



Carlos Vinícius da Silva Taveira

**As fronteiras e os usos da história
na produção artística de Adriana Varejão.**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.^a Ana Paula Veiga Kiffer

Rio de Janeiro
Abril de 2016



Carlos Vinícius da Silva Taveira

**As fronteiras e os usos da história
na produção artística de Adriana Varejão.**

Defesa de Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof.^a Ana Paula Veiga Kiffer

Orientadora

Departamento de Letras PUC-Rio

Prof. Karl Erik Schollhammer

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Antônio Edmilson Martins Rodrigues

Departamento de História – PUC-Rio

Prof.^a Geisa Rodrigues Leite da Silva

Departamento de Comunicação - UFF

Prof. Murilo Sebe Bon Meihy

Departamento de História -UFRJ

Prof.^a Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 13 de abril de 2016.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor, e da orientadora.

Carlos Vinícius da Silva Taveira

Graduou-se em história social da cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Possui mestrado em teoria da história pela PUC-Rio

Taveira, Carlos Vinícius da Silva

As fronteiras e os usos da história na produção artística de Adriana Varejão / Carlos Vinícius da Silva Taveira ; orientadora: Ana Paula Veiga Kiffer. – 2016.

132 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. História. 3. Arte contemporânea. 4. Barroco. 5. Modernismo. I. Kiffer, Ana Paula Veiga. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para minha mãe, Cosma,
in memoriam

Agradecimentos

Agradeço minha orientadora Ana Paula Veiga Kiffer pela orientação e por compartilhar seu conhecimento.

Ao CNPq e a PUC- Rio, pelos auxílios fornecidos, sem os quais, esse trabalho não seria realizado.

Minha querida irmã, Márcia Taveira pela ajuda em diversos momentos.

Aos professores do Departamento de Letras e de História da PUC-Rio.

Aos amigos da PUC-Rio e os de longa data, que apoiaram e que sempre estiveram por perto.

Minha mãe in memoriam.

Resumo

Taveira, Carlos Vinícius da Silva; Kiffer, Ana Paula Veiga, **As fronteiras e os usos da história na produção artística de Adriana Varejão**. Rio de Janeiro, 2016. 132p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Essa tese busca relacionar o trabalho da artista plástica Adriana Varejão (Rio de Janeiro, 1964 -) e o uso de temas e imagens comuns ao campo da historiografia. Com pouco mais de trinta anos de trabalho como artista profissional, Adriana Varejão produziu obras que transitam por diversos conteúdos operando sobre diversos suportes estéticos nas artes visuais. O campo mais conhecido é o da pintura, porém com desdobramentos para outras artes, como a instalação, a fotografia e a cinematografia. Os temas relacionados a escrita da história passam por vários desses trabalhos e de distintas maneiras. Essa pesquisa abordará justamente um grupo específico de questões, pensando em como a artista, analisa a história e que elementos usa para desconstruí-la e criá-la em uma narrativa ficcional e singular que dê conta de determinados momentos do passado sob novas perspectivas interpretativas. Para a artista o passado não está no que simplesmente já passou, mas sim no que sobrevive a ele, e que pode ser recontado de outra maneira. Em suas obras vemos a apropriação, sobretudo, em forma de paródia de fragmentos de outras imagens, algumas anônimas, outras de artistas, para formar obras de arte com outros significados. O percurso da tese começa em pensar como ocorrem essas apropriações, e se existem critérios rígidos para isso. Em seguida a ideia é pensar como a paródia aparece no trabalho da artista, em sua forma conceitual, e estética com a história. Na sequência duas grandes contribuições em forma de influências culturais, o barroco e o modernismo terão um estudo mais dedicado em algumas obras artísticas, em que o passado se faz presente, sobre outros caminhos. O que Adriana Varejão analisa é que parte dessas imagens do passado apresentam-se articuladas a determinadas ideias, e que para mudá-las é necessário uma transformação dessa iconografia. Dito isso, abordaremos como a artista perpassa imagens do passado, apropriando-se, e gerando novas questões. Para concluir, essa tese realizará uma reflexão sobre as

possibilidades ímpares de se pensar o passado e de se escrever história.

Palavras-chave

História; arte contemporânea; barroco; modernismo.

Abstract

Taveira, Carlos Vinícius da Silva; Kiffer, Ana Paula Veiga (Advisor), **The frontiers and usage of history in artistic production by Adriana Varejão**. Rio de Janeiro, 2016. 132p. Doctoral thesis - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis intends to relate the work of visual arts artist, Adriana Varejão (Rio de Janeiro, 1964 -) to usage of themes and images common for the historiography. Having worked for over 30 years as a professional artist, Adriana Varejão has produced works that transit through the variety of contents and operate on diverse aesthetic fundaments within visual arts. The most known field is the painting, with outspreads through such art as installation, photography and cinematography. The topics related to written history can be seen in many of these works in many different ways. This research is going to approach precisely the specific group of issues, considering how the artist analyses the history and what elements are used to deconstruct it and create it through a fictional and singular narrative, through which the determined events from the past will be interpreted through a different perspective. For the artist, the past is not simply what has already passed, but it is what has survived, what can be re-told in a different way. In her works, we can see the appropriation, mostly through the parody of parts of images, in some cases anonymous, others created by another artist, with the objective of creating works of art with different meanings. What Adriana Varejão realizes is the fact that these parts of images from the past are considered to be articulated as determined ideas and to change them, it is necessary to transform this iconography. Having said that, this thesis is going to approach the ways the artist uses the images from the past, adapting them and creating new questions. Firstly, this thesis is going to analyse how does this appropriation occur and whether there are any strict criteria for it. Secondly, the parody is going to be analysed, its usage in the artist's work, in its conceptual and aesthetic form, and its relation with the history. Thirdly, the thesis is going to study two important contributions in form of cultural influence: baroque and modernism, where the past is present. As a conclusion, this work is going to reflect upon the variety of possibilities of thinking about the past and writing the

history.

Keywords

History; contemporary art; baroque; modernism.

Sumário

1.Introdução	14
2.História em Adriana Varejão	20
2.1 – Introdução.....	20
2.2 – Forma e história.....	21
2.3 – Relações entre história e ficção.....	25
2.4 – Saunas	40
3. Artificialismo e Paródia –	45
3.1. Paródia	47
3.2 Paródia e dispositivo	53
4. Barroco e Neobarroco.....	67
4.1 Cidade e corpo.....	67
4.2 Ouro Preto	70
4.3 O barroco na arte de Adriana Varejão	72
4.4 Ruína e história	91
5. Modernismo e história em Adriana Varejão	97
5.1 Manifestos	98
5.2 Antropofagia em Adriana Varejão.....	101
5.3 Antropofagia e tela	118
6. Conclusão.....	124
7. Referências bibliográficas	128

Lista de figuras

Figura 1: Adriana Varejão - Figura de convite 1 – 1997	27
Figura 2: BRY, Theodor de. [Sem Título]. s.i.d.Fonte: Bry , Americae – Admiranda Narratio (...) (America - Parte I), (s.d.),	30
Figura 3: Mapa de Lopo Homem II, 1992-2004 -Óleo sobre madeira e linha de sutura, 110 x 140 x 10 cm p.	34
Figura 4: Extirpação do Mal por Incisura. 1994	37
Figura 5: ANTUNES, Bartolomeu. [—Sem título]. 1737.	38
Figura 6: VAREJÃO, Adriana. O Iluminado. 2006V	41
Figura 7 Carne a moda Frans Post óleo sobre tela e porcelana, instalação com dimensões variáveis - Adriana Varejão	51
Figura 8: Carne à la Taunay - Adriana Varejão 1996.	58
Figura 9: Adriana Varejão - Filho bastardo II - cena de interior, 1995	61
Figura 10: Jean B. Debret - Um jantar brasileiro	63
Figura 11: Adriana Varejão - Quadro ferido, 1992 óleo sobre tela, 165 x 135 cm	74
Figura 12: VELÁZQUEZ, Diego. Las Meninas ou A Família de Filipe IV. 1656. Óleo sobre tela.	78
Figura 13: Adriana Varejão Natividade, 1987 óleo sobre tela , 180 x 130 cm	81
Figura 14: Adriana Varejão - Altar amarelo, 1987óleo sobre tela , 160 x 140 cm	83
Figura 15: Adriana Varejão Santo, 1988 óleo sobre tela, 175 x 145 cm	85
Figura 16 Adriana Varejão Pele tatuada à moda Azulejaria	89
Figura17: Adriana Varejão Linda do Rosário, 2004alumínio, poliuretano e tinta a óleo , 195 x 800 x 25 cm	91
Figura 18: Adriana Varejão Varal, 1993 óleo sobre tela , 165 x 195 cm	105
Figura 19: VAREJÃO, Adriana. Figura de Convite II. 1998	108
Figura 20: BRY, Theodor de. [Sem Título]. c. 1593.Fonte: Bry , Americae – Admiranda Narratio (...) (America - Parte I)	109
Figura 21 Proposta para uma catequese - parte II díptico: aparição e relíquias, 1993 óleo sobre tela ,	118

140 x 240 cm 114

Figura 22: Proposta para uma catequese - parte I

I díptico: aparição e relíquias, 1993 óleo sobre tela

, 140 x 240 cm 117

Figura 23: Adriana Varejão - Nostalgia de uma Canibal –

Fotografia. 118

*Se vai tentar, vá até o fim
Não há outra emoção como essa.
Charles Bukowski*

1

Introdução:

Um dos debates que intensificou com o novo milênio foi da relação do homem com a passagem do tempo. A marcação em forma linear e progressiva teve popularização na organização da realidade e na produção do mundo moderno capitalista. Talvez, seu ápice tenha sido nos séculos XVII à XIX quando o tempo foi aparentemente domesticado nas chamadas filosofias da história, cada qual com suas especificidades, promulgando a crença de que o desenvolvimento da civilização levaria para um determinado futuro, comum.

Assim foram, as perspectivas dos iluministas, dos socialistas, do positivismo, e de alguns outros sistemas de pensamento que também mantêm sua influência na atualidade. Toda essa lógica organizada na continuidade temporal, só sofreu abalos na passagem do século XIX para XX com as novas formas de viver e experimentar o tempo ocasionados pelas mudanças sociais do modernismo.

O instrumento do relógio continuou marcando o mesmo compasso para todos, mas o seu significado e sentido de cada fração temporal, transformou de acordo com a abordagem metodológica. Com isto, pensar o passado prescindiu de reflexões que dessem conta de novas contingências da dimensão humana. Na literatura, as experimentações de escritores como James Joyce e Marcel Proust abriram caminho para a subjetividade do indivíduo em contraposição ao tempo cronológico do relógio.

O que essa tese procurará investigar é como o relato da história, a dita ciência do tempo, pode ser trabalhado em uma narrativa visual do campo das artes da virada do século XX à XXI. O tempo não é mais visto e vivido como passagem, e sim, por uma acumulação de passados.

Ao buscar esse panorama na contemporaneidade, optei por trabalhar com obras da artista plástica Adriana Varejão e os usos que faz do passado na sua arte. São incorporações e desconstruções das narrativas visuais de grandes pintores, deixando indagações de como esses artistas do passado representaram seu presente, e de como nossa atualidade resolveu olhar para essas imagens.

Reconhecida internacionalmente com obras em diversas coleções particulares e de grandes museus no mundo, sua arte é cada vez mais estudada por críticos e pesquisadores. Nascida no Rio de Janeiro em 1964, Adriana Varejão teve

seus estudos artísticos realizados na Escola de arte do Parque Lage fazendo parte da geração que trouxe o figurativismo de volta ao centro das artes no Brasil. Seu trabalho é composto por pintura, instalações e obras de multimídia em que a imagem pode ser facilmente deslocada em sua significação. Ao fazer esse movimento com algumas pinturas históricas, encontramos o cerne para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Nessa tese, busco abordar os temas relacionados a história que são apropriados e transformados em obras de arte contendo novos discursos. Não pretendo dizer que a artista é uma historiadora em seu sentido acadêmico do termo, e sim, que mediante sua ficção são criadas diversas narrativas que fazem uma reflexão própria sobre o passado.

A arte é uma categoria ou um campo de debate com diversas vertentes e pontos de vista. O que é arte para um, pode não ser para outro. Porém, a liberdade criativa é capaz de questionar as fronteiras entre o ficcional e o real. Para dialogar com minha questão central, considero que a arte pode abrir hipóteses de análise para o universo da história. Em Adriana Varejão múltiplos passados se entrelaçam, contando abordagens sobre fatos cristalizados no imaginário social. A história não é só visitada, mas também transformada e transmitida de maneira distinta, onde cada indivíduo que observa um quadro, retirará suas próprias conclusões. Cada uma dessas interpretações, rende inovações, e assim, originalidades diversas para refletir sobre o passado que acumula, em associação ao tempo presente.

As fontes usadas no processo de criação artística de Adriana Varejão são advindas de vários locais e suportes. Um livro, uma imagem, um painel, um quadro, uma tatuagem ou uma ideia são o material a ser lapidado na sua arte. Praticamente tudo pode tornar objeto de inspiração e posteriormente parte de uma obra. Na relação específica com os usos da história podemos estabelecer diversos modos de emprego. A história pode surgir como recriação de um quadro já conhecido; pelo uso de personagens históricos ou por uma referência indireta criada pela artista. Também pode ser pela utilização de técnicas do passado da história da arte que são recombinadas, resultado em novos quadros no presente. Ou simplesmente pela criação de obras inspiradas em fatos considerados importantes, e que são dignos de

serem pensados por novas perspectivas.

Pensar o passado significa mostrar que o presente impõe seus questionamentos ao que sobrevive a passagem do tempo. O pretérito acessa o presente de diversas formas, porém focalizarei sobre o âmbito principal da memória. A memória pode ser algo individual ou coletiva, encarnada ou idealizada. A ruína, objeto comumente encontrado no trabalho da artista, também pode ser um objeto, ou algo da esfera das ideias, que resistiu ao tempo e se encontra em um contexto distinto, daquele com a qual foi criada. Ambas em comum são sobreviventes.

Essa chave interpretativa serve como bússola para pensar o trabalho de Adriana Varejão com a história. O passado está sempre presente nas obras, mas não como algo morto, e sim, carregado de potência e vida. De outra forma, podemos dizer que o passado, simplesmente não passa, se mantendo vivo em certa medida, na memória e nos corpos.

Isso torna a história uma tendência nos estudos e análises que acompanham o trabalho de Adriana Varejão. Sua última exposição no Brasil teve como título “*histórias as margens*” e resultou na publicação de um catálogo e de um livro de crítica sobre o tema. No âmbito acadêmico, no portal CAPES é possível localizar facilmente quatro dissertações de mestrado na área de artes visuais e uma tese na área de psicologia que envolvem a temática. Praticamente todas tocam na relação entre Adriana Varejão e a história, cada qual, por um caminho distinto.

A primeira é do ano de 2005 da autora Elisa Lutz Malcon e realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tendo por título *O corpo como avesso da história*. O estudo versou sobre o papel da relação do corpo com a história possui na poética de Adriana Varejão. Existe um cuidado da pesquisadora em estabelecer uma articulação do que o corpo é capaz de representar dentro de uma narrativa histórica. Dessa análise, saem diversas contradições, esmiuçadas e bem trabalhadas nas observações críticas da pesquisadora, que trabalhou com um pequeno grupo de obras da artista.

Em 2007 foi feita a dissertação *A figura humana fragmentada na pintura: Tiradentes esquartejado em Pedro Américo e Adriana Varejão* com autoria de Regilene Aparecida Sarzi-Ribeiro no Instituto de Artes visuais da UNESP. A base do trabalho é pensar os pontos de contato e distanciamento entre os trabalhos dos dois artistas, separados por um século, mas que pintaram um mesmo tema. Um é

Pedro Américo que utilizou o conhecimento adquirido na academia de artes e criou uma obra nos limites pictóricos do ensino acadêmico da época, e que são totalmente desconstruídos, e até, paradiados, quando Adriana Varejão o utiliza como fonte.

Em seguida encontramos a dissertação da mestrandia Fátima Nader Simões Cerqueira defendida no instituto de artes da Universidade Federal do Espírito Santo em 2009 e de título *Memória e persuasão em Adriana Varejão*. A dissertação propõe pensar o uso do passado como memória, ao lado, da utilização de técnicas provenientes do neobarroco em sua representação estética. Desse modo, são escolhidas um grande número de telas em que a análise parte da origem, e de como o neobarroco serviu de elemento persuasivo.

Por último, existe a dissertação de Priscila Beatriz Alves Andreghetto defendida no Instituto de Artes da UNIFESP em junho de 2016 com o nome *A visceral azulejaria de Adriana Varejão* que realiza uma análise com foco em obras que contenham azulejos. A perspectiva do trabalho segue o horizonte historicista de pensar as influências mediante as apropriações do passado que as inspiraram.

Todas essas dissertações possuem abordagens que tergiversaram por caminhos singulares, pela escrita da história presente no trabalho de Adriana Varejão. Cabe mencionar, a tese de doutorado encontrada no portal CAPES na área de psicologia e defendida na PUC-GO que fez uma crítica sobre o inconsciente presente no trabalho da artista. Ao lado disso, cabe salientar também o vasto material descoberto em anais dos encontros de associações de pesquisa como ANPAP (associação nacional de pesquisadores em artes plásticas) e que podem servir para pensar outras pesquisas sobre Adriana Varejão que estão sendo realizadas no Brasil nesse momento e que envolvem a dinâmica da história.

No interstício entre história e arte é que pretendo posicionar essa tese, mas não sem antes, tomar devidos cuidados. A disciplina acadêmica de história optou durante muito tempo por trabalhar uma relação sujeito-objeto nos seus estudos. Isso significa dizer, que o conhecimento prévio instado no projeto de pesquisa, previa uma configuração externa ao objeto, ignorando que esse poderia influenciar o pesquisador. Essa singularidade comum no campo da história da arte passou a ser criticada e desconstruída somente no século XX.

A mudança no paradigma metodológico consistiu em estabelecer uma relação entre crítica e objeto, procurando manter uma perspectiva do artefato artístico como também sujeito. Em outras palavras seria necessário pensar uma relação sujeito-sujeito que substitua a fórmula cartesiana sujeito-objeto ainda tão presente no universo das humanidades.

No livro *Diante da imagem*¹ o historiador da arte Georges Didi-Huberman fez um percurso crítico desde o renascimento até a atualidade, sobre como se formaram as chaves interpretativas que dão legitimidade para esse pensamento. Entre elas, podemos pensar uma consideração da história no renascimento trabalhar somente com um objeto considerado morto, ou seja, incapaz de emitir alguma influência em quem o analisa.

Pensando em um paradigma contemporâneo, trabalhar com um objeto de arte dito “morto”, seria uma contradição tendo Adriana Varejão como elemento central de estudo em uma tese. Suas obras parodiam essa premissa, quando condicionam a simulação da arte como corpo. São inúmeras características da anatomia humana que ao serem inseridas em algumas telas, criam indagações polifônicas em várias direções.

Veremos na tese que arte, para Adriana Varejão, corresponde ao uso e tratamento dado a matéria, e por isso, essa é possuidora de um tipo de vida peculiar que pode ser talhada em várias formas.

Os trabalhos de Adriana Varejão são organizados em séries contendo obras com características semelhantes, podendo ser contínuas ou não. Essa forma de arranjo permite notar uma familiaridade entre grupos distintos que se desdobram uns em outros. Por exemplo, o barroco da metade dos anos oitenta, carregado de materialidade da tinta, vira algo cenográfico nos anos noventa. Isso ocorre em outros pontos como no uso do azulejo, que começa em noventa e dois, perpassa diversas séries, e chega as saunas dos anos dois mil.

Entre os detalhes que atravessam diversas séries podemos situar a presença da História. Primeiramente surge com a utilização do barroco, ganha intensidade na

1 Cf capítulo 1 “A história da arte nos limites da sua simples prática” in DIDI-HUBERMAN, Georges, *Diante da imagem*. (Tradução Paulo Neves) São Paulo; Editora 34, 2013. Págs. 19-68.

década de noventa, e vira irregular, sem desaparecer nos últimos anos. A história perpassa tudo e, por isso, como recorte no objeto da tese, é adotada a opção por pensar grupos temáticos organizando os capítulos tendo a história como eixo de orientação.

O primeiro capítulo intitulado “história e arte em Adriana Varejão” buscou realizar um trabalho teórico que envolva pensar a ocorrência da história em alguns trabalhos da artista. A discussão se baseará em como ocorrem as apropriações e que vasto arquivo do mundo alimenta sua obra. O desafio não é somente analisar como a história é cooptada, mas sim, refletir as estratégias que denotam várias temporalidades.

O segundo capítulo abordara o papel da paródia, instrumento, que a própria artista menciona em entrevista, como essencial no seu processo criativo. A análise procura definir como é realizada essa ação e como isso reflete na desconstrução de obras de outros artistas. A questão essencial seria parodiar é uma forma de abrir interpretações sobre uma perspectiva, porém, de que maneira isso ocorre?

Em seguida, o terceiro capítulo discutiu o barroco na obra de Adriana Varejão. O dedicado estudo temático é essencial por esse ser o movimento cultural de maior influência na artista, e facilmente perceptível em vários dos seus trabalhos. A análise está dividida em dois pontos: O primeiro pensar no barroco clássico e sua articulação no movimento contemporâneo chamado neobarroco, e o segundo, como o barroco atravessa o conjunto da obra da artista.

Por fim, o último capítulo sobre modernismo efetuou uma discussão sobre o pensamento moderno da antropofagia na obra da artista. Em alguns momentos é possível observar uma grande predominância, e outros praticamente um desaparecimento dessa influência. Nesse caso, a hipótese que norteia é como antropofagia surge como uma forma de lidar com o passado e com outras culturas.

Para concluir, essa tese pensa em justamente “não concluir”, mas sim, ser o início de uma série de debates.

2 História e arte em Adriana Varejão

2.1 Introdução

Do ponto de vista etimológico, a palavra grega *krínein* (κρίνω)² deu origem aos substantivos *crise* e *crítica* da língua portuguesa. O primeiro termo surgiu com um significado de “quebra” e com um sentido de colapso no funcionamento de algo. Já a segunda palavra, crítica, parte em outra direção, sendo a ação de colocar em análise algo que podemos denominar provisoriamente de objeto. Pode-se estabelecer uma aproximação entre as duas expressões, podendo uma ser a origem para superação ou criação da outra e vice-versa. A crise pode abrir caminho para a crítica, assim como a crítica pode abrir caminho para uma crise. No campo das humanidades e, sobretudo, das artes, a relação entre esses polos pode envolver diversas possibilidades e desafios a serem enfrentados, conforme área e influência teórica do pesquisador e de como investiga seu objeto.

Especificamente, esse capítulo procura lidar com o problema entre escrita da história e imagem nos trabalhos de Adriana Varejão. Suas obras percorrem vários temas, caminhos, formas de expressão e produção de narrativas. Os suportes utilizados passam pelo uso da tecnologia de programas de computação, misturando-se com técnicas clássicas da pintura e são incrementados pelo experimentalismo dos procedimentos inventados pela própria artista.

Trata-se de uma linguagem original, que procura contar e recontar narrativas. Podemos debater uma infinidade de conteúdos observando somente parte dos trabalhos feitos por Adriana Varejão. É possível estabelecer alguns atravessamentos, e entre esses, podemos posicionar o uso da história como uma fonte de inspiração em diversos momentos. Em entrevista concedida a Héléne Kermarche no início dos anos noventa, fazendo referência ao papel da narrativa e de como funciona em suas obras, disse:

Narrativa não pertence a um tempo ou lugar, ela se caracteriza pela descontinuidade. Ela é um tecido de histórias: do corpo, da arquitetura, do Brasil, da tatuagem, da cerâmica, dos azulejos antigos portugueses, ou dos modernos e vulgares, dos mapas, dos livros da pintura³

² Cf <https://etimologia.wordpress.com/2007/09/04/critica/> Acessado em 01/06/2014 às 12hs.

³ Entrevista de Adriana Varejão à Héléne Kermarche, 2004. Disponível em: www.adrianavarejao.net/pt-

Esse apontamento da artista permite-nos observar um pensamento transversal da história dentro de todo o trabalho. São passados que se misturam, advindos de várias origens e temporalidades. Podemos encarar a multiplicidade em suas obras como uma espécie de mosaico a ser organizado. Na visão da artista, existem histórias de objetos distintos, de livros, corpos, tatuagens e outros tantos que se embaralham, perdem suas próprias formatações e recebem outras em sua proposta do trabalho. Elementos oriundos de cada um desses grupos podem ser alterados e ter seus significados e sentidos inteiramente transformados. Uma história como a da tatuagem, por exemplo, não é somente uma história fechada em si, mas sim de qualquer objeto que seja capaz de ser pensado como uma tatuagem.

Na construção de suas narrativas, a artista opera com mudanças na significação dos objetos na tela. O espaço pictórico surge como instrumento do simulacro e pode ser considerado como pele, muro, visão perspectivada ou mesmo instalação e escultura, dentre tantas outras possibilidades. Qualquer coisa pode ser outra ou, ao menos, fingir ser. Para isto, a artista realiza um agenciamento próprio em cada obra, une elementos fragmentados visuais e temáticos na criação de cada escrita.

Devido a isso, cada obra, conquanto única, é organizada dentro de uma série pelo critério da artista. Não existem critérios fixos para essas formações e nem um fim estabelecido. Nelas vemos as características que unem seus componentes, sejam de ordem estética, temática ou de técnica utilizada. A produção não é linear e o espaço de tempo entre a criação de um quadro e outro da mesma série pode ser de anos, como apenas de algumas semanas. Algo que foi pontuado em um quadro pode surgir em outro, décadas mais tarde, ou simplesmente ser descartado para sempre. Cabe refletir como a História perpassa por essas obras e como elas dialogam entre si.

2.2

Forma e história

Podemos iniciar pensando nos diversos passados que invadem constantemente o presente, sem pedir licença alguma, construindo memórias. O complexo trabalho de

Adriana Varejão envolve detalhes que são revelados em várias camadas temporais fundidas, formando novas memórias. Fragmentos de distintas procedências somam-se em novas narrativas visuais nos seus quadros. Algo de uma temporalidade pode ser deslocado para outra e assim gerar uma distinta narrativa ficcional. São histórias concebidas mediante a criação de imagens. Para ampliar o debate, podemos revisitar uma das definições do teórico francês Georges Didi-Huberman sobre a arte visual, na qual “a imagem é um operador temporal de sobrevivências”⁴.

Nesse caso, o ato de sobreviver pode ser interpretado como resistir à passagem do tempo. Uma imagem pode operar justamente como um catalisador de temporalidades, seja por seus aspectos figurativos, seja pelos seus suportes estéticos. Adriana Varejão parece não só concordar com essa premissa, como também, radicalizá-la ao ir além em manobras de desconstrução do tempo. Cada obra de arte surge assim com uma estratégia de usar a temporalidade de maneira própria em prol da narrativa ou então de causar efeito estético. São imagens em que os tempos se atravessam e que resultam em novas hipóteses de reflexão que, por desdobramentos e escolhas da artista, provocam uma reflexão da história do Brasil que está presente nos livros didáticos e no cotidiano sociocultural do país.

Entre os parâmetros que utilizamos para definição do que é a disciplina da História, podemos pensar na definição do historiador francês da escola dos *Annales*, Marc Bloch⁵, que a considerou como a ciência de organização do homem com o tempo⁶. Para o historiador dos anos trinta no século XX, o tempo ainda foi visto de forma linear, em que o passado forneceria elementos, mesmo que fragmentários, ao presente. Tais elementos possibilitariam uma interpretação e reconstrução via narrativa do que ocorreu. Como historiador, a diferença de Bloch em relação aos seus antecessores ficou a cargo do seu método de hermenêutica do passado e da sua ampliação do conceito de documento. Ambas colocaram uma posição crítica em relação à historiografia de cunho positivista.

Nas décadas seguintes, o tempo no campo da História seria problematizado sobre formas repletas de multiplicidades e diferenças. Entre essas, de linear e diacrônico o tempo passa a ser abordado pelo aspecto da sincronização em que vários acontecimentos ocorrem simultaneamente em um mesmo espaço. O resultado são possibilidades

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivências dos vaga-lumes*. Belo Horizonte, p. 119

⁵ BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. São Paulo: Editora Zahar, 2003.

temporais distintas que se articulam, como no caso de misturas culturais em um mesmo território com cronologias distintas. O mesmo acontece nos estudos sobre o tempo relacionados com dimensões subjetivas em que cada experiência envolve uma forma de tempo próprio.

Dito isto, pode-se apontar que viver é relacionar-se com diversas formas de temporalidade. São formas diversas e de atuações variadas. Isso inspira Adriana Varejão na construção de suas telas. Fragmentos temporais se tornam síntese compondo narrativas. Histórias diferentes que em sua junção desconstroem o que estamos habituados a observar somente pelo uso diacrônico do tempo.

Para analisar essa questão, podemos pensar via apontamentos do historiador francês François Hartog, que procurou refletir sobre a maneira de viver um tempo presente compartilhado com camadas de outros, e que formulou a tese do “presentismo” de regimes de historicidades para tentar dar conta desse problema. Não se trata de um instrumento de análise fechado e oferecido ao leitor, mas de uma possibilidade de reflexão.

O uso que proponho do regime de historicidade pode ser tanto amplo, como restrito: macro ou micro-histórico. Ele pode ser um artefato para esclarecer a biografia de um personagem histórico (tal como Napoleão, que se encontrou entre o regime moderno, trazido pela Revolução, e o regime antigo, simbolizado pela escolha do Império e pelo casamento com Maria-Luísia de Áustria), ou a de um homem comum; com ele pode-se atravessar uma grande obra (literária ou outra), tal como as *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand (onde ele se apresenta como o “nadador que mergulhou entre as duas margens do rio do tempo”); pode-se questionar a arquitetura de uma cidade, ontem e hoje, ou então comparar as grandes escansões da relação com o tempo de diferentes sociedades, próximas ou distantes. E, a cada vez, por meio da atenção muito particular dada aos momentos de crise do tempo e às suas expressões, visa-se a produzir mais inteligibilidade.⁷

As análises do livro são centradas em relações gerais do campo social. Mas como fica claro na citação, o campo de abrangência dos regimes de historicidade é amplo, e estimulado pelo autor para que sejam ampliadas suas fronteiras. Uma determinada sociedade pode ter um regime de historicidade específico, ou até vários, conforme suas diferenças. Porém aceitando a provocação do historiador sobre os usos de regimes de historicidade, podemos deslocar sua aplicação e utilizá-lo em um objeto de arte que é criado justamente para parodiar a história.

Em algumas obras de Adriana Varejão, podemos estabelecer uma relação ambígua

⁷ Ibidem, p. 13.

com a representação da temporalidade. Tudo é inventado de forma a pensar o tempo de maneira própria, o que possibilita uma criação via sincronidade de temas e objetos. Na argumentação de Hartog, vivemos em um regime de historicidade presentista, em que o presente é expandido com a incorporação de elementos do passado e de projeções sobre o futuro. Adriana Varejão realiza incorporações de diversas origens em uma mesma tela e se aproxima dessa denominação, chegando a um questionamento de quais limites regem os critérios que definem o presente.

Ao trabalhar com o tempo, é possível estabelecer que tratam-se de narrativas contadas em um tempo presente que visam unir passado e futuro sobre diversos aspectos. O passado retorna em forma de apropriação em um tempo presente compartilhado. Dito de outra maneira, regimes de historicidade fictícios são engendrados e servem de contexto para as narrativas dos quadros.

Essa ação também envolveu a produção artística do século XX, que estabeleceu debates sobre a narrativa e o tempo. Por exemplo, as vanguardas modernistas foram influenciadas, em certa medida, pela teoria da relatividade e sua forma de pensar o tempo não como mera linearidade, mas como uma multiplicidade.

No contexto do fim de século XX, Adriana Varejão produziu uma arte que questionou a organização do tempo e da história. Não se deve, com isso, apontar a artista como uma historiadora no sentido estrito do termo, mas como uma pensadora capaz de expor, mediante seu trabalho ficcional e visual, diversas ideias que contribuem para o debate da epistemologia das ciências históricas. Isso significa uma contribuição não só na história social e na arte, mas também no campo dos estudos das humanidades em geral. Ao alargar seu espaço de reflexão, Adriana caminha por um vasto passado e, de modo singular, vai passo a passo criando fissuras em grandes discursos estabelecidos.

No livro intitulado *Diante da imagem*, Georges Didi-Huberman faz uma genealogia da construção da disciplina acadêmica História da Arte, posicionando o seu início e alguns de seus principais problemas críticos e teóricos no renascimento no século XVI. O debate desse período uniu a disciplina de História a um método largamente cartesiano de analisar o objeto da arte. Essa ocorrência levou a um pensamento altamente normatizado, em que a imagem foi reduzida ao controle de jogos de enunciados, o que impedia novas possibilidades de leitura. A crítica de Huberman vai justamente na direção da desconstrução desses cânones e na abertura de possibilidades de se relacionar com a arte e de pensar toda uma problemática sobre o que é o objeto da arte.

Para Huberman, a imagem vira uma espécie de objeto enquadrado em um sistema

teórico e cultural do renascimento que perpetuou e chegou, em parte, até os nossos dias. Para aprofundarmos esse raciocínio, basta dizermos que um dos pilares da mudança no renascimento foi a criação de uma relação de subordinação da natureza perante o intelecto do homem. Isso se refletiu no momento em que o debate da crítica de arte renascentista posicionou o papel do artista inadvertidamente, de acordo com pretensas regras hierárquicas que deveriam guiar seu trabalho.

Do ponto de vista da atividade profissional, significou apontar um olhar sobre o artista como pertencente a uma cadeia de produção socialmente verticalizada. Um dos desdobramentos dessa estruturação foi a criação das chamadas “belas artes”, como um conjunto limitado de expressões artísticas que foram classificadas como superiores às outras. De um lado, essa organização gerou uma exclusão de algumas artes; de outro, criou e legitimou um discurso para ditar os limites da recém-criada disciplina de História da Arte.

Nesse ponto Didi-Huberman chama atenção para como na História da Arte existiu a necessidade de trabalhar somente com objetos ditos mortos, ou que seriam incapazes de mostrar algum sinal de vida como sujeito. Ao acompanhar o trabalho de Adriana Varejão, as obras de arte são transvestidas como corpo e, por isso, como vida. O sentido metafórico de vida pode ser traduzido em seus diversos efeitos estéticos como, por exemplo, no uso da figuração da carne. Não se trata de uma carne em estado de putrefação, mas a ruína de algo que ainda sobrevive.

Arte é sinônimo de vida ou algo que existe e produz afeto em Adriana Varejão. Essa premissa engloba suas narrativas e sua perspectiva de observar a história. Veremos nas partes que seguem que vida e arte se cruzam e que os limites que Didi-Huberman observou e criticou para os ditames da produção artística no século XVI são justamente parodiados e desconstruídos pela artista.

2.3. Relações entre história e ficção

Podemos começar pensando nas fronteiras entre história e ficção. Na visão do teórico e crítico Luiz Costa Lima, o ficcional teria a função de criar uma “condição de, como se, não pretender ser a última palavra; o ficcional é um princípio fundador cuja

regra básica é duvidar de si mesmo”⁸. O campo da ficção não obedece a nenhuma regra e está disposto a ampliar suas fronteiras. Trata-se de uma área de atuação que não exige o oferecimento de uma verdade, mesmo que em um sentido provisório.

Esse mesmo critério pode ser pensado na utilização da História, porém variando em suas necessidades; pois a História, ainda segundo Costa Lima, busca respostas para determinadas questões de caráter antropológico e cultural sobre o que pode ter acontecido. A esfera social também pode oferecer graus distintos de legitimidade entre os campos. Ambas são diferentes, mas possuem a imaginação como parte de suas funções. Nesse caso, o estudo da História possui uma relação tênue com o campo da ficção pois é necessário imaginar o passado para poder comprová-lo.

Essa relação é antiga e propõe uma mistura, sobretudo, uma diferenciação entre ficção e o discurso da historiografia. Na antiguidade grega, o debate foi desenvolvido pelo filósofo Aristóteles que, no capítulo nove de seu livro *Arte Poética*, definiu o historiador como um estudioso do particular, enquanto que o poeta seria do universal. Dito de outra forma, o historiador narraria o acontecido, ou o que simplesmente passou, enquanto que o poeta relataria o que poderia ter acontecido.

É nessa diferenciação, mais próxima da vertente da ficção e ligada ao caráter da poesia, que devemos pensar a produção artística de Adriana Varejão. Em diversas obras existe uma captura denominada como paródia, pela própria autora, de quadros ou representações históricas da cultura brasileira, tanto visuais quanto conceituais. O efeito pode ser chamado de uma releitura e provoca uma desestabilização de algumas interpretações. Sobre esse ângulo, a arte atingiria uma potência questionadora, capaz de gerar teses sobre si própria e também sobre outros campos, tais como a escrita da história.

Em Adriana Varejão, o movimento de cruzamento de histórias variadas permite uma reinterpretação de diversos fatos do passado. Como porta de entrada para análise, podemos pensar na chamada *figura de convite I*, construída ao início dos anos noventa. O quadro apresenta uma mulher indígena, em primeiro plano, em uma posição corporal ereta e com uma lança em uma de suas mãos. Seu corpo aparece descarregando seu peso ligeiramente sobre uma das pernas, o que parece dar-lhe a dimensão de uma pausa momentânea durante o ato de caminhar.

O corpo está coberto por tatuagens. Sua anatomia evoca diretamente a representação padronizada que o renascimento italiano criou e difundiu. São proporções

⁸ LIMA, Luiz Costa. História. Ficção. Literatura. p. 21.

que se encaixam no equilíbrio da perspectiva de uma imagem estável, construída com um ponto de fuga central e que, ao ser distanciando do segundo plano, mantêm medidas perfeitas, ocasionando um efeito ótico de profundidade. Ao fundo, é possível observar diversas cenas de um festim canibal envolvendo danças, ritos e a prática de preparar o corpo humano como alimento a ser consumido.

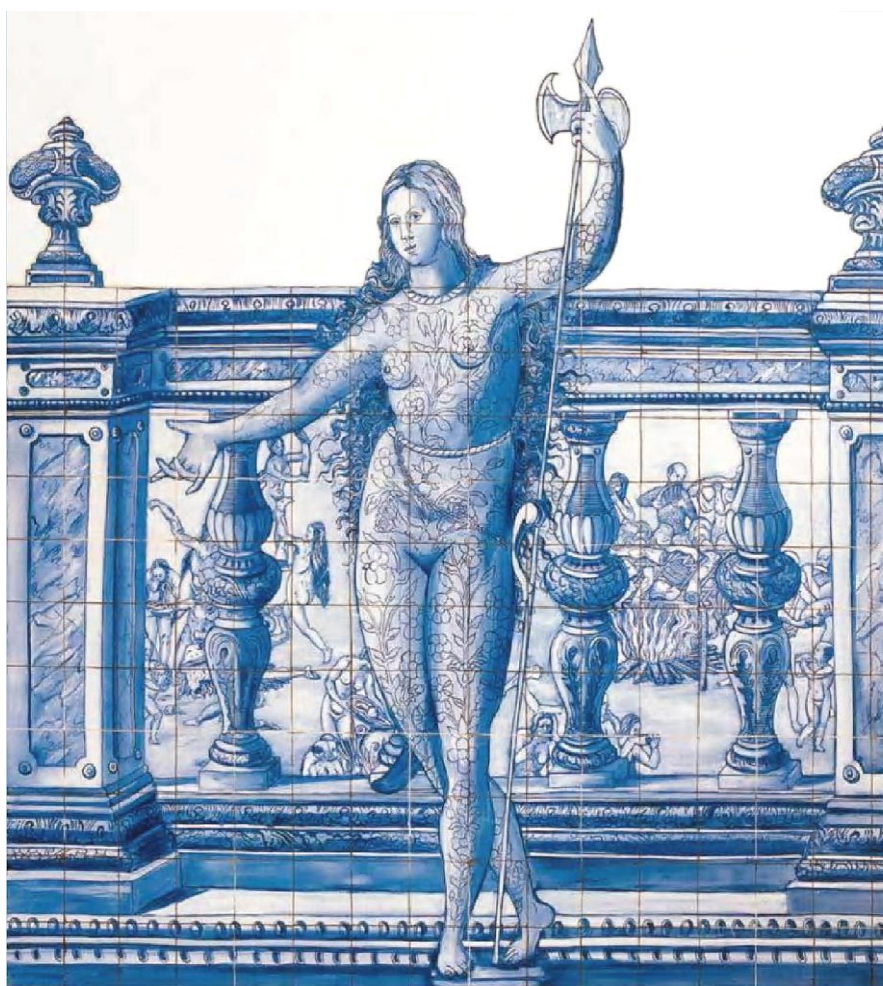


Figura 1: Adriana Varejão - Figura de convite 1 – 1997

A expressão no rosto é de uma placidez profunda que transmite uma sensação de calma e de autocontrole da personagem. O olhar suave mira diretamente quem observa o quadro, contrastando com as imagens que envolvem o tema tabu do canibalismo ao fundo. Cada parte da imagem é formada por um elemento que remete a uma história distinta. Tudo é pintura, até os mínimos detalhes dos azulejos. A História da Arte tem vários de seus elementos fundidos na tela.

A técnica da artista une a azulejaria, com as medidas proporcionais do renascimento, à pintura de temática religiosa, nas quais Adriana Varejão se inspira, invertendo alguns sentidos e significados. Não é mais a religião cristã o elo que une, mas sim, uma cena do ritual canibal, que apresenta justamente uma índia dando boas-vindas e convidando-nos para esse banquete.

Ao optar por valorizar o ritual antropofágico dos índios, ocorre uma inversão do tradicional discurso europeu. A direção não é mais a da caravela de Pedro Álvares Cabral, e sim, do que havia antes no Brasil para a Europa. Para dar visualidade a esta narrativa, o que de mais profundo existia no Brasil deveria ser mostrado e também experimentado. Assim como na estratégia barroca de transportar o espectador para dentro da narrativa da tela, o convite ao ritual antropofágico de Adriana Varejão faz com que quem a observa seja conduzido a uma nova perspectiva da história brasileira.

Ao misturar elementos da História da Arte, Adriana cria um limiar de incerteza no espectador; uma leve vertigem pode ser percebida pela combinação de fatores que se observa na tela. Nos anos oitenta, ao formular o termo regimes escópicos, Martin Jay, analisou como o visual assumiu uma preponderância na sociedade dita pós-moderna. O termo é uma proposta de reflexão sobre os regimes da visualidade no decorrer da história, pois em cada época houve uma ou várias formas de se relacionar com imagens.

O regime de visualidade do renascimento foi de pinturas que não causassem um grande impacto no espectador e que não provocassem rupturas drásticas em seu modo de percepção. O barroco, ao contrário, investiu fortemente em afetar o espectador e seus sentidos. Pensando nas duas vertentes, Adriana Varejão as une em seu quadro, juntando elementos do renascimento em comunhão com a persuasão barroca. Isso tendo a antropofagia como contexto de fundo da pintura. A antropofagia foi uma prática ritualística específica de algumas tribos brasileiras e ocorreu de forma circunscrita a algumas regiões do território colonial, porém, gerou grande impacto na Europa. Toda uma mitologia passou a fazer parte do imaginário europeu após os primeiros relatos vindos da América. O filósofo Michel de Montaigne em seu famoso ensaio “*Dos canibais*”, foi um dos poucos a problematizar o imaginário que vinha do novo continente com a realidade europeia. Uma de suas ideias originais é realizada na seguinte comparação entre os dois contextos:

Penso que há mais barbárie em comer um homem vivo que morto, dilacerar com tormentos e martírios um corpo ainda cheio de vitalidade, assá-lo lentamente e arrojá-

lo aos cães e aos porcos, que o mordem e martirizam (como vimos recentemente, e não lemos, entre vizinhos e concidadãos, e não entre antigos inimigos, e, o que é pior, sob pretexto de piedade e de religião) que em o assar e comer depois de morto⁹

Montaigne não exclui a violência presente nas tribos indígenas, mas dimensiona para outro patamar distante do que havia no imaginário comum europeu. Na sua visão, o índio pode ser tão violento quanto um habitante da Europa, ou talvez, conforme o critério escolhido, até mais pacífico. A comparação de fundo histórico é uma crítica para a cultura da civilização europeia e uma abertura para se pensar os ameríndios sobre outras perspectivas, que não fossem o exotismo do ato do canibalismo.

Sem sombra de dúvida, o canibalismo ficou marcado como ícone no imaginário europeu sobre os índios, formando um estranho contraponto com a imagem do homem gentil, difundida pela cultura de origem cristã. Para criação de parte desse mito, a grande fonte foram as narrativas dos viajantes, que figuram no livro de nome “*Americae*”. Entre esses relatos, encontra-se o de Hans Staden, um missionário alemão que foi prisioneiro dos índios tupinambás e que presenciou seus rituais, inclusive o do canibalismo.

Com a ajuda da tipografia criada por Gutemberg, o livro se espalhou pela Europa, levando relatos sobre experiências exóticas para o padrão moral da sociedade europeia. Ao lado dos textos, suas páginas continham ilustrações da autoria de Theodor de Bry, que serviram de fonte iconográfica na criação das chamadas *figuras de convites* de Adriana Varejão.

Poucas pessoas na Europa do século XVI eram letradas e a Theodor de Bry coube a missão de criar ilustrações que traduzissem visualmente os relatos que vinham da América. Como gravurista — sem jamais ter colocado os pés no novo continente — Bry criou uma das fontes que, misturando ficção e realidade, formou o imaginário sobre o canibalismo na Europa.

⁹ MONTAIGNE, Michel de. Dos canibais, pág. 4. Disponível em <http://www.ufscar.br/~igor/wp-content/uploads/mont.pdf> Acessado em 01/01/2016.



Figura 2: BRY, Theodor de. [Sem Título]. s.i.d. Fonte: Bry, Americae – Admiranda Narratio (...) (America - Parte I), (s.d.)

As imagens em preto e branco seguem o ideal estético ou do regime de visualidade proposto no renascimento em perspectiva e proporção. São posicionadas no livro nos pontos onde aparecem medos e estranhamentos da narrativa sobre os habitantes do novo mundo, oferecendo materialidade visual ao que antes ficava restrito à descrição textual. Toda uma legitimação da colonização e da criação de estereótipos circula nas imagens de Theodor de Bry, o que Adriana Varejão opta por desconstruir nas *figuras de convite*.

Se no gravurista a imagem serve para ilustrar um sentimento de exotismo, ou mesmo de precaução sobre o novo mundo, em Adriana Varejão ocorre justamente o contrário, sendo espaço de mera potência para demonstrar seu ponto de vista. Em Portugal e em algumas poucas regiões no Brasil, figuras de convites são comumente posicionadas na entrada de casas e quase todas são formadas por homens em cenas de valorização de

atributos burgueses. Já a artista vai em outra direção, praticamente oposta, querendo mostrar uma mulher nativa como protagonista e detentora da virtude na América. O foco da narrativa é invertido do novo mundo para a Europa, onde o “lado de cá” é que acabou significando o lado “de lá” do oceano.

Theodor de Bry construiu uma imagem da América selvagem e canibal com os elementos que dispunha no interior da cultura europeia. Cada parte escolhida detalha uma referência já existente no imaginário social, e que passa a ser incorporada ao estereótipo do indígena ameríndio. Na sua gravura sobre a Índia, a inspiração veio da representação que circulava na Europa do povo celta, tido também como detentor de rituais exóticos como o canibalismo.

Na imagem de Bry, a constituição do segundo plano foi realizada sem nenhum detalhe que lembrasse as belezas naturais das Américas. Pelo contrário, toda paisagem aponta para um cenário europeu de fazendas, com algumas poucas construções que lembram castelos e fortificações medievais. A própria figura da Índia de Theodor também é representada com armas provenientes da Europa. Uma espada em sua cintura a aproxima de uma guerreira com acesso à metalurgia da guerra e não das lanças e arcsos feitos de madeira. A interpretação de Bry criou, para os habitantes da Europa, uma América que nunca existiu.

A construção dos dois quadros de Adriana- *figura de convite I e figura de convite III*- gira sob uma dupla dicotomia de festa e fúria que não advém da imagem de Bry. De início, o olhar da Índia contrasta com a festa canibal. Em um dos fragmentos do livro *Genealogia da Moral*, o filósofo Friedrich Nietzsche diz que “Sem crueldade não há festa: é o que ensina a mais antiga e mais longa história do homem - e no castigo também há muito de *festivo*!”¹⁰. Sua análise criticava a ideia de culpa e o impacto que deixava no interior de um indivíduo.

Adriana une, além de fragmentos distintos da História da Arte, sentimentos e emoções contraditórios ou mesmo festa e fúria. Como já dito, existe um contraponto entre a calma da personagem e o banquete que ocorre ao fundo. Uma associação que suspende à capacidade avaliativa do observador que se perde com o grande número de informações.

No quadro a artista rememora o imaginário sobre o índio, porém, pensando sob outra ótica que remete a um dos versos do Manifesto Antropofágico de 1924, de Oswald

¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. p. 62.

de Andrade, que diz “nunca fomos catequizados, fizemos foi carnaval”¹¹, a festa apresentada por Adriana Varejão possui uma figura de convite em sua porta que parece querer dizer que esta está aberta, cabendo apenas o desejo do observador de seguir adiante.

Para Silviano Santiago, esse convite é algo mais sofisticado e abrange outros aspectos, como da usucapião, da apropriação do que não é seu, mediante uso. Esse debate ocorre, entre outros pontos, sobre a casa ou propriedade que o espectador deve acessar. Em suas palavras “*mi casa es su casa*, como se diz em espanhol, a indicar que a deferência ao visitante por aquele que detém a posse do imóvel está a fim de desconstruir a noção de propriedade particular”¹². Assim como a artista se apropria de outras obras de arte para realizar as suas, quem recebe o convite deve se sentir em casa nesse universo e fazer uso de tudo como quiser. No banquete antropofágico tudo é compartilhado para quem o quiser experimentar.

Essa seria a visão do passado do Brasil para a artista da qual lança seu convite para que o espectador faça parte e que é bem distinta do ensinado em bancos escolares. No documento de fundação do Brasil, no caso, a carta de Caminha narrou uma terra que lembrava os escritos edênicos do Livro de Gênesis da Bíblia. Em princípio, o paraíso perdido de Adão e Eva surgiu como fonte de reconhecimento comparativo das novas terras. Essa primeira percepção paradisíaca entrou em contraste com o aparecimento dos primeiros relatos do canibalismo. O índio, que parecia um ser dócil na carta de Caminha, transformou-se em uma espécie de animal que se alimenta impiedosamente de outro ser humano aos olhos da Europa.

Em Adriana Varejão, o paraíso é composto por diferentes elementos que o distanciam da representação edênica tradicional. A festa canibal dos índios dos primeiros séculos serviu para explicar e discutir as relações culturais mistas do Brasil. Trata-se de uma cultura que se combinou com diversas origens. Esse ponto se reflete no trabalho da artista com junções variadas de elementos, muitos deles antagônicos, mas que ganham um sentido diferenciado na ficção. Ocorre, por exemplo, no uso das técnicas no momento de pintar, no uso da azulejaria portuguesa transformada em uma tela com tinta óleo.

¹¹ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*, pág. 6. Disponível em www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf Acessado em 01/01/2016, às 16 hs.

¹² SANTIAGO, Silviano. A ficção contemporânea e a visionária em Adriana Varejão in DIEGUES, Isabel. **Adriana Varejão: entre carnes e mares = between flesh and oceans**. Rio de Janeiro: Cobogó: BTG Pactual, 2009. p. 73.

As misturas são um sinal de como as camadas temporais se combinam quando trabalhadas propositalmente para ocupar lugares distintos de suas procedências. No espaço que deveria concentrar uma representação, outra é posicionada. Uma técnica que comumente é utilizada para algo, tem sua função invertida para outra funcionalidade. As figuras de convite parecem não só recepcionar, mas também colocar em dúvida questões naturalizadas do observador sobre como somos educados em conhecimentos compartimentados e sedimentados.

Uma questão preliminar que podemos propor é pensar nas figuras de convite como um problema que envolve uma estética barroca europeia, ligada ao nosso passado indígena, junto a traços do nosso movimento antropofágico da primeira metade do século XX, unidos na criação de uma narrativa visual capaz de impor análises e possíveis respostas à formação cultural do Brasil. Essa reflexão leva ao efeito destrutor da imagem sobre “verdades cristalizadas” e que funciona simultaneamente como algo disruptivo e disjuntivo de grandes narrativas, provocando o aparecimento de inúmeras ideias descontínuas sobre nossa história.

Desnaturalizar e apresentar alternativas são os caminhos propostos pela artista em suas obras, que envolvem temas históricos, sobretudo, marginalizados. Isso ocorre em trabalhos realizados com mapas, tais como o *Mapa de Lopo Homem*, produzido ao fim dos anos oitenta. A obra possui um fundo de diálogo com o passado histórico, só que dessa vez sobre os mapas produzidos ao fim da Idade Medieval, que sintetizavam o conhecimento e o medo dos homens perante o desconhecido. Assim como nas figuras de convite em que a antropofagia teve seu sentido invertido para positivo, nos mapas criados por Adriana Varejão, os temores da navegação são trocados por significados novos e convidativos.

O mundo conhecido pela Europa do fim da Idade Média era constituído pela própria Europa, pela África e por uma parte da Ásia. O pensamento europeu impôs uma ordem cronológica em que a história da humanidade teria começado em seu território com o passado grego e, no máximo, compartilhado de algumas experiências externas, como o aparecimento do Oriente Médio, com suas religiões, e do mundo africano, a partir dos egípcios. Essa visão de mundo “eurocêntrica” é o aspecto central que podemos observar em diversos mapas que serviram de base para Adriana Varejão e que estão no livro comprado ao acaso pela artista de nome *A Cartografia Portuguesa e a Construção da Imagem do Mundo*.

A indagação inicial para pensar os mapas seria: por que não refletir de uma nova

maneira os caminhos e as proximidades continentais? Esse desafio foi encarado com a criação de uma obra de arte que simula um mapa e que incorpora o motivo básico de se produzir cartografias, ou seja, como algo capaz de dar um sentido, mesmo que ficcional, ao conhecido e ao desconhecido do espaço territorial.

O mapa construído por Adriana possui uma dimensão de mais de um metro de largura e demonstra toda uma forma peculiar de pensar a representação do mundo. O planisfério terrestre surge conectado por ligações distintas das que estamos acostumados a observar em mapas atuais. Os continentes, comumente separados por oceanos, surgem juntos, sem divisões territoriais em países. Essa organização opera uma perspectiva cultural do mundo sem limites, e faz lembrar a teoria pangeica de união dos continentes no início da existência do planeta. As fronteiras parecem fluídas, sem limitações à circularidade e o mapa um convite ao deslocamento pelo mundo, sem estabelecer um local definido para terminar.



FIGURA 3 Mapa de Lopo Homem II, 1992-2004 -Óleo sobre madeira e linha de sutura,

No mapa proposto por Adriana, o mar parece calmo e sem muitos riscos para os navegantes, ao contrário dos dragões e serpentes marinhas dos mapas medievais. Não existe nenhum instrumento como bússola ou rosa dos ventos que possa apontar as

direções e os caminhos. Tudo surge, no mapa da artista, como possibilidades a serem desbravadas por qualquer viajante, tanto por terra quanto por água, bastando o desejo de se chegar a algum lugar ou de simplesmente sair de onde se encontra, fazendo seu próprio caminho.

Diferenciado dos mapas que conhecemos, a superfície possui características peculiares como um leve avolumamento produzido pelo preenchimento do seu interior com tinta acrílica, que vaza por furos e rasgos em locais estrategicamente escolhidos. O resultado é uma tela de forma côncava em que dos seus cortes vazam vísceras, carnes e outras partes do interior, de forma que toda a carnalidade exposta capta o olhar instantaneamente de quem observa sem praticamente ter possibilidade de fuga.

Como um jogo de desconstrução e de parodização, a superfície do quadro torna-se uma espécie de pele; essa parece fruto de um processo violento e profundo em que a única solução foi suturar algumas dessas feridas. A cena gera um grande contraste, em que de um lado, os cortes demonstram ferocidade com a abundância da carne, e de outro, lentidão e calma com um mar tranquilo para exercer navegação ou terras a serem visitadas.

O quadro ganha vida como um personagem, sobretudo, graças ao corte central. A técnica baseia-se em colocar preenchimento de tinta no interior do quadro, seguido de um corte e de uma posterior sutura, ambos realizados por uma amiga dentista da artista ¹³. Os cortes são de formas distintas, mas revelam, em suas bordas, detalhes de um tratamento cuidadosamente cirúrgico. O que mais chama atenção é o corte maior, posicionado ao centro da cena, que abre uma grande fenda ou ferida vertical desde a Europa até o meio do oceano, cortando praticamente todo o continente africano. É impossível não pensar em uma comparação com a linha imaginária do meridiano de Greenwich que hipoteticamente separa o mundo em suas partes oriental e ocidental e de como essa divisão artificial representa um grande impacto na realidade do mundo.

Esse corte é o que causou maior dano à pele do quadro, com uma parte costurada por cima da Europa e outra, totalmente aberta, sobre a África. Se as linhas imaginárias são formas de orientação geográfica no território, essa grande ferida marca outro papel: de um rumo possível via o sensível e o cultural. Uma pergunta que invade o pensamento de quem observa é se esse corte em algum momento poderia ser totalmente suturado, ou

¹³ SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão. p. 42

se tal ação seria impossível, levando em conta nossa realidade. As conexões entre ocidente e oriente poderiam ser amarradas com linhas ou seriam tão complexas ao ponto de os cortes à flor da pele serem tão profundos e violentos.

O ato de cortar a superfície pode ser analisado como forma de causar dor ou algo que aponte sentidos como de limpeza, ou de impedir que o corpo se contamine com algum patógeno externo. Outras feridas posicionadas no Polo Sul, e em regiões que parecem ser a Índia e também o norte dos Estados Unidos, encontram-se totalmente costuradas. Se fizermos uma comparação do discurso ficcional com o geográfico, podemos imaginar que algum incidente ou acidente tenha ocorrido nesses pontos frágeis da pele que compõem a superfície do mundo, como se a gigantesca cordilheira do Himalaia, ao norte da Índia, tivesse sofrido um desabamento, ou o Polo Sul houvesse se descongelado.

Os cortes levam ao questionamento sobre o corpo na obra de arte. No livro *Pintura Encarnada* de 1984, Georges Didi-Huberman procurou estabelecer um debate com um dos pontos centrais do campo da arte, analisando a ideia de encarnação presente na modernidade. Tendo como inspiração o conto literário de Honoré de Balzac, *A Obra-prima Desconhecida*, o autor parte do princípio de como era o desafio pictórico de representar o corpo em obras renascentistas, realizando uma discussão entre os paradigmas do visível e do tangível, pensando justamente na necessidade de se confrontar a obra de arte com um corpo.

No ponto de vista de Didi-Huberman, a causa da pintura é algo posicionado além da própria materialidade da tela, tendo início no momento de concepção da obra, onde encarnar surge como uma disputa do artista com os limites existentes dos meios de representar. Dito isto, o termo encarnar, que no cunho teológico remete a um espírito habitar o interior de um corpo, pode ser compreendido como ser detentor de vida.

Nesse caso, a obra surge mediante um processo de encarnação e por isso possui um sentido de corpo, mesmo que apenas no simbolismo metafórico. A homenagem que Adriana Varejão realiza ao artista Lúcio Fontana, em forma de cortes em algumas de suas obras—como no mapa de Lopo demonstrado anteriormente - estabelece uma relação entre corpo e obra sob uma ótica da paródia entre ambos. O mapa acaba, por fim, virando um elemento vivo, e que se coloca como uma espécie de testemunha da História, criador de narrativas e de afetos.

Assim nada no trabalho de Adriana é o que parece; sentidos e significados são sempre deslocados em múltiplos direcionamentos. Os seus quadros parecem fingir ter vida em carne própria. O uso da carne demonstra um lado interior da arte como se essa

contivesse órgãos e vísceras, assemelhando-se assim ao próprio corpo humano. Em outra série originada sob os auspícios dos murais do mosteiro de São Francisco na Bahia (propositadamente danificados no século XVII), vemos como a paródia da pintura original ganha um novo tratamento em uma obra de arte que dialoga com a instalação. Todas foram batizadas com nomes dos processos de remoção de tatuagens da pele. O conjunto, com o nome de “extirpações do mal”, apresenta epítetos tais quais incisura, reversão e overdose.

Pensando especificamente no quadro *Extirpação do Mal por Incisura*, é uma ampliação de um dos murais do mosteiro da Ordem Terceira da Bahia, ganhando a dimensão de uma instalação dividida em duas partes. De um lado, posiciona-se na parede uma tela com cores que assemelham-se a de uma pele humana rasgada, exibindo seu interior repleto de uma forte imagem visceral da carne; e, ao lado, uma maca hospitalar posicionada na proximidade ainda mantém uma frágil ligação de pele com o quadro à parede fixado. Similarmente à retirada de uma tatuagem pelo corte da pele, uma parte é removida e deixada de lado. Na imagem abaixo é possível observar como o processo de retirada parece ter sido abrupto, onde as bordas da pele parecem rasgadas e a carne exposta de maneira crua e direta.



Figura 4: Adriana Varejão - Extirpação do mal por incisura

A maca remete a um ambiente hospitalar, local de intervenções cirúrgicas que a obra parece parodiar, como se fosse um corpo em momento posterior a um processo operatório ou encontrando-se em estado de enfermidade após um acidente. A artista deixa claro que a obra passou por um processo forte e violento e de forma instantânea, que deixou o interior do corpo totalmente exposto, aumentando assim o impacto no espectador que se vê diante de uma cena tensa. Intencionalmente cria-se um cenário de dor e de choque.

Adriana Varejão produz uma narrativa em que o mal foi simplesmente arrancado de seu lugar à força, a exemplo do que ocorreu na sua fonte de inspiração, a parede do Mosteiro da Ordem Terceira de Santo Antônio, na Bahia, conforme nos atesta a imagem abaixo. Não existe uma certeza sobre quando foram danificados os murais, mas sua ação reverbera até nossos dias. A tentativa de apagar e desconstruir o passado não é só da artista, mas de outros personagens que selecionavam ou não, o que deveria ser visto. Porém, apagar não é algo tão fácil, necessitando de um corte profundo na própria pele.



Figura 5: ANTUNES, Bartolomeu. [—Sem título!]. 1737.

A parede de azulejaria em azul-cobalto do mosteiro narra uma cena comum, de uma família recebendo uma criança dos braços de um anjo, enquanto que demônios surgem ao fundo à espreita, aparentemente aguardando um momento para entrar em ação. Essa imagem faz parte de um conjunto de narrativas, em sua maioria autônomas, que formam o claustro do convento e também alguns corredores do segundo piso. Até o século XIX, somente alguns poucos monges e religiosos poderiam contemplá-las, já que o ambiente era fechado para o público. Isto mudou nas últimas décadas, quando o convento se tornou um grande ponto turístico da capital baiana.

Assim como a parede danificada tem um valor em potência, é via o corte, à ruína, ou outros restos e dores que Adriana Varejão vai escrevendo sua percepção do passado em suas telas. Não existem grandes temas ou indivíduos, mas somente sobreviventes do passado, cada qual de uma maneira.

Adriana Varejão subverte um *modus operandi* comum do historiador, que pode ser resumido na formulação de uma questão e no estabelecimento de uma metodologia capaz de reconhecer documentos que comprovem sua tese. A ação da artista caminha em sentido paralelo, partindo de um documento para criar uma obra de arte até, por fim, chegar a um determinado efeito estético que pode nem lembrar do seu ponto de partida. Com isto, ela desconstrói o método tradicional do historiador, que procura nas fontes uma espécie de testemunho da História, pensando-as sim, como um índice para a invenção ficcional.

As paredes do convento já não são mais uma imagem presa em um tempo histórico limitado, mas algo que chega potente aos nossos dias. Tempos passados e presentes se misturam em uma verdadeira significação anacrônica da temporalidade. Em artigo recente, Jacques Rancière fez uma crítica à historiografia no que tange ao descarte realizado, pelo não uso do anacronismo

“O conceito de “anacronismo” é anti-histórico porque ele oculta as condições mesmas de toda a historicidade. Há história à medida que os homens não se assemelham a seu tempo (...) essa ruptura mesmo só é possível pela possibilidade de conectar essa linha de temporalidade com outras, pelas multiplicidades de linhas de temporalidade presentes em “um” tempo”¹⁴

A crítica é direcionada ao papel homogeneizador do tempo linear que, para o filósofo, se tornou sinônimo de história. O pensamento da linearidade tende a aplicar um

¹⁴ RANCIÈRE, Jacques. O conceito de *anacronismo* e a verdade do historiador, p. 47, in SALOMON, Marlon, História verdade e tempo. Chapecó: Argos; 2009b, pág.21- 49.

mesmo contexto compartilhado para todos os habitantes de uma temporalidade, sem salientar as diferenças existentes. Devido a isso, o anacronismo se tornou um movimento anti-histórico, ou seja, contraria a história comum e é capaz de explorar outras dimensões que escapam da diacronia. Indivíduos distintos podem viver em um mesmo ano do calendário e se envolverem com temporalidades distintas.

Ainda segundo Rancière, o resultado de não usar o anacronismo é uma história que vislumbra o passado de maneira premeditada pois a ação feita pelo historiador torna por excluir quem pareça dissonante ao perfil pré-traçado de uma época. Neste sentido, o trabalho de Adriana Varejão é repleto do instrumento do anacronismo e se aproxima do pensamento do filósofo. Nada é homogeneizador, pelo contrário, a conduta de cada personagem é reforçada para a individualidade. A pintura anacrônica não busca representar um período ou eternizar uma cena, mas sim, provocar uma fissura na realidade para que determinado tema possa sobressair.

Por fim, existe uma tensão no trabalho de Adriana Varejão em se posicionar numa zona limite entre arte e discurso sobre o passado. A artista ficcionaliza temas e provoca reflexão. Esse novo paradigma só pôde surgir na medida em que uma noção do tempo descontínuo se fortaleceu em detrimento da visão clássica da História na filosofia iluminista¹⁵, que observava a humanidade sempre em direção a um ponto no futuro. Cabe lembrar como a cultura barroca, ocorrendo a um só tempo à margem e em paralelo a esse movimento intelectual, produziu uma relação diferenciada com a arte e serviu de base para o modernismo que as vanguardas europeias iniciaram no século XIX.

2.4 Saunas

Na segunda metade da década de noventa, as narrativas com uso profuso da carne e de outras figurações cederam espaço, na obra da artista, para o surgimento de séries com

¹⁵ Na filosofia da História presente em pensadores como Karl Marx e Comte, ou já nos grandes nomes franceses de Voltaire, Montesquieu, entre outros, o mundo pensado mediante um filtro universalista caminhava em direção a um determinado horizonte. O tempo atuaria em sistema de continuidade rumo ao objetivo final, que variou conforme o filósofo. Essa forma de lidar com a existência, amplamente subordinada ao futuro foi, e ainda é, em alguns casos, a base de funcionamento de alguns pensadores marxistas, ou de crença numa utopia determinada pelos conhecimentos oriundos do pensamento científico e moral.

temáticas bem variadas. A pintura *Azulejaria Verde em Carne Viva*, uma em que o uso das carnes é mais dramático, veio poucos anos antes da série de pinturas e desenhos dedicados às saunas. Nela vê-se o contraste com os espaços fechados e de localização geográfica indefinida, como também a ausência de alguns dos traços barrocos tão presentes em obras anteriores da artista, principalmente da estética do exagero e da ausência de forma. As imagens mantêm o trabalho com azulejaria que permeia toda a extensa carreira da artista, mas nesse caso são azulejos estabilizados colocados nas paredes da pintura e devidamente mantidos sem nenhum corte, como na obra apresentada abaixo, *O Iluminado*, do ano de 2006.



Figura 6: VAREJÃO, Adriana. O Iluminado. 2006

Na tela aparece um local fechado composto em sua maioria por paredes e pisos em azulejos em diversas tonalidades de amarelo. Uma luz diagonal corta o ambiente a partir de uma janela posicionada em um canto superior da parede, projetando-se no chão. Algumas colunas obstruem a visão total do espaço, ocultando possíveis saídas. A sensação é de um local fechado em situação labiríntica, que possui, ao fundo, sombras que sugerem um corredor. Ao lado direito, a imagem parece apontar para duas portas, mas sem dar ao observador qualquer segurança para afirmar ser uma saída ou entrada. O incômodo de ver somente um ângulo do espaço é aumentado pela ausência de pessoas, bem como pela impossibilidade de deslocar o olhar para certas partes da figura.

A artista não posiciona nenhum personagem humano nos quadros dessa série. É possível apontar alguns rastros, como nos vestígios de cabelos ou mesmo sangue—que *podem* ser humanos—situados, por exemplo, por trás de uma coluna, na obra *O Convidado*, de 2004, em que nos perdemos devido à vertigem provocada. Para o teórico Karl Erik Schollhammer, em artigo intitulado “*O Teatro Cruel da Imagem*”¹⁶, parece haver até evidências de crime, como num local abandonado após a ocorrência de um ato violento. Em todos os ângulos a sensação é de um mistério, e também de um desconforto. Sobretudo se pensarmos que em outros trabalhos da artista há sempre a presença do exagero e do transbordamento nas obras, mas que nesse a cena parece estática, com praticamente nenhum movimento.

Existe toda uma questão cenográfica nas obras com influência barroca, que nessas, só persiste sob uma estética organizada em elementos da pintura clássica, como a própria perspectiva renascentista. Para a pesquisadora Zalinda Cartaxo, a série “remete, de imediato, à própria gênese do espaço da pintura da tradição ocidental, isto é, à construção de um espaço pictórico por meio de uma representação perspectivista de estruturas arquitetônicas.”¹⁷ A História da Arte volta a ser a grande fonte para a artista, criando um paralelo entre, de um lado, um barroco resplandecente e, de outro, obras geometricamente controladas. Dando prosseguimento ao debate apontado por Cartaxo, podemos perceber que:

A adoção de práticas estéticas referentes ao passado é recorrente nas artes visuais desde que se assumiu inscrita uma época pós- histórica. Assim sendo, a manutenção de uma prática pictórica fundada no ilusionismo da tradição, como ocorre no caso das obras de Adriana Varejão, não significa retrocessos, já que a história não se faz de forma linear¹⁷

É possível afirmar que Adriana Varejão utiliza-se de seu vasto conteúdo erudito de História da Arte para justamente desconstruí-la. Um dos truques de representação barroca sempre foi a separação entre a percepção do externo e do interno na arquitetura. A fachada ou superfície sempre foi algo que poderia discordar da interioridade da edificação. Ao mostrar as carnes em diversos trabalhos, Adriana faz justamente uma inversão e provoca uma indagação sobre onde fica o interior da obra. A artista parece brincar com possíveis respostas para essa questão. Se as obras da década de oitenta e

¹⁶ SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *O Teatro cruel da imagem* in DIEGUES, Isabel. **Adriana Varejão: entre carnes e mares** = between flesh and oceans. Rio de Janeiro: Cobogó: BTG Pactual, 2009 p. 181-189.

¹⁷ Ibidem p. 47

noventa são marcadas pela presença constante de cortes e demonstração do interior em forma da carne explícita, sobretudo como um elemento essencial da narrativa, essas características quase não se apresentam na série das saunas, em que os únicos registros de internalidade são mínimos elementos na tela.

Além disso, se o uso da representação da carne alude à ruína ou caracteriza um corpo em sofrimento no quadro, principalmente em seu aspecto temporal de perenidade, nas saunas o tempo parece não ter uma marcação linear de início ou fim; denota permanecer em uma eterna imobilidade. Encurralado, não é possível ao observador saber a origem de alguns poucos feixes de luz que cortam a maioria das imagens ou mesmo deduzir se estes são provenientes de uma janela com luz solar ou de luz artificial. A iluminação do ambiente permite distinguir somente os contornos das colunas e, sobretudo, vislumbrar o cuidado dedicado aos azulejos que são pintados em várias tonalidades da cor amarela.

Ao espectador resta se deixar quase que levar por uma relação passiva com as obras da série Saunas. Elas têm um formato de tela com quatro pontas cuidadosamente arredondadas, à semelhança do contorno de um monitor de computador, chamado de ecrã no contexto dos estudos de mídia. A sensação é de projeção de uma gigantesca tela virtual onde a obra passa a ser uma imagem digital. Esse ponto dialoga com o processo de produção da série, que, em sua maioria, tem sua construção iniciada em um programa de computador chamado Autocad, destinado à construção de edificações e que, uma vez projetado em uma tela, é, num segundo momento, minuciosamente pintado pela artista.

Os quadros da série das saunas parecem não ter vida da mesma forma como ela é percebida nas outras obras, com os cortes, com seus interiores totalmente à mostra, mas causam uma certa perturbação. São imagens que compõem uma realidade nova, que em seu método de produção utilizam o *trompe l'oeil* para aparentar um ambiente virtual. São espaços fechados e que lembram trabalhos arquitetônicos de uma edificação, com um ar de assepsia que nos distanciado que presenciamos em outras séries.

Finalmente, cada um dos quadros dessa série possui um nome cuidado e escolhido sem um rigor definido pela artista. No quadro apresentado anteriormente, o nome escolhido “O Iluminado” funciona como um enunciado traiçoeiro para o observador, pois enfim, quem seria esse personagem iluminado na imagem? Em outras obras surgem outros termos que suscitam questionamentos similares, e que até mesmo apontariam alguma narrativa prévia para quem vai observar o quadro pela primeira vez, mas o sentido formado pela união de título e imagem não é nítido, e pelo contrário, pode ser até um

tanto dissociativo. A título de conclusão dessa parte, podemos aguardar pelos muitos mistérios que ainda existem a ser debatidos e pensados em todo o trabalho de Adriana Varejão. Outros serão expostos e explanados nas páginas seguintes.

3

Artificialismo e paródia

Esse capítulo pretende investigar um dos instrumentos apontados por Adriana Varejão como essenciais no seu processo de criação, no caso, a paródia, e seus desdobramentos na problematização de uma escrita da história. O objetivo é realizar uma compreensão do conceito de paródia, analisando seu emprego em diversos trabalhos artísticos e os resultados dos seus efeitos no ato de se pensar a história. Em paralelo a isso, pretendemos debater quais componentes formam a paródia e estudar como o fragmento assume um papel importante nessa forma de se fazer arte na contemporaneidade.

Adriana Varejão revisa e aborda diversos pontos da História da Arte brasileira e em âmbito mundial, além de fatos históricos e culturais presentes na nossa tradição social. Seu trabalho é resultado dessa movimentação. A série “Acadêmicos”, por exemplo, criada no início da década de 90, é praticamente formada por paródias. Nela foram concebidas narrativas mediante o uso de fragmentos de telas clássicas que representaram o Brasil no período colonial e imperial. Verifica-se uma característica em comum entre todos esses fragmentos: as obras valorizavam determinada visão da história em detrimento de outras.

A paródia pode ocorrer nas mais diversas séries de Adriana Varejão, mas em “acadêmicos” quadros inteiros são praticamente apropriados de outros artistas. Os motivos para escolher alguns em detrimento de outros são meramente circunstanciais, providos de algum fato momentâneo. Mas ao parodiar essas obras, uma mensagem do passado proveniente da tela do artista apropriado junta-se a outra proposta feita por Adriana Varejão através de suas intervenções. Nesse sentido, ao criar uma obra via paródia, existe uma crítica realizada a uma representação antecessora e que retratou um momento histórico. Para concluir, a apropriação funciona também como uma crítica da história social e da arte, que analisaremos adiante.

Mas antes cabe um comentário sobre o livro publicado recentemente em 2013 de nome “*Pérola imperfeita: A história e as histórias nas obras de Adriana Varejão*”, escrito em parceria com a antropóloga e historiadora Lilia Moritz Schwartz, onde é revelado logo ao início o interesse da artista por leituras cuja temática é a história brasileira.

Ambas as autoras se conheceram ao acaso em um voo de avião, onde Adriana Varejão reconheceu a antropóloga, cujas obras já havia lido, e resolveu lhe fazer uma proposta

que resultou, além do livro, em uma troca de conhecimentos fértil para o trabalho da artista.

O livro foi escrito a quatro mãos e serviu principalmente como uma troca de experiências para o futuro. O início da parceria já havia acontecido em forma de artigo presente no livro *“Entre carne e mares”* e parece ter se desdobrado no livro atual. Posteriormente alguns dos textos de Lilia Schwartz serviram para o desenvolvimento da série mais recente intitulada *“Polvo”*, que explora diversas representações das cores das peles dos brasileiros. Esse diálogo entre os livros de Lilia e a leitura e absorção de Adriana aconteceu da seguinte forma, de acordo com a visão da antropóloga:

A artista fez com meu livro o que, com frequência, realiza diante do rico universo criativo que mobiliza: ela deglute, canibaliza e devolve o que foi procurar como algo novo e original. O fato é que Adriana tem uma maneira pessoal, sensível, erudita e ao mesmo tempo intuitiva de abocanhar a realidade. Ela se “alimenta” de muitos livros — de arte, de história, de filosofia, de antropologia, de ciências, de geografia —; de referências da história da pintura — Ocidental ou de outros povos —; de registros retirados da arquitetura, da medicina, ou do próprio cotidiano e, a partir deles, tece sua própria teia¹⁸.

As fontes de inspiração da artista são infinitas e talvez impossíveis de serem quantificadas. No fragmento do livro escrito por Lilia Swchartz, seu objetivo ficou concentrado na busca desse múltiplo arquivo pessoal que já atravessou o processo criativo de Adriana Varejão. A pesquisa avançou em diversificadas frentes da história, algumas revelando análises muito profundas, enquanto outras estabeleciam somente algumas hipóteses. O resultado foi um trabalho peculiar que serve para pensarmos, não só as influências, mas algumas visões de mundo da artista.

Com isto, podemos deixar claro em quais momentos a paródia foi usada com maior intensidade por Adriana Varejão. Destaco, primeiramente a já citada série *“Acadêmicos”* em que quadros inteiros foram parodiados, pondo de lado outros momentos que também merecem atenção e estudos mais apurados. Vejamos primeiro o que seria paródia.

¹⁸ SCHWARTZ Lilia, Fui canibalizada por um artista in <http://www.blogdacompanhia.com.br/2014/03/fui-canibalizada-por-uma-artista/> acessado em 02/12/2015

3.1 Paródia

A paródia pode ser pensada como uma releitura crítica que frequentemente envolve elementos do humor e da sátira. Consiste em apropriar-se de um objeto que possua algum tipo de reconhecimento e modificar seu sentido, propondo novos significados e funções. Primeiramente, é possível apontar que a paródia é um processo que atua em dois objetos: um predecessor e outro final, desdobramento do primeiro. Dizendo de outro modo, existe a premissa da existência de um objeto inicial, que ao sofrer um processo de parodização, resulta em algo totalmente diferente.

Nesse caso, a paródia estabelece uma relação intertextual entre dois elementos: um que já existe e um segundo que passará a existir. Trata-se de um instrumento que opera na ambiguidade de proximidade e distância com o objeto que lhe serviu de fonte. De um lado mantém semelhança, de outro, diferença. Essa incerteza faz com que o objeto criado pela paródia oscile entre dependência e ruptura com sua origem.

Na arte, a paródia pode desempenhar diversas funções tais como a de crítica e elemento do processo criativo. Simultaneamente pode ser uma crítica e uma obra de arte. Ao ser parodiado, um objeto tem algumas características preservadas, podendo ou não ser modificadas ou totalmente descartadas. Ao autor da paródia cabe essa seleção do que permanece e do que desaparece. Essa escolha implica em um julgamento coma utilização de critérios subjetivos passíveis de ser estudados e analisados no campo da crítica.

Em um pequeno livro de grande teor de ativismo político intitulado *“profanações”*, o filósofo italiano Giorgio Agamben dedicou um capítulo ao debate referente à paródia. O ato de profanar nada mais é do que retirar um objeto da esfera do sagrado e posicioná-lo no campo do profano, ou seja, no ordinário comum. Existem algumas ferramentas apontadas para essa ação pelo filósofo. Uma delas é a paródia. Podemos vislumbrar as palavras do autor que aponta uma característica fulcral dessa operação de parodiar, que é a oposição ao papel desempenhado pela ficção:

a paródia só não coincide como constitui seu oposto simétrico. De fato, a paródia não põe em dúvida, como faz a ficção, a realidade do seu objeto- este, aliás, é tão insuportavelmente real, que se trata, de mantê-lo à distância. Ao “como se” da ficção, a paródia contrapõe seu drástico “assim é demais” (ou “como se não”). Por isso, se a ficção define a essência da literatura, a paródia se põe, por assim dizer, no limiar dela, obstinadamente estendida entre realidade e ficção, entre a palavra e a coisa¹⁹

Giorgio Agamben observa na paródia um papel opositor em relação ao seu objeto

¹⁹ AGAMBEN, Giorgio, p. 46

de origem. Nesse caso, o filósofo a aborda como proveniente de um produto artístico²⁰, e por isso, ficcional. Ao ser parodiado, o objeto mantém uma relação com sua paródia. Ambos se constituem por funções diferentes, mas atuando juntos. O primeiro, a obra ficcional, permanece com a característica “como se” que coloca a realidade em dúvida, enquanto que a paródia ocupa a função de criticar sua origem mediante um “assim é demais”, ou seja, não admitindo os limites em que sua fonte de origem estava enquadrada.

Com o “assim é demais”, Agamben descortina o papel da crítica presente na paródia. A relação pode ser sintetizada nesta como sendo um transbordamento dos limites do objeto inicial. Ao longo da existência, um objeto pode possuir limites internos e externos. Os primeiros provem do momento em que foram constituídos e estão baseados na sua estrutura, enquanto que os seguintes surgem nas interpretações que lhe são imputadas. Nesse sentido, a paródia atua como um desconstrutor de fronteiras e se situa ao mesmo tempo no limiar da ficção, pois também pode se tornar uma obra de arte.

A paródia desconstrói limites e produz diversos efeitos como, por exemplo, a produção do riso. Gerar comicidade não é necessariamente o único intuito, mas o riso surge como um instrumento de desmonte e provoca o questionamento “era mesmo aquilo o que estava apresentado antes?” Ao mesmo tempo que a paródia escapa tangencialmente do papel ficcional de pensar abertamente, mediante um “como se”, é mantida sob uma preocupação mais restrita em seu campo de atuação, trabalhando principalmente no ato de se distanciar e discutir o valor oferecido ao seu predecessor.

Porém se a paródia desconstrói uma obra de arte, o seu resultado final não seria outra obra arte? A resposta para esta pergunta é sim; e é necessário que exploremos um desdobramento maior, pensando analiticamente em uma paródia que produz como resultado algo entre os dois polos apontados por Agamben: o da ficção com o “como se”, em uma ponta, e em outra, o também “assim não dá”.

Entre esses extremos existe um entre-lugar que podemos situar como limiar. Trata-se de uma posição encontrada na fronteira de duas regiões. Walter Benjamin, um dos principais interlocutores de Giorgio Agamben, diferenciou os termos “O limiar deve distinguir-se claramente da fronteira”²¹, pois fronteiras remetem aos limites, ou seja, algo

²⁰ Deve-se deixar claro que a abrangência da paródia é ampla e pode envolver diversas áreas das relações humanas. A escolha de um objeto artístico para trabalhar foi apenas uma opção por parte do filósofo em seu texto.

²¹ BENJAMIN, Walter *Passagens*, p. 535

que baliza e seleciona por algum critério definido. Limiar, por outro lado, é uma zona de predomínio do indefinido e do fluxo. Dentro do limiar são indefiníveis as demarcações entre a ficção e a paródia.

Já o processo de paródia utilizado por Adriana Varejão provoca uma simultaneidade entre criar uma narrativa ficcional visual e algo resultante da parodização, isto é, pode ser posicionado em um momento de limiar entre essas áreas. Na série “Acadêmicos”, Adriana irá se apropriar de artistas como Jean-Baptiste Debret, Frans Post e Visconde de Taunay, para criar pinturas/paródias e repensar criticamente que aspectos e de que ponto de vista esses pintores criaram imagens do Brasil.

O pintor holandês Frans Post serviu de base para a paródia realizada na obra “*Carne à moda de Frans Post*”, no ano de 1996. A imagem é uma das poucas a representar o território colonial, sendo produzida durante as “invasões holandesas” que ocorreram no século XVII em alguns estados do nordeste da América portuguesa²². Seguindo o caminho das escolas de pintores que se formavam na Europa, Frans Post retratou imensas paisagens brasileiras em planos abertos, sempre se preocupando em passar uma visão paradisíaca e perspectivada da natureza. Em contraponto a essa grandiosidade, poucas figuras humanas estão presentes em suas obras e, quando aparecem, são retratadas em escalas mínimas, sem nenhuma possibilidade de reconhecer suas expressões faciais. São apenas coadjuvantes na grande cenografia criada por Post.

O objetivo das imagens era dar representação visual aos territórios administrados pelo holandês Maurício de Nassau na América portuguesa. Não só paisagens, mas todo um conjunto de criações arquitetônicas como fortes militares, casas de produção de açúcar ou mesmo barcos mercantis foram pintados e deram contornos à empreitada política. Tratava-se de uma arte altamente preocupada com o elogio e que pode ser associada ao momento nacionalista holandês do século XVII e a sua escola de pintura, responsável pela formação de especialistas em determinadas áreas, como no retratismo e no paisagismo.

Esse tipo de pintura serviu de forma profícua aos desígnios da colonização holandesa. Desde o momento de desembarque no Brasil até o seu retorno ao continente europeu, Frans Post criou dezenas de imagens e ainda continuou experimentando formas

²² O termo “América Portuguesa” por ter uma abrangência que comporte as contradições existentes no território colonial dos séculos XVI-XVIII, sob comando de Portugal, tem substituído progressivamente o uso do epíteto “Brasil Colônia”. Para mais informações ver MATTOS, Ilmar R. *O tempo saquarema*. São Paulo, Hucitec, 1987.

de pintar o que havia testemunhado no novo mundo, quando finalmente retornou ao velho continente. Na Europa seus estudos continuariam e um dos detalhes que mais chama atenção é a variação nas cores, sobretudo o azul, que se transformou em um dos maiores desafios dos artistas que vieram ao Brasil. Pintar o céu brasileiro necessitou de tons e pigmentos que eram diferentes do referencial europeu, sobretudo holandês.

Segundo o historiador da arte E.H. Gombrich, ao escapar do domínio político espanhol, os holandeses criaram uma cultura fortemente centrada nos preceitos protestantes. Em um primeiro momento- de apogeu e radicalismo de pensamento religioso - o impacto na pintura foi o fim das representações religiosas e a dedicação dos artistas na criação das pinturas de retrato e nas ilustrações de livros. Em um segundo momento de decadência da religião, em que podemos situar Frans Post, algumas outras possibilidades foram abertas e, entre elas, a criação de paisagens. Nas palavras de Gombrich

havia excessivos artistas em cada cidade holandesa expondo suas telas em bancas, e a única maneira de muitos deles conseguirem adquirir alguma reputação consistia em se especializarem num determinado ramo ou gênero de pintura (...) Alguns dos pintores mais fracos satisfizeram-se em produzir o mesmo tipo de pintura em série. É verdade que, ao fazê-lo, levaram as vezes seu trabalho a um grau de perfeição tal que acabou impondo, de qualquer modo a nossa admiração ²³

Em Frans Post, a sensibilidade do artista envolveu um trabalho de imaginação e experimentação nas terras do novo continente. Isso possibilitou uma construção narrativa que escolheu elementos de maneira valorativa e outros que deveriam ser escondidos nos quadros. As seleções figurativas transmitem a ideia de um processo de colonização altamente calmo, pacífico, sem tensões de caráter violento, representado por uma natureza sem desvios de animosidade e altamente subordinada ao controle humano. Os habitantes são bastante felizes, como observamos nos poucos corpos retratados, que vão de escravos a colonizadores, e que mais parecem exaltar todo o desenvolvimento logrado pelos holandeses.

O que Frans Post pareceu querer explorar e, diga-se de passagem, obteve relativo sucesso em sua empreitada, foi a criação de cenas semelhantes ao paraíso e sem contradições que o ofuscassem. Aparentemente não há incômodos causados nas imagens construídas em perfeita calma, em um movimento lento, de um tempo que parece não

²³ GOMBRICH, E. H., *A história da arte* p. 418.

passar. O olhar de Post sobre a colônia acabou por criar um retrato de que a colonização estabeleceu uma forma pacata e serena de existência na terra em que tudo parece obedecer a uma lógica regida por um controle invisível capaz de gerar estabilidade²⁴ e sucesso para o projeto holandês.



Figura 7: Adriana Varejão - *Carne a moda Frans Post* óleo sobre tela e

Partindo desse panorama idílico proposto por Frans Post é que Adriana Varejão usa o recurso da paródia e cria um novo quadro. Em primeiro lugar, ocorre uma junção de duas obras do pintor holandês. A primeira, *Engenho de açúcar*, serve como principal fonte, mostrando uma natureza abundante diante de algumas poucas casas, de um engenho de açúcar e alguns poucos escravos, provavelmente indo ao trabalho.

A segunda obra, *Igreja de São Cosme e Damião*, representa uma parte da arquitetura religiosa da época, circundada por planos abertos de paisagem. Ambas

²⁴ Essa lógica vai ao encontro da ideia de natureza presente na religião protestante então comum na Holanda. O argumento ganha desdobramento ao pensarmos na natureza como uma criação divina que deve ser transformada de acordo com os interesses do homem, mediante o ato de trabalhar. O resultado dessa ação é uma natureza altamente controlada e representada como “dócil”.cf WEBER, Max “A ética protestante e o Espírito do capitalismo”

possuem florestas em forma de bordas, semelhante a uma moldura natural que envolve o cenário. Trata-se de representações harmoniosas da colônia holandesa. Adriana Varejão é consciente desse esforço e quer deslocá-lo justamente para outro debate na sua paródia/quadro “*Carne à moda Frans Post*”. Os quadros de Post são mantidos como um esqueleto e incrementados com um novo corpo e carne. Do suporte bidimensional, o quadro vira uma instalação, rompendo com as margens e se espalhando pelo espaço da parede em novas partes constituintes da obra.

Esse primeiro ponto indica o próprio rompimento com a ideia de tela, por conseguinte de uma cena representada e controlada num espaço previamente determinado. A pintura transborda para as laterais e mostra sua interioridade com a presença da carne. Essas duas intervenções são suficientes para modificar toda a narrativa proposta por Frans Post.

O quadro é cortado em fatias e servido como um prato principal de banquete em diversas porcelanas laterais, cada uma com um símbolo das companhias das índias ocidentais. A empresa de origem holandesa controlou uma grande parte do comércio Atlântico no século XVII, incluindo o do norte do Brasil. Se a imagem de Frans Post parecia um imenso elogio ao natural das terras do Brasil, em toda sua esplêndida paisagem em comunhão com os povos, em Adriana, essa percepção surge invertida, com a natureza crua da carne exposta.

Analisando a própria escolha do título “*Carne à moda Frans Post*”²⁵, o que já permite uma avaliação do caminho que a artista optou por trilhar, podemos notar que o enunciado remete diretamente ao campo da gastronomia e da preparação de alimentos. Como se fosse uma opção em um cardápio, Adriana Varejão cria um quadro como um alimento que foi consumido seguindo uma receita para atingir seu resultado final. A metáfora/crítica geral é o que havia de mais profundo em nós no processo de colonização, a nossa própria carne que foi ofertada de forma gratuita a fim de suprir interesses individuais e econômicos.

Assim, a narrativa do quadro lembra uma popular cena bíblica: a ocasião da última ceia de Jesus Cristo com seus apóstolos, quando ele pronunciou “E, comendo eles, tomou

²⁵ A palavra “moda” possui um sentido especial para o filósofo Walter Benjamin. No trabalho inacabado “Passagens” foi dedicado todo um capítulo na captura de diversas citações do termo. Em outra parte do seu trabalho, quando busca uma definição sobre a “História”, é a moda que surge como a principal fonte de inspiração para o filósofo. É a moda que é capaz de juntar ao mesmo tempo presente e passado, na forma de trazer sempre elementos da tradição sob uma nova interpretação aos usos do presente.

Jesus pão e, abençoando-o, o partiu e deu-lhes, e disse: Tomai, comei, isto é o meu corpo.”²⁶. A metáfora cristã termina com a remissão dos pecados via o oferecimento final do corpo de Cristo na cruz. Foi ofertado o que de mais sagrado se possuía, ou seja, sua própria carne em sacrifício pela salvação de todos.

Ao fim, é pedido que o ato fosse repetido como forma de memória. Nesse podemos interpretar, não só como litúrgico, mas também como um ato de resistência frente a seus algozes. Algo semelhante ocorre com a colônia/Brasil, oferecendo sua carne por uma salvação que não pôde salvar quase ninguém, mas que mesmo assim, resistiu perante todos os que o usurparam. Trata-se de um corpo que é dilacerado, mas que mantém sua potencialidade em suas chagas, que permanecem abertas.

A colonização na crítica passa a ser, entre outras coisas, um processo de espoliação, e o território brasileiro, uma espécie de corpo/mercadoria, atuando e resistindo dentro de uma lógica maior. Com cortes altamente irregulares, como se a superfície/pele do quadro fosse arrancada sem nenhum cuidado, o contraste entre a calmaria da paisagem de Post entra em choque com a selvageria violenta criada por Adriana Varejão. A história não é mais algo controlado dentro de uma narrativa pacífica, e sim, uma mistura de processos tensos e violentos, capazes de deixar marcas na pele.

3.2 Paródia e dispositivo

Partindo das discussões levantadas por Michel Foucault, em seus estudos sobre as sociedades disciplinares e os sistemas de poder, um dos conceitos que perpassa suas análises é o da existência de uma organização nos mais variados âmbitos materiais e imateriais, que poderia resultar em uma forma de controle e de perpetuação de uma lógica de poder, no caso, o dispositivo. De forma genérica podemos abordar a etimologia da palavra “dispositivo”, como advinda de “dispor”, ou seja, de constituir algo ordenado meticulosamente para atingir determinado objetivo. Em seu artigo intitulado “O que é um dispositivo? ”, Giorgio Agamben propõe a seguinte definição do termo:

Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivos qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres

²⁶ Evangelho de Marcos, Cap. 14, Versículo 22

viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panoptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder e em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar.²⁷

Uma série de práticas do cotidiano, algumas inconscientes, são tratadas como possíveis dispositivos na argumentação de Giorgio Agamben. O mundo seria dividido entre esses e os seres vivos, tendo a categoria de indivíduo como o intermediador. Dito isto, podemos pensar como os quadros criados por Frans Post podem funcionar como uma espécie de dispositivo, gerando visões propostas a capturar a subjetividade do espectador.

Nas pinturas de Frans Post o mundo, é organizado de acordo com determinadas regras, tanto visuais quanto morais. Quem o observa é convidado a participar desse universo de cores, desenhos, símbolos e interpretações. Existem diversas camadas dispostas a nos atrair para determinado caminho.

Dito isso, a complexidade do dispositivo possui uma sofisticação ímpar, como apontou a análise realizada por Gilles Deleuze ²⁸ em seu artigo “*O que é um dispositivo?*”, em que expõe o funcionamento do mesmo mediante um composto multilinear de camadas distintas que compõe sua estrutura. São linhas que atuam sem uma direção aparente ou um objetivo totalmente pré-ordenado, que podem afetar de uma maneira ou de outra a subjetividade do observador. Eis uma definição mais precisa de dispositivo, na visão do filósofo:

Os dispositivos têm, então, como componentes linhas de visibilidade, linhas de enunciação, linhas de força, linhas de subjetivação, linhas de ruptura, de fissura, de fratura que se entrecruzam e se misturam, enquanto umas suscitam, através de variações ou mesmo mutações de disposição. Decorrem daí duas consequências importantes para uma filosofia dos dispositivos. A primeira é o repúdio dos universais. Com efeito, o universal nada explica, é ele que deve ser explicado. Todas as linhas são linhas de variação, que não tem sequer coordenadas constantes. O Uno, o Todo, o Verdadeiro, o objeto, os sujeitos não são universais, mas processos singulares, de unificação, de totalização, de verificação, de objetivação, de subjetivação, processos imanentes a um dado dispositivo. E cada dispositivo é uma multiplicidade na qual esses processos operam

²⁷ AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?” in Revista outras travessias, n 5, 2005. p.5. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743> Acessado em: 01/01/2015

²⁸ DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo. Disponível em <<http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/art14.pdf>>. Acessado em: 15 maio 2015.

em devir, distintos dos que operam em outro dispositivo.²⁹

Como observado na citação acima, os dispositivos comportam linhas que atuam de formas diferentes conforme as singularidades do contexto ou do devir. Dispositivos podem levar a subjetivações ou ainda a outros dispositivos. Ao problematizar, Deleuze não apontou uma resposta fechada sobre os dispositivos, concordando e mantendo a perspectiva levantada por Foucault: a separação do que podemos analisar via o arquivo da história de um lado e, de outro, a crítica dos dispositivos que estaríamos vivendo em cada momento no devir. No entanto, anos mais tarde, Agamben, com base no texto de Deleuze, propõe o método de profanações para ir contra os dispositivos, ou segundo palavras do filósofo, concebe um contradispositivo.

A solução proposta por Agamben seria enfrentar os dispositivos via um deslocamento do que é considerado sacer, ou seja, do sagrado, para uma dimensão profana e diferenciada. Nas palavras do próprio, seria o mesmo que encarar a realidade como algo “puro, profano, livre dos nomes sagrados; é o que é restituído ao uso comum dos homens”³⁰. Esse processo de dessacralização pode ser analisado como uma forma de parodiar, de dar usos, deslocando objetos de seus antigos lugares a fim de realizar algumas alterações. Podemos associar isso aos trabalhos criados por Adriana Varejão, como no caso de *Carne à moda Frans Post*, em que uma imagem considerada clássica, no sentido de possuir um lugar legitimado, ganha toda uma nova narrativa na intervenção da artista, ou seja, é profanada e perde seu lugar.

O efeito dessa ação quebra a organização composicional que Frans Post havia planejado para sua pintura. Algumas linhas de fundo, como o uso da perspectiva ou de cores fortes para representar o verde da natureza e o azul do céu permanecem, mas é praticamente impossível que não observemos os rasgos e a transgressão do espaço da tela para os pratos laterais. O que Adriana realiza é um sequestro do olhar do espectador, um desvio sem pedir permissão quando usa a obra de Frans Post para contar outra história, que envolve uma perspectiva diferente do processo de colonização. A tela é transformada em um contradispositivo, retirada de uma leitura tradicional para imprimir outra no olhar de quem observa.

Nas apropriações realizadas por Adriana Varejão, tudo se relaciona de forma

²⁹ Ibidem, p. 3

³⁰ AGAMBEN, *Profanações*, p.65

diferente do que acontecia no objeto capturado. Cada matéria se articula com outra, gerando um momento de ruptura e críticaperante a obra que foi parodiada. Dito de outra maneira, a artista inclui o diferente e lhe dá outro sentido. Essa capacidade de suas obras absorverem o outro dialoga com o barroco e sua capacidade de aglutinação deste. Mantendo sua característica atemporal, sem necessariamente se abster do traço religioso, o movimento cultural dito barroco atravessou séculos, mantendo sua qualidade de arte transgressora.

Em entrevista realizada em 1999, publicada no recente livro/catálogo da exposição “História às margens”, Adriana Varejão reconhece a influência do cubano e expoente do movimento neobarroco Severo Sarduy. Em entrevista concedida “Para mim, a referência mais forte é Severo Sarduy, que fez uma abordagem poética sobre o barroco”³¹. A abordagem poética de Sarduy vem em parte do contexto intenso da intelectualidade francesa dos anos sessenta e setenta, que vivenciou presencialmente e da influência do pensador cubano Lezama Lima, que cunhou o termo neobarroco como uma cultura de resistência de identidade da América Latina.

Na França, Sarduy escreveu diversos artigos e livros sobre crítica cultural na produção das artes na América Latina, sobretudo de literatura. Sempre em tom poético e valorizando as características locais e as especificidades dos artistas, foi destacando interseções com o debate francês dos anos sessenta como, por exemplo, estudos sobre a potencialidade do corpo e da crítica desconstrucionista, sem esquecer o contexto barroco e as diferenças que marcam o continente da América.

A maior marca do seu trabalho é esboçar instrumentos que possam compreender o pensamento cultural da América em seus movimentos constitutivos. Um desses elementos que nos interessa diretamente é o papel da paródia. Em seu livro “*Escrito sobre um corpo*”, a paródia, que surge articulada ao barroco, é capaz de produzir uma arte peculiar ao ser inserida no universo multicultural, pois

A paródia deriva do gênero “serio-cômico” antigo, o qual se relaciona com o folclore carnavalesco- daí sua mescla de alegria e tradição- e utiliza a fala contemporânea com seriedade, mas também inventa livremente, joga com uma pluralidade, de tons, isto é, fala da fala³²

A paródia teria uma função que lembra de início a figura de linguagem da

³¹ PEDROSA, Adriano. *História às margens*, p. 232.

³² SARDUY, Severo, *Escrito sobre um corpo*, p.68

metalinguagem, pois falaria da fala, justamente pela própria fala. Sarduy possui uma definição de paródia, em sua origem, bem próxima do que Agamben cita em seu livro *Profanações*. Ambos partem dos estudos do formalista russo Mikhail Bakhtin que destacou primeiramente o papel de deslocamento em relação a um objeto inicial e também ao papel de comicidade na paródia. É possível apontar também a presença dos trabalhos de Julia Kristeva como um ponto em comum entre ambos. Ela é citada nos respectivos trabalhos dos dois intelectuais. As coincidências não param por aí, se estendermos a consideração da paródia como algo dentro de um contexto político mais amplo, onde Sarduy a analisa no âmbito da América Latina como um espaço de busca de significados e de identidade, em articulação com o papel do barroco de um lado, e de outro, Giorgio Agamben, seguindo pelo paradigma da crítica, dos desdobramentos do capitalismo na atualidade, encarando a paródia como ferramenta de profanação presente nas artes e no cotidiano que serviria aos propósitos de combate crítico.

Já Severo Sarduy, em sua análise mais artística dos usos da paródia, valoriza o papel da abertura e diálogo que essa é capaz de causar. A arte deve ser encarada como capaz de gerar polifonia onde antes era asséptico; de criar dinâmica e movimento onde antes havia só estagnação. A paródia se torna o próprio instrumento da expressão ou, como observamos ao fim da citação, uma “fala da fala”. Se considerarmos o trabalho realizado por Adriana Varejão como uma produção de imagens mediante fragmentos, será nelas que encontraremos pontos em comum com o neobarroco, sobretudo em sua estética de gerar paródias visuais como em “*Carne à moda Frans Post*”, que tem tanto um diálogo direto com a história quanto em outras, que possuem uma inspiração imaginativa em que a paródia é utilizada sobre si mesma.

Nas palavras de Sarduy, a paródia surge em um movimento da intertextualidade ou mesmo da intratextualidade da escrita. São misturas que criam articulações em novos processos criativos e que resultam em trabalhos provocativos, envolvendo novas relações de ideias. São

“Citações que se inscrevem precisamente no âmbito do barroco, visto que, ao parodiar o código a que pertencem, deformando-o e esvaziando-o, empregando inutilmente ou com finalidades desviadas, não mais que a sua própria artificialidade”³³.

A artificialidade barroca finge ser algo que não é ou ainda pretende passar uma

³³ Ibidem, p. 27

mensagem sob um código que misture suas fontes. É como se o barroco se autoparodiasse em um grande número de citações próprias.

Na obra “*Carne à la Taunay*”, Adriana Varejão se apropriou de uma obra do artista Visconde de Taunay e recriou toda uma narrativa de forma bem semelhante, ao que foi realizado em “*Carne à la Frans Post*”. Taunay estudou na Academia Real de Arte Francesa e chegou a ter grande prestígio na França como criador de paisagens naturais e como ilustrador do estado durante o período napoleônico. Com a queda de Napoleão, grande parte de seus proventos financeiros desapareceu, o que o motivara a realizar uma grande viagem ao longínquo Brasil, na idade já avançada de sessenta anos.



Figura 8: *Carne à la Taunay* - Adriana Varejão 1997

A estada no Brasil em companhia da missão francesa é curta, porém financeiramente proveitosa, e dura um total de seis anos. Com o passar do tempo, assumiu no Brasil o encargo de ser um dos principais ilustradores do novo reino português, formado pela transferência da corte portuguesa para os trópicos. Seus trabalhos fazem um misto do ambiente urbano com as florestas, dando preferência por criação de imagens

bucólicas. Produz cerca de trinta telas, em sua maioria grandes paisagens que resumiam a beleza da natureza em sua mais vasta gama de cores.

Assim como feito na tela “*Carne à la Frans Post*”, a desfiguração em relação ao original é um processo de extrema violência e beleza em “*Carne à la Taunay*”. A escolha por Taunay foi, sobretudo, inspirada por uma exposição realizada em Paris em que a artista queria trabalhar com um pintor nativo e que possuísse alguma ligação com o Brasil. Dessa vez, na construção da paródia foi amplificado o processo que visualizamos em sua obra anterior. Os cortes são mais profundos, com uma quantidade maior de vísceras e carne visíveis. Entre as duas pinturas de Post e Taunay somam-se quase duzentos anos de diferença, em que o processo de colonização e exploração do Brasil foi intensificado brutalmente, inclusive em números de escravos que chegavam e de mercadorias que saíam dos portos brasileiros. O Brasil mudou de sistema político, mas suas contradições sociais permaneceram profundas e afastadas do que arte optava por representar.

Não se trata mais de poucos pratos, como servido em “*Carne à la Frans Post*”, mas sim de várias porcelanas com novos brasões, como o da família real. Cada um dos pratos com uma porção diferente de carne a consumir. Aqui não é mais uma metrópole em outro continente que controla a espoliação, e sim uma realidade instaurada no próprio território que demonstra um apetite insaciável. De um lado, novos atores exploradores, de outro, a velha lógica de levar o que é mais profundo e precioso.

A escolha da carne, nesse caso, assume uma função de crítica. Não é só o quadro que é parodiado, mas sim a história brasileira, que tem sua carnalidade exposta. Adriana Varejão parece desejar a exploração de uma síntese da carne, em que ao mesmo tempo, atue como uma metáfora essencial da vida humana e, por outro lado, represente dor ou ferida. Cada corte é uma cicatriz deixada na pele brasileira, mas não significa a morte do corpo.

Sob este ângulo, as pinturas assumem um tom de denúncia sobre os males da colonização. As paisagens feitas por Taunay e Post incidem sobre a exploração econômica do Brasil e seu esplendor natural, mas não tangenciam outras questões. Taunay chegou a dizer em cartas³⁴ que teve um estranhamento em relação à escravidão tão comum no país, mas que infelizmente acabou tendo que comprar dois escravos para o trabalho em sua casa, situada onde hoje se encontra a Floresta da Tijuca.

Fora isso, guardou inúmeras críticas ao Brasil somente para si se manteve

³⁴ SCHWARTZ, Lília Pérola imperfeita. *A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*, p. 60

recluso, tendo pouca circulação no meio político da corte no Rio de Janeiro. O contrário ocorreu com Jean-Baptiste Debret que, ao chegar ao país, também na missão francesa, pintou e ornamentou inúmeras cenas dos rituais políticos no espaço urbano, o que lhe rendeu proximidade aos círculos íntimos da alta sociedade do império.

Assim como Taunay, Debret foi um pintor de relativa proeminência dentro do cenário da revolução francesa e posteriormente do governo napoleônico. Seu talento para eternizar grandes momentos políticos em suas telas foi absorvido pelo reino português nos trópicos, que tratou também de explorar sua característica de representação individual e de costumes para criar uma espécie de catálogo de personagens da realidade brasileira.

São cenas que vão desde os grandes cortejos imperiais, como coroações, passando por cenas do cotidiano, e chegando aos retratos dos habitantes, mostrando os diversos povos que formavam o Brasil. Dito de outra maneira, Debret se transforma em uma das principais fontes para pesquisar e compreender o Brasil das ruas e da cultura cotidiana. O olhar etnográfico fixou nas telas personagens e atos que revelam formas de comportamento que ainda se perpetuam em nossa sociedade.

No ano de 1995, Adriana Varejão criou a pintura abaixo de nome “*filho bastardo II*”, parte integrante da exposição “terra incógnita”, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil. A margem da tela possui uma referência à História da Arte Brasileira, seguindo um formato oval inspirado nos quadros pintados pelo artista Leandro Joaquim no Rio de Janeiro, em meados da segunda metade do século XVIII. A cena ocorre no ambiente interno de uma casa, com alguns poucos personagens e com narrativas que se entrecruzam, provocando uma reflexão sobre o processo de formação da sociedade brasileira e da conflituosa miscigenação de etnias.



Figura 9: Adriana Varejão - Filho bastardo II - cena de interior, 1995

O quadro é uma síntese de narrativas, sendo construído com personagens de duas pinturas de Jean-Baptiste Debret. Ao centro possui um corte vertical com as bordas abertas, dividindo ao meio o ambiente e deixando visível toda uma carnalidade interior. As pequenas histórias problematizam sobre o patriarcalismo e a hierarquia da sociedade imperial. Homens brancos da nobreza são posicionados em ações ativas, ao contraponto de mulheres negras e índias que aparecem em posições submissas.

Isso faz de Debret um pintor essencial para ser desconstruído. Seus quadros foram pintados para legitimar uma organização social, enquanto que os de Adriana Varejão para delatar os males que essa criou e praticou. Foram escolhidas duas obras: “*Um jantar brasileiro*” e “*Empregado do governo saindo a passeio*”, ambas com cenas cotidianas, em que fica nítido o lugar que cada um deve ocupar socialmente. A partir delas, ocorre uma seleção de espaços e personagens que permitem a criação de duas obras: “*Filho Bastardo I*” e “*Filho Bastardo II*”.

É a versão da história dos marginalizados contada por Adriana Varejão. Para começarmos a analisá-lo, trata-se de uma paródia que também é uma crítica aos

quadros criados por Debret. Mesmo possuindo uma formação que trabalhou com os ideais do iluminismo e do classicismo na Academia Real de Arte de Paris, é possível observar uma escolha por não tocar em determinados pontos profundos e contraditórios da sociedade brasileira, tais como o tema da escravidão.³⁵

Essa ausência ocorreu devido a uma pressão de organizações da própria sociedade que viam com naturalidade a exploração do homem por outro indivíduo. É digno de se mencionar que uma das ideias de Debret, ao pintar diferentes etnias presentes no Brasil, era a elaboração de um livro com imagens e textos sobre o novo continente que deveria circular para o público letrado da Europa. O sonho foi realizado em 1834, mas não sem antes sofrer uma censura por parte do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, em duas de suas obras que demonstravam castigos corporais infringidos aos escravos.

O livro *Viagem pitoresca e história do Brasil* contou com uma recepção abaixo do esperado na França, restando ao mesmo ser reconhecido publicamente décadas mais tarde como um documento essencial para o estudo da história brasileira. É comum encontrarmos inúmeras de suas imagens em livros didáticos e também cristalizadas no imaginário brasileiro como imagens do período Imperial Brasileiro. O que Debret retratou foram hierarquias de uma sociedade que se sustentou nos moldes da nobreza, onde privilégios eram concedidos a alguns poucos ao passo que a ausência total de direitos era dada a outros.

Um dos quadros de Debret escolhidos por Adriana Varejão, *Um jantar brasileiro*, é um dos que mais caracterizam os vícios sociais dos tempos imperiais e alguns resquícios que ficaram até os dias de hoje. A cena é de um local fechado, provavelmente uma sala de jantar de uma família tradicional. Em cada ponta da mesa senta-se um dos formadores da família, de um lado o homem, de olhos fechados e prestando atenção ao prato de comida, e do lado oposto sua mulher, que alimenta um dos filhos dos escravos que se encontra no chão. Em pé deparamos com três escravos: uma mulher que abana em um dos lados e de outro, dois escravos, um perto do senhor, ao seu lado direito, e outro na porta. Ambos de braços cruzados observam o desenrolar da cena que ocorre a sua frente.

³⁵ Cf. LIMA, Valéria. *Uma Viagem com Debret*, {coleção: Descobrindo o Brasil} Ed. Jorge Zahar, RJ s/d



Figura 10: Jean B. Debret - Um jantar brasileiro

A hierarquia é fundamental para representar os personagens no quadro. Os escravos adultos são colocados de pé, trabalhando, em contraponto aos senhores sentados em um momento corriqueiro de jantar. O ato de Debret de colocar crianças ao chão aumenta à tensão da narrativa, pois uma delas, ao ser alimentada pela senhora, demonstra o status do escravo, uma vez que o chão é um espaço geralmente destinado aos animais domésticos.

A frase de padre Antonil descreve com exatidão o significado do trabalho da escravidão “Os escravos são as mãos e os pés dos senhores de engenho, porque sem eles no Brasil, não é possível fazer, consertar e aumentar a fazenda”³⁶. Os escravos do quadro de Debret continuam inseridos nessa lógica e seu quadro, um reflexo da sociedade. São esses limites sociais estáticos das pinturas de Debret que são parodiados por Adriana Varejão. Personagens de quadros distintos são convocados para formar “*filhos bastardos II*”, realizando uma nova encenação da história ou, pelo menos, uma nova face que não havia ganhado atenção na antiga

³⁶ ANTONIL, *Cultura e opulência do Brasil*, p. 89.

representação.

Se observarmos as peculiaridades do quadro criado por Adriana Varejão, o tom da imagem é de trazer uma verdade para a superfície, apontando o que ocorreu por trás das cenas tradicionais criadas por Debret. As imagens/dispositivos são parodiadas contando uma nova relação de forças, envolvendo os integrantes/personagens sociais. Debret se propôs a mostrar cenas calmas, enquanto que Adriana foi na direção de revelar a violência escondida. O episódio de “*filhos bastardos II*” continua ocorrendo em um ambiente fechado de uma casa maior, onde ao lado direito da cena surge sob uma nova interpretação. Nela, é possível ver o senhor, que sentava na mesa do quadro de Debret, em meio a uma relação sexual com a escrava que estava em pé em uma cena que expõe toda a hipocrisia e indiferença sobre o tradicional discurso da miscigenação brasileira. A criança ainda é mantida ao chão e assiste toda a cena, como se o ato fosse corriqueiro e não uma possível exceção.

Do outro lado da tela é colocada uma cama com uma índia acorrentada pelo pescoço e entregue na mão de um homem branco que parece negociá-la, talvez sexualmente, com outro homem que adentra o ambiente por uma porta central. Em outra porta, assemelhando a ação de um dos escravos que Debret colocou em “*Um jantar brasileiro*”, que observa tudo lateralmente, um homem olha todo o interior da casa parecendo não querer chamar muita atenção, mas aparentemente interessado nas cenas que ocorriam no interior da casa, que mais se assemelham a um mercado popular.

O banquete, criado por Debret, se torna um dos cenários da miscigenação brasileira para Adriana Varejão. As três “raças” que comumente são atribuídas como as “origens” do povo brasileiro, no caso, a indígena, a negra e a europeia são representadas no quadro da artista com seu respectivo grau de hierarquia social. Não se trata de prestigiar mais o modelo social brasileiro como pretendia Debret, mas sim, de mostrar que houve algo de maior profundidade e que deixa marcas até hoje na sociedade brasileira.

Por fim, a paródia impõe um modo de atuar e um objetivo a ser atingido. Os corpos tão bem desenhados no estilo da proporção neoclássica de Debret, lembram a beleza harmônica dos guerreiros da antiguidade clássica. As narrativas dos personagens são limitadas a apenas algumas interações entre cativos e outras

poucas ações geralmente submissas aos senhores, sendo a maioria em cenas restritas ao universo do trabalho, deixando claro um grau de distanciamento entre brancos e negros. Adriana Varejão vê uma nova dinâmica desses corpos: eles interagem de outra maneira, onde o erotismo presente cria uma potência peculiar e novas falas ocupam silêncios deixados pelos artistas. A própria obra vira um grande corpo com cortes e feridas, que quebram toda a lógica da harmonia clássica, em prol de uma representação do corpo/obra desequilibrado e moderna.

4

Barroco e neobarroco.

4.1

Cidade e corpo.

No contexto da década de oitenta, a jovem Adriana Varejão entraria em contato com a intensa vida cultural do Rio de Janeiro. Nesse momento, começa a surgir uma sensibilidade na observação dos corpos presentes na cidade. Especificamente aqui estou me referindo aos corpos em seu sentido genérico, capazes de abarcar tanto os humanos quanto outras vertentes como os da arquitetura dos prédios ou da dinâmica do cotidiano.

O Rio de Janeiro surge então como uma possibilidade de conhecimento constante e de exploração permanente de suas ruas, monumentos, e até mesmo ruínas. Porém, é após uma viagem à cidade mineira barroca de Ouro Preto que a obra da artista ganha uma nova dimensão. As viagens realizadas em âmbito nacional e internacional contaminariam também sua arte no decorrer do tempo, mas é em Minas Gerais que nasce a inspiração concreta de trabalhar com o barroco. Em entrevista contida no catálogo de sua exposição, lançado no Museu de Arte Moderna de São Paulo no início do ano de 2013, Adriana nos diz

Quando cheguei a Ouro Preto, fiquei chocada, em êxtase. Eu tinha 22 anos e fui parar numa república de estudantes que se chamava Tabu. (...) Tudo parecia mágico. Eu dormi e quando acordei saí para andar sozinha, subindo aquelas ladeiras de paralelepípedos de Ouro Preto. Foi nesse dia que entrei na primeira igreja barroca de minha vida, a da Nossa Senhora da Conceição, de Antônio Dias. Eu acabei perdendo a abertura do Salão Nacional. Eu visitei todas as igrejas da cidade, várias vezes, andava descalça pelas ruas. Naquele ano eu namorei o Zé e voltei sete vezes a Ouro Preto ³⁷

Na resposta dada pela artista, é como se o município de Ouro Preto lhe oferecesse uma experiência capaz de produzir novos sentidos em sua subjetividade. A cidade lhe envolve em sua materialidade, não oferecendo fronteiras entre casa, ruas, igrejas e outros espaços. Ouro Preto se tornou uma grande fonte de inspiração desde a vivência da imersão local a sua vivência naquele ambiente específico. São experiências sensitivas e corporais que mudam sua forma de pensar e agir e, posteriormente, sua forma de expressão na criação de sua arte. Para pensar de forma

³⁷ PEDROSA, Adriano. *História às margens*, p. 235.

mais analítica sobre a questão, podemos citar o artigo sobre a ideia de experiência, de autoria do professor de Literatura João Camillo Pena, que no trecho abaixo ressalta a característica como algo definido no papel em que a

Experiência nomeia algo que excede a linguagem e o conceito, algo que sobra, que não pode ser contido e não tem onde caiba. A experiência se liga no século XX, ao motivo recorrente do real e do corpo, como resto, como resíduo e excesso à linguagem e ao conceito ³⁸

³⁸ PENNA, João Camillo. A experiência moderna in KIFFER, A. P.; REZENDE, R.; BIDENT, C. *Experiência e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012, p. 13

A experiência é justamente o que de um lado trabalha com a presença do corpo, e de outro é capaz de desestabilizar a capacidade comunicativa da linguagem. Podemos pensar o termo mediante os sentidos do corpo humano -ou mesmo das sensações- e a faculdade do indivíduo de simbolizá-los e significá-los posteriormente. O corpo passa por um processo em que a formulação das palavras em um código organizado e ordenado acaba se tornando algo suspenso momentaneamente.

A experiência no corpo envolve um processo de afetação e de autoinvenção de si. É como se na relação com o outro e, nesse caso, uma categoria “outro”, aí utilizada de forma genérica, pudesse englobar sujeitos como a cidade e suas peculiaridades concebendo mudanças e afetando diretamente na criação de subjetividade. Trata-se de uma ação de troca, em que o ato de estar no ambiente municipal oferece mudanças em uma relação de sujeito para sujeito e sem um controle prévio de seus resultados.

Uma das poucas premissas que podemos estabelecer para que a experiência ocorra é a necessidade de se estar fisicamente presente em determinado momento e lugar. Em outras palavras, podemos abarcar essa inevitabilidade sobre o conceito de uma presença. Alguns teóricos já formularam estudos sobre essa ideia e talvez uma das melhores contribuições seja a proposta pelo professor alemão Hans Ulrich Gumbrecht em seu livro *Produção de presença: o que o sentido não pode transmitir*, em que posiciona a presença justamente entre o que é chamado de efeito de presença de um lado e, de outro, de efeito estético. Para o filósofo é como se, ao passar pelo movimento de uma “produção de presença”, atuássemos em duas vertentes: uma envolvendo o corpo e seus desdobramentos estéticos e outra, no campo da tentativa de significação, envolvendo a presença que, como dito anteriormente, pode ser suspensa.

No caso de Adriana Varejão em Ouro Preto, a problemática da experiência pode começar sendo pensada através de suas próprias palavras. Ao ser indagada em uma entrevista se conhecia a simbologia cristã presente nas igrejas de Ouro Preto que tanto visitou e a deslumbrou, conta que sua estratégia de leitura caminhou para compreender de maneira que “para mim tudo partiu muito para o lado da matéria, acoplado a uma vivência, aos romances, ao prazer, a sensualidade.”³⁹

³⁹ A. PEDROSA, A. *História às margens*, p. 235

Se pensarmos nas categorias abordadas por Gumbrecht para definir a presença, seria como se a ida a Ouro Preto operasse nas duas vertentes, gerando efeitos de presença e estéticos. No caso, por ser uma artista, o sentido produzido pela presença ainda transformou-se em posteriores obras de arte. Logo, podemos pensar num cruzamento de conhecimentos, subjetividades e afetos provocados pela viagem à Ouro Preto.

Estamos falando da possibilidade de experiência da interpenetração de conteúdos e afetos, para voltarmos a uma ideia proposta por João Camillo Penna, em análise da experiência na cidade de Nápoles, avaliada e sofrida por Walter Benjamin. É como se a cidade promovesse uma experiência absoluta, capaz de se apresentar em cada local e em cada local fosse possível uma experiência do universal.

No exemplo da artista, ao entrar em contato com o município e seus símbolos, podemos pensar como o conhecimento dos signos religiosos não foi um empecilho para a efetiva experiência de imersão e de troca como mesmo. A codificação proposta pelo desconhecido simbolismo perde sua significância, frente à outra, que dialoga com questões subjetivas e culturais de Adriana. Ao unir a presença com as novas significações resultantes das experiências, podemos apontar para a formação de uma memória afetiva que observamos na forma por ela empregada para descrever o ambiente urbano como um local de prazer e caracterizado como algo positivo em sua vida.

Se o domínio dos signos religiosos não foi um problema para a vivência da experiência, a fabricação física de um objeto artístico ou da representação de algo posterior à experimentação passa a ser. O desafio encontra-se na criação de uma técnica ou linguagem capaz de ser aplicada sobre a matéria, buscando o efeito estético de representar o que significou a experiência.

Os detalhes da cidade chamam a atenção de Adriana Varejão que chega a dizer que “é uma pulsão que soprou tudo ali. Há um desejo de penetrar, dissecar, desdobrar aquele corpo para descobrir onde a potência está, de onde ela veio. É um corpo espesso, de camadas sobrepostas, existe sempre algo por detrás”⁴⁰.

O meio urbano é tratado como um corpo único, porém com várias camadas que devem ser investigadas. Particularmente, o barroco é um tipo de arte que cria

⁴⁰ Ibidem, p. 232.

conexões com seu entorno, o que faz com que a cidade se torne uma grande obra de arte.

Isso parece formatar a dimensão que as experiências ocorridas em Ouro Preto refletiram na vida da artista. O barroco da cidade parece ganhar tons de um local místico em diversas entrevistas concedidas. Um refúgio que, em um momento, tornou-se uma de suas maiores fontes de inspiração e criação artística.

4.2 Ouro Preto

O município, caracterizado como barroco, será a grande base da ideia e cenário da modernidade. Com o renascimento, o caminho para se pensar o embrião da urbanidade resultou em tratados de como organizar a cidade real. O barroco transformou essas ideias em realidade e com isso o caminho para o desenvolvimento do mundo urbano como conhecemos atualmente. Esse ponto ganha destaque nas ideias do historiador da arte Giulio Carlo Argan, em seu texto *Europa das Capitais*.

A grande criação política do século XVII é o estado nacional e a sua forma típica é a monarquia absoluta. A Europa moderna é um sistema de Estados em busca de um equilíbrio de forças políticas e econômicas. O Renascimento tinha dado vida a uma civilização urbana em que cada cidade se apresentava não como um município livre, mas como um pequeno Estado Soberano: a cidade não era exclusivamente do príncipe ou um instrumento de sua política pessoal, mas a herdeira de uma tradição histórica própria e o centro de uma cultura ⁴¹

A cidade é o novo centro da dinâmica social na Europa e as capitais são definidas pela centralização política do poder em um só local. Antes a capital política variava conforme regiões ou mediante a dinâmica das estações climáticas do ano. Esse novo espaço urbano foi fruto de uma tradição ou construção histórica que começou no renascimento e que se materializou no barroco. No renascimento, mudou-se a cultura do homem com a permanência em espaços fixos. O barroco aprofundou essas mudanças e modificou fisicamente tanto a cidade quanto a sociedade.

A ideia da urbanidade barroca criou uma ligação com a natureza em seu sentido de objeto. É nesse espaço que o artificial tem sua vez. A cidade de Ouro

⁴¹ ARGAN, Giulio C. *Imagem e persuasão: Ensaio sobre o barroco*, p. 71.

Preto foi construída seguindo esta perspectiva, porém com as devidas restrições e diferenciações face a uma realidade colonial americana. A prosperidade aurífera levou ao desenvolvimento uma cidade sinuosa, erguida entre morros e cercada de vales, curvilínea e abarrotada de construções artificiais criadas para extasiar. A arte não era o que estava confinado somente no interior de residências, e sim, o que poderia estar acessível a todos, em cada parte da cidade.

O casario atual, em boa parte conservado do período barroco, reflete simultaneamente uma realidade burguesa e religiosa. Ruas de paralelepípedos guardam imponentes prédios públicos do passado e dão uma clara sensação de cidade em forma labiríntica, acentuada pela presença constante de uma forma em descontinuidade que foge ao ordenamento controlado da reta. Sua construção foi projetada para incidir nos sentidos dos moradores ou dos visitantes, que parecem se tornar atores de um grande palco social. Se pensarmos na ideia de êxtase em seu sentido etimológico que é “estar fora de si”, o efeito provocado pela cidade é de um desvio da razão para um compromisso com as sensações do ambiente e dos caminhos da imaginação.

Pensando os principais aspectos barrocos de Ouro Preto, são as igrejas o melhor cenário para o estudo da chamada estética barroca. Como dito na epígrafe “o desperdício em prol do prazer”⁴², em outras palavras, a matéria em prol do deleite sensorial. Ao entrar em uma igreja, e aqui pode servir o exemplo da Ordem Terceira de São Francisco, em Ouro Preto, a sensação de que os sentidos são afetados é quase inconsciente. O conjunto do altar central e dos artifícios laterais remete o olhar à imagem de um palco teatral, onde cada parte parece articulada com outra, tendendo a levar o expectador a visualizar o teto da igreja, mediante um processo de condução do olhar. Ao fim, no topo, existe uma representação divina do céu com a imagem de Nossa Senhora com um semblante que expressa certa satisfação pelo trajeto percorrido.

Tudo é pensado e calculado em seus mínimos detalhes para se conseguir um efeito persuasivo. Em entrevista concedida ao crítico Paulo Herkenhoff, Adriana Varejão cita uma comparação interessante para pensarmos a imagética da carne tão presente em suas obras: “A carne é a metáfora da talha barroca, ou seja, está ligada

⁴² Ibidem, p. 151.

ao excesso, em favor do prazer, em prol de uma certa luxúria”⁴³. A talha é um elemento representativo da arquitetura que dá continuidade ao traçado proposto no desenho do altar das igrejas. Geralmente feita de madeira em seu interior e no suporte, a sua superfície é carregada de ornamentação, o que cria uma sensação de continuidade na visão do observador.

Tudo isso será apropriado e transformado em arte por Adriana Varejão. Pontos de vistas, resultados de experiências no mundo, novas leituras, enfim, novas inspirações de variadas origens juntaram-se a Ouro Preto na concepção de um conjunto de obras com influência direta do barroco.

4.3

O barroco na arte de Adriana Varejão

Como apontado pela crítica, o barroco é uma das tendências culturais e artísticas que mais podemos destacar como presentes nas obras de Adriana Varejão. Sua incursão nessa forma de expressão estética varia conforme épocas da sua vida. Em alguns momentos, alguns elementos podem surgir com maior intensidade, como visto nas décadas de oitenta, prosseguindo até o fim dos anos noventa ou ainda posteriormente, em consequente diminuição, não significando um total desaparecimento, e sim uma opção por trilhar outros caminhos que ficaram marcados nos anos de dois mil até os dias atuais, em novas séries de trabalhos.

Trabalhar com o barroco nas obras da artista é um desafio simultâneo para o campo da arte bem como para o pensamento da cultura brasileira em seu sentido mais amplo. É possível apontar a cultura brasileira como, em parte, de origem barroca e tergiversar sobre que tipo de barroco é esse que podemos perceber como sintomático na contemporaneidade que forja novas formas de se pensar e expressar através do campo da estética.

Nossa trajetória pode começar por uma caracterização do barroco em dois âmbitos: primeiro como um movimento preso a uma temporalidade específica dos séculos XVI à XVIII, que abarcou vários continentes no mundo, e segundo, como

⁴³ HERKENHOFF, Paulo. *A fotografia como pintura*, p.22.

um conjunto cultural de histórias e preceitos que atravessou o tempo e que possuiu manifestações ao longo da história, chegando ao nosso pensamento contemporâneo em movimentos tais como o neobarroco.

Pensando no paradigma brasileiro, um dos primeiros intelectuais que tentou sistematizar uma forma de atuação do barroco foi Afrânio Coutinho, nos anos cinquenta, em sua tese intitulada *Aspectos da literatura barroca*, que credenciou sua entrada para a cátedra de Literatura do Colégio Pedro II do Rio de Janeiro. O livro abriu caminho para o debate sobre uma literatura produzida no Brasil, autônoma da produção europeia, ainda no período colonial. A proposta do autor vai à contramão do que foi pregado pelo romantismo do século XIX se autointitulando como a sensibilidade principal na formação da identidade brasileira e também responsável por evocar uma das fases mais ricas em produção artística no Brasil.

Todo um conjunto de escritas e obras de arte foi engendrado durante o período colonial do barroco, abrindo caminho para algo original e peculiar, produzido nas terras do Brasil. Nesse caso, a cultura barroca funcionou como aglutinadora de diferentes povos e etnias, operando tensões e fusões, o que resultou em alguns hibridismos culturais. A formação de uma cultura local e característica, distante do que planejou o estado português, permitiu a circulação de ideias sem fronteiras. Fragmentos culturais das colônias portuguesas no oriente chegaram às terras brasileiras e se mesclaram ao barroco brasileiro. Em outra direção, traços da colônia chegaram a influenciar a metrópole portuguesa e algumas colônias no mundo.

Adriana Varejão percebeu esse trânsito cultural ao encontrar dragões pintados em casas de Ouro Preto. No quadro abaixo podemos observar como a artista discutiu esses fluxos culturais visualmente em sua arte, fundindo mundos distantes territorialmente, mas que se emparelhavam culturalmente.



Figura 11: Adriana Varejão - Quadro ferido, 1992 óleo sobre tela ,

Na obra *Quadro ferido*, de 1992, Adriana Varejão misturou a mestiçagem cultural do Brasil colonial com outras regiões do mundo oriental. Primeiramente, o quadro lembra um documento de época em forma de pergaminho envelhecido, como se tivesse sido fabricado na China, na própria era colonial. A ficção surge na obra para contar uma nova história, do que ocorreu no passado, no ambiente das trocas culturais. Na pintura, a natureza chinesa se adequa a brasileira em forma de árvores que se misturam com a cana-de-açúcar, espalhada por quase toda a cena. A arquitetura da casa é de origem chinesa e há alguns personagens em sua varanda, observando todo o espaço tomado por índios, negros e orientais, aparentemente sem denotar uma hierarquia social como existiu no passado brasileiro.

O quadro é de uma fase posterior ao primeiro contato da artista com o

barroco nos anos oitenta. Tal contato perpetua-se pelos anos noventa afora e permanece por toda a produção artística. O barroco aqui já é trabalhado, não só de forma sensorial, mas sim reflexiva. O quadro seduz em seus artifícios, mas não descarta o pensamento do que foi a história brasileira. Os personagens que aparecem praticamente não tiveram chance de encontro na realidade, sobretudo, no status social da cena. O negro é representado como monumento já que os orientais o adoram como estátua, contudo, no passado, a escravidão nunca permitiria tal peripécia. Se a história seguiu esse caminho, a artista propõe tergiversar em outro sentido para vislumbrarmos o que nos uniu, tendo em mente aquilo que nos separou.

O barroco foi espaço de misturas e implementação de novas ideias e significações. Podemos enumerar formas e características de contágios culturais advindas de várias localidades do mundo. O resultado é uma potência em forma de expressão e absorção de símbolos. Adriana Varejão já observara essa qualidade e procurou trabalhar em suas obras aspectos de como essa cultura se apropriou e incorporou outras. Sobre a pintura *Quadro Ferido*, não devemos esquecer que, mesmo de maneira discreta, a influência chinesa esteve presente no barroco vivido em cidades históricas como Ouro Preto. Essa presença se reflete nesse quadro e em outros. Nas palavras da artista:

É, porque ali não acontece nada, é um ambiente totalmente vazio. Agora, eu sempre me aproximei muito do barroco, de diferentes sentidos. Primeiro, no sentido histórico, o barroco como arte moldada para a persuasão, sabe, como uma estratégia de persuasão. Primeiro, até um barroco mais sensorial mesmo, impregnado de elementos, depois um barroco mais político, voltado para uma estratégia de persuasão, e depois eu identificava no barroco essa quantidade de referências que o trabalho abarcava. Você tinha incorporação de elementos da cultura asteca no barroco mexicano, era um pouco uma estrutura estética que absorvia qualquer coisa de maneira muito fácil. Você vê, o barroco brasileiro está cheio de arte chinesa, impregnado de dragões. Então, o contágio dentro da estrutura barroca era muito fácil.⁴⁴

O índio e o negro relacionam-se diretamente com os estrangeiros presentes no quadro. Algumas cenas parecem até envolver insinuações de erotismo. O trabalho englobou em uma tela a sincronização de diversas temporalidades e espacialidades em uma reunião de personagens e paisagens. Ao mesmo tempo, aparecem indivíduos retirados do quadro do pintor holandês Albert Eckout e outros extraídos de um livro que retratou artistas da dinastia Song, que governou a China

⁴⁴ NADER, F. *Memória e pintura na pintura de Adriana Varejão*, p. 155

de 900 d.C. à 1200 d.C. A improvável mistura ficcional de narrativas remete à criação de uma nova fonte sobre o passado brasileiro. O documento criado pela artista ganha ares do que poderia ter sido a formação do Brasil e que, em certa medida, realmente foi. Ao falar desse quadro a antropóloga Lilia Schwarcz interpreta as palavras do crítico de arte Paulo Herkenhoff e conclui em seu livro relatando que:

no Brasil o “barroco foi obra mulata”, sem ter que lidar com os embates da contrarreforma, ou com as demais questões políticas e territoriais que se vincularam a problemas de ordem religiosa, por aqui o movimento foi não só tardio, como expresso por mulatos livres e seus serviçais escravos. É esse barroco mestiço, mas igualmente feito de muitas fissuras que se representa nas obras de Adriana Varejão⁴⁵

São essas fissuras que serão captadas por Adriana Varejão e transformadas em arte. Em *Quadro Ferido*, toda uma história social foi invertida para inventar novos significados, problematizando algumas contradições importantes do passado brasileiro. Na contramão desse processo, a artista parece querer dizer que novas cartografias, tanto espaciais quanto afetivas devem ser inventadas. No quadro, as distâncias territoriais, gigantescas na realidade, ficam em segundo plano, vencidas pela sociabilidade cultural pacífica dos personagens. Porém, a fissura na tela expondo sua carne lembra uma grande ferida que recorda que, mesmo em uma representação edênica como a apresentada no quadro, não quer dizer que tudo está em profunda paz. O barroco teve sua origem na Europa, mas no Brasil assumiu diversos tons. A crítica literária, não só brasileira, dos anos cinquenta e sessenta abriu caminho para uma nova interpretação do barroco, o elevando a um novo status. É o caso exemplar da crítica sobre sua ausência no famoso livro de Antônio Cândido, *Formação da literatura Brasileira*, que enxergava uma literatura dita brasileira somente com o surgimento do arcadismo e posteriormente nos escritos ficcionais produzidos com a chegada da família real. Afrânio Coutinho e intelectuais como Haroldo de Campos combateram essa visão. A crítica presente no livro *Conceito de literatura brasileira* exemplifica bem como o barroco brasileiro foi algo genuinamente produzido no Brasil, pois:

Ressuscitou como outro homem, a que vieram agregar-se outros homens novos aqui nascidos e criados. Esse homem novo, americano, brasileiro, gerado pelo vasto e profundo processo aqui desenvolvido de miscigenação e aculturação, não podia

⁴⁵ SCHWARCZ, L. *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*, p 53.

exprimir-se com a mesma linguagem do europeu, por isso transformou-a, adaptou-a, condicionou-a às novas necessidades expressivas”⁴⁶.

Os jesuítas, que foram a principal ordem católica nascida da crise da contrarreforma cristã, haviam trazido o barroco para as terras do novo continente, onde o empregaram nos processos de catequização. Na chegada ao Brasil, a experiência do cotidiano ganhou toda uma concepção própria que o tornou diferente do produzido no contexto europeu. Não é possível apontar no país uma face única que represente o barroco, mas um caleidoscópio com imagens de todo o mundo.

Etimologicamente, a palavra “barroco” assume o significado de pedra irregular, o que revela boa parte de suas características ao comportar-se como algo composto de certa rebeldia, incapaz de ser enquadrado ou padronizado em uma forma. O disforme barroco surge na incapacidade de permanecer restrito, tanto nas linhas do classicismo renascentista quanto nas palavras e nas leis que impunham formas singulares de pensamento e expressão fechadas para novas ideias. A curva e o desvio barroco venciam a rigidez de um plano equilibrado e reto do clássico.

Desde sua origem, há tantos séculos, podemos apontar um ponto comum que permaneceu como elo entre os movimentos do barroco antigo e atual. Ambos trataram sempre de conjuntos culturais que lidaram com contradições e objetos aparentemente díspares, conseguindo estabelecer novas conexões e viabilizando novos pensamentos e sensibilidades. Do ponto de vista da escrita, é possível perceber esse fato pelo constante uso da figura de linguagem da antítese em diversos textos de época como os de autoria de Gregório de Matos. Podemos aplicá-la também em obras visuais produzidas em outros séculos e que se assumiram influenciadas pelo barroco em que elementos opostos são posicionados para salientar tensões internas, como em Caravaggio na Itália, no uso de cores escuras e claras nas suas imagens, ou na Espanha com Diego Velazquez que parece brincar com a imagem e seu espectador ao pintar diversos espelhos.

⁴⁶ COUTINHO, A. *Conceito de literatura brasileira*, p. 15.



Figura 12: VELÁZQUEZ, Diego. *Las Meninas* ou *A Família de*

Como exemplo, o quadro *As meninas*, de Diego Velazquez, ilustra uma cena histórica da família real, e simultaneamente inclui o espectador como participante da narrativa em uma posição ao lado do rei que só é notada por um espelho posicionado ao fundo da tela. A sensação criada pelo quadro é de um deslocamento em que a pintura vaza de seu formato tradicional e ilustrativo para outro, incluindo e interagindo com o quem o observa. Essa ilusão funde mundos aparentemente separados na realidade: temos o espectador de um lado e a nobreza de outro; o passado com o presente; da imagem com a vida. Em outras palavras, existe uma mistura na capacidade subjetiva de quem a vê e que opera em outro patamar distante da realidade.

No caso da pintura, a forma tradicional foi pouco implodida no barroco, sendo mantida a tela sob um cavalete ou a pintura histórica de grandes dimensões

físicas. Essa última surge em articulação com a arquitetura, geralmente associada à construção de espaços residenciais ou a trabalhos em que as paredes serviram como um grande painel artístico. A diferença essencial ficou a cargo do conteúdo figurativo das imagens, que adotou outras estratégias para dialogar com quem as observava.

Em complementação, outras formas de arte como a arquitetura, música e escultura experimentaram outras maneiras de romper seus limites, atuando sobre novos imaginários de forma persuasiva e articulada. Se o renascimento ⁴⁷ criou uma hierarquia e fronteiras rígidas entre as artes, o barroco as subverteu e tentou interagir de outras formas.

Os debates acerca do barroco do século XVII acabaram criando um ambiente de provocações e discussões, que abriu caminho para o aprofundamento da modernidade supostamente iniciada com o fim da idade média. Em outra vertente, e mais contemporaneamente, essa crítica possibilitou a emergência do neobarroco nas décadas de sessenta e setenta, que viu no Pós-Modernismo traços semelhantes aos do barroco.

Pensando nesse critério, podemos situar Adriana Varejão não somente como artista, mas como uma intelectual, e caracterizá-la como uma das maiores difusoras do neobarroco no século XX. Em entrevista concedida para a organização de uma exposição de suas obras, ocorrida em 1995 no Rio de Janeiro, ela responde à pergunta sobre como definiu o que considera como barroco da seguinte forma:

O Barroco é um estilo sem período de tempo, onde se compreende que a arte nada mais é que pura cultura. Que a arte se alimenta da arte, e não da natureza. O carnaval do Rio é barroco. O desfile das escolas de samba é a maior ópera barroca da face da terra. Na literatura, autores como Severo Sarduy, Lezama Lima, Guimarães Rosa e Zola, entre outros, são barrocos. No cinema, Glauber Rocha, Peter Greenway, Derek Jarman, David Cronenberg. O Barroco também fala de travestimento, troca de pele, maquiagem, artifício. A Louise Neri, num texto incrível intitulado “Admirável mundo novo”, que escreveu sobre o meu trabalho, refere-se ao ciborgue como a última criação do Barroco. O ciborgue é um híbrido de máquina e organismo. Ela compara algumas de minhas obras a estes corpos biológicos híbridos. ⁴⁸

⁴⁷ Cf. DIDI-HUBERMAN, G.. *Diante da imagem*, p.44

⁴⁸ Entrevista concedida à Hélène Kelmachter, 2004. In: Adriana Varejão. *Chambre d'échos / Câmara de Ecos*. Fondation Cartier pour l'art contemporain / Actes Sud, 2005 e disponível no site da artista no endereço www.Adrianavarejao.net acessado 01/01/2013. às 15 hs.

Nas primeiras três linhas da citação, já ficam claros dois pontos de vista que são essenciais para a interpretação do que considera como barroco. Em primeiro lugar, uma leitura como um movimento atemporal, e que podemos denominar de a-histórico, e em segundo, o caráter de que tudo é invenção no barroco. Um terceiro ponto que surge é a denominação de que outros artistas também merecem ser caracterizados na categoria barroco, mesmo aparentando tipos distintos de produção nas artes, temporalidades, formações culturais diferentes e sem se autoproclamarem barrocos.

A concepção de barroco adotada por Adriana Varejão é de um conjunto de ideias com movimentação livre, sem fronteiras, e intimamente ligada aos espaços e representações da arte. No seu trabalho, podemos estabelecer uma relação com o barroco ainda em seus estudos iniciais nos cursos livres da Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro, de 1981 a 1985. Um segundo momento é após conhecer a cidade mineira de Ouro Preto e vivê-la em suas ruas, arquiteturas, e principalmente nas suas igrejas.

Antes da viagem, a artista já havia assumido que “costumava saturar a tela com muita tinta, criando superfícies bastante espessas. [mas] Foi quando estive em Ouro Preto pela primeira vez. Fiquei realmente chocada, em êxtase. Era a primeira vez na vida em que entrava numa igreja barroca.”⁴⁹. Adriana, passou alguns dias em Ouro Preto, que se estenderam por meses entre idas e vindas, intercaladas com outras viagens. O resultado pode ser percebido no avanço do barroco em suas obras nos anos seguintes. A pintura abaixo foi realizada no ano da viagem, em 1987, e já é possível observar algumas dessas mudanças.

⁴⁹ Ibidem, pág. 1



Figura 13: Adriana Varejão Natividade, 1987 óleo sobre tela ,

Em Ouro Preto, a percepção da artista sobre as várias igrejas agiu de forma que “Aquelas igrejas eram caixas de joias que guardavam complexas e fascinantes joias carnívoras, capazes de ingerir qualquer elemento alheio, fragmentos dispersos, acumulando-os, deformando-os e integrando-os ao seu universo sagrado.”⁵⁰ . O resultado dessa viagem, em união com o primeiro contato com o barroco realizado via livro/catálogo de igrejas no Brasil são várias pinturas, entre as quais se encontra a retratada acima de nome *natividade* e outras onde aparecem diversas formas de barroco.

O quadro possui proporções que lembram as de um corpo humano adulto e demonstra a famosa cena do nascimento de Jesus Cristo, ainda no colo de sua mãe Maria, em primeiro plano ao centro. Sem uma precisão na definição de detalhes

⁵⁰ Ibidem, p.2.

como os da face, a nitidez é substituída pelos traços maiores de tinta que formam todo o conjunto dos corpos, destacando-se a aureola divina formada por poucos pigmentos da cor amarela, que emprestam um caráter de santidade à narrativa. Na periferia da tela, próximo das margens, encontramos uma série de plantas em forma de arabescos que parecem envolver toda a cena central e que produzem uma ideia de movimento peculiar, onde a natureza cerca Maria em uma espécie de proteção natural. Tudo parece um fluxo dinâmico em que as fronteiras de cada ser parecem indefinidas, misturando-se. É como se a matéria se adentrasse uma nas outras de forma que o resultado final fosse uma pintura com total conexão entre seus elementos internos.

Essa fluidez é uma das armas de persuasão mais utilizadas pelo barroco. Adriana Varejão propõe uma mistura desse fluxo com uma pigmentação de tinta que lembra a pintura das vanguardas modernas, mas que mantém no interior da cena uma organização de elementos que remete diretamente ao barroco clássico. O olhar do espectador basicamente se perde onde os objetos parecem estar em constante ligação, uns articulados aos outros. Ao visualizar qualquer ponto nas laterais da obra, uma força inconsciente parece direcionar o olhar para seu centro como se, no meio do caos das laterais formadas pela natureza, pudesse ocorrer uma salvação via uma peregrinação do olhar pela figura religiosa.

O barroco clássico foi uma resposta da igreja católica à reforma protestante. Nas palavras do historiador italiano da arte Giulio Carlo Argan, no barroco “o principal objetivo da imagem é induzir no fiel o estado de ânimo e a atitude modesta e humilde que ele deve assumir para dirigir-se a Deus”⁵¹.” Se compararmos com o que era feito anteriormente, a arte servia meramente como uma representação religiosa, enquanto que após a reforma cristã a ideia era de estimular a devoção dos fiéis, elogiando visualmente a vida dos santos e inspirando no processo de salvação e criação de uma nova forma de catequese. O caminho estava aberto para o desenvolvimento da imaginação dos artistas e no avanço de novas formas de representar que escapassem, sobretudo, do uso do perspectivismo renascentista.

Os objetivos de Adriana Varejão estão distantes de querer realizar uma formação religiosa moral por meio de suas obras. Pelo contrário, o requinte da paródia é empregado para desconstruí-las em sua significância. Porém, outras

⁵¹ ARGAN, G. C., *Imagem e persuasão*, p. 103

questões existem, mesmo que não sejam premeditadas no momento da produção da obra. A artista faz um percurso sensorial em suas obras -do primeiro momento barroco- que levam ao sentimento de identificação religiosa. É o caso da sequência que incluiu *natividade*, vista anteriormente, e *altar amarelo*, exposta em sequência. O objetivo principal é envolver quem observa sem dar espaço para uma reflexão no primeiro momento. Trata-se de signos comumente difundidos na cultura popular, facilmente reconhecidos pelos contornos das tintas.



Figura 14: Adriana Varejão - Altar amarelo, 1987 óleo sobre tela , 160 x 140 cm

A pintura *Altar amarelo* foi composta com uma grande variedade cromática. São tons que variam da leveza de cores claras, como do azul celestial presente nas roupas da santidade ao centro, passando ao preto que denota sisudez na vestimenta do santo posicionado à esquerda do altar. A pintura estabelece um contato com a noção de perspectiva ao direcionar um ponto de fuga ao centro e deixar uma sensação de distanciamento da imagem em primeiro plano, perante o restante do quadro. As pinceladas são fortes e carregadas de tinta, preenchendo com a forma de ondas diversos detalhes da superfície da tela.

A técnica utilizada é semelhante à que mais tarde dará início ao uso das carnes nos quadros. A tinta óleo, ainda em estágio inicial, é colocada sobre a tela e modelada para atingir determinados formatos. Algumas exceções ficam a cargo do uso de outras tintas e também da participação do gesso em pequenas quantidades. O resultado é uma obra repleta de materialidade em forma de tinta que chama a atenção por todos os seus detalhes e causa impacto no espectador, capaz de mobilizar novos agenciamentos subjetivos, mas não de escapar do seu poder sedução.

Esse uso excessivo da tinta sobre a tela foi a grande marca dos primeiros trabalhos feitos após a visita à cidade de Ouro Preto. Nos dois anos seguintes, o barroco foi expresso em toda sua voluptuosidade e intensidade nos pigmentos presentes nos trabalhos. São telas que envolvem uma ação da paródia religiosa em associação a cores fortes nos limites da tela, sem perfurá-las ou suturá-las. Nessa fase inicial, o barroco se encontra em estado cru e direto nas obras. Adriana Varejão o incorpora, sobretudo, em seus efeitos persuasivos de enganar o olhar pelo excesso de matéria, mas não por seu transbordamento, o que será observado em outros trabalhos.

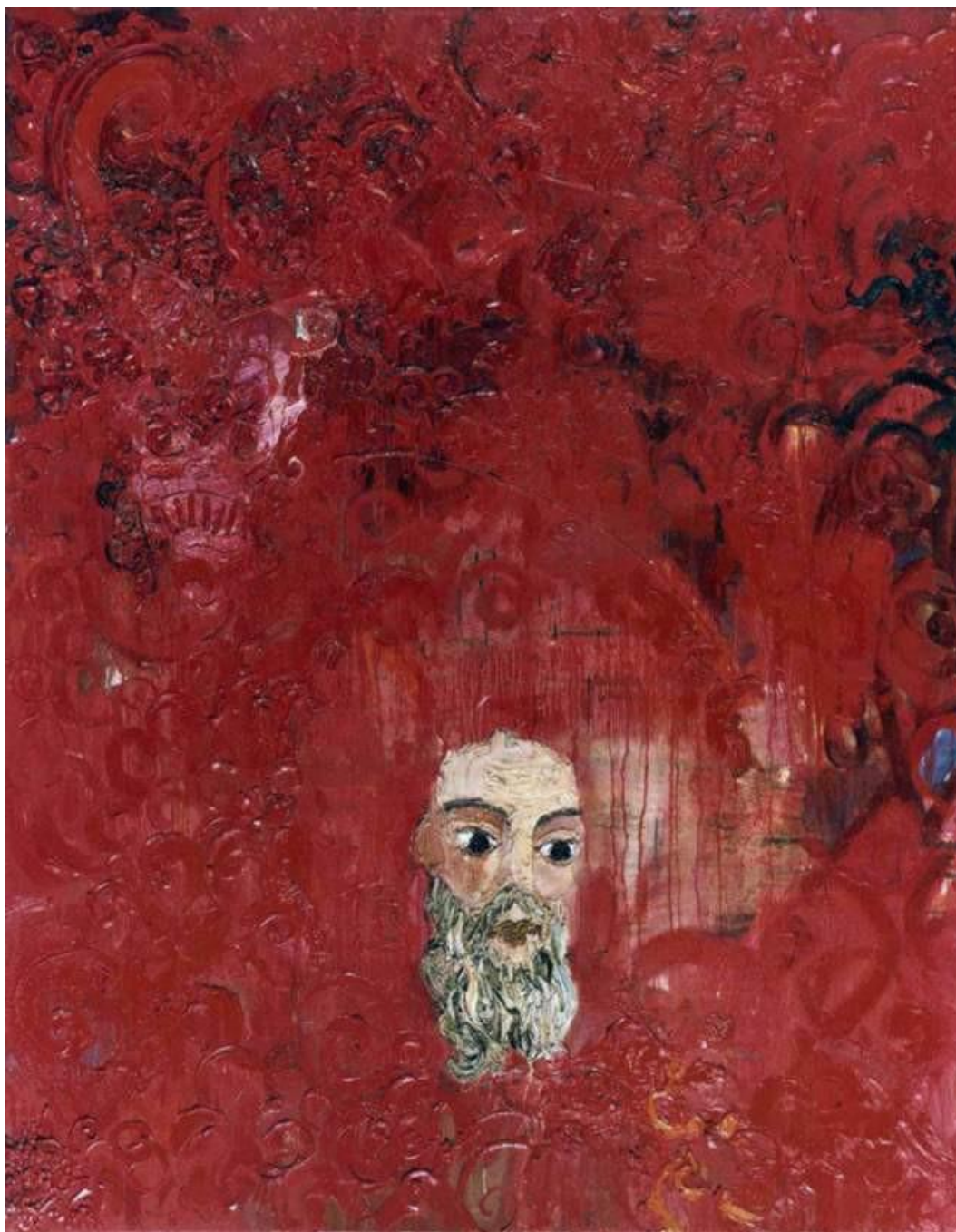


Figura 15: Adriana Varejão Santo, 1988 óleo sobre tela, 175 x 145

Entre os anos de 1988 e 1989, algumas das principais pinturas de Adriana Varejão começaram a ter presença constante de cores únicas e fortes ocupando a maioria do espaço pictórico. É o caso das cores azul na pintura azulejos, que ocupa uma parte considerável da tela e lembra ondas no mar, e do quadro acima de nome Santo, que conta com vários tons da cor vermelha. O quadro mostra um rosto de um senhor com barbas que lembra a figura de Cristo, envolto por um mar de cor vermelha, mesclado em alguns pontos ao preto. São distintos os formatos de

pinceladas na tela, algumas com mais intensidade, outras com menos, algumas seguindo formas de desenho, outras em total liberdade de expressão.

Ao contrário do que veremos anos mais tarde, quando a artista adota outros suportes de trabalho, a superfície da tela é toda carnal. É como se o tecido da obra fosse pura carne. Essas primeiras telas seguem o caminho da pura ornamentação barroca, passando de um objeto para outro. Sua parte externa é alterada ao passo que a parte interna é mantida ou ocultada. É o mesmo que uma talha de madeira que pode ser facilmente coberta de dourado, se transformando em um grande arabesco decorativo de uma igreja, caracterizando assim sua opulência. Na arquitetura, podemos visualizar um melhor tratamento dado ao que forma o interior e o exterior da experiência barroca, com igrejas que podem ostentar uma fachada que não necessariamente apresenta ligação com o que está em seu interior, como no caso de um frontispício em estilo neoclássico em contraponto a uma decoração altamente barroca no seu interior. Assim como o barroco clássico procurou trazer a experiência religiosa para o centro do mundo secular, no quadro o *Santo*, a figura religiosa surge de dentro de uma profunda amplidão vermelha que lembra a carnalidade como uma metáfora de vida. O santo da imagem parece mergulhado em uma realidade que se distingue das austeras biografias religiosas. A obra aparenta dialogar com a instalação de Cildo Meireles chamada *Desvio para o vermelho*, em que todo um quarto tem seu interior pintado do pigmento que conversava com uma descoberta da física sobre a representação da cor.

No livro “*A pintura encarnada*”, mais especificamente no seu segundo capítulo de nome “o encarnado”, Georges Didi Huberman lembra-nos que o colorido possui uma relação direta com a noção de pintura encarnada, o que pode ser contemplado nas palavras ditas abaixo, pois:

O encarnado seria o colorido-limite, designado antes de tudo, um colorido visado pela pintura de algum modo, jamais ou quase nunca realizado (no sentido Hegeliano) num quadro. Pois é o colorido “da vida”. Seria melhor dizer que é um colorido sintoma. Um colorido por meio do qual *a pintura imagina-se como dotada de sintoma*, isto é, dotadas de capacidade de epiphasis e de aphanisis que se reconhecem em um corpo quando é habitado, atravessado, assombrado pelos tormentos, pelos reviramentos do humor⁵²

Nesse livro específico, o trabalho de Georges Didi-Huberman tem por

⁵² DIDI-HUBERMAN. G. *A pintura encarnada*, p.36.

objetivo analisar questões pouco estudadas na disciplina da História da Arte e do uso e criação de imagens. Uma das questões é o debate que se inicia na antiguidade e que chega aos dias atuais, sem uma definição de consenso, do que poderia ser considerado como uma “pintura encarnada”. Para o autor, primeiramente “encarnação” é um termo que se refere às escolhas de que cores deveriam representar o corpo humano nas pinturas. Em segundo lugar, esse conceito deve ser tratado como algo ampliado para outras concepções do que é um corpo no campo das artes.

Propondo um pensamento original, o que Didi-Huberman questionará serão basicamente dois pontos que tem como interseção a ideia de um colorido-limite. Primeiro, que elementos são esses do campo pictórico, que são capazes de fornecer uma possibilidade de vida a obra de arte em seu sentido de visibilidade, e segundo, partindo de estudos da Psicologia, o que poderia conter na subjetividade do indivíduo, ou em seus humores para utilizar do termo abordado por Huberman na citação, que seria capaz de caracterizar uma obra como encarnada e com vida.

Do tangível ao visível, o colorido assume uma função de mediador no processo de encarnação⁵³. Ao encarnar, uma obra leva o olhar de quem a observa para um local além da própria superfície pictórica. Trata-se de um acontecimento provocado pela pintura, que vai de encontro ao desejo existente na subjetividade do espectador. É uma potência de deslocamento justamente para quem observa a obra de arte e se torna uma espécie de refém do quadro, levando a um mergulho involuntário.

Essa é uma das estratégias presentes no barroco clássico quando se torna uma cultura, em sua maioria formada por imagens, e que podemos pensar via o conceito de imagem-conceito⁵⁴, de Giulio Carlo Argan. A imagem deveria levar o fiel religioso a outro lugar, o subordinando aos preceitos da igreja recém-fundada. Assim podemos observar um uso da imagem, em articulação com o desejo religioso do indivíduo. O que podemos aprender então ao deparar com as obras de Adriana que falam dessa função da encarnação? Na pintura *O santo*, as diversas tonalidades

⁵³ Do ponto de vista da etimologia, o significado de “encarnar” pode ajudar na compreensão da ideia. O significado mais antigo se encontra presente na ideia “en” ser um prefixo de trazer a terra ou dar forma, e “carnar” transformar em carne. Como interpretação popular, o significado que mais se observa são os ligados ao vocabulário das religiões que operam na dicotomia estabelecida entre um corpo de um lado, e um espírito, que pode vir a se encarnar, ou de outro, já ser encarnado.

⁵⁴ Para mais informações, ver livro: *Imagem e persuasão*, de Giulio Carlo Argan, p. 10.

de vermelho se contrapõem ao rosto plácido do santo. A escolha do enuncia o para nomear o quadro já prepara o espectador para um determinado direcionamento que o observa como um sujeito, ou melhor, uma personificação de um santo. Nesse ponto, ainda podemos observar uma ambiguidade inerente ao próprio tema da obra, pois da perspectiva religiosa, encarnar possui uma ligação estreita com o mundo da espiritualidade, do estar fora de si ou de possuir controle sobre um corpo. A aproximação entre o conceito da encarnação e as obras de Adriana Varejão pode ser relacionada com as características presentes do barroco.

O barroco é puro transvestimento, para usarmos uma caracterização proposta por Severo Sarduy⁵⁵. Isso significa dizer que é arte, na qual o fingimento pode servir a todos os objetivos. Nos quadros que observamos de Adriana Varejão, em inúmeros momentos, tudo finge ser outra coisa. Uma tela pode ser uma página de livro, uma parede de azulejos um pergaminho do século XVI etc. Até os próprios defeitos podemos deduzir como produzidos e inventados. Segundo Luís Costa Lima, o conceito que mais se aproxima de mimeses, é o de ficção em latim⁵⁶. Na Roma antiga, essa palavra possuía duas significações: a primeira de invenção e a segunda de falsificação. Da primeira derivou nosso significado de ficção moderno, enquanto que da segunda, a tradução do que é falso e mentiroso.

Em Adriana Varejão, essa ambiguidade antiga da palavra ficção parece ser mantida em algumas operações. Inventar e falsificar são faces de uma mesma moeda, sem uma distinção nítida entre os dois lados. No conjunto de obras aglutinadas na série *linguas*, paredes pintadas cuidadosamente em azulejos são rasgadas mostrando todo o lado interior em forma de vísceras e de carne, expostas em todo seu esplendor de beleza e violência.

⁵⁵ SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*, p. 62

⁵⁶ LIMA, Luiz C., *Mimeses e sociedade.*, p.30



Figura 16: Adriana Varejão - *Pele tatuada à moda Azulejaria*

Em *Pele tatuada à moda Azulejaria*, de 1995, Adriana Varejão trabalha com novos aspectos do barroco e deixa essa pergunta no ar sobre que o é a falsificação e o que é a invenção. A própria noção de quadro é colocada em dúvida, pois a obra apresenta características de uma instalação e também da pintura de quadros tradicionais. Uma parede feita de azulejos pintados à mão, com direito ao cuidado de não esquecer suas rachaduras e que denotam uma ideia de assepsia, é coberta por uma pele tatuada em forma de outra azulejaria. Abaixo um detalhe que chama atenção é a presença do sangue pintado artificialmente pela artista em forma da palma de uma mão, deixando a impressão de que a retirada da pele não foi um processo meramente indolor.

A parede de azulejos brancos e geometrizados é sobreposta justamente por uma pele de azulejos barrocos em azul-cobalto e branco em forma de irezumi, termo que também dá nome para uma série e que em japonês significa “encher a pele de tinta”. Isso poderia significar o velho uso do instrumento barroco da arte falar pela arte, ou do *trompe l’oeil* da pura ilusão da paisagem, mas o que Adriana Varejão

oferece são outros sentidos para esses termos. A arte até se utiliza da própria arte no quadro, mas demonstrando e escondendo camadas de forma cuidadosa, provocando o questionamento no observador de como a artista fez para chegar a determinado efeito estético. Talvez o que provoque certo incômodo seja a aparente dicotomia formada entre o azulejo branco e quadrangular e a presença da pele disforme e colorida. A contradição surge ao expor dois extremos em uma mesma obra, um calmo e outro violento.

Os usos do barroco informam a precariedade da existência humana e das grandes e pequenas estruturas do seu entorno. Ao contrário da zona limite entre pintura e instalação que *Pele tatuada à moda azulejaria* trouxe, a série de nome charques, formada basicamente por esculturas, leva Adriana Varejão a um barroco mais próximo da arquitetura. Um dos grandes antagonismos da arquitetura barroca foi a separação entre ambientes internos e externos. Em algumas pinturas, o uso da carne como demonstrativo do interior da tela já quebrava a dicotomia entre dentro e fora criando uma ligação entre ambos. Nos charques, são os conteúdos das paredes em sua tridimensionalidade que vão ser explorados em sua carnalidade.

Na obra *linda do Rosário*, todo o acabamento frontal da ruína de uma parede é formado por azulejos brancos e geométricos em sua superfície e pela carne exposta em suas laterais irregulares. As paredes passam a ideia de serem a sobra de um processo por elas sofrido e que deixaram a carnalidade à tona. Ao contrário da impressão deixada pela série *línguas*, de que a parede sofreu uma implosão de dentro para fora, o sentimento dos charques é que são a sobra de algo causado por uma ação externa.

Aqui o campo explorado do barroco tende a ser a passagem do tempo e a resistência do corpo a esse processo de transformação. São testemunhas da história e Adriana parece querer explorar essa forma de memória. A escolha do título da obra nasceu de um desabamento no Rio de Janeiro e da descoberta de um casal que morreu enquanto estava na cama. As ruínas ali presentes foram as últimas a vê-los em vida, e compartilharam seus últimos suspiros, ainda assim, mantendo uma parte de sobrevivência.



Figura17: Adriana Varejão - Linda do Rosário, 2004 alumínio, poliuretano e tinta

O charque foi a última grande inovação na metáfora da carne no trabalho da artista. A carne continuou presente em outras obras, mas sem uma utilização que surpreendesse. O barroco diminuiu em presença, contudo não chegou a desaparecer totalmente. Outras séries foram realizadas pela artista nos anos 2000 e elementos do modernismo, que já estavam presentes desde o início, apareceram com uma maior preponderância.

4.4 **Ruína e história**

A tela em Adriana Varejão é um terreno aberto à exploração em cada canto recôndito. O corpo assume um valor pictórico e a carne extrapola a bidimensionalidade do quadro. A obra parece ganhar uma autonomia singular através da expressão da artificialidade barroca. Ao mesmo tempo em que fingem estar vivas, algumas obras da artista representam também a mortalidade, ou seja, uma espécie de efemeridade, de resistência, e podem ser pensadas na representação metafórica de uma ruína tentando sobreviver à passagem do tempo. Falando sobre esse tema na nossa cultura, a artista explica o que é essa ação de transformar em ruína ao falar do processo criativo de uma de suas obras.

É engraçado transformar esse lugar em ruína... Caetano Veloso, numa bela canção em que alude a Lévi-Strauss em sua passagem por São Paulo, diz que “Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”. As ruínas servem de metáfora para um tempo inacabado. Indicam a fragilidade da tradição, a precariedade da noção de projeto e a instabilidade dos valores em países como o Brasil, onde o descontínuo é a regra. Representam o tempo iminente da decomposição da carne.⁵⁷

Na frase destacada é possível observar a visão da artista perante o funcionamento de uma dinâmica da cultura brasileira, onde há aproximações com uma cultura do barroco. As ruínas são uma espécie de resistência ao tempo, de algo que perdura mesmo perante uma força irresistível de transformação. Por outro lado, podem evocar a ideia de mudança para que tudo se conserve o mesmo. Esse pensamento pode ser analisado através da tradição como algo móvel e não fixo. Esse fato aparece na cultura brasileira, a começar por grandes centros urbanos como o Rio de Janeiro, onde a partir do presente podem ser resgatadas tradições até então desaparecidas, e até rebatizá-las erroneamente como algo que não sofreu nenhuma descontinuidade em sua existência. Uma das conclusões a que se chega é de uma cultura com um passado em constante tensão, contendo tradições distintas que podem emergir em um determinado momento, ou simplesmente desaparecer para sempre. Essa ótica é decisiva para compreender a visão da artista sobre ruínas.

Trata-se de um conflito de tradições que incide diretamente sobre a ideia de projeto em seu significado etimológico de projétil, ou seja, de lançar algo à frente e de, sobretudo, manter um controle sobre ele. A ideia de projetar, de criar um plano que na prática una ações calculadas sobre a égide do tempo futuro, acaba por ser contaminada pela influência direta do passado na cultura brasileira. Isso significa que o tempo linear possui abordagens largamente diferenciadas conforme as considerações particulares de cada cultura ou pessoa.

Se a chave entre futuro e passado se encontra nas decisões efetuadas no presente, então uma das categorias que acabam por ganhar importância é a de duração, como a de separação, entre esses polos aparentemente extremos de futuro e passado. É um tempo que não cessa de passar e deixar suas marcas, mas que pode ser múltiplo mesmo assim. Se associarmos a ideia de tempo à de matéria, o resultado há de ser justamente o que pode permanecer ou sobreviver frente ao

⁵⁷ A. PEDROSA, A. *História às margens*, p. 30

tempo. O filósofo alemão Walter Benjamin, em seu estudo sobre o barroco, chama a atenção para a ideia de melancolia presente nesse movimento cultural, surgido como um movimento de resistência ao tempo da matéria, atuando diretamente no campo do pensamento:

De forma tosca e até injustificada, ela exprime, à sua moda uma verdade e por causa dela trai o mundo. A melancolia trai o mundo pelo saber. Mas em sua tenaz autoabsorção, a melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação para salvá-las⁵⁸

A melancolia, para Walter Benjamin, estaria ligada a uma forma de pensar. Para ele haveria uma espécie de vazio, onde a perda constante só poderia ser suprimida por algo novo, sendo esse local em que entraria o papel do saber. O efeito dessa atitude para Benjamin é a traição do mundo, ou seja, a aceitação da não possibilidade de se estabelecer uma verdade. No prólogo do mesmo livro da citação, ele salienta o papel do filósofo de construir conceitos capazes de dar conta da realidade, mas o curioso é justamente a comparação desse processo ao da digestão humana, o que leva a ideia de ter de experimentar o mundo e de degluti-lo. Nesse caso, se Saturno é considerado o deus da melancolia, é interessante mencionarmos que é também uma divindade que se alimentou dos próprios filhos para tentar fugir de um fim trágico, sem que lograsse êxito.

Salvar os mortos é internalizá-los, mas também dar-lhes outra possibilidade de voz. Podemos assim comparar a atitude melancólica de Benjamin a uma ação de trabalhar com o passado e também de realizar uma tentativa de análise do efêmero. Algo semelhante pode ser observado através do uso de imagens históricas por Adriana Varejão. Ícones históricos ganham novas leituras tanto visualmente quanto conceitualmente. A predominância do passado surge em quadros que parecem ser corpos altamente sofridos com sua interioridade à mostra, como presente na utilização de mapas de época, ou mesmo de pinturas de outros artistas como Franz Post, que surgem com carnes visíveis, possibilitando toda uma nova leitura da história da arte e também social e política do Brasil.

Junto a isso, a artista faz uso de diversas técnicas de representação que foram características de momentos distintos da História da Arte, atuando de maneiras variadas e sem nenhum uso de uma hierarquia entre elas. Para Silviano Santiago,

⁵⁸ BENJAMIN, W. *Origem do Drama barroco Alemão*, p.179.

haveria uma tentativa de método nas obras de Adriana Varejão que seguiriam

Proporcionado pelo entrechoque entre imagens ilusórias sobrepostas, os vários efeitos estéticos e históricos da arte de Adriana obedecem à regra inaugural que governa os jogos da posse contra a propriedade particular. A regra de admissão à sua linguagem pictórica diz que o movimento dos olhos e da sensibilidade do espectador é o de vai- e- vem semelhante ao da porta de saloon dos filmes de faroeste.⁵⁹

A metáfora usada por Silviano Santiago remete ao dispositivo jurídico de se tomar posse de algo por um determinado período de tempo e também chama atenção para uma ausência de proprietário. A usucapião oferece uma nova funcionalidade a um objeto, abrindo novas perspectivas de utilização.

É a partir de um grande número de fragmentos culturais que são contadas e criadas novas narrativas nas obras de Adriana Varejão. Segundo o crítico Adriano Pedrosa, existe uma espécie de união entre histórias variadas criando assim uma arte polifônica. O uso da história surge para contar outros ângulos do que já foi narrado, pois

pode-se apontar uma preocupação da artista em expor e conectar histórias marginais, agregando referências históricas, pessoais, literárias e ficcionais. Assim história pode referir-se à ficção e a não ficção, aos relatos históricos e aos pessoais, o que lança a pintura nos rumos da literatura.⁶⁰

O comentário de Pedrosa dá ênfase, entre outras coisas, à marginalidade dos temas abordados na escrita poética da história de Adriana. Podemos seguir provisoriamente essa linha de raciocínio e analisar como a artista parece assumir um compromisso de não contar meramente uma “história dos vencidos”, mas sim de reposicionar alguns grupos marginalizados como os enunciadores da História do Brasil. Se as principais representações do Brasil parecem vir de fora, ou mais especificamente da Europa, ou mesmo de grupos elitizados da própria sociedade brasileira, é com essas representações que, ao serem ironizadas e desconstruídas, se abrirão novas possibilidades de ver e também de refletir algumas ideias do passado, presente e futuro do Brasil.

Sobre a história, em sua famosa tese, o filósofo Walter Benjamin criou a

⁵⁹ SANTIAGO, 2009 p. 75 in DIEGUES, Isabel. **Adriana Varejão**: antre carnes e mares = between flesh and oceans. Rio de Janeiro: Cobogó: BTG Pactual, 2009.

⁶⁰ PEDROSA, Adriano, História as margens. P.12

seguinte metáfora: um anjo da história que sofria de um lado a ação do vento em forma de progresso o levando sempre adiante, e de outro, tinha de deixar para trás um amontoado de ruínas aos seus pés. A forte imagem, baseada em um quadro do pintor suíço Paul Klee, parece criticar diretamente o historicismo do século do XIX e a crença exagerada no progresso, apontando para uma não possibilidade de salvação via evolução da história. Não existe para o pensador uma esperança ao fim do progresso da linha da história, como foi proposto pelo iluminismo clássico francês ou mesmo pela teoria de classes marxista, que sonhou com o objetivo final do comunismo. Ao contrário, a história era vista como uma ruína constante, algo que não tenderia a um término apoteótico, mas sim, a uma série de descontinuidades constantes e imprevisíveis, assim como no âmbito da natureza.

A instabilidade se torna a dinâmica da história e sobreviver a ela é um pequeno elemento de vitória. O fim da linha da vida é visto como uma morte, sempre sem nenhuma possibilidade de triunfo e o desafio é justamente o que pode vencer essa força da natureza. Neste ponto, as ruínas são vistas pelo barroco como um local de vitória perante as vicissitudes da ação da natureza ou mesmo do tempo. Nas palavras de Benjamin “O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca.”⁶¹ A ruína se torna um objeto essencial e potente no modo de pensar e criar do barroco e influencia diretamente a perspectiva de Adriana Varejão. Ao sobreviver ao tempo e ser renomeada, a ruína faz uma ligação entre o passado e o futuro em um tempo presente, em caráter expandido. Benjamin chamou atenção para o uso da alegoria como instrumento para pensar a ruína/fragmento, como substituição do tradicional signo de representação. A alegoria permitiria, nesse caso, uma abertura para potencializar a ruína como objeto, ou mesmo ressignificar perante a restrita relação fixa existente entre signo e objeto. Segundo o pensador, que considerava a alegoria como categoria de apreensão da realidade, o resultado direto dessa absorção seria considerar que “essa circunstância nos conduz as antinomias do alegórico, cuja discussão dialética, é incontornável se quisermos de fato evocar a imagem do drama barroco. Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer coisa.”⁶² Abre-se assim a perspectiva de múltiplas leituras que podem ser efetuadas a partir de uma alegoria. Pensando do ponto de vista das obras da artista,

⁶¹ BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco*, p. 199.

⁶² *Ibidem*, p.201.

alegorizar ou parodiar parecem ser os principais componentes no seu método de captura dos elementos do passado. A herança barroca pode ser percebida já no uso do *trompe l'oeil*, ou seja, do artifício como uma forma de se aproximar da realidade presente em alguns quadros.

O olhar do espectador é levado a enxergar na tela uma realidade que se passa e vaza para outras. São obras que apontam para um grau de imanência e uma grande variedade de estratégias em sua concepção de sedução. Isso ocorre em inúmeros trabalhos. Um dos momentos de maior efeito talvez ocorra nas obras relacionadas com azulejaria, tanto nos azulejos coloniais quanto em seu uso na série *saunas*.

Por fim, isso significa que a obra de arte é pensada em seu sentido de potência, capaz de reverberar e abrir leituras sobre fatos do passado. Em outras palavras, vale salientar a poética da obra de Adriana Varejão como produtora de variados pensamentos e, entre esses, de uma escrita da história altamente singular. A poética da artista passa a fornecer elementos para a discussão sobre o passado que podem também ajudar na discussão acadêmica. Questionamentos sobre que tipo de elementos específicos e quais problemáticas podem ser aplicadas para analisar essa escrita da História devem ser estudadas mais a fundo.

Convencionou-se atribuir à Semana de Arte Moderna de São Paulo, ocorrida em 1922, o início do movimento modernista brasileiro. Transformada em marco e atendendo a questões didáticas e de ordem política, até hoje essa data funciona de forma estritamente temporal e limitadora para a compreensão do que significou esse movimento cultural em seu sentido mais amplo.

A fim de refletirmos sobre esse aspecto, primeiramente existe a necessidade de apontar a existência de modernismos, em um conjunto plural e diversificado, que pode envolver diferenças culturais por conta de vários fatores. São Paulo, por exemplo, viveu modernismos nas expressões artísticas nos museus, mas também em suas ruas e costumes do cotidiano. Da mesma maneira, todas essas mudanças mantiveram semelhanças e diferenças com outros estados. Em segundo lugar, foi um movimento aparentemente sem uma data de início e fim definitivos, que rende frutos até os nossos dias.

No caso brasileiro é praticamente impossível determinar por onde essas ideias ditas modernas e de origem europeia desembarcaram e começaram a ganhar corpo e respectivos desdobramentos. Podemos nos apropriar de um primeiro significado de modernismo como uma relação estabelecida com as novas tecnologias que se espalharam na Europa no século XIX. Lembra-nos Giulio Carlo Argan⁶³, historiador da arte, que inicialmente existiu uma articulação entre o modernismo, o aparecimento dos projetos de urbanismo e o progresso tecnológico, e só posteriormente ocorreu uma ligação com as correntes artísticas de vanguarda. Em um primeiro momento, o processo citado veio com um sentido de atualização do campo das artes e somente depois como ruptura com a tradição.

O Rio de Janeiro manteve certa característica modernista ao acompanhar mudanças urbanas e, posteriormente, transformações nos demais campos das artes. Na capital política do país, o modernismo ganhou formas populares que envolviam o inovador com a tradição e o passado. Nos jornais, o texto de crônica ganhou cada vez mais espaço desde o período imperial. A literatura ganhou experimentações

⁶³ ARGAN, G. C., *Arte moderna*, p. 185.

estéticas em livros de Machado de Assis e, do ponto de vista temático, envolveu o realismo com as mudanças urbanas. Na arquitetura, a *art nouveau* ocupava espaço na ornamentação urbana. Contudo, no campo da pintura, o Rio de Janeiro, com raras exceções, se manteve preso aos disciplinarismos do universo acadêmico, oriundos da Escola de Belas Artes. Outras cidades buscaram, cada qual à sua maneira, caminhos distintos de pensar e de expressar a modernidade do início do século XX.

Na cidade de São Paulo foi atingida mais facilmente uma via de influência direta com as vanguardas artísticas europeias, que relacionou a necessidade da mudança e inovação com a cultura brasileira mais profunda transformando posteriormente em expressão estética figurativa.

O caminho adotado pelos modernistas paulistas se aproximou da forma de organização proposta pelas vanguardas europeias, não somente pelo experimentalismo estético, mas também pela ação de criar manifestos. No Brasil, o mais conhecido foi o *manifesto antropófago*, escrito por Oswald de Andrade, que pode ser posicionado entre as grandes heranças artísticas deixadas pelo movimento modernista ocorrido em São Paulo. Sua influência rompeu fronteiras físicas e temporais e o mesmo ainda pode ser interpretado como uma das grandes maneiras de se pensar a cultura brasileira. De uma forma original, seu modo uniu o Brasil do presente e do passado em uma grande miscelânea cultural.

5.1 Manifestos

A produção de manifestos gira em torno do vocabulário político das formas de ação e comportamento durante a busca de determinada causa ou objetivo. Em suma, fazer um manifesto, sobretudo escrito, é organizar pensamentos e transformá-los em palavras orais ou escritas. Ao contrário de uma manifestação “falada”, restrita à presença do autor, o manifesto escrito rompe os limites da vida de quem o produziu, podendo atravessar as cadeias temporais e territoriais e se espalhar como ideia.

Todo manifesto carrega um projeto dentro de si. Um conjunto de objetivos e caminhos que se especula poder ser realizado em algum momento e local da história. Funciona como uma tentativa de subornar o tempo e transformar a

realidade, mediante uma declaração de ideias e princípios ao público, e sua possível efetivação posterior. Para isto, precisa ser concebido, mantendo a coerência argumentativa e seu poder de sedução para angariar novos adeptos.

Assim, já podemos garantir que um manifesto carrega um projeto e uma relação de domínio de esperança com o futuro. Sempre que se projeta algo, pretende-se sua realização em algum momento da história, nem que seja por um vislumbre utópico. Trata-se de uma ação que rompe a esfera do indivíduo sozinho, para se organizar em forma de um grupo que compartilhe os mesmos ideais. Devido a isso, o manifesto/projeto escrito é capaz de criar um sentimento de pertencimento entre seus leitores, mesmo que estes estejam separados por questões espaciais ou temporais.

Nas primeiras décadas do século XX, a criação do manifesto antropófago⁶⁴, publicado no Brasil em 1928, contemplou esses dois pilares: primeiro deu alguns dos contornos do que foi o movimento modernista paulista criado e exercido por seus intelectuais. Em segundo lugar, deixou uma herança de como agiram e de como agir futuramente. O resultado é a criação de um senso de ligação que extrapolou as fronteiras de São Paulo e também dos limites de vida daquela geração, influenciando todas que viriam em sequência.

A frase que abre o manifesto antropófago funciona como uma convocação expressa na seguinte forma: “Só a ANTROPOFAGIA ⁶⁵ nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.”⁶⁶. Trata-se de um convite praticamente irrecusável, pois apela para dois lados. De um, somos diferentes em nossas individualidades culturais, e de outro, declara que existe um elo capaz de abarcar a união entre diferenças via a dimensão da antropofagia. Dessa forma, o objetivo a ser atingido era uma mudança sociocultural do Brasil com a adoção do principal método da antropofagia.

Nas palavras da professora Maria Cândida Ferreira de Almeida, a poética antropofágica é o legado para as futuras gerações. Em sua análise, ocorre uma ruptura entre os modernos e os chamados pós-modernos, que adotaram a

⁶⁴ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*, p.1. Disponível para acesso público em <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> Acessado em 01/01/2016 às 16hs.

⁶⁵ Termo mantido em letras maiúsculas, assim como no texto original.

⁶⁶ Ibidem, p. 6

antropofagia sob outro viés:

Sob uma leitura pós-moderna, a “atitude antropofágica” constituiu uma “poética” fundamentada pela “devoração crítica”, cuja possibilidade principal é servir como uma teoria que baliza a busca de uma identidade do país formulada como diferença cultural, como limite e fronteira simbólica, mas também como um delineamento híbrido em conflito e como entre-lugar.⁶⁷

Na interpretação de Maria Fernanda⁶⁸, existe uma profunda mudança entre os modernistas das primeiras décadas e suas posteriores apropriações por artistas de outras gerações. A principal transformação envolve a esfera do uso político. O modernismo, que podemos denominar de clássico, estaria alinhado a um projeto de criação e reflexão da ideia de nação do Brasil. Seu objetivo era claramente uma ruptura com o passado e uma reflexão para o futuro via caminho das artes.

As gerações seguintes, enquadradas no rótulo de “pós-modernas”, operaram com um conceito de antropofagia descolada do conceito de nação. O que importa é saber que limites e, simultaneamente, que tipo de mistura forma a cultura brasileira. Ao mesmo tempo, em que cria uma noção do que é a cultura brasileira, o modernismo desconstrói as fronteiras entre popular e erudito ou entre alta e baixa cultura.

As temporalidades mesclam-se e isso podemos ver mais adiante, no trabalho de Adriana Varejão. Passado e presente se unem em novas narrativas sob diferentes perspectivas. Após esse preâmbulo, podemos pensar em outros desdobramentos do modernismo no Brasil e da Arte em geral, tendo como objetivo focar na arte produzida na contemporaneidade. A cultura passa a ser observada não mais sob um pensamento histórico diacrônico, e sim segundo a ótica da sincronia.

⁶⁷ ALMEIDA, M. *Po(i)éticas antropofágicas: reflexões sobre uma perspectiva brasileira para a crítica de arte*. P. 4 Disponível em http://martinezsilva.com/articulos/Po_ticas_antropofagicas.pdf Acessado em 01/01/2015 às 16 hs.

⁶⁸ O tema da relação entre modernismo e antropofagia foi estudado exaustivamente por diversos pesquisadores em distintas formas e abordagens. Em especial, não tenho a pretensão de reabrir a questão tampouco de exaurir a lista exaustiva dos críticos desse movimento, mas de apenas buscar balizar alguns tópicos que julgo seminais para desenvolver alguns argumentos sobre o trabalho de Adriana Varejão.

5.2

Antropofagia em Adriana Varejão

Alguns preceitos dos modernismos das primeiras décadas atravessaram o restante do século XX, chegando aos dias atuais. Cada artista interpretou e se apropriou dessas ideias de forma subjetiva, produzindo diversas formas e tipos de arte. Nos anos noventa, encontramos diversas obras de Adriana Varejão que fizeram referência ao tema do canibalismo e da antropofagia. A artista havia passado boa parte dos anos oitenta produzindo trabalhos em sintonia com os movimentos barroco e neobarroco. Em vários desses trabalhos e em outros posteriores, a utilização da paródia havia se tornado uma ferramenta importante no seu processo de criação. Nas décadas seguintes, essa característica se unirá ao uso de questões ligadas ao universo da antropofagia.

Nas primeiras obras da artista, o deslocamento de sentido causado pela paródia permitiu um passeio por vários temas da história da arte, tendo como foco central artistas do período colonial e imperial. Com o aparecimento da temática que envolve a antropofagia nos seus trabalhos de forma mais visceral nos anos noventa, cabe-nos uma interrogação sobre a utilização de conceitos modernistas como antropofagia, pois seria um uso parodiado ou a artista se apropriaria de forma direta, pensando de forma semelhante ao proposto nos movimentos das décadas de vinte e trinta.

No manifesto antropófago, a palavra “antropofagia” aparece logo na primeira linha como uma espécie de chamado para a causa e ao fim de diversas frases, como a conclusão de algum processo de formação de nossa cultura. Algumas delas são, por exemplo, “Morte e vida das hipóteses. Da equação eu parte do Cosmos ao axioma Cosmos parte do eu. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia”⁶⁹; “Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia”⁷⁰ e por fim “De William James e Voronoff. A transfiguração do Tabu em totem. Antropofagia”⁷¹. Todas essas frases possuem em

⁶⁹ ALMEIDA, M. *Po(i)éticas antropófagas*: reflexões sobre uma perspectiva brasileira para a crítica de arte. P. 4

⁷⁰ Ibidem, p.4

⁷¹ Ibidem, p.5

comum processos de transformação realizados pela ação da palavra antropofagia.

Ao fim de cada oração, a presença da palavra “antropofagia”, constantemente repetida, aponta como na visão de Oswald a cultura brasileira foi apropriada do(s) outro(s), e adotada por nós. Para sustentar sua justificativa, em vários momentos do manifesto o jogo de frases soa como uma tentativa de convencimento mais pela via poética dessa tese do que por meio de uma discussão profunda sobre o conceito de antropofagia. A única exceção é um dos últimos parágrafos do texto, em que ocorre uma pequena problematização do termo. É o único momento em que aparece uma fala mais extensa sobre antropofagia:

A luta entre o que se chamaria Incrindo e a Criatura - ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo - a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.⁷²

O parágrafo acima é o mais longo de todo o Manifesto Antropófago que opera basicamente por pequenas frases objetivas montadas de maneira conclusiva. É o único espaço no próprio texto em que podemos vislumbrar um pequeno debate do que seria a complexidade da antropofagia que Oswald de Andrade sonhou em transmitirem sua obra. Discorre-se de uma crítica ao próprio termo antropofagia, destacando que seu uso foi realizado de forma distinta por parte da “pura elite” de um lado e, de outro, denuncia uma forma que deve ser combatida e que é chamada de “baixa antropofagia”.

Isso significa adotar não só a antropofagia, mas sua melhor forma de utilização. Na análise de Suelly Rolnik, essa diferenciação do autor concentra-se nos diversos processos de subjetivação que podem resultar em distintas formas de antropofagia. Enquanto a má subjetividade criaria uma espécie de identidade rígida, separando o corpo de sua interioridade, a boa antropofagia resultaria no que a autora

⁷² Ibidem, p.6

classifica como “errância do desejo, que vai fazendo suas conexões guiado predominantemente pelo ponto de vista da vibratibilidade do corpo e sua vontade de potência.”⁷³.

Uma das formas de pensar o conceito de subjetividade é considerarmos que esse atua sempre no momento em que ocorre uma relação entre distintos corpos. Desse contato nasce um pequeno desvio altamente potente e guiado pelo desejo, que permite o aparecimento e a produção de novos sentidos. Contra esse lado criativo, na visão de Rolnik, existe uma antropofagia negativa que opera ao apaziguar o sentido da experiência sofrida pelos corpos e que está presente nos grandes discursos midiáticos que pasteurizam em formas fechadas todas essas potencialidades.

Mesmo com toda essa grande pressão exercida pelos meios de comunicação ou por grandes discursos com forças macro e micropolítica, a condição da antropofagia ganha um ar mais complexo se pensarmos nas diversas formas de experiência que um corpo pode sofrer. A própria autora aprimora o debate ao final do seu texto, ampliando a polarização entre boa e má antropofagia para múltiplas possibilidades. Em suas palavras, fica evidente que:

Na verdade, entre o pólo mais ativo da antropofagia, em sua atualização ética, e o pólo mais reativo, em sua atualização narcísica, muitos são os matizes em que estas posições se combinam em diferentes proporções. Não se trata de um dualismo ontológico, nem axiológico, e muito menos psicológico. O que há é uma diversidade de modos de afirmação da antropofagia: do mais ético ao menos ético, do vale-tudo em função dos interesses da vida ao vale-tudo em função dos interesses do ego. Estes modos nunca são definitivos, pois dependem da força dominante em cada contexto da existência individual e coletiva.⁷⁴

A frase acima é do mesmo texto de Rolnik, citado anteriormente e publicado no contexto da vigésima quarta Bienal de Arte de São Paulo em 1998 da qual Adriana Varejão participou com algumas obras de arte. A conclusão da autora é que existem variados momentos da vida em que as duas antropofagias operam cada qual de uma forma singular. Mais que isso, o que Oswald tentou passar em seu manifesto

⁷³ ROLNIK, Suely, p. 9 Publicado em: Subjetividade Antropofágica / Anthropophagic Subjectivity. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (Edit.). Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. P. 128-147. Disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf>

⁷⁴ Ibidem, p. 9.

não seria somente a afirmação de uma polarização maniqueísta e simplista, separada entre boa ou má, mas sim, uma pluralidade existente entre as formas de antropofagia que escapam de juízos de valores extremos.

A temática da antropofagia parece começar a ocupar uma presença maior nos trabalhos de Adriana no início dos anos noventa e se estender até os primeiros anos do novo milênio. É uma fase em que o barroco das igrejas anteriormente parodiado começa a se desdobrar em novas linhas e séries. Os santos, tão presentes nas telas carregadas pela influência do barroco, são agora testemunhas de um verdadeiro banquete antropofágico.

Na obra *varal*, de 1993, já é perceptível uma mudança no direcionamento das obras da artista, de início, com o tratamento dado ao Jesus Cristo presente na tela e também pelo diálogo com outros elementos da História da Arte, no caso, o *grid*, ou em português, grades. O quadro não possui a materialidade das tintas da década anterior, mas mantém o artificialismo barroco na forma de um *trompe l'oeil* em que a pintura simula uma parede repleta de azulejos brancos.

O grid é incorporado nessa tela pela primeira vez nas obras da artista e estará presente nas séries seguintes como nos *charques* e, de maneira mais radical, na década seguinte nas *saunas*, em que ganha um formato em três dimensões. O grid ou as grades nada mais são do que uma forma de organização da tela em perspectiva que remete ao classicismo do início da idade moderna no século XVI. A pintura clássica renascentista criou uma fórmula de pintar que começava com um traçado de linhas verticais e horizontais e posteriormente incluía outros elementos na tela, gerando assim o efeito da perspectiva. O objetivo era que a imagem criasse uma sensação de distanciamento progressiva, de maneira controlada e plácida.

Adriana Varejão posiciona essas linhas conforme os limites geométricos dos azulejos, todos quadriláteros. Enfileirados lado a lado, o grid formado passa uma imagem de controle e equilíbrio, quebrado apenas por pequenas rachaduras e pelas partes do corpo fragmentado de Jesus Cristo pintado, sobretudo, com a cor azul cobalto dos azulejos coloniais portugueses. O detalhe mais chamativo é a escolha de um Jesus Cristo morto e torturado no momento posterior de sua paixão, que a artista divide em partes como se fossem comida e que causa um efeito de contraposição à frieza expressa pelos azulejos de fundo controlado. O orgânico da carne de Cristo entra em choque com o inorgânico dos azulejos.



Figura 18 Adriana Varejão Varal, 1993 óleo sobre tela, 165 x 195 cm

A artista opta por uma representação de Jesus Cristo distante da tradicional morte na cruz. O detalhe da chaga em uma das mãos revela ser a imagem do Cristo crucificado. Adriana Varejão procura manter o paradigma religioso, no entanto o desloca em seu sentido para outra realidade. A obra é inspirada em imagens das cozinhas portuguesas dos séculos XVII a XIX e no hábito de decorarem as paredes com azulejos com motivos de alimentos. A artista se apropria dessa representação e a utiliza como paródia, tendo como mediação o uso da antropofagia em um jogo de representação que envolve se alimentar diretamente do corpo de Cristo. Se o milagre da transubstanciação católica implica na presença do corpo de Cristo nas hóstias consagradas, para Adriana, o que importaria é o próprio corpo literal que deve ser servido e banquetado.

No livro/catálogo da exposição *história às margens*, o crítico Adriano Pedrosa chama a atenção para outro detalhe importante na imagem do quadro *varal*. A cabeça de Cristo encontra-se raspada com um sinal do que provavelmente foi o

motivo de sua morte e, nas suas palavras “indica que ele foi morto com um golpe na cabeça com uma borduna, arma indígena”⁷⁵ O trecho destacado refere-se à apropriação da narrativa da paixão de Cristo, contada agora sob outra perspectiva, contendo elementos do universo indígena e, por desdobramento, da cultura brasileira. A ficção entrou em campo para deslocar a história clássica do ocidente e colocar a antropofagia no espaço da narrativa tão sedimentada do imaginário cristão. O estranhamento surge pelo cenário que mistura uma realidade distinta de uma cozinha aparentemente burguesa, onde o cardápio é advindo da antropofagia cristã.

Na quarta linha do *manifesto antropófago*, Oswald de Andrade propõe uma de suas maiores premissas “Contra todas as catequese. E contra a mãe dos Gracos.”⁷⁶ A catequese foi o processo de conversão proposto pela igreja ao universo do cristianismo que, no Brasil colonial, atingiu principalmente os índios. Ao contrário dos africanos que foram considerados como infiéis, os índios do novo mundo foram vistos pelos olhos da doutrina cristã como puros e ingênuos, distantes de todas as outras religiões que iam contra os ensinamentos propostos pelo Vaticano. Com isto, o indígena começa a ser chamado pelo epíteto de gentil e é tido como um potencial participante da comunidade religiosa cristã. Era visto como uma alma que poderia ser salva.

O índio pode assim ser poupado da perdição, mas para isso deve aceitar as palavras de Jesus Cristo e adotar os ensinamentos dos rituais da igreja católica. No novo mundo, em que se enquadra o Brasil, essa função de atrair e converter novos fiéis ficou nas mãos da Companhia de Jesus, ordem criada no contexto da contrarreforma, que se espalhou pelo mundo no trabalho de difundir os ensinamentos da palavra de Cristo dos evangelhos.

Não cabe no momento um debate sobre os preceitos que fundamentam a criação e a estruturação da ordem jesuítica, mas vale salientar que o seu processo de conversão tinha como base a ideia de que o índio poderia ser convertido de selvagem em homem civilizado, enquadrado nos critérios dos padrões europeus. Essa mudança viria, sobretudo, através da instrução, ou seja, por uma catequese rígida em seus preceitos e pela tentativa de imposição de um comportamento totalmente distinto do que o índio estava habituado.

⁷⁵ PEDROSA, A., *História às margens*, p. 58

⁷⁶ ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*, p. 5

No quadro *varal*, Adriana Varejão aponta que essa aceitação do corpo de Cristo não ocorreu da forma que os padres esperaram. O quadro diagnostica outro cenário, denotando que a influência da antropofagia adentrou o espaço burguês. São dois universos distintos que se mesclam na narrativa. Um que envolve o “civilizado”, que prepara seus alimentos em recintos dedicados a essa função, e outro que supostamente se alimenta diretamente da carne humana. O que por fim o quadro demonstra é um entre-lugar, que simboliza o hibridismo cultural.

Outro caminho para pensar as trocas culturais entre índios e religiosos pode ser averiguado no famoso ensaio “*o mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem*”⁷⁷, do antropólogo Viveiros de Castro, publicado recentemente em forma de livro de mesmo título, junto com outros artigos. O argumento de Viveiros é baseado em um confronto entre a cultura dos índios e a europeia dos jesuítas. A análise é realizada no embate entre a dicotomia do selvagem versus o civilizado e é investigada de maneira peculiar em analogia entre as metáforas do mármore e da murta e a formação da alma dos índios.

A comparação nasce de uma carta/sermão do Padre Antônio Vieira, datada de 1657. Exercendo a missão de catequizar os gentios no Brasil colonial, a percepção de Vieira é que esse processo ocorre de maneira totalmente diversa do que se passa no ambiente da Europa. Os europeus aprendiam todos os ensinamentos de uma única vez, mesmo que sofredamente, e nunca mais se esqueciam, sendo comparados a uma espécie de estátua formada pela dura substância do mármore que ao ser moldado uma vez, mantém facilmente sua forma por um longo tempo. Os índios operariam via outra vertente, enquanto recebiam as instruções da catequese em um dia, descartavam tudo no outro. Surge assim, a metáfora da estátua de murta, que precisa constantemente ser podada para que sua forma seja mantida.

Dito isto, podemos articular a ideia de Viveiros às discutidas e apresentadas anteriormente por Suelly Rolnik e Oswald Andrade. Rolnik chamou atenção para uma subjetividade antropofágica formada constantemente por suas interações e experiências em oposição a uma formada por um superego limitado e estático. No passado, essas interações poderiam ser tanto com os catequistas que ensinavam em um momento quanto em outra realidade, o que fazia esquecer tudo ou parte do que havia sido ensinado. Podemos também associar as categorias de subjetividade

⁷⁷ CASTRO, V. *Sobre o mármore e a murta: a inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, p.185.

antropofágica e má antropofagia, conceitos utilizados por Rolnik como semelhantes, em certa medida, as metáforas da murta e do mármore, apontadas por Viveiros de Castro.

Essa subjetividade indígena incapaz de ser convertida para o modelo de civilização europeia é um dos pontos centrais do manifesto antropófago de Oswald. O início é “a antropofagia nos une” como um primeiro passo, e um pouco mais adiante é mencionado no texto que “nunca fomos catequizados, fizemos foi carnaval”⁷⁸. O índio nunca aceitou totalmente o pensamento europeu, criando uma resistência peculiar. O contrário do que se sedimentou no senso comum, de que o índio se tornou submisso, pode ser pensado no estudo de Viveiros de Castro. O próprio modo de vida se transformou em uma forma de ir contra o que surgia como modelo civilizatório da Europa.

Em Oswald de Andrade, adotar o exterior é essencial se for de forma deglutida, lhe dando um sentido próprio. Essa ação pode ser condensada na ideia de antropofagia. O conceito vem do ritual indígena de se alimentar do inimigo como forma de absorver seus conhecimentos, o que o diferencia do canibalismo que exerce uma ação meramente orgânica de alimentação. Oswald transfere esse ritual para o campo da cultura “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.”⁷⁹. Em outras palavras, é a busca do que está fora, para de certa maneira internalizá-lo, oferecendo um novo significado. Essa seria a grande chave para pensar como a cultura brasileira misturou-se em diversas vertentes.

Em inúmeros momentos podemos perceber isso nas obras de Adriana Varejão. Anteriormente vimos como a imagem de Cristo é canibalizada e tornada uma carne comum a ser armazenada como alimento e, posteriormente, servida. No primeiro capítulo abordei como a pintura “*figura de convite I*” é uma apropriação de uma gravura feita por Theodor de Bry, que criou todo um imaginário na Europa sobre o novo mundo de que a artista se apropria e lhe propõe uma nova forma de olhar da direção do Brasil para a Europa. Abaixo observamos uma nova versão do quadro, criado um ano mais tarde, em que a própria artista aparece incluída como vítima da antropofagia.

⁷⁸ ANDRADE, O. *Manifesto antropófago*, p.5.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 6



Figura 19: VAREJÃO, Adriana. Figura de Convite II. 1998

A posição do corpo se assemelha à primeira *figura de convite*, criada no ano de 1997. A índia mantém uma postura alerta de altivez em primeiro plano e o fundo é formado por azulejos pintados detalhadamente com partes do corpo humano. A cena passa uma ideia de movimento; é como se ela estivesse caminhando em uma direção específica. Seu rosto traz uma expressão fechada, ao contrário da leveza da versão anterior, e em uma de suas mãos carrega uma cabeça, que pertence a Adriana.

As figuras de convite eram mantidas nas entradas de grandes residências em Portugal e representavam sempre a imagem de homens em esforços heroicos e em momentos de coragem. Eram uma espécie de recebedores do olhar de quem visitava uma casa. A primeira mudança radical de Adriana Varejão foi colocar uma mulher como protagonista da cena. Essa ação se intensifica quando mencionamos que na primeira figura de convite, a inspiração veio de uma mulher celta transferida para o contexto do novo mundo por Theodor de Bry, enquanto que nesse segundo, a fonte é outra gravura que tem um homem com uma cabeça nas mãos.



Figura 20: BRY, Theodor de. [Sem Título]. c.

A gravura mostra um homem com um escudo em uma das mãos e com uma lança e uma cabeça na outra. Além disso, em sua cintura vê-se uma longa espada; sua face lembra a de um habitante das cidades europeias, com detalhes distintos de um índio da América. A postura da personagem central mostra sua opulência e coragem e seu corpo é todo coberto com tatuagens no estilo das representações perspectivadas do Renascimento. O cenário ao fundo também lembra mais uma cidade fortificada do que a realidade do primeiro século no novo mundo.

Em entrevista concedida à Kelmachter, Adriana Varejão diz que a antropofagia está presente na “modernidade no Brasil (que) é baseada nessa noção

de antropofagia, na capacidade de incorporar e transformar ideias alheias em pensamentos próprios. Essa ideia está ligada à essência do rito antropófago, a seu caráter simbólico, à ideia da absorção do Outro”⁸⁰. No quadro “*figura de convite II*”, Varejão, absorve a imagem de Bry e lhe dá outra narrativa e função. Não se trata mais de uma gravura contida em uma página de livro que ilustra um relato, e sim, de uma imagem em tamanho natural pintada como paródia de uma entrada de casa. Pode-se dizer que é também uma autocrítica: a própria artista torna-se parte do ritual antropofágico ao retratar-se.

Se retornarmos ao que apontou Suely Rolnik em sua definição de boa antropofagia como sendo uma subjetividade antropofágica, poderemos posicionar essa ação como existente em um momento de troca ou de experiência. Dito isto, as figuras de convite tradicionalmente são uma forma de arte pública, colocadas em paredes e apreciadas rapidamente, simbolizando determinadas situações corriqueiras. Adriana Varejão inverte essa ideia, mostrando uma imagem que, em vez de estar nos moldes tradicionais, se encontra em outro extremo, chamando atenção pelo seu ato violento do qual ela mesma faz questão de participar figurativamente.

Seu próprio corpo é colocado em risco e oferecido como banquete antropofágico. O processo de antropofagia indígena visava à incorporação de qualidades do seu inimigo, após sua morte, mediante o ritual de se alimentar de seus restos mortais. No quadro a imagem da artista é de quem foi vencida, e possivelmente servida antropofagicamente de duas maneiras: uma para seu oponente e outra ao olhar do seu observador. Segundo a pesquisadora crítica Fátima Nader, ao realizar essa autorrepresentação, a artista reproduz o seguinte:

Varejão, ao tratar seu próprio corpo como sujeito e objeto de representação, fragmentado e oferecido ao outro, torna instável a ideia do modelo. Segundo Jeudy, apresentar seu corpo é um pretexto para se negar a cópia. Desnuda-se a encenação e a paródia para pressupor a reversibilidade dos olhares entre o espectador que olha a imagem do artista inserido na pintura e a mesma imagem remetida ao observador.⁸¹

O ato de ser o próprio modelo desconstrói um dos paradigmas da arte na relação com modelos e mimeses. O modelo, então considerado um objeto, passa a

⁸⁰ Entrevista concedida à Hélène Kelmachter, 2004. In: Adriana Varejão. *Chambre d'échos / Câmara de Ecos*. Fondation Cartier pour l'art contemporain / Actes Sud, 2005 e disponível no site da artista no endereço www.Adrianavarejao.net acessado 01/01/2013. às 15 hs. P.

⁸¹ NADER, F. *Memória e persuasão na pintura de Adriana Varejão*, p.76

ser a própria autora que observa seu espectador. Na pintura, o autorretrato não é nenhuma novidade, sendo utilizado por grandes nomes no regime escópico do período barroco.

O jogo de espelhos presente no espetáculo da pintura barroca é amplificado e inserido diretamente na comunicação com o espectador, estabelecendo uma nova forma de interação. O barroco buscou o artifício de retratar o próprio pintor e, por meio de estratégias, tentou incluir o espectador de alguma maneira na cena. São os famosos casos dos quadros *As meninas*, de Diego Velazquez, e *O casal Anolfini*, de Van Eyke. Em ambos, o pintor inclui a si mesmo na cena e usa o espelho de forma original. No quadro de Adriana não existe um espelho em seu sentido figurativo e seu corpo é representado já morto, provavelmente pronto para servir de alimento, mas a imagem também é um reflexo da artista.

Nas palavras citadas por Fátima Nader, haveria um desnudamento da encenação e da paródia, o que não significa um apagamento total desses, mas sim uma nova forma de torná-los operacionais. A artista pelo contrário, inclui-se no processo da paródia, sendo parte e autora da antropofagia. Ela expressa uma espécie de autoficção na tela.

Esse diálogo entre o corpo da artista e sua autorrepresentação pode ser analisado sob a ótica de outras relações e formas de pensamento. No texto de nome *Disparates sobre voracidade*, publicado na França originalmente em 1991 e republicado no catálogo da Bienal de 1998, o antropólogo e filósofo francês Georges Didi-Huberman nos chama atenção para diversas formas de incorporar várias culturas no mundo:

Mas a recensão de Frazer não deixa de tocar em um problema crucial da antropologia e até mesmo da estética: o da *arte de incorporar*, enquanto a incorporação tende a abrir ou a fazer florescer a potência – talvez a essência – mágica do *ato de parecer*. Há nesse problema, obviamente, o enunciado do mais velho adágio em que a medicina opera: *similia similibus curantur*; as coisas parecidas só podem ser curadas por coisas parecidas. Então nomeamos isso um imperativo imaginário que, literalmente, compelia o homem a *comer o que ele quer ser*.⁸²

⁸² DIDI-HUBERMAN, G. *Disparates sobre a voracidade*. In: XXIV BIENAL DE SÃO PAULO. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. [Curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998b. Vol. 2 ,p.192

No texto de Didi-Huberman é analisada a relação entre ritual e canibalismo, contando breves histórias e suas respectivas relações em transformar o corpo humano em alimento. A que mais nos interessa conta a breve narrativa de um falcão que é morto e tem seus olhos transformados em alimento, como se fosse possível uma transmissão da sua excelente visão de animal para o ser humano que dele se alimenta. Existe uma seleção do que deve ser consumido e do que deve ser evitado, conforme a prescrição cultural em uma espécie de tabu para cada sociedade. No caso apresentado na citação, comer tem uma relação direta com a medicina, ou seja, com a melhora de algum mal presente no próprio corpo.

Ao colocar sua cabeça como prato principal em *figura de convite II* e posteriormente em *figura de convite III*, de 2005, algumas principais relações podem ser pensadas. A primeira seria a de uma antropofagia que absorve tudo, inclusive a própria artista que se oferece ao seu espectador e que figura como se fosse parte do banquete ritualístico. Ainda segundo o trecho de Didi-Huberman, “as coisas parecidas só podem ser curadas por coisas parecidas”⁸³. Se juntarmos essa ideia com o papel da antropofagia no projeto oswaldiano, podemos deduzir que o que a artista oferece é uma tentativa de cura daquele que a observa. Talvez uma possibilidade de quese desloque da má antropofagia para uma subjetividade antropofágica. À semelhança do processo passado por ela, nota-se que ela visa uma transformação por parte do observador. Essa relação entre cura e corpo pode remeter-se a outro ponto no quadro “*figura de convite II*”. Os azulejos ao fundo representam partes de corpos fragmentados junto a algumas plantas carnívoras da nossa flora. Podemos perceber, ao visualizar as representações do corpo humano, que cada parte isolada lembra a produção de ex-votos católicos. O ex-voto é uma prática comum ainda no nosso catolicismo; uma promessa é feita a uma respectiva divindade onde, muitas vezes, é solicitada a cura de determinada parte do próprio corpo do solicitante ou de um ente querido. Caso a prece se concretize, o fiel leva, como forma de agradecimento, uma cópia do membro que estava enfermo e o deposita no santuário de origem.

⁸³ Ibidem, p.192.

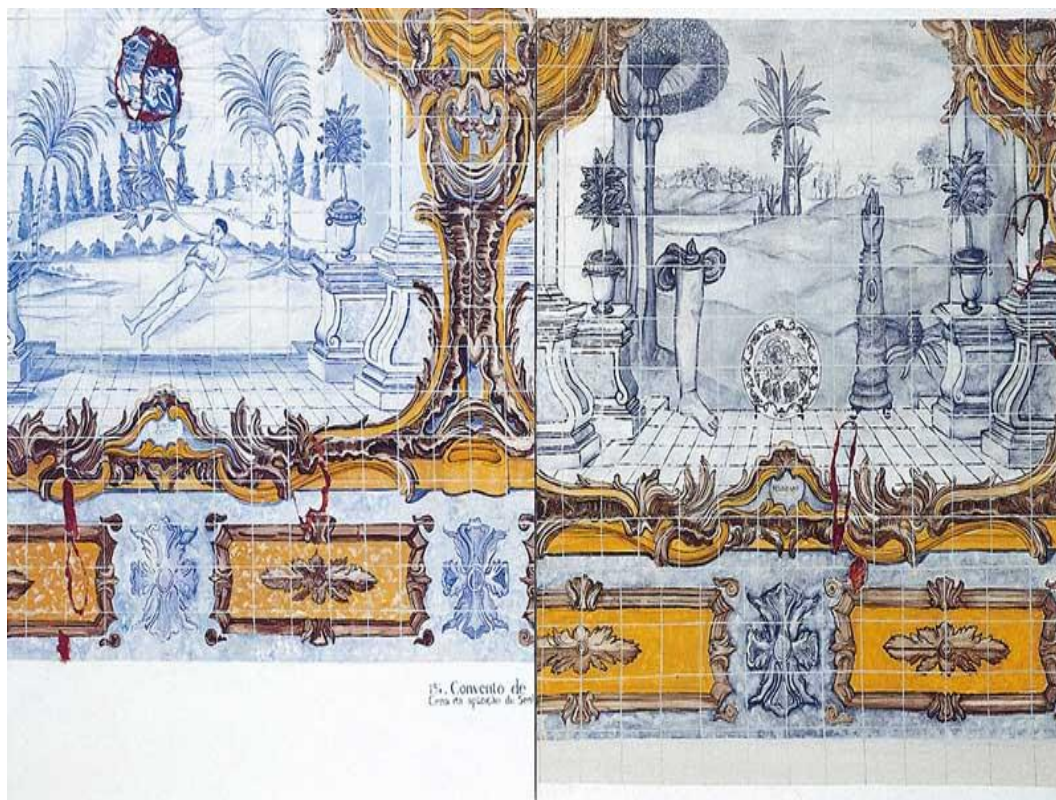


Figura 21: Adriana Varejão Proposta para uma catequese - parte II díptico: aparição

Nas mãos de Adriana Varejão é criado um diálogo entre antropofagia e a ação de se usar ex-votos no catolicismo. Dois quadros, produzidos em 1993, buscam essa aproximação alegórica: *Proposta para uma catequese - parte I díptico: morte e esquartejamento* e *Proposta para uma catequese - parte II aparição e relíquias*. Ambos cruzam histórias de origens distintas do universo da antropofagia com o do cristianismo no espaço pictórico, misturando atos culturais em uma narrativa somente.

O quadro acima - *Proposta para uma catequese - parte II díptico: aparição e relíquias* - é uma pintura que lembra uma azulejaria barroca, mas que é pintada no formato de página de livro. As primeiras experiências com igrejas barrocas da artista foram inspiradas em um livro de artes e aconteceram por volta do início da década de oitenta. O quadro é dividido como se fosse páginas de livro, com direito a numeração na parte inferior e também possíveis erros de impressão nas cores que vão perdendo sua tonalidade em alguns momentos, sobretudo, próximo aos limites da página. Outro truque que chama atenção é o recorte das imagens para que caibam nos espaços destinados as laudas.

A artista toma cuidado com todos esses detalhes do suporte da imagem. É

como se a pintura, que simula uma parede em sua realidade fora da página, fosse capturada em uma fotografia e colocada via impressão em uma página de livro, tendo suas bordas cortadas devido ao seu tamanho. O efeito é justamente de uma ficção construída em cima de outra. São camadas de significados misturadas que tornam difusos os caminhos para se interpretar a tela.

A inspiração para o quadro veio de um painel de azulejos de uma igreja de Olinda, em Pernambuco, que compõe a página esquerda e a paisagem de um altar à direita. No painel original, a página da esquerda representa um padre que está deitado sobre a grama, com uma rosa saindo de sua boca. Em seu lugar, a artista retratou um índio e uma planta carnívora que aparece na parte rasgada do quadro, onde vemos a carne exposta. A imagem edênica em sua origem forma um vasto jardim e se contrapõe à criação de Adriana Varejão, que posiciona no horizonte da tela uma mulher que assa uma perna em uma grelha.

Segundo a antropóloga Lilia Schwarcz⁸⁴, o ato de se alimentar utilizando talheres é considerado um dos maiores símbolos da civilização e de seus modos europeus. Comer exigia certo ritual e ordem, que envolve alguns impedimentos e outros estímulos. No caso de animais existe uma regra moral da civilização europeia de só se alimentar daquele que não se conhece, ou seja, daquele com que não se tem nenhum tipo de vínculo, e muito menos relação que implique no conhecimento de seu nome próprio. Nomear é estabelecer um vínculo de afetividade e, por isso, algo a ser evitado. Ainda segundo a antropóloga, é por isso principalmente que alguns animais domésticos estão fora da dieta alimentar, marcados por uma espécie de tabu.

O modelo de civilização europeia construiu boa parte de sua base sob alguns desses princípios morais. Isso explica o grande exotismo que as ações canibais do novo mundo ganharam no imaginário europeu. Ao lado disso, o corpo humano tem uma conotação sagrada, advinda do cristianismo em sentido de inviolabilidade. Toda essa carga entra em conflito com o que foi encontrado no novo mundo das Américas. O corpo não era pecado para os índios, pelo contrário, era um espaço onde se vivia e se estabelecia relações com os outros.

Adriana Varejão parece justamente querer unir essas duas concepções de

⁸⁴ SCHWARCZ, Lilia, *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*, p.108.

mundo. A antropofagia permite uma deglutição de noções europeias, que se misturam com outras oriundas dos índios. As principais noções do corpo cristão aparecem na série proposta para uma catequese, que contempla outros sentidos misturados com outras interpretações. Se pensarmos na página da direita do último quadro apresentado, veremos que o corpo cristão pode ser percebido com a presença de relíquias da igreja, mantidas em cada lado do pórtico, onde vemos uma mão.

As relíquias cristãs são uma das formas mais sagradas de relacionamento com o corpo humano da igreja católica. Nada mais são do que restos mortais dos santos, guardados como uma prova de sua existência e como instrumento da fé na busca de pedidos e proteções. O que Adriana Varejão retrata entre as duas páginas é a inserção de um mesmo símbolo, no caso uma perna, com um significado distinto em cada página. A perna, vista com o status de objeto sagrado pelo rito cristão, do outro lado está sendo devorada pela índia em um ritual de antropofagia. A artista investe em um entre-lugar dos símbolos, que se comportam de maneira sagrada, contudo por caminhos totalmente distintos de se relacionar.

A mistura dessas duas dimensões acontecerá mais no segundo quadro de nome *morte e esquartejamento*. A obra possui uma estrutura visual semelhante à anterior, tratando-se de uma pintura que simula azulejos e que está capturada nos limites de páginas de um livro. Ao chão, do lado direito, se encontra o início de um banquete canibal, em que um homem está cercado e em processo de retirada de seus órgãos e carnes perto de uma panela sobre o fogo. Ao fundo da cena, um índio de pé olha para a figura de Cristo, ao centro, enquanto que outro a ataca com uma arma.

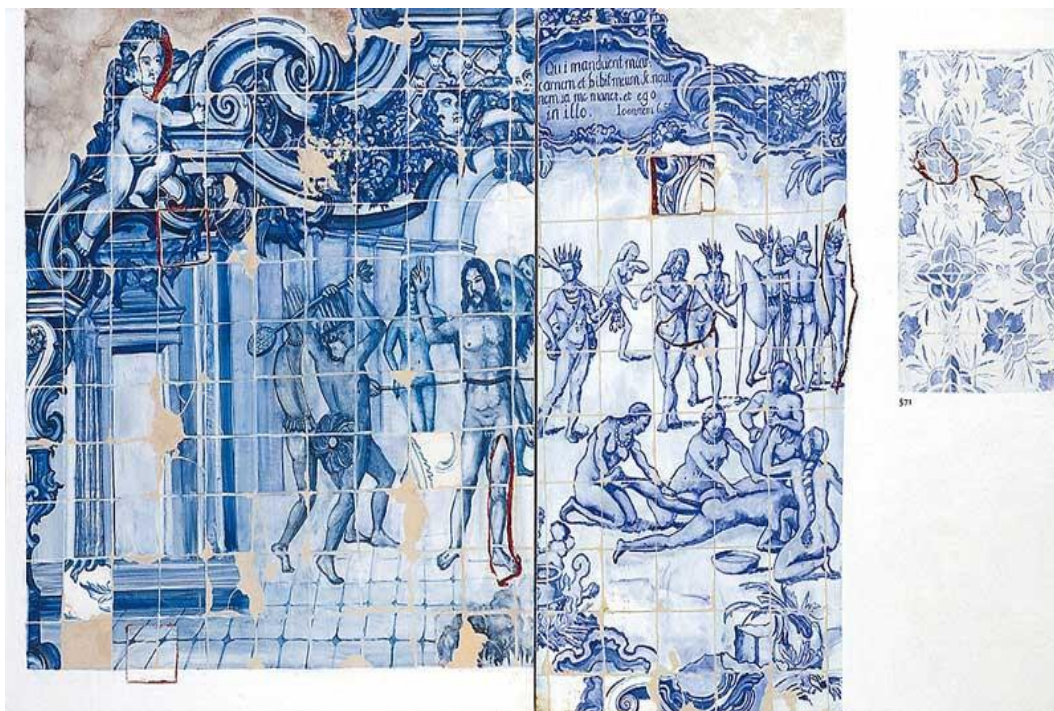


Figura 22: Adriana Varejão - *Proposta para uma catequese - parte I* diptico: morte

A personagem de Jesus Cristo ao centro talvez seja a apresentada anteriormente no quadro *Varal*. Não existe uma obrigação de criar uma narrativa com a junção das obras e séries da artista, mas essa possibilidade parece acontecer em algumas poucas ocasiões. A cena em que os índios canibalizam Cristo ocorre em um ambiente fechado, remetendo a uma igreja com seus requintes barrocos, sobretudo por conta das formas de azulejo presentes na obra.

Ao topo da tela, é posicionado um pequeno texto em latim. Este é o seguinte versículo do evangelho de São João: “aquele que come minha carne e bebe meu sangue, está em mim, e eu, nele”⁸⁵. O banquete antropofágico de Adriana Varejão inverte o sentido da comunhão cristã. A transubstanciação metafórica é deslocada para certa literalidade da ação. Ser selvagem nesse sentido é usar seu corpo em ligação com os sentidos e o desejo.

85

VAREJÃO, A. PEDROSA, A. *História às margens*, p. 64

5.3 Antropofagia e tela

Podemos supor que a antropofagia pode ser encarada a partir do momento em que a tela surge ainda como inspiração até seu resultado final. Isso significa encarar o conceito simultaneamente como ideia e ainda um atravessamento do corpo tanto da artista quanto do espectador, que aprecia uma de suas telas. Podemos situar que o olhar de Adriana Varejão é múltiplo e se alimenta de variadas informações e objetos que lhe servem de material criativo.

Em seu livro “Pintura encarnada”, Georges Didi-Huberman expande as categorias da obra de arte para além dela mesma, problematizando os momentos de início e término da obra. Em sua análise, um dos conceitos que pode colaborar com nossa reflexão sobre Adriana Varejão e a antropofagia é o denominado de “olhar jorro”⁸⁶. O conceito versa sobre a abrangência do espaço de tempo da produção da obra, desde sua iniciação ainda como uma percepção meramente subjetiva de um desejo, passando ao momento prático em que se é necessário encarnar a obra em alguma materialidade ou suporte que a transforme em algo tangível.

No caso de Adriana Varejão, estamos falando de uma produção artística mais concentrada no campo da pintura, com alguns transbordamentos para outros tipos de arte tais como a instalação, a fotografia, a performance e o raríssimo audiovisual. A tinta, a tela e o pincel são os principais instrumentos no desafio do fazer arte. O que possui uma grande variação em seu modo de criar são os estudos realizados para cada grupo de série. Estes podem envolver a necessidade de pesquisas de novas tintas, de técnicas de corte cirúrgico, de procura de novos materiais capazes de simular objetos de arquitetura, da criação de obras de arte em esboços virtuais de computador, como na recente série de nome saunas ou outros caminhos variados.

Cada desejo de Adriana de se expressar artisticamente invoca a criação de um caminho metodológico em seu processo criativo. Não necessariamente significa um trabalho linear, muito pelo contrário, inúmeras das técnicas utilizadas são uma mistura de usos anteriores, juntando-se com a incrementação de algo novo em uma dinâmica diferente. Tal forma de encarar a criação da obra de arte fica mais clara

86

Cf. DIDI-HUBERMAN, G. *A Pintura encarnada*. Para mais informações ver Cap.1, p. 20.

quando observamos algumas respostas dadas em entrevistas em que a artista declara:

Quando abro a tela e disseco este corpo – tela – é no sentido de introduzir uma espessura. O que eu faço é uma dissecação, quase um processo de dissecação da história. Mas, não no sentido de revelar um corpo morto, não no sentido relacionado à morte, ao martírio. Nada disso, ao contrário, relacionado à vida, à visceralidade, a esta matéria caótica, pulsante. (...) Quando estou me referindo à carne, à visceralidade, estou me referindo à história da arte e não à carne em si.⁸⁷

A fala da artista lembra algumas características relacionadas ao universo da antropofagia. Primeiramente, seu interesse é direcionado por tudo que é diferente e que lhe pode ser incorporado. Essa ideia fica mais evidente na escolha das metáforas que escolhe ao se colocar, mencionando que abre a tela e disseca um corpo. Em outras palavras, começar um novo trabalho é algo comparado a uma investigação que envolve um corpo e seus mistérios.

O emprego do termo dissecar revela sua forma de organizar suas ideias perante o desafio da criação. Com isto, o ato de criar é posicionado entre os campos da pesquisa profunda e o da necessidade ou desejo de expressão. Segundo o dicionário Aurélio, o verbo significa:

Cortar ou separar de maneira metódica e organizada. Anatomia. Separar metodicamente os diferentes órgãos de um ser humano ou de um animal morto para estudá-los anatomicamente; anatomizar. Cirurgia. Separar, isolar numa operação, qualquer órgão patologicamente afetado.⁸⁸

A palavra apresenta vários significados referentes aos estudos da Medicina em relação à busca pela compreensão do funcionamento do corpo humano ou animal. O dicionário ainda cita dissecação como algo relacionado ao corpo morto e inerte, como fonte da produção de conhecimento. Adriana Varejão assume em seu discurso que o que faz é uma dissecação de várias histórias que estão vivas, pulsantes e por isso em estado de potência. São trechos de grandes narrativas em

⁸⁷ S.A. Adriana Varejão: metáforas da memória / Instituto Arte na Escola ; autoria de Luciano B uchmann ; coordenação de Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque. – São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2005.

http://artenaescola.org.br/uploads/publicacoes/arquivos/_006_LA14_Adrinaa_Varejao_SITE.pdf
Acesso em 01/01/15 às 16 hs.

⁸⁸ Dicionário Aurélio. São Paulo. Ed. Nova Fronteira, 2000, p. 241.

que ela opta por onde precisamente colocar seu bisturi criativo e retirar um fragmento capaz de, ao se juntar com outro, criar um resultado totalmente inédito.

São cortes nos grandes discursos da história organizados em corpos como se fossem verdadeiros órgãos, porém sem que haja uma necessidade prévia dessa organicidade extrema. Assim como no pensamento indígena, o ritual antropofágico parte da premissa de se alimentar somente de componentes dotados de determinadas virtudes, ou seja, de pedaços que possam conceder coragem ou até mesmo a cura de doenças. Adriana vai aos pontos da história da arte que mais curam e saciam seu desejo de “olhar jorro” e se apropria do que quer, dando um sentido peculiar a algo que estava sedimentado por camadas do tempo ou mesmo de moralismo.

Se a artista realiza um estudo dessecativo na produção de suas obras, o efeito no processo criativo é a escolha de materiais e figurações capazes de emprestar sentido a sua visão da história. Como artista, ela não precisa comprovar e ter o ônus de qualquer tipo de verdade ou prova, o que transforma seu trabalho em algo mais interessante por utilizar-se da estratégia de persuasão em uma narrativa ficcional, que em muitos casos beira a hipótese de uma possível realidade. A dúvida é plantada por uma nova linguagem e cabe ao observador criar uma forma de envolvimento com a obra, que lhe seja própria, tentando escapar criticamente ou ainda se entregando as propostas de sedução dos quadros de Adriana Varejão.

Se retornarmos ao livro *Pintura Encarnada*, de Didi-Huberman, deparamos com o seguinte: o olho “é uma superfície de interposição entre o sensível e o sentir. Se o olho goza de tal privilégio é porque sua “pele” é bastante “clara” e “transparente” assim como os humores que o constitui”⁸⁹. A ênfase do autor está em pensar que a separação entre espectador e obra, do ponto de vista físico, é praticamente uma inverdade. O olho é também uma parte da pele e do sistema sinestésico através do qual a arte pode atingir quem a observa.

Esse olho, que também é pele, é um dos locais de atravessamento do “olhar jorro”, no caso da artista. Olhar é uma forma de experienciar o mundo, mas também de lhe dar algum sentido. O olhar pode ser um caminho ao que Suely Rolnik chamou de subjetividade antropofágica e que por fim podemos vislumbrar mediante a observação apurada do trabalho de Adriana Varejão. Uma dessas aproximações ocorre na obra *Proposta para uma Catequese* ou na fotografia chamada *Nostalgia*

⁸⁹ DIDI- HUBERMAN, G.. *Pintura encarnada*, p.43

de uma Canibal, onde a artista debate com o tema modernista da cultura indígena. Ironia é praticar justamente uma junção de eucaristia com o canibalismo em forma de paródias. No caso da fotografia, a imagem da própria artista arremessando uma garrafa com uma mensagem com conteúdo de sangue em direção ao mar provoca um questionamento sobre as relações históricas entre colonizadores e colonizados. Quem terá sido mais influenciado?



Figura 23: Adriana Varejão - Nostalgia de uma Canibal

A foto remete à tentativa de comunicação, em que é empregado o antigo ato de se atirar garrafas ao mar, romantizado na literatura, como se o acaso dos mares pudesse levar à salvação ou talvez ao esquecimento de uma triste memória. Na imagem, a ação ocorre da terra em direção ao mar e o título escolhido parece remeter a uma perda ou ausência que o mar poderia trazer ou mesmo fazer esquecer. Geralmente, o ato pode ser apontado como uma tentativa de comunicação frente à

imensidão e desconhecimento do mar. O que parece importar está além do oceano, em algum abismo da nostalgia, que pode ser de um passado que luta para se manter no presente, na memória.

A utilização metafórica da memória aparece em inúmeros outros trabalhos e de maneiras bem diversificadas. No conjunto de telas intituladas *testemunhas oculares x, y, z*, três autorretratos da artista são realizados de forma que cada um seja a representação das três etnias: a moura, a índia e a oriental, participantes da formação do povo brasileiro. As pinturas têm inspiração nos estudos de Rugendas e Debret que retratam os povos nativos que formaram a América portuguesa no século XIX.

O detalhe principal talvez seja a retirada de um dos olhos em cada pintura e sua exibição de forma separada em um pequeno mostruário contíguo. O conjunto da cena faz pensar no processo de retirada dos órgãos que a pintura poderia ter sofrido pois o vazio deixado é preenchido com carne, mostrando o interior da pintura e também da personagem retratada. Em cada olho retirado é colocada uma imagem gravada, como se o olhar deslocado tivesse gravado uma última lembrança na retina.

Essa memória imagética mostra uma fotografia com uma cena de canibalismo composta por atores em que a própria artista também toma parte, e que é inspirada nas imagens criadas por Theodor de Bry no século XVI. A imagem gravada na retina viria justamente de uma tese do início do século XIX sobre a gravação nos olhos da última cena vista por uma pessoa em vida. Mediante essa possível e finda memória, é demonstrada a cena do assassinato da personagem do quadro mediante um ritual antropofágico; é como se cada quadro que representasse uma das etnias, que aliadas a outras, formaram o Brasil, passasse por um ritual criado pelos índios, e o observador da obra se tornasse uma espécie de cúmplice do crime antropofágico, sem direito a escapar de ser uma testemunha.

Em cada quadro o cuidado com a pintura envolve um estudo dedicado da tonalidade de cor que forma a pele das personagens, o que resultou anos mais tarde em um desdobramento dessas pinturas para uma série que envolve outros autorretratos no mais recente trabalho intitulado *Pólvoro*. Este buscou uma ampliação da reflexão sobre os elementos da miscigenação étnica brasileira, envolvendo também uma ação de desconstrução e fragmentação da própria imagem da artista, revelando que a própria parece ser formada de infinitas origens que refletem

diretamente no seu trabalho. Cada imagem assume um papel de parte e de todo simultâneo em uma narrativa que parece tentar dar conta de uma amplitude maior das misturas étnico-culturais dos povos que formaram o Brasil.

6

Conclusão:

A conclusão que chegamos após percorrer todo esse trajeto é assinalar uma peculiaridade singular no trabalho de Adriana Varejão com o tratamento da história. A artista não assume nenhum tipo de compromisso com a busca da verdade, ou de pesquisar fontes de maneira mais sistemática como na pesquisa de cunho acadêmico. O seu legado, presente em suas obras, caminha em outra direção e é de extrema importância para a reflexão da história. A sua aliança é com a ficção e sua bússola a imaginação possuindo o norte apontando para a criatividade.

A solução da artista é não entrar em conflito com o discurso da historiografia, mas sim, propor sua própria visão da história valorizando personagens e ideias que considera excluídas. Trata-se de optar por temas da história social e de paradigmas da história da arte que são desconstruídos e criados novamente seguindo a sua própria vontade. Adriana Varejão não se enquadra na velha categoria de pintora de fatos históricos, e sim de mediante sua arte pensar em novas alternativas de ver nosso passado. Pensar o que já passou, mas que ainda mantêm vestígios vivos, é uma forma de trabalhar e de agir no presente, na qual, posiciona essa reflexão também sobre caráter político, de como a própria sociedade observa a si mesma.

Partindo do princípio que a artista não se relaciona com o passado distante, separado por camadas de tempo depositadas em cápsulas de contagem, da qual, demarcamos como horas, dias, anos, décadas ou séculos. O passado é algo ainda vivo, acessado geralmente pela área das sensibilidade. Mais do que isso, Adriana Varejão, opera dentro de um largo presentismo que engloba, de um lado, sobrevivências do passado, e de outro, a construção de alguns apontamentos para o futuro.

Como sobrevivências do passado podemos pensar vários conceitos e, entre esses, a memória pode ser considerada como um dos mais potentes. Não existe um resgate da memória, ela é sempre algo construído no presente. Na história da arte alguns dos temas guardados da memória coletiva se tornaram obras consideradas clássicas que até hoje permeiam o inconsciente social. Caminhando em uma direção paralela, a artista identifica tradições presentes em imagens e subverte à sua vontade. Isso ocorre com vários artistas da história da arte brasileira. O resultado é

a aparecimento de discussões até então eclipsadas, como o controle sobre o feminino ou o papel dos negros e outras etnias que formaram o Brasil.

Adriana Varejão sabe da importância e do valor dessas imagens, e provavelmente por isso, é que as escolhe entre outras possíveis para serem parodiadas. Questões praticamente impossíveis para uma determinada época, como o protagonismo de negros ou das mulheres em algumas situações, aparecem em primeiro plano em algumas de suas obras, invertendo o que se passava em alguns quadros considerados clássicos para a história da arte brasileira. Surge assim, o desejo de criar obras, aproveitando-se, de outros artistas e de técnicas de outras épocas, que aliadas as da artista e a sua vontade e criatividade, criam narrativas ficcionais, sobretudo, em uma microhistória visual de pessoas e povos excluídos e marginalizados dos grandes temas históricos.

Quando se trata de temas históricos no trabalho da artista, a memória é a fonte que alimenta o trabalho em sua fase inicial. Posteriormente os trabalhos se bifurcam em inúmeros caminhos, sendo que em cada um, é exigido um tratamento distinto para se chegar a determinado objetivo. Pensando nessas singularidades, as páginas da tese buscaram abarcar a relação com a história em grupos que envolviam o debate teórico, em relação com o barroco, com o modernismo, e a paródia, que é apontada, pela própria, como sua principal metodologia de criação, quando se refere à história.

É um grande desafio estabelecer o que está nas imagens criadas por Adriana Varejão. Seu arquivo pessoal em forma de referências indiciárias é vasto e mistura origens variadas. Aliada a essa primeira, outra atividade exigida foi pensar o que motivou uma escolha em vez de outra e o que se encontra além dessa imagem na própria subjetividade da artista, para que possa ter seguido determinado caminho.

Uma conclusão que se chega é que a artista aborda a criação artística tendo a premissa de que o mundo opera sobre um paradigma cosmológico. Isso significa dizer, que para Adriana Varejão, é como se a realidade fosse animada por uma força transcendental que opera de forma imanente nos objetos. Tudo é abordado como portador de uma matéria que pode ser trabalhada e uma potência única, desde a materialidade de objetos, até temas e ideias da cultura em geral.

Nesse ponto é como se a artista observasse no mundo um sistema de forças e de atravessamentos. A matéria é apenas algo que pode possibilitar uma encarnação momentânea, da qual, atravessa, e incide diretamente nos corpos. Com isto, a

história que tradicionalmente é observada condicionada em determinados limites de expressão, ganha uma nova funcionalidade operando mais no campo das sensibilidades, do que no da racionalidade.

Podemos dizer que o discurso mais produzido pela história é transmitido tradicionalmente pela via do texto escrito ⁹⁰ e opera principalmente na categoria mental da razão cartesiana. Um texto de história precisa justificar seus embasamentos em documentos que lhe deem uma credibilidade fidedigna a algum momento que existiu em algum momento do tempo.

O que Adriana Varejão realizou é a transmissão de conhecimento histórico, mesmo sem ser historiadora, via um caminho da imagem e materialidade que acaba envolvendo a corporeidade de quem observa seus trabalhos. A própria comprovação da história via documentos é parodiada pela artista que constrói quadros que simulam sua origem em outros tempos. Tudo pode ser inventado. É possível deduzir que a característica do simulacro advém da influência do barroco estudada por anos pela artista.

Essa conclusão aproxima do que Fátima Nader em sua dissertação de mestrado, apontou quanto à característica da persuasão no trabalho da artista procedente do diálogo com o barroco. Indo além de Nader que focou seu trabalho em problematizar o simulacro e a persuasão, a questão é que podemos fazer essa aproximação pelo critério estético ao barroco, mas também, pelo lado de uma escrita do passado que esse movimento cultural ofereceu. O barroco presentifica o passado, fazendo com que quem estabeleça uma relação com ele, sofra uma experiência de imersão. Em Adriana Varejão podemos estabelecer troca com o passado, como se esse, ainda estivesse presente.

Porém, essa experiência de imersão é cuidadosamente calculada pela artista. O passado deve ser desconstruído, daí a importância da paródia em seu trabalho. Com esse instrumento, não é buscada uma ruptura total com o passado, mas sim, uma forma de relacionamento própria. O movimento da paródia é de inversão do sentido de algo, ou seja, partir de um ponto e propor um outro caminho que não seja aquele projetado originalmente. Isso resulta em uma grande abertura do campo das

⁹⁰ É possível mencionar outras formas de transmissão do discurso histórico, como as artes, os costumes e outras formas. O que busquei focalizar é que ainda hoje observam o texto escrito como principal meio de transmissão da historiografia.

interpretações e hipóteses sobre o passado e de como lidamos com suas narrativas construídas a posteriori.

Uma das hipóteses dessa tese foi como a paródia pode colaborar na construção, justamente, de novas questões para o trabalho da historiografia. Ao realizar um trabalho com fragmentos de várias origens na composição de uma narrativa visual, a artista propõe que novas perspectivas de se pensar algumas abordagens surjam, o que corrobora com que certas visões sejam criticadas e atualizadas.

O barroco atuou como fonte de inspiração e instrumentalização do trabalho da artista com a história. A outra vertente é a influência do movimento modernista, mais especificamente, do manifesto antropófago. O método da antropofagia de tomar o diferente como seu, lhe incorporando, mediante uma crítica, e resultando em um retorno diferenciado ao mundo, pode se observando em trabalhos dos anos noventa de forma enfática.

O passado não é só parodiado, mas também incorporado, pressionado e grudado ao corpo em forma de memória e afetividade. Para a artista, o passado é um conjunto de memórias de vários suportes que devem ser antropofagisadas, e incorporadas, mediante a passagem pela crítica. De um lado, o barroco em Adriana Varejão transformou a sua forma de lidar com o passado sobre o ponto de vista da estética e na invenção de linguagens. De outro, a antropofagia atuou como direcionador de qual passado é esse que deve que ser incorporado.

Outros sistemas culturais, ou mesmo pequenos fragmentos autônomos também influenciam Adriana Varejão na sua relação com o passado e a história, mas que por limites dessa tese não foram abordados. Concentrando nos dois já apresentados, podemos concluir que o modernismo e o barroco atuam juntos no pensamento da artista sobre esferas diferentes na composição do trabalho que se estende até o fim da década de noventa. A linha entre ambos é tênue e em algumas obras praticamente indistinguíveis.

Por fim, através da pintura Adriana Varejão é possível pensar a história como atravessamento, não só de corpos, mas de lugares e objetos distantes. São cartografias em que as direções para lugares pouco visitados, ou mesmo inexistentes, são inventados. A artista continua trabalhando e explorando isso em novos temas de trabalhos. A história continua em seu fluxo de continuidades e descontinuidades, como campo de exploração artística e de reflexão.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. . **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007
- ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. **Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira**. São Paulo: Annablume, 2003.
- ALMEIDA, M. *Po(i)éticas antropofágicas: reflexões sobre uma perspectiva brasileira para a crítica de arte*. P. 4 Disponíveis em http://martinezsilva.com/articulos/Po_ticas_antropofagicas.pdf Acessado em 01/01/2015 às 16 hs.
- ANDRADE, Oswald de; CAMPOS, Haroldo de. **Oswald de Andrade: trechos escolhidos**. Rio de Janeiro: AGIR, 1967.
- ANDRADE, Oswald de; CAMPOS, Haroldo de. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 1990.
- ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1982
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Ed Cultrix, 1997.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo,. . **Imagem e persuasão: ensaio sobre o barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense , 1984.
- BENJAMIN, W., **Passagens**, Minas Gerais: Ed UFMG., 2006
- BLOCH, Marc **Apologia da história ou o ofício do historiador**. São Paulo; Editora Zahar, 2003.
- CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. Salvador: FCJA, 1989
- CÂNDIDO, Antônio. . **Formação da literatura brasileira** /. 2. ed. rev. São Paulo: Martins, 1964.
- CARTAXO, Zalinda,. **Pintura e realidade: realismo arquitetônico na pintura contemporânea de Adriana Varejão e José Lourenço** : Rio de Janeiro, Editora Apicuri, 2012
- COUTINHO, Afrânio. **Conceito de literatura brasileira** . Rio de Janeiro: Ediouro,

s.d.

COUTINHO, Afrânio,. **Aspectos da literatura Barroca**. Rio de Janeiro: A Noite, 1950.

D'ORS, Eugênio. **Lo Barroco**. Madrid: Alianza Editorial, 2002

DIEGUES, Isabel. **Adriana Varejão**: antre carnes e mares = between flesh and oceans. Rio de Janeiro: Cobogó: BTG Pactual, 2009.

FONDATION CARTIER DOMUS ARTIUM 2 CENTRO CULTURAL DE BELÉM (LISBOA). **Adriana Varejão**: chambre d'échos = echo chamber. [Arles]: Actes Sud; [Paris]: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2005.

CASTRO, Viveiros, **Sobre a mármore e a murta a inconstância da alma selvagem e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora; Ed. Cosac e Naify. Pág 185

GALERIA CAMARGO VILAÇA. **Adriana Varejão**: painting/suturing/pintura/sutura. São Paulo, 1996.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra**: Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus, 1991.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins, 1954.

RUGENDAS, Johan Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. 5. ed. São Paulo: Liv. Martins, 1954.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**: seguido de A obra-prima desconhecida, de Honoré de Balzac. São Paulo: Escuta: Ed. FAP-UNIFESP, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha** . São Paulo: Ed. 34, 1998.

KIFFER, A. P.; REZENDE, R.; BIDENT, C. **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

KIFFER, Ana Paula Veiga. **Antonin Artaud**: uma poética do pensamento. Coruña: Universidade da Coruña, Departamento de Galego-Português, Francês e Linguística, 2003.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, c2013.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte** Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença** - o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HERKENHOFF, Paulo. **A fotografia como pintura**. Rio de Janeiro: Ed. Artviva, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.
Seattle: Bay Press,

JAY, Martin, Martin. “**Scopic Regimes of Modernity**”, *Vision and Visuality*.

LAGNADO, Lisette. **Adriana Varejão: pintura como fim**. Galeria, São Paulo, nº. 11, p. 74-77, 1988.

LIMA, Valéria. **J.-B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)**. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Cia das Letras, 2006

LIMA, Valéria - **Uma Viagem com Debret**, {coleção: Descobrindo o Brasil} Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, RJ s/d-

LIMA, Valéria. **J.-B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)**. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

MALCOM, E. L. **Adriana Varejão: o corpo como o avesso da história**. 2005. 172 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

MATTOS, Ilmar Rohloff de. INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO (BRASIL). . **O tempo Saquarema: a formação do Estado Imperial**. 3. ed. Rio de Janeiro: Access, c1994.

MARQUES, Alfredo Pinheiro. **A cartografia portuguesa e a construção da imagem do mundo**. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da moeda, 1991.

PEDROSA, Adriano. MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. **Adriana Varejão: histórias às margens** [at the margins]. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2013.

NADER, Fátima. **Memória e persuasão na pintura de Adriana Varejão**. 2009. 173 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2009.

NERI, Louise; HERKENHOFF, Paulo. **Adriana Varejão**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

Nietzsche, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras . 2002.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Lisboa, Vega, 1988.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. Rio de Janeiro, Ed perspectiva. 1982.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. **Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHWARCZ, lilia, Moritz, O sol do Brasil, São Paulo; Cia das Letras, 2015

BRY, T. America. **The Kraus Collection of Sir Francis Drake**. Library of Congress. Washigton, EUA. Disponível em: <http://international.loc.gov/cgi-bin>. Acesso em: 01 jan. 2013.

VAREJÃO, Adriana. THOMAS COHN Arte contemporânea. . **Adriana Varejão: proposta para uma catequese**. Rio de Janeiro, [199?].

VAREJÃO, Adriana GALERIA LUISA STRINA (BRASIL). . **Adriana Varejão: terra incógnita**. São Paulo, 1992.

VAREJÃO, Adriana. **Azulejões: 6 de fevereiro a 29 de abril de 2001**. Rio de Janeiro, 2001.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES COLETIVAS

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: **Antropofagia e Histórias de Canibalismos**. V.1 [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998. vol. 1. p. 532 - 535.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Disparates sobre a voracidade. In: **XXIV BIENAL DE SÃO PAULO. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.** [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998b. vol. 2. p. 190 – 196.

HERKENHOFF, P. Um entre Outros. In: **XXIV BIENAL DE SÃO PAULO. Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s**. [curadores: _____; PEDROSA, Adriano]. São Paulo: A Fundação, 1998a. p. 115 – 117.

_____. Ir e Vir. In: **XXIV BIENAL DE SÃO PAULO. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.** [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998b. vol. 2. p. 22 – 25.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

HERKENHOFF, Paulo. **Adriana Varejão: fotografia como pintura**. Rio de Janeiro: Artviva, 2006.

_____. **Adriana Varejão: pintura/sutura**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996.

_____. Glória!, o grande caldo. In: NERI, Louise (org.) **Adriana Varejão**. São Paulo: O Autor, 2001.

_____. Saunas. In: _____; SOLLERS, Philippe. **Adriana Varejão: Chambre d'échos/ Câmara de Ecos**. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain/Arles: Actes Sud, 2005, pp. 107 - 118.

NERI, Louise. Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão.

In: _____. (org.) **Adriana Varejão**. São Paulo: O Autor, 2001, pp. 23 – 32.

IMAGENS EM ARQUIVO ELETRÔNICO

ALMASQUÊ, M. I. A. P. **O Azulejo em Portugal**. s.d. Disponível em: <http://www.oazulejo.net/oazulejo.html>. Acesso em: 10 out. 2008.

INHOTIM Instituto Cultural. s.d. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/>. Acesso em: 01 jan. 2015.

VAREJÃO, A. **Adriana Varejão**. s.d. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net>. Acesso em: 01 jan. 2012.

ENTREVISTAS

VAREJÃO, Adriana. **Bate - papo com Adriana Varejão**. 29/11/2005. Disponível em: <http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/.../arquivo/arte/>. Acesso em 06/06/2008.

_____. **58' com Adriana Varejão**. Entrevista concedida a Elisa Lutz Malcom. 24/03/2004. In: MALCOM, E. L. **Adriana Varejão: o corpo como o avesso da história**. 2005. 172 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005