



# Tradições ininterruptas. A continuidade da azulejaria barroca lusu-brasileira na obra de Adriana Varejão | *Alessandra Castelo Branco Bedolini*

*doutora pela FAU – USP e docente de teoria e história da arquitetura e do urbanismo junto ao curso de arquitetura e urbanismo da FLAM-FAAM – Centro universitário (São Paulo) | albedolini@gmail.com*

**Resumo:** Considerada uma das manifestações artísticas mais intimamente ligadas à cultura lusitana, a azulejaria tem se configurado, no decorrer dos séculos, como um elo incindível entre arquitetura e artes plásticas. Os revestimentos cerâmicos começaram a se afirmar em Portugal a partir do século XV; sucessivamente, devido ao seu notável desempenho técnico-funcional e às suas incalculáveis possibilidades decorativas, eles foram exportados nas colônias ultramarinas. No Brasil, as peças cerâmicas começaram a ser introduzidas nas décadas iniciais do século XVI. O período de mais ampla difusão dos painéis cerâmicos, contudo, corresponde à primeira metade do século XVIII, concomitantemente com a afirmação da linguagem barroca. O presente artigo tem como objetivo a análise das principais características da azulejaria brasileira do período barroco. A investigação será elaborada em duas fases. Em primeiro lugar, construir-se-á uma contextualização histórica do tema, a fim de reforçar a relação de interdependência que intercorre entre a arquitetura luso-brasileira e os painéis cerâmicos. Em seguida, propor-se-á uma investigação historiográfica retrospectiva, analisando uma obra contemporânea exposta no Instituto Inhotim: Celacanto provoca maremoto (2008) da artista carioca Adriana Varejão. Através de um exame minucioso dos diversos aspectos constitutivos da obra – materiais, cromáticos, compositivos, espaciais – tentar-se-á traçar, da maneira mais completa possível, uma panorâmica dos principais atributos da essência barroca, numa demonstração de como em alguns casos, através dos ensinamentos do presente, é possível conhecer o passado.

**Palavras-chave:** Azulejaria, Barroco, Celacanto, Adriana Varejão, Inhotim

## **Unbroken traditions.**

### **The continuity of Luso-Brazilian baroque tiles in Adriana Varejão's work.**

**Abstract.** Considered one of the artistic manifestations most closely linked to Portuguese culture, tiles have become, over the centuries, an indispensable link between architecture and plastic arts. Ceramic tiles began to be used in Portugal from the 15th century onwards; successively, due to their remarkable technical-functional performance and their incalculable decorative possibilities, they were exported to overseas colonies. In Brazil, ceramic pieces began to be introduced in the initial decades of the 16th century. The period of widest diffusion of ceramic panels, however, corresponds to the first half of the 18th century, concomitantly with the affirmation of the Baroque language. This article aims to analyze the main characteristics of Brazilian tiles from the Baroque period. The investigation will be carried out in two phases. First, will be built a historical contextualization of the theme, in order to reinforce the interdependent relationship between Portuguese-Brazilian architecture and ceramic panels. Then, will be proposed a retrospective historiographical investigation, analyzing a contemporary work exhibited at the Inhotim Institute: Celacanto provoca maremoto (2008) by the Rio de Janeiro artist Adriana Varejão. Through a thorough examination of the various constituent aspects of the work - materials, chromatic, compositional, spatial - an attempt will be made to outline, as completely as possible, an overview of the main attributes of the Baroque essence, in a demonstration of how, in many cases, through the teachings of the present, the past can be known.

**Key-Words:** Tiling; Baroque; Celacanto; Adriana Varejão; Inhotim.



## A importância da produção azulejar na cultura luso-brasileira: contextualização histórica do tema

### A azulejaria em Portugal

A partir do final do século XVIII e ao longo do século XIX, importantes descobrimentos arqueológicos em sítios do Oriente Próximo revelavam para as culturas ocidentais a existência de alguns exemplares de belíssimos ladrilhos cerâmicos realizados pelas civilizações mesopotâmicas com o objetivo de revestir – como elementos de reforço, mas também de embelezamento – as muralhas de suas cidades, erguidas em frágeis tijolos crus. Tais revestimentos cerâmicos foram observados principalmente nos sítios arqueológicos correspondentes às cidades assírias do século VIII a.C. e aos centros urbanos persas, como Susa e Persépolis (séculos V e VI a.C.). Um dos exemplos mais relevantes e conhecidos em nível internacional desse tipo de arte são as peças produzidas para adornar a celebre Porta de Ishtar da antiga cidade de Babilônia (sec. VII a.C.), atualmente conservada no *Pergamonmuseum* de Berlim. O esplendor das cerâmicas esmaltadas reveladas pelos arqueólogos cativou o Ocidente e propiciou, Europa afora, um intenso revival no emprego desse material em arquitetura.

Em Portugal, contudo, o uso das cerâmicas como elementos de embelezamento das superfícies arquitetônicas já havia se consolidado a partir do final do século XV, início do século XVI, em uma cada vez mais sólida tradição nacional. Responsáveis pela difusão da azulejaria na Península Ibérica haviam sido as culturas muçulmanas que, mantendo um contato mais próximo com o Oriente, já vinham assimilando estas técnicas desde meados do século IX. No final do século XV, período coincidente com o florescimento do estilo tardo gótico que, em terras lusitanas, ficou conhecido como *manuelino*, quantidades ingentes de azulejos *mudéjar* começaram a ser importadas em território português. A maioria das peças era produzida por artesãos de origem mourisca em Sevilha, cidade que, segundo Alcântara, deteve o “monopólio do mercado durante toda a primeira metade do século XVI”<sup>1</sup>. De lá as cerâmicas eram enviadas, via navio, para o porto de Lisboa. Inicialmente, por serem consideradas produtos caros, as peças eram aplicadas prevalentemente nas superfícies dos ambientes internos ou intermediários (*loggias*, alpendres, pátios e claustros), diferentemente do que acontecia nos países muçulmanos, onde as mesmas também costumavam ser utilizadas de maneira corriqueira como revestimentos externos.

A majólica caracteriza-se pelo vidrado branco opaco que reveste a superfície da peça cerâmica. Este vidrado, constituído essencialmente por uma frita de sílica, de óxidos de chumbo e estanho, e de fundentes como óxidos de potássio e/ou de sódio, é aplicado na peça cerâmica já cozida (em chamota) em forma de suspensão aquosa, formando uma camada fina de pó após a água ser absorvida. A pintura dos motivos decorativos é realizada directamente nesta camada, utilizando como colorantes óxidos metálicos em suspensão aquosa [...] <sup>2</sup>.



Entre os artesãos italianos que contribuíram ao aperfeiçoamento desta técnica, os mais célebres foram, provavelmente, os integrantes da família Della Robbia de Florença, os quais, entre os séculos XV e XVI, afinaram uma técnica de vitrificação inédita – e ainda hoje não completamente explicada – à base de óxido de estanho, óxido de chumbo, areias de silício e elementos alcalinos, que fazia literalmente resplandecer suas majólicas brancas e azuis, criando efeitos amplamente apreciados.

Outras peças chegavam a Portugal do norte da Europa: a maioria provinha de Antuérpia e era fabricada nas oficinas de artesãos ceramistas italianos estabelecidos em Flandres. Graças a eles, encetou-se o processo que mais adiante, no começo do século XVII, propiciou a excelência das cerâmicas produzidas nos Países Baixos: especialmente famosas foram, nesse contexto, as peças brancas e azuis produzidas na cidade holandesa de Delft. Em seguida, artesãos flamengos fixaram-se em Sevilha e, finalmente, em Lisboa, dando finalmente vida à produção nacional de azulejos.

Apesar de não terem sido produzidos em terras lusitanas desde as batidas iniciais de sua aplicação na construção civil, os ladrilhos cerâmicos tiveram, desde o início, uma conexão inédita com a cultura arquitetônica portuguesa, adquirindo uma significância sem precedentes dentro das praxes projetuais:

70

Não sendo um material de origem portuguesa, o azulejo teve em Portugal uma utilização sem paralelo no mundo. A sua ininterrupta, profusa e original utilização desde o século XVII faz com que já tenha sido considerada a nossa [dos portugueses] arte decorativa por excelência. Mas o azulejo português supera largamente o papel meramente decorativo – os azulejadores nacionais demonstraram desde cedo uma surpreendente capacidade de aproveitar as potencialidades deste material como definidor e estruturador dos espaços arquitetônicos, alcançando uma grande variedade de soluções decorativas que têm em comum a escala monumental<sup>3</sup>.

A partir da segunda metade do século XVI, graças à difusão do ‘saber fazer’ flamengo, a indústria nacional portuguesa – concentrada principalmente nos polos de Lisboa e do Porto – começou a produzir azulejos em grande escala. Desenvolveram-se então diferentes ‘linhas’ decorativas, tanto geometrizarantes quanto figurativas:

No início do século XVII, o azulejo adquire um papel preponderante como elemento decorativo na arquitetura portuguesa. Condicionantes políticas e econômicas resultantes do domínio filipino, deram origem a uma época de crise nacional que coincidiu com uma arquitetura exteriormente pobre que se pretendia equilibrar através da ornamentação interior, o que conduziu ao aumento de encomendas de azulejos para revestir paredes interiores de igrejas e conventos. Os padrões desenvolvem-se a partir das composições *de caixilho*<sup>4</sup> do século anterior e tornam-se mais complexos, ao mesmo tempo que se conjugam padrões diferentes numa mesma parede – a estes painéis dá-se o nome de *tapetes* (ou *azulejaria de tapete*). A escala monumental permanece sempre presente, assim como uma cada vez mais perfeita adaptação aos elementos arquitetônicos, conseguidas pela maestria dos azulejadores portugueses, o que faz desta época uma das mais criativas da azulejaria nacional<sup>5</sup>.

No final do século XVII, substituindo a colorida tradição mourisca, começou a se afirmar a tendência monocromática, de procedência holandesa, caracterizada pela prevalência das tonalidades branca e azul – peculiaridade que se tornaria típica de toda a produção barroca portuguesa. As tonalidades de azul – extremamente variáveis, em



um leque que contempla tons de muito claros a muito escuros, ou até mesmo acinzentados – eram obtidas através da aplicação de pigmentações à base de óxido de cobalto (CoO) na camada pictórica das peças. A cor azul era utilizada tanto para traçar os contornos das figuras, quanto para realizar o preenchimento das mesmas. Na época, o minério de cobalto mais difundidamente utilizado na Europa provinha, geralmente, das minas alemãs, mais especificamente as que ficavam próximas das cidades de Freiberg e Schneeberg, já exploradas a partir de meados do século XVI<sup>6</sup>.

Na passagem entre os séculos XVII e XVIII, a azulejaria portuguesa alcançou seu auge, coincidente com a afirmação, no país, do estilo barroco, cuja introdução remonta, mais especificadamente, à década de 1680. É, esse, o período conhecido como *Grande Produção Joanina*, caracterizado pelo tratamento pictórico de molduras e relevos e pela exploração das técnicas do *trompe l'oeil* mediante emprego de azulejos lisos, numa conexão cada vez mais estreita entre painéis cerâmicos e cultura nacional. Ao insistir sobre a ligação indissociável que intercorre entre a tradição azulejar e a arte portuguesa, Benedito Lima de Toledo cita um trecho do texto *História Concisa de Portugal*, do historiador José Hermano Saraiva:

A azulejaria e a talha são as grandes criações da arte portuguesa do século XVII. Aí não tivemos mestres estrangeiros; os ceramistas e entalhadores eram artistas do povo (de pouquíssimos se conservam os nomes) e a evolução desses gêneros reflete a cultura e o gosto populares com a sua devoção festiva e as reminiscências da arte oriental<sup>7</sup>.

Com o fim do reinado de D. João V, em 1750, verificou-se uma mudança drástica no gosto decorativo: a veemência barroca dissolveu-se nas formas mais delicadas do rococó. Durante a chamada *Fase Pombalina*, sucessiva ao terremoto de 1755, o Primeiro Ministro de Dom João VI, Marquês de Pombal, foi responsável pela implantação de manufaturas industrializadas em Portugal, que acabaram alterando as técnicas produtivas tradicionais de diversos artefatos, entre os quais, os azulejos. Nesse período, dominaram a cena os típicos motivos concheados, as atmosferas caracterizadas por uma menor dramaticidade e o retorno à policromia: os painéis apresentavam desenhos graciosos em tons verde, amarelo, avinhado e azul tênue, “cujas tonalidades mais suave difere do cobalto vibrante da azulejaria barroca”<sup>8</sup>.

No final do século XVIII, o rococó começou a ceder o passo às formas neoclássicas, características do reinado de Dona Maria I. Menos volumétricas e mais flamejantes, elas eram frequentemente inspiradas em temas românticos. Nesta sede, a contextualização histórica do tema, em âmbito português, limitar-se-á à época neoclássica. Pelo contrário, ao apresentar o papel da azulejaria no Brasil, a narração prosseguirá até o período modernista, com o objetivo de ilustrar as contribuições dos painéis cerâmicos no processo de construção, em ato desde a época em que a ex-colônia se tornara independente, de uma identidade nacional genuinamente brasileira.



## A azulejaria no Brasil

Em âmbito brasileiro<sup>9</sup>, a azulejaria constitui um testemunho da história artística e econômica do país, além de um documento valioso que marca as etapas do longo processo de consolidação da cultura nacional, inicialmente vinculada à metrópole e às suas influências e finalmente, a partir do século XIX, catalogável como genuinamente brasileira.

Logo após um primeiro período de adaptação, ocorrido ao longo do século XVI e das primeiras décadas do século XVII, caracterizado pela realização de arquiteturas provisórias, os revestimentos cerâmicos entraram em campo para contribuir para a definição da personalidade artística das construções brasileiras, principalmente dos edifícios religiosos, nos quais as peças eram inicialmente aplicadas às superfícies internas de naves, claustros e capelas. Os exemplares de azulejos mais antigos, todos importados de Portugal, foram encontrados no opulento Nordeste açucareiro, principalmente nos Estados de Paraíba, Bahia e Pernambuco, e remontam aproximadamente à segunda década do século XVII. De acordo com Simões<sup>10</sup>, na região do Recife, observa-se também a presença de azulejos holandeses; o autor, todavia, relata que, mesmo durante o domínio batavo, peças de origem portuguesa continuaram a ser utilizadas em Olinda, porque a qualidade e o refinamento das cerâmicas holandesas, naquele período, já eram considerados inferiores à das portuguesas. No final do século, os ladrilhos começaram a ser utilizados também para revestir as paredes de sobrados, solares e até mesmo de edifícios de engenho; moda, esta, que no mesmo período vinha se afirmando em Portugal após seu bom êxito em terras brasileiras, onde tal prática, ademais, era estimulada por condicionantes de tipo climático:

O azulejo, que [no século XVIII] estava tornando-se indispensável como elemento decorativo, encontrava no Brasil outras razões para sua grande aceitação. A escassez de materiais para acabamento externo das fachadas, juntamente com o clima quente e úmido do litoral brasileiro, que dificultava a conservação e a impermeabilização, podem ter levado os construtores desse século a utilizar o azulejo, mais econômico (pela sua durabilidade), para enfeitar e também garantir a boa conservação das fachadas de igrejas e adros<sup>11</sup>.

A primeira metade do século XVIII coincide com o momento em que, no Brasil, verificou-se o florescimento da tradição barroca, à qual remete a produção azulejar que constitui o principal foco de investigação da presente contribuição. Ao longo desse século, a utilização dos azulejos em arquitetura corroborou-se, tornando-se uma tendência intimamente enraizada na realidade brasileira e chegando, assim, a apresentar uma difusão sem precedentes, que era propiciada pelas riquezas decorrentes da ingente exportação de minérios preciosos extraídos das minas brasileiras para Portugal. Essa efervescência econômica trouxe à colônia um considerável incremento nas importações de peças artísticas – entre as quais, as azulejares – que, de navio, percorriam o caminho oposto através do oceano Atlântico:



[...] o século XVIII, período de grande exportação de produtos portugueses para o Brasil, foi o século no qual o Brasil tornou-se o grande provedor de Portugal. Este proporcionou à Colônia um grande aumento no seu patrimônio artístico e a presença da azulejaria portuguesa no Brasil foi bem significativa, tanto na quantidade como na qualidade dos exemplares, onde a utilização do azul de cobalto incorporado nos fundos brancos continuou existindo<sup>12</sup>.

Foi nesse momento que a utilização de azulejos nos grandes conventos e mosteiros nordestinos tornou-se massiva, levando à constituição de conjuntos caracterizados por uma riqueza e uma amplitude até então inéditas.

Mais do que a talha e a pintura, que permitiam alguma maleabilidade de expressão local, o azulejo barroco figurativo, em azul cobalto sobre fundo branco de estanho, foi uma arte retórica por excelência, sobrepondo-se à pintura. Os painéis cerâmicos foram, durante o período do “barroco nordestino”, a expressão pictórica mais recorrente, em especial nos edifícios religiosos<sup>13</sup>.

Um dos casos mais emblemáticos dessa experiência é o convento de São Francisco em Salvador, um dos locais que, no Brasil, apresentam o “mais vasto repertório de azulejo português existente sob um mesmo teto”<sup>14</sup>. Além de suas inegáveis qualidades estéticas, os painéis desse conjunto detêm também uma inestimável importância documental, pois na superfície de seus azulejos, importados de Lisboa em 1753, é possível admirar vistas panorâmicas, irreparavelmente perdidas, da Capital lusitana, que dois anos depois viria a ser parcialmente destruída pelo célebre terremoto.

Assim como havia acontecido em Portugal durante o auge do estilo barroco, as manifestações azulejares mais difusas no Brasil, nesse período, caracterizaram-se pela utilização de uma decoração monocroma, mantendo-se apenas nos tons do branco e do azul. Em contrapartida, observou-se também um significativo incremento da qualidade dos materiais empregados, além de uma maior atenção na execução das pinturas. Multiplicaram-se, também, os esquemas dos desenhos e os padrões de assemblagem das peças. Desta maneira, de acordo com a necessidade, a disponibilidade financeira e as aspirações decorativas de seus construtores, as edificações brasileiras podiam ser adornadas ora por painéis decorativos de tipo figurativo, concebidos para serem posicionados em locais específicos, ora painéis ‘de tapete’, ora azulejos ornamentais com figuras avulsas – de uso extremamente versátil graças à presença de motivos unitários e, geralmente, mais baratos em decorrência de sua produção em série –, ora ‘azulejos de vasos’, muito frequentes no Brasil, também produzidos em série e caracterizados pela representação de vasos floridos “quase sempre emoldurados por figuras de sereias, golfinhos, anjinhos e volutas barrocas”<sup>15</sup>.

Ainda nesse período, a difusão mais consistente dos painéis de azulejos continuou concentrando-se nas cidades litorâneas, principalmente as do Nordeste e no Rio de Janeiro. Devido às dificuldades logísticas de transporte das peças do litoral para os povoados fundados no território que, atualmente, corresponde aos Estados de Minas



Gerais, Goiás e Mato Grosso, assim como, claramente, à ausência de centros de produção nesses locais, a presença dos azulejos no interior do Brasil manteve-se sempre muito limitada, sendo bastante comum a realização de painéis decorativos que simulavam a estética azulejar. Em Minas, por exemplo, observam-se diversos exemplares de painéis cerâmicos reproduzidos por pinturas, nas mesmas tonalidades de branco e de azul, aplicadas sobre tábuas de madeira. Ou seja: a estética azulejar era tão irrenunciável que, nos contextos em que a importação de cerâmicas não era possível, elas deveriam existir de qualquer forma. De acordo com Toledo:

O azulejo irá tomar o lugar da caríssima tapeçaria de Flandres, mas conservará sua memória na designação: azulejo tipo tapete. Em Minas, por sua vez, onde o azulejo era artigo de luxo, tábuas pintadas com bordas recortadas tomarão o lugar das barras de azulejo. Seria uma “pintura tipo azulejo tipo tapete [...]”<sup>16</sup>.

Com a segunda metade do século XVIII, a estética rococó foi substituindo-se à barroca. Nessa fase, analogamente a quanto ocorrido em Portugal, verificou-se o retorno à policromia e foram adotados motivos decorativos mais leves e etéreos, menos impetuosos e dramáticos.

Nessa altura, as peças continuavam sendo importadas de Portugal. Entre 1808 e 1840, todavia, em decorrência das guerras napoleônicas e da transferência da corte portuguesa de Lisboa para o Rio de Janeiro, a produção das peças cerâmicas nas fábricas lusitanas sofreu uma interrupção. O Brasil começou, então, a importar azulejos holandeses – fabricados principalmente nas cidades de Delft e Roterdã –, ingleses, franceses e belgas até que finalmente, nas décadas finais do século XIX, as primeiras fábricas de ladrilhos iniciaram a funcionar diretamente em território nacional.

Com o advento da República, a relação estreita entre os azulejos e a arquitetura brasileira não se perdeu. Na passagem entre o século XIX e o século XX, os painéis cerâmicos, idealmente associados a um estilo nacional genuinamente brasileiro, foram adotados pelos arquitetos e pelos artistas expoentes do movimento Neocolonial, como José Mariano Filho, Ricardo Severo e Victor Dubugras. Ricardo Severo, por exemplo, utilizava recorrentemente os “painéis de azulejo decorados, situados sobre ou sob as janelas e em paredes internas”<sup>17</sup>. Muito difusos eram, também, os painéis com motivos florais e os conjuntos decorados com temas de caravelas, evocativos das explorações náuticas portuguesas<sup>18</sup>. Nessa altura, as peças já estavam sendo produzidas quase que integralmente em estabelecimentos locais.

Após um momento de rejeição inicial, os arquitetos brasileiros expoentes do Movimento Moderno também incorporaram em suas obras os painéis de azulejos e de pastilhas cerâmicas e vitrificadas, persuadidos por suas “possibilidades de expressão plástica”<sup>19</sup> e por suas qualidades funcionais, resumíveis em seu excelente desempenho diante das condições climáticas locais: “o clima brasileiro, úmido e quente, encontrou nos azulejos e suas qualidades antitérmicas um revestimento





ideal”<sup>20</sup> – qualidade que já no passado, como vimos, havia determinado um ampla e bem sucedida difusão desses materiais em território nacional.

Em seu célebre ensaio sobre a Arquitetura Internacional, Henry Russell Hitchcock e Philip Johnson abordaram a questão dos materiais de revestimento: “em um edifício moderno superfícies e volumes não são definidos apenas pelo desenho geral: os materiais que revestem a superfície externa detêm a maior importância”<sup>21</sup>. No Brasil modernista, a continuidade da utilização dos elementos cerâmicos em arquitetura é atribuída a Le Corbusier que, em 1936, sugeriu de reinterpretar a tradição azulejar e revestir com ladrilhos cerâmicos alguns trechos das paredes externas do Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro. Os arquitetos brasileiros do período começaram, assim, a se valer da colaboração de artistas plásticos que retomaram, em chave moderna, temas e desenhos das peças tradicionais. Rapidamente, os azulejos tornaram-se elementos distintivos da ‘nova arquitetura’ brasileira: “[...] foram produzidos no mesmo momento em que a arquitetura, assim como as outras expressões culturais, procurou definir sua identidade, numa busca de raízes”<sup>22</sup>. Nessa ótica, torna-se extremamente significativo o fato que, bem no momento em que a arquitetura nacional, e de um ponto de vista ampliado, a sociedade como um todo, estavam em busca da definição de uma identidade genuinamente brasileira, a utilização dos azulejos – elementos tão intimamente enraizados na cultura luso-brasileira – tenha sido confirmada, no campo da construção civil, até mesmo pelos arquitetos adeptos à assim chamada ‘nova arquitetura’.

Na produção moderna brasileira, os azulejos foram adaptados às necessidades contemporâneas. De acordo com a análise de Moraes, a obra de Athos Bulcão<sup>23</sup> em Brasília pode ser considerada o ponto máximo da “arte azulejar perfeitamente integrada à arquitetura moderna, isto é, azulejo encarado como composição modular, em escala industrial”<sup>24</sup>. Painéis que, apesar de exercerem uma função decorativa, não se resumem a meros elementos ornamentais, mas que dialogam com a arquitetura e a completam, cumprindo um papel assimilável ao conceito moderno de ‘síntese das artes’<sup>25</sup>, baseado numa ideia de integração indissolúvel entre artes plásticas e patrimônio construído. Um conceito que, como vimos, se observa também na azulejaria histórica, cujos painéis (especialmente aqueles que apresentam motivos figurativos em *trompe l’oeil*) eram concebidos para adaptar-se perfeitamente a determinados espaços e superfícies.

### **A continuidade da tradição: analisando a azulejaria barroca através da obra de Adriana Varejão**

Ao longo de sua trajetória, a artista plástica contemporânea Adriana Varejão tem realizado numerosas peças concebidas a partir de uma reinterpretação impactante dos principais lemas do barroco<sup>26</sup>, valendo-se da azulejaria – às vezes real, outrora representada – como suporte e sujeito recorrentes de seus trabalhos.





A artista encontrou no barroco a inspiração e as referências para as primeiras pinturas; a ilusão, a dobra, a algazarra de cores, o prazer nos rostos dos santos. O barroco de Adriana é feito de explosões e reconstruções sincréticas, de volúpia e erotismo, violência e êxtase. Ao expandir seu trabalho por outras cercanias, a artista carregou consigo as lições do barroco<sup>27</sup>.

Nascida no Rio de Janeiro, em 1964, Adriana Varejão desenvolveu precocemente uma pintura muito característica, baseada na exploração das diferentes espessuras das camadas de tinta. Na década de 1980, ao visitar pela primeira vez as cidades históricas de Minas Gerais, ela encantou-se com a materialidade e a estética da arte barroca que, a partir desse momento, passou a exercer uma influência muito forte sobre sua produção: azulejaria, mapas, cartas náuticas e *ex-votos* tornaram-se sujeitos recorrentes em sua obra. A inspiração para as suas obras “azulejares”, todavia, não deve ter sido o barroco mineiro, já que os revestimentos cerâmicos, como vimos, mantiveram uma difusão bastante limitada na região. A quantidade mais consistente de painéis de azulejos barrocos concentrava-se nas cidades brasileiras próximas ao litoral, principalmente no Nordeste e no Rio de Janeiro, cidade natal da artista.

Adriana Varejão domina o repertório da história (e da história da arte) com erudição suficiente para poder usá-lo como ponto de partida na construção de um modelo alternativo que subverte – mas sempre de maneira dialética – a leitura tradicional dos períodos históricos e de suas figuras arquetípicas. Uma subversão que, de maneira análoga, está sendo proposta na estrutura deste artigo, que se propõe em analisar a história a partir do presente. Suas referências são sempre multifacetadas: as peças “lusitanistas” que apresentam partes de corpos humanos, por exemplo, aludem claramente tanto aos *ex-votos* portugueses, símbolo da fé católica, do mundo ocidental e do raciocínio colonial, quanto à antropofagia das Américas pré-cabralianas, celebradas pelos intelectuais modernistas na década de 1920. A ‘ficção histórica’ presente na pintura de Adriana revela, desta maneira, a duplicidade da origem do Brasil: por um lado, a formação dolorosa de uma sociedade gerada pela violência da colonização; por outro, a riqueza plurirreferencial da cultura brasileira, com suas mesclas e mestiçagens.

Em 2008, o Instituto Inhotim inaugurou um pavilhão especificamente pensado para abrigar algumas obras da artista. Projetado por Rodrigo Cervinho Lopes, o edifício é considerado um interessante exemplo de integração – e de recíproca modelagem – entre arte (em suas vertentes esculturais e pictóricas) e arquitetura, entendida não somente como um simples invólucro, e sim como um conjunto complexo que compreende volumes, espaços e tratamento paisagístico. A composição arquitetônica das fachadas [Fig.1] adota um partido minimalista que muito pouco revela sobre os ambientes internos, numa sutil alusão às soluções arquitetônicas recorrentes no período barroco, que com frequência reservavam tratamentos diferentes para interiores e exteriores, numa dialética construída afim de suscitar uma sensação de surpresa no visitante que adentrava nos edifícios sem saber



o que esperar. Tanto nos espaços externos, quanto nos internos, foram posicionadas obras emblemáticas, numa espécie de resumo da trajetória da artista; todos esses trabalhos mantêm um diálogo íntimo com o pavilhão, condicionando a composição da arquitetura e, ao mesmo tempo, deixando-se plasmar por ela. Os trabalhos expostos apresentam temáticas, como a carnalidade e a azulejaria, exploradas com frequência pela artista.

Os espaços externos – a cobertura com vista para o bosque, o lago que espelha e traz a imagem da paisagem para dentro do conjunto – relacionam-se intimamente com a natureza circunstante. Numa plataforma beirada por um espelho d'água está posicionada *Panacea phantastica* (2003-2008), onde azulejos serigrafados com imagens de plantas alucinógenas revestem um banco baixo que aparenta flutuar acima da superfície líquida. No terraço de cobertura, acessível através de uma passarela ou pela escada que sobe de dentro do pavilhão, aparecem outros bancos, também azulejados; as peças são pintadas à mão e decoradas com desenhos de aves brasileiras, compondo a série *Passarinhos* (2003-2008). Nesses dois trabalhos, a artista adotou uma estética de clara inspiração neoclássica, sendo ausente aquele preenchimento total gerado pelo *horror vacui* tão característico do barroco: as figuras encontram-se soltas sobre o fundo branco, de acordo com o gosto que, em Portugal, difundiu-se entre o final do século XVIII e as primeiras três décadas do século XIX e que, no Brasil, afirmou-se após a chegada da Missão Artística Francesa.

[Fig.1] Rodrigo Cervinho Lopes. Pavilhão Adriana Varejão. 2008. Instituto Inhotim, Brumadinho – MG. Fotografia da autora, 2015.





O pavilhão articula-se como um volume introverso, introspectivo, um bloco fechado sem aberturas no qual a luz artificial desempenha um papel fundamental na significação das obras. O partido arquitetônico, como vimos, alude à concepção barroca da interioridade, segundo a qual exterior e interior deveriam ter tratamentos diferentes, com o intuito de gerar surpresa e maravilha nos visitantes. Da mesma maneira, a ausência de luz natural remete à configuração mais frequente nas igrejas barrocas, caracterizadas por interiores escuros e fortemente introvertidos, em contraposição à luminosidade que permeia as sucessivas realizações rococó.

O pavimento térreo abriga diversos trabalhos protagonizados pela presença de ladrilhos. A obra *Linda do Rosário* (2004) aborda o tema da ruína, também ligado à concepção barroca de um mundo em decadência<sup>28</sup>: um trecho de parede feita de pedaços de carne (em mais uma citação da acepção mais ‘mórbida’ dos *ex-votos* portugueses), parcialmente demolida, revestida por azulejos ordinários. Na instalação *O Colecionador* (2008) a artista retoma os temas de suas séries *Charques* (2000) e *Saunas e banhos* (2007), nas quais os protagonistas das composições haviam sido os ladrilhos comuns, vulgares, mundanos, usados prevalentemente em botequins, açougues, banhos públicos, hospitais e necrotérios. Em *O Colecionador*, através da técnica do *trompe l’oeil*, Adriana cria um espaço contraditório, asséptico e ao mesmo tempo sujo, modulado pelos ladrilhos fictícios desenhados com precisão e multiplicado pelo espelho d’água oportunamente posicionado embaixo do pavilhão. O espaço interno, por fim, é complementado por *Carnívoras* (2008), um conjunto de pinturas feitas sob medida que representam plantas carnívoras posicionadas entre as vigas que sustentam o teto, harmonizando-se com a modulação estrutural de edifício.

De acordo com o ideal barroco do “revestimento total”, perfeitamente exemplificado pelos interiores das igrejas ‘todas de ouro’ do Brasil do século XVIII (como, por exemplo, a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco no Rio de Janeiro, ou a Capela da Nossa Senhora do Ó em Sabará ou, ainda, a Igreja de São Francisco em Salvador) o pavimento superior é inteiramente ocupado pelo colossal trabalho *Celacanto provoca maremoto* (2004), composto por 184 peças de um metro quadrado cada, distribuídas em quatro painéis que revestem por inteiro as quatro paredes perimetrais [Fig.2]. *Celacanto* retoma a obra *Azulejões* (2000); em ambos os trabalhos, a artista estrutura grandes painéis inspirados na azulejaria barroca, caracterizados pela presença de peças levemente craqueladas, desgastadas pelo tempo. Tema central destas duas obras é a investigação da íntima relação intercorrente entre o barroco e o mar, retratado em situações de tempestade e bonança que bem representam – especialmente em seu estado perturbado – aquela impetuosa dinamicidade tão intimamente ínsita na poética barroca. Aquela entre o barroco e o mar é uma relação profunda, estrutural, de derivação etimológica. De acordo com a leitura do curador Paulo Herkenhoff, no mar encontram-se a gênese e o fim do próprio termo ‘barroco’<sup>29</sup>: originado para designar a ‘pérola imperfeita’ através do adjetivo espanhol



*barrueco*, o barroco diluiu-se e concluiu-se no rococó, nome derivado da palavra francesa *rocaille* (concha), que também remete ao ambiente marinho.

No pavilhão, a interação e a integração entre a obra e o espaço arquitetônico são fortemente procuradas: as obras se adaptam ao espaço e o espaço é concebido especificamente para abrigá-las, naquela perfeita harmonização entre arquitetura e artes plásticas que caracterizava as realizações barrocas. Nesses espaços, tudo é construído com o objetivo de capturar, de convencer – não através da razão, e sim de um envolvimento emocional. “A arquitetura”, diz Jochen Volz, curador do Instituto Inhotim, “nos leva a presenciar uma teatralidade, e essa é a teatralidade do barroco. É um teatro do barroco, é algo que está muito ínsito na tradição brasileira”<sup>30</sup>. Ao descrever sua própria obra, a artista também discorre sobre o tema da teatralidade, um dos temas centrais de suas experimentações:

O que torna a minha obra barroca seria a concepção da artificialidade, acima de tudo. Como lhe falei, não pratico uma ética dos materiais [...] isso é barroco. É o prazer de enfeite, é um formoso próprio [...] o que existe no barroco também é um somatório de referências. [...] Existe uma dialética dentro do barroco, em que ele serve como uma arte de persuasão. [...] É direcionado para um público muito simples, numa linguagem muito direta, daí o seu ‘aspecto teatral’<sup>31</sup>.

**[Fig.2]** Adriana Varejão. Celacanto provoca maremoto (pormenor). 2004. Instituto Inhotim, Brumadinho – MG. Fotografia da autora, 2015.





O espectador é trazido para dentro da obra, como se a artista o convidasse para dar um mergulho em águas insidiosas, que o envolvem e o subjagam, em uma espécie de afogamento visual descrito muito bem por Wölfflin ao analisar a essência da poética barroca: “[o barroco] quer dominar-nos com um poder de emoção imediato e avassalador”<sup>32</sup>. Interessante observar como, nesse intuito de envolver, subjugar e encantar o observador, *Celacanto* e *Azulejos* não constituam um caso isolado, mas estejam relacionadas com outras instalações contemporâneas de autores brasileiros que também exploram a “espacialização da cor como arquitetura”<sup>33</sup>: na série *Núcleos* (1960-63) de Hélio Oiticica, as obras constituídas por “labirintos” de painéis coloridos podem ser adentradas, enquanto *Marulho* (1991-97), de Cildo Meireles, é construída pela justaposição de tiras de papel, posicionados de maneira variada, que trazem oito diferentes padrões de água com diferentes tons de azul.

Em *Celacanto*, a relação intercorrente entre o pavilhão e a obra, com os painéis que se adaptam perfeitamente às dimensões do espaço construído, respeita as “regras” da azulejaria histórica na qual, segundo Simões, “os azulejos eram encomendados propositadamente para os locais a que se destinavam, com cópia de detalhes que permitiam o seu perfeito ajustamento à arquitetura”<sup>34</sup>. A sensação de imersão total no turbilhão visual da obra, ademais, é amplificada pela superfície perfeitamente polida do piso em pedra, reposição sólida do espelho d’água presente no pavimento inferior e concebido com o objetivo de refletir e redobrar redemoinhos, vórtices e ondas. Ao fixar em suas telas fragmentos de ondas e de corpos em movimento, a artista homenageia mais um aspecto amplamente explorado pela arte barroca: a dinamicidade dramática cristalizada em fotogramas que parecem prestes a retomar sua corrida, como as célebres esculturas berninianas retratantes do episódio bíblico do *David*, ou o mito clássico de *Apolo e Daphne*.

Uma das características mais interessantes de *Celacanto*, já presente em *Azulejos*, é que, para realizar esses trabalhos, Adriana valeu-se de um suporte fictício, ilusório. Com efeito, observando atentamente os painéis, percebe-se que, na realidade, os azulejos não são azulejos de verdade, e sim pinturas executadas sobre telas preparadas para reconstruir a aparência da cerâmica esmaltada. Ao descrever seu *modus operandi*, a artista alerta que nada em suas obras é o que aparenta ser: “tudo no meu trabalho parece, mas não é. Lido com representação, artificialidade, ilusão, teatralidade [...]. Coisas muito ligadas conceitualmente ao universo do barroco”<sup>35</sup>.

Teatralidade e ostentação são feições essenciais da sensibilidade barroca, que não por um acaso encontrou no efêmero, ou seja, nas pompas e nas instalações provisórias criadas para eventos litúrgicos ou também profanos, um de seus mais exitosos âmbitos de expressão. O gosto pelo artifício, confiado a metáforas e hipérboles concebidas para ‘fazer franzir as sobranceiras’ (de acordo com a expressão cunhada pelo poeta barroco Chiabrera), caracteriza a literatura do tempo, que oscila entre a celebração do esplendor e da opulência sensível, do voluptuoso [...] e uma sombria alusão à morte, à *vanitas* e à transitoriedade da vivência humana<sup>36</sup>.



Uma atitude que também se conecta, como numa citação em múltiplas camadas, à já descrita praxe vigente nos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais, quando as tábuas de madeira pintada simulavam a aparência dos painéis de azulejaria, extremamente raros naquela região. E que no caso de *Celacanto*, instalado Inhotim, se torna uma homenagem ainda mais imediata à ‘praxe da emulação’, vigente em terras mineiras.

Cada peça que compõe o trabalho é constituída por uma tela, coberta com camadas de gesso misturado com água e cola. Dosando de maneira variada as proporções dos materiais, obtêm-se toda uma variação de efeitos craquelados nas superfícies [Fig.3], através das quais a artista faz um tributo à tradição das porcelanas chinesas que, desde cedo, influenciaram a sua obra, principalmente após uma viagem à China em 1992. Adriana Varejão investiga os cruzamentos das artes decorativas chinesas com o barroco, percorrendo através de seus mapas as rotas de navegação portuguesa que levaram à estética chinesa, incorporada pelo barroco, até o interior do Brasil, como acontece, por exemplo, na já citada igreja da Nossa Senhora do Ó em Sabará. De acordo com a tradição chinesa, as fraturas na pele esmaltada das peças devem ser lidas como elementos simbólicos, como representações metafóricas da vida que segue o seu curso. A iluminação artificial, posicionada em trilhos fixados no teto do pavilhão, é planejada para ressaltar o efeito de craquelê que marca a pele das peças, varrendo-as por cima.



[Fig.3] Adriana Varejão. *Celacanto provoca maremoto* (pormenor). 2004. Instituto Inhotim, Brumadinho – MG. Fotografia da autora, 2015.



As placas são pintadas com tinta a óleo. Para realizar o desenho, o pincel segue uma imagem-guia que, a partir da tela de um computador, é projetada na tela. As projeções reproduzem azulejos reais, escolhidas nos muitos que integram o acervo fotográfico da artista a qual, durante anos, esteve coletando imagens de ladrilhos em diferentes sítios históricos do Brasil. A maioria das peças apresenta fragmentos de cenas trazidas do repertório figurativo barroco, inspirado nos relatos – realísticos e fantasiosos – de navegantes e marinheiros: motivos marinhos como ondas, espuma, redemoinhos e surriadas [Fig.4], além de figuras humanas e angelicais despedaçadas – ora um rosto, ora uma asa, ora um tórax, ora uma mecha de cabelos.

O título da obra, deliberadamente enigmático de acordo com a natureza contraditória da tradição barroca, também oferece um leque de interpretações.

[Fig.4] Adriana Varejão.  
*Celacanto provoca maremoto*  
(pormenor). 2004. Instituto  
Inhotim, Brumadinho – MG.  
Fotografia da autora, 2015.







Por um lado, *Celacanto provoca maremoto* remete a uma frase sibilina que na década de 70, durante a ditadura militar, costumava aparecer pichada nos muros cariocas. Entretanto, o *celacanto*, peixe de origem antiquíssima considerado por muitos um ‘fóssil vivente’, assim como o *maremoto*, evocam diretamente a imagem do mar, recorrente no imaginário barroco. E há quem escute, na sonorização desta palavra, o eco da frase “se por lá eu canto”<sup>37</sup>, que segundo algumas leituras desvelaria a presença oculta de sereias escondidas entre as ondas, espreitando espectadores de algumas das peças que constituem a obra. Criaturas marinhas que, de acordo com diversas tradições mitológicas, são dotadas de um canto capaz de suscitar desnorreamento e desencadear cataclismos aquosos. Fato interessante, alguns anos depois da realização de *Celacanto*, nas cerâmicas côncavas de sua série *Pratos* (2009), Adriana Varejão retomaria o tema das sereias, finalmente mostradas por inteiro, “em explícitas figuras, loucas, bêbadas, lindas, retorcidas”<sup>38</sup>, ainda associadas a uma ideia de caos, imprevisibilidade e beleza insidiosa.

Ao se deparar com a obra *Celacanto provoca maremoto*, o espectador tem a sensação de estar observando um enorme quebra-cabeça descombinado: um enigma destinado, todavia, a permanecer sem solução, já que suas peças, inspiradas em ladrilhos resgatados em locais heterogêneos e geograficamente distantes entre si, jamais voltarão a compor um desenho unitário. Essa aparente desordem, todavia, não é fruto da improvisação, mas sim de uma concepção mental minuciosamente meditada e ponderada que resulta, como observa Paulo Herkenhoff<sup>39</sup>, numa complexíssima construção. Cada elemento do painel desempenha um papel preciso no conjunto; é parte de um todo e, ao mesmo tempo, é completo em si mesmo. Nesse trabalho, Adriana busca a ‘construção da desconstrução’, pois a obra precisa parecer espontânea, randômica e, ao mesmo tempo, cuidadosamente planejada: “Adriana joga entre acaso e previsão. Ela produz esta sensação de acaso como se os azulejos estivessem ali por um grande acidente de arquitetura, mas ao mesmo tempo ela, de uma maneira bastante precisa, busca construir certas sensações de percepção”<sup>40</sup>.

Após serem pintadas separadamente, as telas são combinadas atentamente na tela do computador com o intuito de criar uma sensação de fluidez. Por essa razão não é incomum que muitas peças, uma vez realizadas, tenham sido descartadas (‘estacionadas’, como diz a artista) pela impossibilidade de inseri-las harmoniosamente nesse fluxo. Além do posicionamento aparentemente aleatório das placas, a artista adota também a prática da integração, já presente na tradição azulejar tradicional. Quando um azulejo quebrava ou lascava, geralmente era substituído, por inteiro ou em parte, por outra peça ou fragmento qualquer, sem haver preocupação em reconstituir a imagem original. Ao adotar tal estratégia, Adriana conseguiu trabalhar com um leque ainda mais variado de azuis, desta vez numa mesma peça.

Em relação à paleta cromática foram adotadas como referência, mais uma vez, as peças barrocas realizadas no período da Grande Produção Joanina, quando “a



padronagem policroma cede o passo aos desenhos a dois tons de azul, fenômeno que se observa onde quer que o azulejo foi importado para decoração<sup>41</sup>: brancas, azuis, redundantes e dotadas daquela força impetuosa que é característica distintiva da estética barroca. A artista brinca com as diferentes nuances de azul para enfatizar a estética do fragmento e enriquecer a composição; reproduzindo a infinita variedade dos efeitos da água do mar combinando as tonalidades do cobalto, do ultramar, do cerúleo, do azul real. Todas as cores presentes, como vimos, em numerosas tradições ceramistas (chinesa, italiana, holandesa, portuguesa) mas, ao mesmo tempo, dificilmente reproduzíveis, particularmente quando analisadas sob a intensidade da luz tropical. A evolução das obras seiscentistas do holandês Franz Post, por exemplo, mostra que o pintor havia encontrado algumas dificuldades em fixar na tela a tonalidade de azul do céu pernambucano durante sua estadia em terras Nordestinas a serviço de Maurício de Nassau. De maneira análoga, dois séculos depois, o integrante da Missão Artística Francesa Nicolas-Antoine Taunay declarou-se “incapaz de capturar o azul dos Trópicos”<sup>42</sup>.

Tanto no trabalho de Adriana, quanto na azulejaria que inspira sua obra, a questão da cor representa, portanto, um fator primordial e indispensável. Em ambos os contextos, com efeito, o azul constitui uma instância cromática profundamente ínsita nas possíveis etimologias – respectivamente árabe e mesopotâmica – da palavra: “em resumo, o termo azulejo contém a ideia de ‘pedra lisa e escorregadia’ e também a ideia de coloração azul que lhe confere qualidades decorativas”<sup>43</sup>. Como observado por Lília Schwarcz<sup>44</sup> em seu ensaio *Ladrilbar, azulejar, varejar*, ademais, ‘azulejar’ não significaria apenas ‘revestir com peças cerâmicas’, mas também remeteria à ideia de ‘tornar azul’ – conceito que reforça, mais uma vez, esta íntima relação.

### Considerações finais

Artificialidade, ilusoriedade, teatralidade, emocionalidade, dramaticidade, maravilha, surpresa, perfeita integração com a arquitetura, introspecção, penumbra, estética do revestimento total, dinamicidade, movimento, relação com o mar, com as criaturas aquáticas e com as rotas náuticas portuguesas. Múltiplas, sobrepostas, por vezes contraditórias são as tantas vertentes que compõem a essência do estilo barroco desde suas primeiras ocorrências no cenário romano da terceira década do século XVII; todos os aspectos também presentes em suas manifestações portuguesas do fim do mesmo século e, sucessivamente, nas exuberantes criações brasileiras da primeira metade do século XVIII.

Cúmplice do perturbado contexto histórico, a poética barroca influencia em toda sua plenitude o universo das artes, manifestando-se na literatura, na música, na arquitetura e nos mais variados desdobramentos das artes plásticas entre os quais insere-se, também, a tradição azulejar luso-brasileira.



Nas experimentações artísticas de Adriana Varejão, esses motivos antigos, enraizados há séculos na tradição nacional, são retomados e reinventados através de uma hábil reinterpretação, admirável do ponto de vista tanto técnico quanto cultural. Nos trabalhos da artista, a simulação jamais se resolve na mera imitação; nelas, a citação é apenas um pretexto para a atuação de uma constante ressignificação. Através de suas obras ‘azulejares’, a artista continua perpetuando na contemporaneidade, de uma maneira inédita e pessoal, temas fundamentais do léxico artístico adotado, no Brasil, durante o auge do estilo barroco, que justamente a partir de seus trabalhos pode ser investigado de perto e conhecido em suas mais sutis nuances.

### Notas e bibliografia

- <sup>1</sup> ALCÂNTARA, Dora. **Azulejos na cultura luso-brasileira**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997, p. 12.
- <sup>2</sup> COENTRO, Susana Xavier. **Estudo da camada pictórica na azulejaria portuguesa do século XVII**. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa. Monte de Caparica, 2010, p. 9.
- <sup>3</sup> COENTRO, *op.cit.*, p. 8.
- <sup>4</sup> Composições em xadrez simples ou com inserção de elementos retangulares estreitos.
- <sup>5</sup> COENTRO, *op.cit.*, p. 8.
- <sup>6</sup> COENTRO, *op.cit.*, p. 18.
- <sup>7</sup> TOLEDO, Benedito Lima de. O esplendor do barroco luso-brasileiro. Cotia: Ateliê Editorial, 2012, p. 212 apud SARAIVA, José Hermano. **História Concisa de Portugal**. Mira-Sintra: Europa-América, 1978.
- <sup>8</sup> ALCÂNTARA, *op.cit.*, p. 71.
- <sup>9</sup> Para ulteriores aprofundamentos acerca da azulejaria luso-brasileira, ver: ALCÂNTARA, Dora. Azulejo, documento da nossa cultura. In: DIAS, Maria Cristina Vereza Lodi (org.). **Patrimônio azulejar brasileiro: aspectos teóricos e de conservação**. Brasília: MinC, 2001; BARATA, Mario. Azulejos no Brasil: séculos XVII, XVIII e XIX. **Jornal do Commercio**, 1955; TOLEDO, Benedito Lima de. Azulejo: permanência e inovação. In: ALCÂNTARA, *op. cit.*
- <sup>10</sup> SIMÕES, João Miguel dos Santos. Azulejaria no Brasil. **Revista do IPHAN** n°14, p. 14, 1959.
- <sup>11</sup> WANDERLEY, Ingrid Moura. **Azulejo na arquitetura brasileira: os painéis de Athos Bulcão**. Dissertação de Mestrado apresentada à EESC/USP. São Carlos, 2006, p. 21.
- <sup>12</sup> WANDERLEY, *op.cit.*, p. 20.
- <sup>13</sup> MECO, José. Azulejaria da Ordem Terceira de São Francisco. In: DIAS, *op.cit.*, p. 97.
- <sup>14</sup> D’ALEMBERT, Clara Correia. **Manifestações da arquitetura residencial paulistana entre as grandes guerras**. Tese de Doutorado apresentada à FAU/USP. São Paulo, 2003, p. 14.
- <sup>15</sup> WANDERLEY, *op.cit.*, p. 23.
- <sup>16</sup> TOLEDO, *op.cit.*, p. 74.
- <sup>17</sup> BEDOLINI, Alessandra Castelo Branco. **Banco Hipotecário Lar Brasileiro**. Dissertação de Mestrado apresentada à FAU/USP. São Paulo, 2014, p. 33.
- <sup>18</sup> D’ALEMBERT, *op.cit.*, p.14.
- <sup>19</sup> BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 91.
- <sup>20</sup> ALCÂNTARA, *op.cit.*, p. 81.
- <sup>21</sup> HITCHCOCK, Henry Russel; JOHNSON, Philip. **Lo Stile Internazionale**. Bologna: Zanichelli, 1982, p. 60. [Trad. Nossa].



- <sup>22</sup> ALCÂNTARA, *op.cit.*, p. 72.
- <sup>23</sup> Para maiores aprofundamentos sobre a trajetória de Athos Bulcão, ver WANDERLEY, *op.cit.*
- <sup>24</sup> MORAIS, Frederico. Azulejaria contemporânea. In: ALCÂNTARA, Dora (org.). *op.cit.*, p. 99.
- <sup>25</sup> Para aprofundamentos sobre o tema da ‘síntese das artes’ em âmbito brasileiro, ver SILVA, Fernanda Fernandes. **Síntese das artes e cultura urbana. Arte, arquitetura e cidade em São Paulo, 1950.** Tese de livre docência apresentada à FAU/USP. São Paulo, 2014.
- <sup>26</sup> Para ulteriores aprofundamentos acerca da relação que intercorre entre as obras de Adriana Varejão e a cultura barroca, ver: BARROS, Lucia Cristina de. Uma alma barroca em viagem pelo mundo. In: **A&D Arte & Decoração** n°217, 1998; NERI, Louise. Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão. In: NERI, Louise. **Adriana Varejão.** Brasília: CCBB, 2001; OSÓRIO, Luiz Camillo. Diálogo enviesado com a estética do barroco. In: **O Globo.** Fevereiro 11, 2001; SANTIAGO, Silvino. A ficção contemporânea e visionária de Adriana Varejão. In: SCHWARCZ, Lilia (org.). **Entre carnes e mares.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.
- <sup>27</sup> DIEGUES, Isabel. Narrativas de carnes e mares. In: SCHWARCZ, Lilia (org.). *op.cit.*, p. 42.
- <sup>28</sup> WÖLFLLIN, Heinrich. Renascença e Barroco. **Estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália.** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 42.
- <sup>29</sup> HERKENHOFF, Paulo. Glórial O grande caldo. In: NERI, *op.cit.*
- <sup>30</sup> Trecho de VAREJÃO, Adriana. **Pavilhão.** Vídeo da Série *Retrato*, 2008. Duração 20’ 40”.
- <sup>31</sup> SCOVINO, Felipe. **Arquivo contemporâneo.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009, p. 216.
- <sup>32</sup> WÖLFLLIN, *op.cit.*, p. 46
- <sup>33</sup> HERKENHOFF, *op.cit.*, p. 110
- <sup>34</sup> SIMÕES, *op.cit.*, p. 14
- <sup>35</sup> SCOVINO, *op.cit.*, p. 213.
- <sup>36</sup> DE VECCHI, Pierluigi, CERCHIARI, Elda. **Arte nel tempo. Dalla crisi della Maniera al Rococó.** Milano: Bompiani, 1997, p. 619 [Trad. Nossa].
- <sup>37</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. Ladrilhar, azulejar, varejar. In: SCHWARCZ, Lilia (org.). **Entre carnes e mares.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.
- <sup>38</sup> DIEGUES, *op.cit.*, p. 42.
- <sup>39</sup> HERKENHOFF, *op.cit.*
- <sup>40</sup> Trecho de VAREJÃO, Adriana. **Pavilhão.** Vídeo da Série *Retrato*, 2008. Duração 20’ 40”.
- <sup>41</sup> SIMÕES, *op.cit.*, p. 12.
- <sup>42</sup> SCHWARCZ, *op.cit.*, p. 131.
- <sup>43</sup> WANDERLEY, *op.cit.*, p. 12.
- <sup>44</sup> SCHWARCZ, *op.cit.*, p. 131.

Artigo enviado para publicação: 16/08/2021

Artigo aceito para publicação: 17/11/2021