 Termo que advém da obra de Hubert Damisch (1984), como no livro *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*.

15 Pois, para Warburg (2015), conforme aponta-nos sua relação com Franz Boll, “*Per monstra ad sphaeram*”.

pretou a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) como um conflito da humanidade entre *astra/monstra*, vinculado ao plano antropológico de uma *Urkatastrophé*, ou seja, uma “catástrofe originária” (Didi-Huberman, 2018, p. 224).

Além disso, Pugliese (2020) retomou Didi-Huberman (2018, p. 223), principalmente face às fotografias acumuladas por Warburg durante o conflito mundial, numa coleção de fotografias que, inclusive, remonta sua origem ao ano de 1914 (Saxl, 2018), isolando as imagens relativas à aviação e suas consequências destruidoras para o mundo, pois as imagens aéreas são “signos, por excelência, da guerra moderna¹⁶” (Didi-Huberman, 2018, p. 227). Três das caixas originais (números 115, 117 e 118), ainda existem, sob a proteção do Warburg Institute, em Londres, e numa delas a fotografia de colunas dóricas crivadas pela destruição das metralhadoras (fig. 9) vincula a destruição da guerra ao monumento asolado, uma associação que também tangencia a coluna destruída de Varejão.

Figura 9 - *Kriegskartothek*



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

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

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

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

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

Figura 10 - Sepultura múltipla de Saint-Rémy-la-Calonne (Meuse)



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

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

Ao avançar a hipótese da psicomaquia como pedra angular da dita “ciência sem nome”, é possível demonstrar que o *logos* warburguiano é exemplarmente atravessado pelo *pathos*, numa relação, como enunciou exemplarmente Didi-Huberman (2013, p. 341) com o *pathei mathos*, o saber pela experiência em *Agamemnon* (vers. 212), cuja versão mais antiga remontaria a 458 a.C., de Ésquilo (c. 525 a.C. – c. 456 a.C.). Trata-se de um conhecimento sobre a “história trágica da liberdade de pensamento do europeu moderno” (Warburg, 2015, p. 196), o que é assinalado diante dos mortos enterrados numa hecatombe (fig. 10) da Primeira Grande Guerra, cuja forma remete-se também, por exemplo, às ossadas pintadas por Varejão entre as carnes de *Linda do Rosário*.

Daí a associação entre *pathos* e *logos* não suplantam uma relação entre os estudos warburguianos e o *gáio saber* em seu sentido mais antigo

e trágico, instrumentalizado por Nietzsche (2012), aliás: o saber também advém da passagem pela dor abissal. Isto também desdobra-se a partir de uma incorporação do mundo, conforme o próprio depoimento de Warburg (2007, p. 174) quando de seu período de internação: “minha doença consiste em perder a capacidade de conectar as coisas em suas simples relações causais, o que se reflete tanto na dimensão espiritual como nas coisas concretas”.

Contudo, conforme as *Ruínas de Guerra* apontam, o conflito entre a polaridade como parte íntima do ser humano leva-nos a indagar a sublimação dos temores pagãos ou das forças dionisíacas face ao apolíneo, a partir da carne e da parede em azulejos na plástica de Varejão. Extrai-se daí a reflexão de que se esta obliteração da potência cósmica não nos autoriza a assentir na inibição das forças pagãs, aponta-nos para a domesticação das formas, o que pode gerar consequências teóricas face à pasteurização da carne na obra de Varejão.

ESPERANÇAS DA HISTÓRIA

Malgrado a potente excepcionalidade da ruína na arte contemporânea, ou, neste sentido, o contraponto entre azulejo frio e carne quente, ponderamos que, talvez, a pintura de carne seca nas obras de Varejão não possui a visceralidade de uma ferida em carne viva em seu aspecto revelado. Sua empatia diante do olhar de seus observadores é menor que a de outras obras da artista, como a excepcional *Linda do Rosário* (2003). Acreditamos que as carnes de *Ruínas de Carne* não nos atraem pela visceralidade, ou não nos seduzem pela repulsa.

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

Figura 11 - Prancha 77 do *Bilderatlas Mnemosyne*



Aby Warburg, *Prancha 77 do Bilderatlas Mnemosyne*.
 Fonte: Como reproduzido em Warburg, 2020, p. 144.

Arriscamos que, a partir da relação em Didi-Huberman (2012, p. 231) da *superexposição* das imagens de povos como antinomia dirigida à *subexposição* dos povos nas imagens, devemos atentar para o arrefecimento da potência das *Pathosformeln* na plástica de Varejão, principalmente ao cotejar *Ruínas de Carne* à *Prancha 77 do Bilderatlas Mnemosyne* (fig. 11), cientes de que perdas energéticas nas *Pathosformeln* que, num processo de *Nachleben der Antike*, revolvidas negativamente na memória, poderiam retornar enfraquecidas, foi considerada por Warburg.

A *Prancha 77* possui como indicações “Delacroix: Medeia e o infanticídio. Selos: Barbados – *Quos ego tandem*; França – A semeadora, Aretusa.

Vitória e o jovem Tobias na publicidade. O *Monumento Hindenburg* como apoteose da reserva. Goethe, 24 pernas” (Warburg, 2020: 144). Nela, a partir do *Nachleben der Antike* da Mênade grega na gestualidade da golfista¹⁷ moderna em fotografia do século XX, o que Didi-Huberman (2002, p. 134) considerou uma pergunta colocada à sobrevivência dos deuses pagãos na cultura ocidental, ponderamos um arrefecimento das *forças* pagãs nas *formas*, como investigou Aby Warburg (2015, p. 362).

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

A partir do que Vera Pugliese (2020) compreendeu, ainda na *Prancha 77*, como “Vitória alada arcaizante que anuncia um papel higiênico, transformando-a em uma fada do lar” (fig. 12), podemos apontar tanto o *Nachleben der Antike* das imagens pagãs como um arrefecimento de potências da Antiguidade que retornaram fragilizadas. Uwe Fleckner (2020, p. 302) também asseverou-nos os processos energéticos envolvidos neste processo mnêmico para além da jurisprudência da sobrevivência das formas, somando-se numa possível urdidura a Pugliese (2020) ao considerar a importância da investigação de Warburg (2015, p. 362), em *Le Déjeuner sur l’herbe* (1862-1863), de Édouard Manet (1832-1883), no apontamento dos processos de domesticação das imagens pagãs a partir do *topos* do *Julgamento de Paris* nas imagens que vinculam a referida obra de Manet, gravuras renascentistas e sarcófagos antigos.

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

Figura 12 - Hausfee



Anônimo, *Hausfee* (a fada doméstica), início do século XX.
 Papel, 1,5 x 21cm. Reprodução fotográfica. Disponível em:
http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1077

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

A associação da obra às imagens de Varejão pode fazer compreender este importante papel da imagem, como suspensão de uma dialética¹⁸, em termos benjaminianos, frente à *Ruínas de Carne*. Este ato lembra-nos da

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

altura de outro desafio: considerar a fragilidade da imagem. Primeiro, porque *Ruína Brasilis* e *Ruína 22* são, como apontam seus títulos, apenas ruínas de um mundo perdido. São ínfimos gestos de revolta contra um mundo que as fez padecer e quase desaparecer¹⁹.

Fragilidade²⁰ de uma aparição, pois “a destruição nunca é absoluta” (Didi-Huberman, 2014, p. 84), apesar de sua legibilidade poder ser, também, ínfima, como nos aponta Benjamin (2022) sobre o obelisco, num tom bastante kafkiano, aliás, pois “aquilo que há quatro mil anos ali foi gravado está hoje no meio da maior de todas as praças”, existe sem que “nenhuma dentre as dezenas de milhares de pessoas que aqui param é capaz de ler a inscrição”.

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

REFERÊNCIAS

Agamben, G. (2014). *Infância e história: a destruição da experiência e origem da história*. Editora UFMG.

Binswanger, L. (2007). *La curación infinita: historia clínica de Aby Warburg*. Adriana Hidalgo.

19 Para retomar uma querela entre leitores de Warburg e de Benjamin, que são Didi-Huberman (2014) e Giorgio Agamben (2014), lembramos que para o francês a imagem está distante de qualquer horizonte de poder. Para Didi-Huberman (2014, p. 121), o declínio da *experiência* na modernidade não é equivalente a seu desaparecimento. “Uma destruição efetiva, eficaz; mas é uma *destruição não efetuada*, perpetuamente inacabada”.

20 Um problema teórico é investigado por Didi-Huberman a partir da *aparición* de pequenos insetos, como são as pasmas, de *Phasmes* (1998) as falenas, de *Phalenas* (2013) e os *vagalumes*, de *Sobrevivência dos vagalumes* (2014). O problema das borboletas possui um eixo conceitual próprio em Didi-Huberman: Benjamin (2020) falou-nos de borboletas, bem como Aby Warburg, conforme epístolas à época da estadia na Clínica Bellevue (Stimilli, 2007, p. 55), conversou com estes pequenos insetos quando de sua fragilidade psíquica. Além disso, a aparição é vinculada por Michaud (2013) a problemas warburgianos, como a questão da Ninfa.

Bredekamp, H., & Diers, M. (2013). Prefácio à edição de estudos (1998). In A. Warburg. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científicoculturais para a história do renascimento europeu* (pp. XVII-XXXVII). Contraponto.

Benjamin, W. (1987). *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, Vol. 1). Brasiliense.

Benjamin, W. (2009). *Passagens*. Editora UFMG.

Benjamin, W. (2013). *Origem do drama trágico alemão*. Autêntica.

Benjamin, W. (2020). *Walter Benjamin está morto*. Sobinfluencia.

Benjamin, W. (2022). *Rua de mão única. Infância berlinense: 1900*. Autêntica.

Burucúa, J. E. (2003). *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Fondo de Cultura Económica.

Damisch, H. (1984). *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Éditions du Seuil.

Didi-Huberman, G. (1998). *Phasmes: essais sur l'apparition, I*. Paris: Minuit.

Didi-Huberman, G. (2002). *Ninfa moderna: essais sur le drapé-tombé*. Gallimard.

Didi-Huberman, G. (2012). *Peuples exposés, peuples figurants: l'oeil de l'histoire, IV*. Minuit.

Didi-Huberman, G. (2013a). *Phalènes: essais sur l'apparition, 2*. Minuit.

Didi-Huberman, G. (2013b). *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (V. Ribeiro, Trad.). Contraponto. (Trabalho original publicado em 2002)

Didi-Huberman, G. (2014). *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Editora UFMG.

Didi-Huberman, G. (2015a). *Passés cités par JLG: l'oeil de l'histoire*, V. Minuit.

Didi-Huberman, G. (2015b). *Ninfa fluida: essais sur led rapé-désir*. Gallimard.

Didi-Huberman, G. (2016). *Que emoção! Que emoção?* Editora 34.

Didi-Huberman, G. (2017a). *Levantes*. Sesc.

Didi-Huberman, G. (2017b). *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*, I. Editora da UFMG.

Didi-Huberman, G. (2018a). *Atlas ou o gaio saber inquieto: o olho da história*, III. Editora UFMG.

Didi-Huberman, G. (2018b). *Remontagens do tempo sofrido: o olho da história*, II. Editora da UFMG.

Didi-Huberman, G. (2019a). *Désirer désobéir. Ce qui nous soulève*, 1. Minuit.

Didi-Huberman, G. (2019b). *Sobre o fio*. Cultura e Barbárie.

Didi-Huberman, G. (2020). Reinventar a primavera, ou as filiações da revolta. *MODOS: Revista de História da Arte*, 4(3), 81-98. <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4653>

Didi-Huberman, G. (2021a). *Imaginer recommencer. Ce qui nous soulève*, 2. Minuit.

Didi-Huberman, G. (2021b). *Povo em lágrimas, povo em armas: o olho da história*, VI. N-1.

Efal, A. (2018). A “Fórmula de Pathos” de Warburg nos contextos psicanalítico e benjaminiano (Vera Pugliese, Trad.). *Arte e Ensaios*, (35), 196-211. <https://doi.org/10.60001/ae.n35.p%25p>

Fleckner, U. (2020). Manet, Manebit! O “Manet e a Antiguidade italiana” de Aby Warburg como autorretrato psico-intelectual. *MODOS: Revista de História da Arte*, 4(3), 301-317. <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4737>

Gombrich, E. (1970). *Aby Warburg: an intellectual biography*. The Warburg Institute.

Guimarães, L. (2021, 7 de maio). Adriana Varejão retrata Brasil de Bolsonaro como carne seca em Nova York. *Folha de São Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/adriana-varejao-retrata-brasil-debolsonaro-como-carne-seca-em-nova-york.shtml>

Herkenhoff, P. (2005). Glória!, o grande caldo. *Adriana Varejão*, 1-5. <http://www.adrianavarejao.net/br/textos/detalhe/2/herkenhoff-paulo-gloria-o-grande-caldoin-adriana-varejao-sao-paulo-takano-editora-grafica-2001>

Lima, D. (2020). A performance da ruína. In: J. Volz (Org.), *Suturas, físsuras, ruínas* (pp. 41-200). Pinacoteca do Estado.

Michaud, P.-A. (2013). *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Contraponto.

Michaud, P.-A. (2020). Mnemosyne, ou a cinematografia sem aparelho. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 4, n. 3, p. 341-357. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662694>

Museu Berardo Estremoz. (2020). *800 anos de história do azulejo*. Associação de Coleções.

Nietzsche, F. (2012). *A gaia ciência*. Companhia das Letras.

Pugliese, V. (2020, maio/agosto). Sob o selo de Aby Warburg: fronteiras, trânsitos, retornos. *MODOS: Revista de História da Arte*, 4(2), 359-384. <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4738>

Romandini, F. L. (2017). *A ascensão de Atlas: glosas sobre Aby Warburg*. Cultura e Barbárie.

Saxl, F. (2018). A história da biblioteca Warburg – 1866-1944. In A. Warburg. *A presença do antigo: escritos inéditos* (C. Fernandes, Vol. 1, pp. 233-253). Editora da Unicamp.

Stimilli, D. (2007). La tintura de Warburg. In A. Warburg & L. Binswanger. *La curación infinita: historia clínica de Aby Warburg*. Adriana Hidalgo Editora.

Varejão, A. (2022). Entrevista com Adriana Varejão. Entrevista concedida a Jochen Volz. In J. Volz (Org.), *Suturas, fissuras, ruínas* (pp. 19-39). Pinacoteca do Estado.

Volz, J. (2022). Apresentação. In J. Volz (Org.), *Suturas, fissuras, ruínas* (pp. 5-18). Pinacoteca do Estado.

Warburg, A. (2007). Cartas y fragmentos autobiográficos. In L. Binswanger & A. Warburg. *La curación inifita: historia clínica de Aby Warburg* (pp. 169-197). Adriana Hidalgo. (Trabalho original publicado em 1921)

Warburg, A. (2013a). A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu (M. Hediger, Trad.). Contraponto. (Trabalho original publicado em 1923)

Warburg, A. (2013b). Projeto de viagem à América In P.-A. Michaud. *Aby Warburg e a imagem em movimento* (pp. 287-291). Contraponto. (Trabalho original publicado em 1927)

Warburg, A. (2015). *Histórias de fantasmas para gente grande*. Cia das Letras.

Warburg, A. (2018). *A presença do antigo: escritos inéditos* (C. Fernandes, Vol. 1). Editora da Unicamp.

Warburg, A. (2020). *Bilderatlas Mnemosyne – the original*. Hatje Cantz.