



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

CLEIDI STRENSKE

**ENTRE RASGOS, RASTROS E FISSURAS:
POR UMA POÉTICA DO FEMININO EM ADRIANA VAREJÃO**

Londrina
2022

CLEIDI STRENSKE

**ENTRE RASGOS, RASTROS E FISSURAS:
POR UMA POÉTICA DO FEMININO EM ADRIANA VAREJÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras – Área de Concentração Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Marta Dantas da Silva

Londrina
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Strenske, Cleidi .

Entre rasgos, rastros e fissuras: por uma poética do feminino em Adriana Varejão / Cleidi Strenske. - Londrina, 2023.
175 f. : il.

Orientador: Marta Dantas da Silva.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

Inclui bibliografia.

1. Adriana Varejão - Tese. 2. Literatura barroca brasileira - Tese. 3. Narrativas de contraconquista - Tese. 4. Artes plásticas - Tese. I. Dantas da Silva, Marta . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

CLEIDI STRENSKE

**ENTRE RASGOS, RASTROS E FISSURAS:
POR UMA POÉTICA DO FEMININO EM ADRIANA VAREJÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras – Área de Concentração Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Marta Dantas da Silva
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Cláudia Camardella Rio Doce
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Mariana Silva Franzim
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 06 de março de 2023.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos e todas que direta e indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho:

À Ellen por toda dedicação no processo e construção do trabalho que recebeu forma e conteúdo com a sua marca d'água, obrigada pelos diálogos constantes e pelo cuidado de falar e lembrar de todas sempre;

À minha orientadora Marta Dantas da Silva pelos diálogos francos e enriquecedores;

À Claudia Camardella Rio Doce pela leitura atenta, criteriosa e honesta;

À Mariana Silva Franzim pelas observações precisas;

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina;

A CAPES pela bolsa de estudos concedida.

STRENSKE, Cleidi. **Entre rasgos, rastros e fissuras:** por uma poética do feminino em Adriana Varejão. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudo Literários) Universidade Estadual De Londrina, Londrina. 2022.

RESUMO

Esta dissertação trata da poética de Adriana Varejão e suas incursões na História do Brasil por meio de múltiplas fontes históricas, entre elas, a produção artística e literária referente ao período colonial, a saber, a literatura barroca de Manuel Botelho de Oliveira (1636 – 1711) e de Gregório de Matos (1636 - 1696), a pintura de Conde Clarac, (1819), de Nicolas-Antoine Taunay (1820) e de Frans Post (1637-1680), entre outras. Para isso, se fez necessário observar e isolar as unidades temáticas mínimas, no diálogo entre as duas modalidades artísticas, conforme Tomachevski (1976). Nossa hipótese consiste em observar a articulação de elementos femininos, feita por Varejão, e os desdobramentos do que se lê do passado, sob a perspectiva de construção de uma narrativa de contraconquista (LEZAMA LIMA, 1988). Por meio de fragmentos do passado, ora parodiados (HUTCHEON, 1991), ora submetidos ao procedimento estético da montagem (BÜGER, 1993), o *corpus* selecionado e investigado nesta dissertação cria novas narrativas acerca da nossa história e mostra seu avesso. A partir da constelação de fragmentos fontes históricas do passado que são aproximados, sobrepostos e recriados, a poética de Varejão faz ecoar a ideia de história não linear, constelar, sob o ponto de vista de Lezama Lima (1988) que, por sua vez, também é o procedimento metodológico desta dissertação. O cotejo interartes, então, permite provocar outras perspectivas, outras leituras, outros olhares para o nosso passado porque os recursos artísticos mobilizados pela artista plástica, tais como a montagem e a paródia, possibilitam a aproximação com a escrita literária e o que nela há dos discursos socioculturais do passado. Nesse sentido, ambas as manifestações artísticas, consideradas sob o ponto de vista dialógico (BAKHTIN, 2008), revelam um esclarecimento mútuo. Os novos/outros enredos que resultam desse processo suprimem leituras unilaterais que, antes, realçavam valores culturais, históricos e estéticos europeus, o que sugere o posicionamento decolonial do *corpus* eleito. Além disso, ao alçar o feminino a uma posição de protagonista frente a estes valores, a obra de Varejão compõe uma espécie de alegoria (BENJAMIN, 1987, 226) que representaria as violências e apagamentos típicos dos processos da colonização portuguesa que aparecem fragmentados em ambas as manifestações artísticas.

Palavras-chave: Adriana Varejão; narrativas de contraconquista; Barroco; Artes plásticas; Literatura brasileira.

STRENSKE, Cleidi. **Between tears, traces and fissures: for a poetics of the feminine in Adriana Varejão.** 2022. Dissertation (Master in Letters – Literary Studies) State University of Londrina, Londrina. 2022

ABSTRACT

This dissertation deals with the poetics of Adriana Varejão and her incursions in the History of Brazil through multiple historical sources, among them, the artistic and literary production referring to the colonial period, namely, the baroque literature of Manuel Botelho de Oliveira (1636–1711) and Gregório de Matos (1636-1696), painting by Conde Clarac (1819), Nicolas-Antoine Taunay (1820) and Frans Post (1637-1680), among others. For this, it was necessary to observe and isolate the minimum thematic units, in the dialogue between the two artistic modalities, according to Tomachevski (1976). Our hypothesis consists of observing the articulation of female elements, made by Varejão, and the unfolding of what is read from the past, from the perspective of building a counter-conquest narrative (LEZAMA LIMA, 1988). Through fragments of the past, sometimes parodied (HUTCHEON, 1991), sometimes subjected to the aesthetic procedure of montage (BÜGER, 1993), the *corpus* selected and investigated in this dissertation creates new narratives about our history and shows its reverse side. From the constellation of historical source fragments from the past that are approximated, superimposed and recreated, Varejão's poetics echoes the idea of non-linear, constellar history, from the point of view of Lezama Lima (1988), which, in turn, is also the methodological procedure of this dissertation. The interart comparison, then, allows provoking other perspectives, other readings, other looks at our past because the artistic resources mobilized by the plastic artist, such as montage and parody, make it possible to approach literary writing and what is in it of the sociocultural discourses of the past. In this sense, both artistic manifestations, considered from the dialogical point of view (BAKHTIN, 2008), reveal a mutual enlightenment. The new/other plots that result from this process suppress unilateral readings that previously highlighted European cultural, historical and aesthetic values, which suggests the decolonial positioning of the chosen corpus. Furthermore, by elevating the feminine to a protagonist position in the face of these values, Varejão's work composes a kind of allegory (BENJAMIN, 1987, 226) that would represent the violence and erasures typical of the processes of Portuguese colonization that appear fragmented in both artistic manifestations.

Keywords: Adriana Varejão; counter-conquest narratives; Baroque; Visual arts; Brazilian literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|-----|
| Figura 1 – Adriana Varejão, <i>Mapa Lopo homem II</i> , 1992-2004 | 11 |
| Figura 2 – Lopo Homem, <i>Lopo Homem: Atlas Miller</i> , hemisfério português 1519 | 17 |
| Figura 3 – Conde Clarac, <i>Floresta Virgem</i> , 1819..... | 34 |
| Figura 4 – Adriana Varejão, <i>Paisagens</i> , 1995 | 35 |
| Figura 5 – Joseph Alfred Martinet, <i>Vista do Rio de Janeiro</i> , 1850-1870..... | 37 |
| Figura 6 – Adriana Varejão, <i>Paisagens</i> , 1995 – Detalhe | 45 |
| Figura 7 – Adriana Varejão, <i>Aparição e Relíquias</i> , 1993..... | 53 |
| Figura 8 – Adriana Varejão, <i>Aparição e Relíquias</i> , 1993 – Detalhe | 54 |
| Figura 9 – Relicário do Braço de Bento; Azulejaria da Igreja Santo Amaro | 55 |
| Figura 10 – Adriana Varejão, <i>Aparição e Relíquias</i> , 1993 – Detalhe | 56 |
| Figura 11 – Adriana Varejão, <i>Aparição e Relíquias</i> , 1993 – Detalhe | 56 |
| Figura 12 – Adriana Varejão, <i>Aparição e Relíquias</i> , 1993 – Detalhe | 57 |
| Figura 13 – Azulejaria do final do século XVII na Igreja de Bom Jesus do Setúbal | 58 |
| Figura 14 – Theodore Galle e Jean van der Straet, América, 1589 | 59 |
| Figura 15 – Adriana Varejão, <i>Aparição e Relíquias</i> , 1993. – Detalhe | 60 |
| Figura 16 – Detalhe Aparição da Roza Mística; Detalhe <i>Aparição e Relíquias</i> , 1993, de Adriana Varejão..... | 63 |
| Figura 17 – Adriana Varejão, <i>Ex-Votos e peles</i> , 1993..... | 95 |
| Figura 18 – Jean-Baptiste Debret, Jantar Brasileiro, 1827 | 99 |
| Figura 19 – Detalhes da obra de Adriana Varejão, <i>Ex-Votos e peles</i> , 1993 | 102 |
| Figura 20 – Adriana Varejão, <i>Ex-Votos e peles</i> , 1993 – Detalhe | 109 |
| Figura 21 – Nicolas-Antoine Taunay, <i>Vista tirada do Morro da Glória</i> , 1820 | 119 |
| Figura 22 – Frans Post, <i>Paisagem de Pernambuco</i> , 1637-1680..... | 119 |
| Figura 23 – Adriana Varejão, <i>Carne à la Taunay</i> , 1997 | 120 |
| Figura 24 – Adriana Varejão, <i>Carne à moda de Frans Post</i> , 1996..... | 121 |
| Figura 25 – Adriana Varejão, <i>Carne à la Taunay</i> , 1997 – Detalhe..... | 127 |
| Figura 26 – Adriana Varejão, <i>Carne à moda de Frans Post</i> , 1996 – Detalhe..... | 127 |
| Figura 27 – Adriana Varejão, <i>Paisagem canibal</i> , 2003..... | 148 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| CAPÍTULO I | 30 |
| 1.1 BRASIL INCÓGNITO: DA NATUREZA IDÍLICA DE MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA À PAISAGEM CRUA DE ADRIANA VAREJÃO | 31 |
| CAPÍTULO II | 52 |
| 2.1 GREGÓRIO DE MATOS E ADRIANA VAREJÃO: A FENDA DA ARTE PLÁSTICA E LITERÁRIA | 64 |
| CAPÍTULO III | 88 |
| 3.1 DA SÁTIRA AGRESSIVA AO PROTAGONISMO: A RESSIGNIFICAÇÃO DO FEMININO EM GREGÓRIO DE MATOS E ADRIANA VAREJÃO | 89 |
| CAPÍTULO IV | 115 |
| 4.1 O ESPAÇO DA PAISAGEM PERSONIFICADA NA FIGURA FEMININA QUE AMBIENTA AS IMAGENS DO BRASIL | 116 |
| CONCLUSÃO: uma poética do feminino em Adriana Varejão | 135 |
| REFERÊNCIAS | 149 |
| ANEXOS | 154 |

INTRODUÇÃO

*Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar.*

Antonio Machado (Poema XXIX - Proverbios y Cantares)

O ponto de partida desta dissertação é obra *Mapa Lopo Homem II* (1992 - 2004), de Adriana Varejão. Trata-se de uma obra que dialoga diretamente com o mapa do cartógrafo Lopo Homem (1519), (Anexo 01) encontrado em um livro de cartografia portuguesa de posse da artista (Anexo 02). Esses primeiros traços da crosta terrestre revelam a função política da imagem e reservam a tarefa delegada a Lopo Homem, a de delimitar e organizar os interesses de expansão territorial da monarquia portuguesa.

Figura 1 - Adriana Varejão, *Mapa Lopo homem II*, 1992-2004. Óleo sobre madeira e linha de sutura, 110 x 140 x 10 cm.



Fonte: *Entre carnes e mares*, de Adriana Varejão (2009).

A fim de contextualizar a obra de Adriana Varejão, bem como de explicar de que modo o estudo que aqui propomos se organiza, é necessário recorrer a este primeiro mapa que desenhava os limites do espaço territorial em expansão no contexto histórico do século XVI. Naquele momento, o rei de Portugal D. Manuel I concedeu ao cartógrafo e cosmógrafo português Lopo Homem o alvará para planificar a crosta terrestre com o intuito de prever as rotas marítimas que seriam seguidas pelas naus em alto mar (SCHWACRZ; VAREJÃO, 2014, p. 47). Daí, têm-se as primeiras imagens do novo mundo. Datado de 1519 (Figura 01), o mapa de Lopo Homem mostra o continente africano no centro com a Europa no eixo acima, fora da posição convencional, centralizada, e junto a um gigantesco continente até a Ásia. Separada

pelo imenso oceano, e na linha limítrofe do seu mapa, Lopo Homem desenha as américas, com a inscrição de “*Mundus Novus Brazil*”, emendadas à Antártica e à Oceania como se fossem uma faixa de terra contínua.

Isso posto, podemos admitir que o mapa de *Lopo Homem: Atlas Miller, hemisfério português* busca traçar uma rota segura para o êxito das grandes navegações. Diante do *Mapa Lopo Homem II* (1992 - 2004), de Adriana Varejão, tomamos consciência de que não há um percurso seguro na empreitada histórica, nem ao menos há um itinerário único. O mesmo pode-se dizer sobre a trajetória que traçamos neste trabalho feita, na atualidade, a partir da qual nos posicionamos, como intérpretes do nosso passado por meio de algumas obras de Varejão. Como se quisesse questionar quais caminhos o mapa indica, ou o que ele realmente representa, esta primeira obra de Varejão que aqui escolhemos como ponto de partida convida o intérprete a perscrutar a obra de arte e os desdobramentos sugeridos pela presença paródica do Mapa de Lopo Homem e do seu período histórico. No diálogo entre a cartografia de Lopo Homem e o mapa de Varejão, o rumo nem sempre é claro o suficiente, nem mesmo apático a ponto de assegurar interpretações conclusas.

A história do passado de nosso país é, portanto, um roteiro cheio de nuances relacionadas aos três principais termos do título de nossa dissertação, “rastros”, “rasgos” e “fissuras”. Aqui, a palavra “rastros” é usada para indicar que a história é composta por fragmentos do vivido. Entretanto, levados a apreciar a imagem do mundo em pleno período de expansão territorial, é *Mapa Lopo Homem II* (1992 - 2004) que imbrica nosso olhar para a historiografia cheia de lacunas. Entendemos a falta de informação sobre determinados grupos socioculturais como espaços vazios das histórias mais difundidas sobre a colonização das américas, portanto, são essas lacunas que permitem a entrada, acréscimos ou adendos de novas/outras narrativas e interpretações da história.

A partir disso, para a escolha do *corpus* selecionamos obras plásticas que exploram a temática colonial. Esse critério acabou se mostrando profícuo também nos desdobramentos sobre os rastros que Varejão introduz no conjunto das obras selecionadas, o que significa dizer que os elementos presentes em muitas de suas obras se revelam num jogo de significação no cotejo entre si, pois as semelhanças, afinal, mostram um fio condutor, um rastro que nos guia nas análises em diálogo pleno. Por esta razão a obra *Mapa Lopo Homem II* (1992 - 2004), paródia da cartografia de Lopo Homem (1519), marca os critérios e as estratégias de desenvolvimento da pesquisa, desde o projeto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina – UEL, até o desenvolvimento e a execução do presente trabalho final.

A escolha por apresentar *Mapa Lopo Homem II* (1992 - 2004) como fio condutor de nossas reflexões se justifica, pois a artista plástica Adriana Varejão incorpora a cartografia criada por Lopo Homem (1519), utiliza um documento cartográfico histórico, parodia seus traços de estilo, lança mão das marcas da passagem do tempo expresso no papel e, assim, estipula que suas obras são permeadas por “rastros”, que apontam, justamente, para os fragmentos da história reconhecidos na aproximação interartes que faz. O que permite recuperar o traçado daquela antiga compreensão de mundo também apreende o olhar em direção à história daqueles que foram esquecidos, marginalizados, silenciados ou negligenciados. É por essa razão que preferimos nos referir a estes eventos como rastros.

O segundo termo de nosso título, que merece esclarecimento e que tem sua motivação na própria obra de Varejão, é a palavra “rasgos”. Aqui, ela não significa um rompimento com o passado, mas uma ação subversiva de abrir a história consagrada separando uma parte a fim de realçá-la. O procedimento estético de retirar partes a fim de destacá-las deixa grandes traumas, por isso, chamamos de rasgos as rupturas que revelam a matéria carnosa que sustenta as narrativas pelo avesso da história, despertando para novos/outros enredos. Para isso, convida o espectador para o seu ritual canibal, oferece as partes das pinturas coloniais e as vísceras expostas pelos rasgos para que possamos examinar com uma lupa nosso passado e despertar para os novos sentidos com o olhar crítico.

O termo se aproxima das lacunas que percebemos na História do Brasil. Isso porque admitimos que estes rasgos são partes arrancadas – separadas completamente do contexto do qual se originam – o que encontra respaldo no procedimento estético de Varejão, já que a artista retira verdadeiros pedaços de suas obras servindo-os em pratos e baixelas numa analogia ao canibalismo praticado pelos Tupinambás. Dito de outro modo, ao eleger o feminino como tema central, evidenciamos um grupo de indivíduos cuja história e seu protagonismo se mostram fragmentados; as rupturas, ou os “rasgos”, revelam uma figura feminina negligenciada e ao mesmo tempo repercutem sobre os valores sociais ressignificados. Essa tensão guia nossa abordagem, pois as escolhas estéticas impedem uma visão unilateral que poderia privilegiar uma das poéticas, sendo importante a aproximação e comparação da arte literária e das artes plásticas como método de pesquisa. Por isso, ao pensarmos sobre essas partes arrancadas, o que temos são reverências ao movimento antropofágico valorizado como expressão da arte brasileira, reveladas na composição do estudo, pois nossa proposta é de devorarmos o texto literário, deglutirmos as obras plásticas e promovermos o diálogo entre as referências imagéticas e a escrita da época do Brasil colonial, para, em seguida, refletir sobre as nossas análises teóricas que revelam os novos discursos.

Admitindo as heranças étnicas, políticas e culturais que recebemos nesse contato intercultural exposto em *Mapa Lopo Homem II* (1992 - 2004), preferimos usar o termo “rasgos”, pois este permite pensar também nas feridas abertas que não cicatrizaram, seja no nosso olhar sobre os aspectos decoloniais, seja na problematização do feminino visto em Adriana Varejão como protagonista de suas narrativas. É neste sentido que interpretamos os “rasgos” provocados na obra de Varejão como incisões feitas sobre a imagem que permitem perceber a obra como um corpo vivo, feito de entranhas, matéria orgânica, carnes e vísceras que representam a carnalidade em diálogo com os elementos que marcaram o período de contágio cultural explorados pela artista como um corpo feminino que representa o seu conjunto artístico aqui elencado.

Isso põe em evidência as feridas que ainda sangram numa ação subversiva de abrir uma fenda na história consagrada para que dela vazem novos sentidos e nasçam olhares críticos. Para tanto chamaremos de “fissuras” as intervenções que nos permitem introduzir nova significação para os mesmos discursos. Com esse terceiro termo do título desta dissertação, propomos explorar a obra de Adriana Varejão expondo as entranhas do mapa corporificado pela carne que dá forma à sua espessura e representa esse corpo da história vivida por humanos e contada por eles. Entretanto, as definições dos termos também servem para explicar a construção da poética de Adriana Varejão, feita da aproximação com o passado artístico que permite nossa abordagem constelar. Acreditamos que, por meio da articulação de elementos femininos, mobilizados pela artista plástica, é possível observar os desdobramentos do que se lê do passado sob a perspectiva de construção de enredos feitos pelo avesso da história. Por isso, vemos as “fissuras” como fendas abertas nas obras plásticas que caracterizam uma narrativa de contraconquista, o que, também, certifica que sua poética é sobre a ficcionalização de fontes históricas (LEZAMA LIMA, 1988).

Nesse sentido, escolhemos tratar os dados da história – contada por aqueles que detinham as condições formais para documentá-la – orientados por Lezama Lima (1988). A partir deste ponto de vista, repercute a impossibilidade de reconstrução da história, sendo assim, sua abordagem sempre é ficcional. Seguindo as pistas dos fragmentos do passado parodiados por Varejão (HUTCHEON, 1991), e entendendo o procedimento estético da montagem (BÜGER, 1993) como parte que assegura sua poética reflexiva, entendemos que o *corpus* selecionado e investigado nesta dissertação cria novas narrativas acerca da nossa história e mostra seu avesso. Esses recursos movimentam os fragmentos de fontes historiográficas do passado e aproxima-os dos rastros deixados por Varejão, via paródia e montagem, mas, ao mesmo tempo, solicita a interpretação sobre os rasgos e sua carnalidade. É a soma desses

procedimentos que provoca a implosão da ideia de história linear. A tensão provocada na nossa aproximação interartes, a paródia (HUTCHEON, 1991) e a montagem (BÜGER, 1993) que estruturam as narrativas de contraconquista (LEZAMA LIMA 1988), bem como os enredos contados pelo avesso da história consagrada e a quebra da ideia de linearidade da história delimitam a perspectiva de caráter constelar de Lezama Lima (1988) na presente pesquisa. Pois, ao requerer das fissuras, a fenda na historiografia capaz de incluir as novas narrativas, o jogo entre os discursos passados e atuais e a tensão entre as poéticas literária e plástica também orientam nossa escolha metodológica encorada na constelação lezaminiana.

Entre o conjunto de procedimentos estéticos eleitos pela artista que orientam as interpretações, são as “fissuras” da obra *Mapa Lopo Homem II* (1992 – 2004) que apreendem para si a atenção sobre os conflitos daquele primeiro contato cultural. São elas que encaminham o seu espectador/observador a percorrer um caminho da nossa historiografia feita a partir de *Lopo Homem: Atlas Miller, hemisfério português* que, de modo isolado, ao mesmo tempo em que oculta as narrativas de uma contraconquista, possibilita planificar as incursões analíticas do conjunto da obra da artista¹.

A obra *Mapa Lopo Homem II* (1992 - 2004) foi produzida pela artista em dois momentos distintos. Varejão pintou uma primeira versão em 1992, intitulada *Mapa Lopo homem* (Anexo 03) a qual sofreu avarias irreparáveis durante o transporte de uma exposição e foi dada como destruída (ALMEIDA, 2018, p.19). A versão que faz parte do nosso *corpus* foi pintada em 2004. A artista acrescenta o códice II ao título em alusão à sua obra destruída e a mantém em seu acervo particular.

Mapa Lopo Homem II (1992 - 2004) é nosso ponto de partida. Nela, repousa o percurso de nossas análises pautadas nos fragmentos da história apresentados por Varejão e nos desdobraremos de sentido angariados por meio dos rastros deixados por Varejão, o que nos permite, por fim, trazer à tona a face de uma poética que, simultaneamente, desperta para a história do passado como uma construção do colonizador e sua ressignificação na atualidade.

Para tanto convém mencionar que é na paródia, aqui fundamentada por Hutcheon (1985), como procedimento e forma estética, que a artista abre caminho em direção a uma interpretação crítica da história. Da cartografia de Lopo Homem (1519), nossa artista explicita

¹ O título de nosso trabalho foi definido por ocasião da elaboração do pré-projeto de Mestrado, que foi submetido ao processo seletivo para ingresso no Programa de Pós-graduação em Letras da UEL, no ano de 2020. Vale lembrar que de abril a agosto de 2022 esteve em cartaz, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, a exposição da artista intitulada “Adriana Varejão: Suturas, fissuras, ruínas”, termos recorrentes em seu fazer artístico que remetem à composição de novas/outras histórias na formação do Brasil e dos brasileiros, tema central de sua obra e, por conseguinte, de nossa pesquisa que aqui se apresenta.

a intenção de criar uma imagem puramente funcional que ilustra a circunferência da terra – que naquela época nem era entendida como tal (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2009, p, 46) – como experimentação científica da Europa do século XVI. O que não é ignorado por Varejão no documento histórico produzido por Lopo Homem é a sua associação às narrativas marítimas, às aventuras de “descobrimento” de outros povos e a ocupação de espaços desconhecidos. Se por um lado vemos os rasgos como o ato de devorar a arte colonial, numa analogia ao ritual antropofágico que pretendia adquirir as melhores qualidades dos inimigos, por outro, vê-se que a mistura cultural provocou transformações naqueles que aqui aportaram. É, portanto, por meio da cartografia de Lopo Homem, que a artista recupera as perturbações da imaginação dos navegadores/viajantes que se lançavam ao mar sem ao menos ter nitidez dos desafios que encontrariam no caminho, ou a quais desafios seriam expostos. O que expõe seus desejos de poder, domínio de outras culturas, ocultava, na época, o contágio cultural irreversível para ambos. Por esta razão, entendemos que *Mapa Lopo Homem II* (1992 - 2004) guarda a potência de símbolos capaz de ativar as narrativas apagadas, marginalizadas, ignoradas ou silenciadas na história colonial contada ao longo de tempo. O que representa para o espectador da obra de Varejão a metáfora do posicionamento crítico ou, conforme Walter Benjamin (1987), o ato de ler a história a contrapelo que, por sua vez, viabiliza o despertar sobre temas tais como os apagamentos e silenciamentos sofridos por quem foi colocado à margem da história numa analogia à alegoria benjaminiana no conjunto poético de Adriana Varejão. Nessa perspectiva, a obra de Varejão abre uma fenda na história dos vencedores e deixa vazar a(s) história(s) dos vencidos. Basta percebermos, por exemplo que, assim como na cartografia de Lopo Homem (1519), Figura 2, na versão de Varejão (Figura 1), o continente africano ocupa o centro da pintura.

Figura 2 - Lopo Homem, *Lopo Homem: Atlas Miller*, hemisfério português 1519. Cartografia, 59 x 41,5 cm.



Fonte: *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*, de Adriana Varejão e Lilia Moritz Schwarcz (2014).

Recuperada do livro de cartografia portuguesa, a artista também parodia uma mancha vermelha localizada no meio do desenho, próxima da divisão de páginas. As semelhanças continuam na escolha de cores. Feitos em tons pastéis, os dois mapas possuem a descrição de posições geográficas. Além disso, o círculo que delimita as duas versões é da cor vermelha, com pequenos pontilhados brancos e pretos, o que, na versão da artista, produz um aspecto envelhecido.

A partir daí, é possível recuperar as referências provocadas intencionalmente. É, pois, na metonímia da produção original, o nome da obra pelo nome do autor, a saber, *Lopo Homem*, que repousa a provocação feita por Varejão na sua versão *Mapa de Lopo Homem II* (1992 - 2004). Embalados por esta figura de linguagem é que iniciamos o percurso em busca de sentidos para o formato abaulado. É, também, por isso que encaramos *Mapa de Lopo Homem II* (1992 - 2004) como uma representação do mundo que gesta, do corpo feminino capaz de expandir a ocupação demográfica da terra, logo, um corpo vivo grávido de desdobramentos da história e da origem étnica dos brasileiros. Juntam-se a isso as interpretações feitas a partir das incisões: uma delas posicionada no centro do mapa, ainda aberta, possui o aspecto de ferimento recente e ocupa o lugar da linha que denota a passagem no tempo no livro cartográfico de posse da

artista e que serviu de fonte para sua criação paródica. A outra está marcada, no lado esquerdo de quem observa, tendo sua extensão quase completamente suturada por linha cirúrgica. As duas incisões lembram processos de nascimento. A primeira contempla o procedimento médico chamado episiotomia, que consiste na necessidade de realizar uma incisão na vagina da gestante para facilitar o parto natural; a segunda faz referência ao parto por meio de intervenção cirúrgica conhecida como cesariana. De qualquer modo, é possível inferir que *Mapa Lopo Homem II* (1992 - 2004) possui uma representação de gestação. Somado a isso o mapa tem sua forma abaulada, o que reforça essa interpretação pois, segundo a própria artista, seu mapa lembra uma barriga grávida (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2009, p, 46), condição exclusivamente feminina. Diante do exposto, a recomposição de Varejão permite dizer que a metonímia explorada no título *Mapa de Lopo Homem II* provoca uma ruptura das perspectivas do descobrimento do “*Mundus Novus Brazil*” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2009, p, 47), introduzindo referências femininas ao representar a existência de um novo mundo a partir do momento de violência contido no processo do nascimento. Consideramos, portanto, que *Mapa de Lopo Homem II* (1992 - 2004) lembra-nos e, também, lança-nos uma advertência sobre o estado de gestação: as perspectivas de novos caminhos, de possibilidades, de esperanças, mas, também, de heranças étnicas e culturais de caminhos tortos, íngremes e caudalosos, forjados naquele contágio cultural.

Daí, convém dizer que a nossa história étnica – e estética – está localizada “Entre rastros, rasgos e fissuras”, o que justifica o recorte temático, “por uma poética do feminino na obra de Adriana Varejão”, pois sua poética se traduz pela potência de inserir uma interioridade, feita de entranhas, vísceras e sangue numa analogia mais próxima do sensorial, cuja materialidade do mapa histórico não é capaz de mostrar. Acreditamos que é desta maneira que Varejão traz à tona o que estava encoberto na história consagrada, contada a partir de fontes históricas diversas: justamente no ato de rasgar as imagens e servir ao espectador algumas de suas partes com destaque, deste modo, subvertendo as projeções políticas e ideológicas do passado. Este procedimento também aceita outras histórias experimentadas através da carne impressa nos corpos dos herdeiros do contato multicultural e na memória estampada na paisagem que recebe matizes étnicas introduzidas nos orifícios que se abrem, revelando nossa miscigenação.

A artista visual nasceu no Rio de Janeiro, em 1964. Atualmente, vive e trabalha em seu ateliê na capital fluminense. Formou-se na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, também no Rio de Janeiro. Seu percurso artístico tem início a partir das obras compostas em 1985. Os traços marcados pelo exagero já aparecem nas primeiras composições, tais como: *O fundo do mar* (1985), *O universo* (1985) e *Altar amarelo* (1987). É uma das artistas brasileiras que

aparece no cenário mundial das artes plásticas, tendo seu trabalho exposto individualmente por museus e galerias de arte espalhados em vários países. Citamos alguns: em 2021, Adriana Varejão: Talavera, Gagosian, Nova Iorque (EUA); em 2018, *Adriana Varejão*, Victoria Miro Gallery, Veneza - Itália; em 2014, *Adriana Varejão*, The Institute of Contemporary Art/Boston – EUA; em 2013, *Polvo*, Victoria Miro Gallery, Londres - Reino Unido, e *Histórias às Margens*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) – Argentina. Em 2009, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo – Brasil, e Lehmann Maupin Gallery, Nova Iorque – EUA; em 2002, Galeria Soledad Lorenzo, Madri - Espanha; em 2001, *Azulejões*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro - Brasil; e *Azulejões*, Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília – Brasil, e Galeria Pedro Oliveira, Porto - Portugal. Em 2008, inaugurou uma sala de exposição permanente do acervo do museu de Inhotim - Centro de Arte Contemporânea, no município de Brumadinho, Minas Gerais (Brasil)².

Parte significativa de seu conjunto de obras é dedicado a representações de imagens que remetem ao período colonial, o que reflete sobre os costumes socioculturais do Brasil colônia. A pintura do período Barroco é um dos recursos para ficcionalizar a história, isso se aproxima da perspectiva lezaminiana e embasa o fazer estético da artista, revelando a poética de Varejão. Conforme Chiampi (1988),

Lezama constrói uma “fábula intertextual”, em que uma série de contrapontos forma um relato do nosso devir. Essa estratégia, agora do ensaísta como *narrador*, imprime notável forma e argumentação, mostrando como os próprios textos americanos dialogam entre si, ao mesmo tempo que homologam aquela hipótese de que toda história é ficção. (CHIAMPI, 1988, p.29)

Para isto, a artista explora temas tais como: miscigenação, religião, colonialismo e nacionalidade e incorpora a teatralidade aos seus trabalhos (HERKENHOF, 2021; NERI, 2001), mediante a ressignificação de elementos visuais da nossa cultura, como veremos ao longo deste trabalho, a saber, os azulejos portugueses, as paisagens pintadas por visitantes no século XVII e XVIII, as esculturas e símbolos religiosos católicos da época da chegada do europeu nas américas.

Veremos que a crueza poética causa espanto num primeiro contato. A agressividade do processo de colonização é encenada e explorada nas analogias que faz com a matéria orgânica

² A carioca Adriana Varejão possui uma vasta lista de exposições, bem como obras que fazem parte de acervos permanentes de museus em vários países. A carreira da artista possui quase quatro décadas de trabalhos acumulados. Um resumo do que ela desenvolveu pode ser conferido no site disponível em: <http://www.adriana varejao.net/br/home>. Acesso em: 29 de abril de 2022.

– carnes, vísceras, sangue, órgãos retirados dos corpos de personagens e expostos em baixelas, pratos ou joias. O exagero de materiais incorre na exuberância e traz à luz o paradoxo sensorial entre a dor, a sensualidade e a violência. Seus espaços de significação criam a tridimensionalidade de narrativas via representação de conteúdo interior de entranhas sangrentas que saltam pelos sulcos abertos pelas fissuras nas obras, impedindo que o espectador tome apenas um único ponto de compreensão do que vê.

O conjunto de sua obra é adjetivado por curadores e críticos de arte como: Adriano Pedrosa (2014), Silviano Santiago (2009), Louise Neri (2001-2022) e Paulo Herkenhof (1996 - 2021). Esses estudiosos definem sua obra como visceral, sensual ou sensorial, além de elogios sobre as relações que tece com a história do Brasil, como uma arte que refrata e, ao mesmo tempo, confronta a história colonial contada como verdadeira, abrindo fissuras nas narrativas da época do Brasil colônia de Portugal. Por isso mesmo seria, pois, impactante e provocadora. O fato difícil de ignorar é que suas obras são feitas pelo avesso da história que foi difundida como narrativa unilateral. Baseadas nas manifestações artísticas provenientes das grandes navegações, Varejão utiliza as obras de arte da época da colonização como manifestação imagética reconhecida por historiadores como referenciais, faz delas base para sua paródia, assumindo as condutas socioculturais que apontam, insere-as naquilo que já foi dito, em seguida, usa esse mesmo referencial para refutá-lo. Como no caso de *Mapa Lopo Homem II* (1992 - 2004), já apresentado aqui, que reflete, por meio da paródia (HUTCHEON, 1985), as novas dimensões do mundo em expansão territorial conforme organização político-social provocada pelos portugueses, espanhóis, holandeses e outros, em suas incursões pelas Américas, Índia e China.

É desta aproximação atemporal que emerge o interesse antropológico, sociológico e historiográfico sobre o conjunto artístico de Adriana Varejão. Para tanto, Lilia Moritz Schwarcz (2014) descreve o impacto causado pelo confronto dessas obras com a história. Do que a artista parece querer ocultar, mas que, na verdade, explode a superfície da pintura por meio das fissuras e, principalmente, das substâncias que simulam uma parte interna feita de uma espessa camada de tinta. Sua poética calcada no Barroco provoca verdadeiras dobras de significação, pois se aproxima e se apropria de imagens, cartas, relatos do Brasil colonial a fim de compor sua ficção. Tal procedimento descortina reflexões sobre o que está por dentro das entranhas dos documentos historiográficos (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 44) ou o que não está escrito ou documentado, mas que a distância temporal permite perceber, seja nos desafios cotidianos de determinados grupos sociais, seja na mudança de condutas, leis ou costumes da sociedade em geral. A artista investe sobre a imagem daquele mundo em expansão e aplica um fio cirúrgico,

interferindo na cartografia com essa sutura, o que permite ver um mundo nada limítrofe. Este procedimento encena, assim, um esconder para, em seguida, poder mostrar.

De um lado, o ato de cerzir visa, por meio da tecnologia ágil e higiênica da odontologia, extirpar, fechar, bloquear antes que tudo se contamine. Sutura e contaminação são, assim, pares opostos nessa operação que permite ver ao mesmo tempo em que esconde, e separa o mais interno do mais externo. De outro lado, temos um mapa que procura apagar imperfeições, imprecisões e atos de violência. Um mapa, à maneira das suturas, nivela e camufla o mundo da política, da violência, da guerra e das hierarquias assentadas. (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 44-45).

O embate do contato intercultural é recorrente no conjunto poético de Adriana Varejão, às vezes ácido o suficiente para romper com o determinismo sobre condutas sociais ou demandas econômicas praticados pela coroa portuguesa na colônia, outras vezes, acrescentando uma relação irônica (HUTCHEON, 1985) que coloca o colonizador e o colonizado frente a frente. Neste contexto, as cenas produzidas pelo procedimento do recorte e da colagem sobrepõem imagens das práticas de canibalismo que alimentaram o imaginário dos europeus e acentuaram a marginalização do ameríndio:

Ao invés de opor colonizado a colonizador, ela pareceu preferir ficar com ambos os lados da equação. Há violência, mas também criação e muita fertilidade nas cenas por ela selecionadas. Uma série de obras, elaboradas para a exposição Proposta para uma catequese, de 1993, realçaram o tema do canibalismo. Mais original é, porém, a percepção da artista, que parece sugerir que, difícil mesmo, é apostar em quem comeu quem. Provavelmente ambos: vítima e algoz; algoz e vítima. (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 109)

A atração sobre o espectador, exercida pela poética de Varejão, encontraria respaldo nas conexões afetivas com nossas narrativas históricas de exploração do Brasil colônia, nas nuances de figuras femininas esquecidas ou marginalizadas, no longo período escravocrata que garantiu a manutenção, a permanência e domínio europeu nas américas entre os séculos XVI ao XIX. Em nosso ver, Varejão personifica suas paisagens na metáfora das carnes, como matéria orgânica na espessura de suas camadas de significação. Centraliza as personagens antes marginalizadas, encenando, teatralizando a fim de instaurar a sincronia entre o passado e o presente para fornecer outras e novas narrativas. Esse movimento é realizado pela estética eleita pela artista plástica que, nas palavras de Paulo Herkenhof (1996) “se localiza numa região entre a sensualidade plástica, visual e tátil, e a razão” (HERKENHOF, 1996, p.02):

É uma coleta de significantes aparentemente dispersos, que recebem uma conexão dentro de uma lógica das cenas construídas pela artista numa teatralização da história. São relatos antes sem unidade de tempo e de lugar, como na ficção de Severo Sarduy (1). Disso resulta a instauração de uma sincronia no presente, na qual o disperso encontra sua conexão e seu sentido através da ação poética da artista. A obra de Varejão é também uma operação iconológica em que imagens extraídas da história da arte – onde eram escultura, monumentos, louça, gravuras, mapas, ex-votos impressos em livros – passam à condição de pintura, seu filtro e denominador. Insistentemente, o método é operar uma migração de imagens. (HERKENHOF, 1996, p. 01)

As outras/novas narrativas consolidadas pelo procedimento estético de carregar a mão – digamos – na espessura das obras, simbolizariam partes de narrativas da história do período colonial que foram ocultadas. É, pois, esse acúmulo de materiais que metaforiza os segredos desvelados, não sem antes recorrer a um conjunto de apropriação de discursos e elementos estilísticos recortados e colados para compor a estética de sua criação, a sua ressignificação guardada sob as camadas de significação. De acordo com Herkenhof (1996), o barroco aparece como recurso retórico, pois articula a mediação de símbolos que repercutem na densa camada de tinta escondida atrás da lâmina pintada, parodiando afrescos e azulejaria portuguesa ou as paisagens do século XVII. A aproximação dos recursos estilísticos com as histórias contadas pelos vencedores articula, via sistema simbólico, o percurso da artista para compor seus acréscimos narrativos sobre nossa história colonial.

O oval Mapa de Lopo Homem ou Caminho de Adão se refere ao mapa de 1519 onde se desenha a continuidade geográfica entre Ásia e América. O capricho cartográfico de Homem reconciliava as antigas concepções Ptolemaicas frente a descoberta da América. Reassegurava o papel bíblico de Adão como pai da humanidade. Varejão explora a continuidade como contágio cultural na perspectiva do trauma do conhecimento e do dogma sobre a ordem do mundo. As fendas na tela, costuradas com material cirúrgico, buscam a cicatriz. Janela para o mundo no Renascimento, o quadro põe-se aqui como corpo do mundo. O Quadro Ferido — a vitimação física conecta a pintura de Varejão ao sentido edificante da vida dos mártires, indo do barroco ao mito fundamental da cultura brasileira do século XX, a Antropofagia. Estamos diante da moldagem histórica do corpo pela religião, pelos encontros violentos e amorosos do processo de formação da América, pelas políticas de gênero relativas à mulher, pelas lições de anatomia do conhecimento científico e da arte. (HERKENHOF, 1996, p. 02)³

De fato, é o avesso da história que interessa para Adriana Varejão, talvez por essa razão é que as entranhas de suas obras rompem a superfície da pintura. O procedimento se revela

³ A obra *O quadro ferido* (1992), de Adriana Varejão, encontra-se em anexo (Anexo 04). Nele, a artista explora o “contágio cultural” provocado pela expansão territorial que aproximou os continentes europeu, americano e asiático.

generoso com o espectador, pois, conforme Louise Neri (2001, p. 01), a inversão do enredo histórico caracteriza a artista como uma “exploradora do Novo Mundo” capaz de usar as ferramentas do conhecimento disponíveis atualmente para mobilizar signos da História “confrontando a “completude” forjada nas narrativas do “Velho Mundo”. Ao investir sobre o passado, Varejão explora o espaço e o tempo como matérias de natureza ativa “na qual os processos de exploração, mais que os frutos da viagem, se tornam história. Em seu diário, o que importa então não são tanto as descobertas que contém, mas a qualidade da viagem que revela.” (NERI 2001, p. 01).

Neste sentido, poderíamos dizer que Varejão confronta fragmentos de fontes imagéticas da história do Brasil, apropria-se da imagem e interfere, simbolicamente, nela com o artifício da cisão e da sutura, revelando toda a complexidade de sua poética. A inquietação produzida a partir deste movimento permite questionarmos: seria a poética de Varejão capaz de introduzir sentidos, ressignificando narrativas escritas e plástico-visuais hegemônicas sobre a experiência feminina? E mais: isto produziria uma outra versão das *personae* feminina? Recolocaria o feminino como protagonista da história/representação da miscigenação do povo Latino-americano?

Quanto à fortuna crítica sobre a obra de Varejão, destacaremos, brevemente, alguns trabalhos na pesquisa acadêmica. O primeiro deles situa-se no campo da Teoria Literária e das Artes Plásticas, já que faz uma abordagem comparatista entre os processos metalinguísticos presentes na obra de Clarice Lispector e os meta-artísticos de Adriana Varejão. Na compreensão de Eleonora Frenkel (2013), tanto o texto literário de Lispector quanto a obra de Varejão tecerem um corpo vivo:

A pintura retalhada de Varejão, por sua vez, também se expande por pulsações e, como um organismo aberto, não encerra uma totalidade de sentido, antes abre caminho para que a vida se atualize no contato com o espectador. A (des)montagem de cacos e retalhos de que se faz sua obra coloca em xeque uma suposta linearidade da História da Arte e desestabiliza as classificações: pinturas podem ser colagens, azulejos podem ser telas, óleos e porcelanas se combinam em instalações diversas, muitas vezes voltadas para a exposição do processo de criação, da sua dissecação. Esse procedimento metalinguístico (ou meta-artístico) também pode ser (muito) observado nas obras de Clarice e percorre, como na arte de Varejão, uma mesma disposição, ou abertura, para perceber (e refletir sobre) a matéria de que se compõe a arte, a escritura, o texto, o gesto criador, as formas do mundo. (FRENKEL, 2013, p. 74-75)

Ainda dentre os estudos acadêmicos, o contingente de pesquisas circunscritas às disciplinas de artes plásticas representa um meio produtivo de projeção e que valoriza o mérito

da poética desenvolvida por Adriana Varejão. Nesse sentido, o trabalho de pesquisa de Priscila Beatriz Alves (2015), intitulado *A visceral azulejaria de Adriana Varejão*, também pensa no espectador com o olhar plurívoco e na obra da artista como ponto de convergência de fatores historiográficos focado na difusão de referências implícitas e explícitas que iluminam o processo de ressignificação. Para Alves (2015, p.22) “A artista transforma a memória cultural em um colóquio, fazendo uma conexão entre o barroco à época do Brasil, colônia de Portugal, e as questões próprias à pintura e à arte contemporânea”. O diálogo com a história fica impresso nas imagens parodiadas, a imitação não exclui o crivo crítico do olhar da artista que acentua a inversão das narrativas nas várias formas de contar a história da nossa colonização pela memória dos elementos escolhidos para compor seu quadro de sentidos “culminando num embate entre tempos cediços: passado e contemporaneidade são desordenados e cruzados na obra hodierna” (ALVES, 2015, p. 22).

A tarefa de esmiuçar o percurso historiográfico de determinadas culturas, povos ou nações é, normalmente, delegado ao historiador que busca nos rastros da história “investigar reminiscências” na memória cultural ou na barbárie que configura a história, segundo Eduardo Augusto Alves de Almeida (2018), em sua tese de doutorado chamada *Profanação de uma imagem do mundo: Mapa Lopo Homem II, de Adriana Varejão*. Segundo este autor, esta seria uma postura assumida por Adriana Varejão que equivale, no seu procedimento poético, à “responsabilidade comum, tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)” (ALMEIDA, 2018, p. 189). O pesquisador defende, ainda, que a história da humanidade difundida entre nós é um emaranhado de “rastros e arquivos”, constituídos a partir “daquilo que resta dos apagamentos, esquecimentos e silenciamentos do vivido” (2018, p.189), o que explica a natureza fragmentada da história contada como verdade. Tais acepções são assimiladas pela poética de Adriana Varejão que insere suas novas/outras narrativas entre as nuances do que se sabe do passado e seu enfrentamento, ou aproximação com a existência dos herdeiros desse passado histórico. Compreendido como factual, mas ainda assim omissivo, falho e, por isso, cheio de lacunas, a artista trabalha com o real inacessível ficcionado na ilusão que se produz a respeito do passado: a ficção seria uma variante da realidade, guardada e manifesta na “apreensão das formas de realização do real” (ALMEIDA, 2018, p. 29) visto, aqui, nas manifestações de sentidos que se desdobram dentro das próprias obras de Adriana Varejão.

Ao admitirmos que o passado é interpelado pela arte plástica como uma face do vivido real, também é necessário questionar as formas como esse tempo passado se apresenta no presente. Para tanto, Carlos Vinícius da Silva Taveira (2016), na sua tese de doutorado *As*

fronteiras e os usos da história na produção artística de Adriana Varejão, reflete sobre as ruínas no trabalho da artista. Segundo ele, estas são, comumente, apresentadas como objetos ou como alegorias de ideais enraizados na nossa cultura que resistiram a passagem do tempo. Neste sentido, o passado nunca pode ser interpretado “como algo morto, e sim carregado de potência de vida. De outra forma, podemos dizer que o passado, simplesmente não passa, se mantendo vivo em certa medida, na memória e nos corpos” (TAVEIRA, 2016, p. 16).

Tendo em vista essa fortuna crítica selecionada, adentraremos nas particularidades temático-formais em associação com as linhas teóricas deste trabalho bem como no *corpus* eleito. No primeiro capítulo, intitulado “Brasil incógnito: da natureza idílica de Manuel Botelho de Oliveira à paisagem crua de Adriana Varejão”, partimos da linguagem artística visual na obra *Paisagens* (1995) e seus processos de ressignificação no cotejo com o texto literário *A Ilha de maré*, de Manuel Botelho de Oliveira (1636 - 1711). Neste primeiro momento, delimitamos a aproximação entre a obra da artista e o texto de Botelho, no que se refere ao vislumbre da paisagem idílica deste autor que é desmontada por Varejão e remontada sob nova perspectiva. A sobreposição de imagens em *Paisagens* (1995) deriva do contexto histórico de 1819, mais especificamente da paisagem *Floresta Virgem*, de Conde Clarac, e representa, na nossa leitura, a floresta como um monumento absoluto, de natureza gloriosa, que não admite recuo panorâmico possível que expresse sua magnitude. Contemplada a partir de seu confinamento nas obras de Clarac, as “lindas paisagens que seus amigos admiravam em sua casa” (GALARD, 2000, p.40) abraçam o espectador europeu e figuram como se a floresta virgem pudesse também observá-lo, numa relação sensorial de troca entre as imagens que o olhar dos viajantes capturam e a emoção de quem experimentou “flertar” com a paisagem tropical. Aqui, esse olhar contemplativo representa a permanência do colonizador e sua interpretação de valores sobre a fertilidade das novas terras invadidas. Mas, também, situa um dos procedimentos estéticos de Varejão porque na sua montagem o ato de admirar a paisagem recebe o movimento de observação reverso. Nesse sentido, *Paisagens* (1995) ganha a forma de um olho que também observa o seu espectador. Assim, ao personificar sua paisagem, a artista subverte-a, colocando-a como detentora do poder de arquivar, nas suas entranhas, as expressões maravilhadas refletidas no olhar estrangeiro do passado. Isso, simultaneamente, exerceria uma espécie de fascínio na atualidade sobre aqueles que observam a carnalidade do flerte historiográfico.

Este cotejo entre as diferentes modalidades artísticas manifesta o caráter decolonial da releitura feita por Adriana Varejão. Para isso a artista incorre sobre fragmentos de fontes históricas ao se aproximar de imagens da época da colonização e, a partir delas, criar suas outras/novas narrativas paralelas àquelas que foram consagradas ao longo da história. Ainda

inclui em seus enredos a exploração de características culturais latino-americanas, a poética derivada desta montagem (BÜRGER, 1993) que tematiza os costumes, crenças e elementos artísticos historiográficos herdados durante o período colonial. Essa prática como procedimento estético revela sua poética: o que para nós representa uma problematização sobre a nossa produção literária do período colonial também revela seu caráter decolonial, pois repercute uma visão de costumes culturais do ponto de vista do colonizado, conforme os estudos de Quijano (1992). Ainda, neste capítulo, são discutidos os processos de paródia, conforme Hutcheon (1985), o que nos encaminha para as primeiras ilações sobre a possibilidade da poética de Varejão propiciar leituras a contrapelo, de acordo com Benjamin (1987), pois a artista parte da história difundida sob o ponto de vista do vencedor, consagrada pela constância desta abordagem para problematizá-la.

No segundo capítulo, são desenvolvidas reflexões sobre a imposição religiosa, praticada pela coroa portuguesa sobre os povos originários, o que caracteriza, para nossa abordagem, a permanência e o determinismo da mundividência do europeu no Brasil. Nesse propósito, elegemos Gregório de Matos como principal fonte autoral dos textos literários. Além de acumular uma fortuna crítica digna da importância de sua obra, o autor possui uma vasta produção na literatura barroca brasileira⁴ que envolve poesias líricas, satíricas e sacras, cuja abundância de temas personifica a paisagem, o espaço e o ambiente daquele período colonial. Nossa aproximação entre os textos de Gregório de Matos e Varejão revelam que a sagacidade do poeta ainda é válida como um “documento da vida social” (BOSI, 2015, p. 30) do Brasil colônia e que seu nível artístico prova a versatilidade da linguagem literária explorada por Matos. É nesta linguagem empregada nos poemas que buscamos em Gregório de Matos a ambientação ácida que reflete desde os costumes sociais às críticas políticas e religiosas daquele período e que, portanto, foram determinantes para problematizar as obras de Adriana Varejão acerca dos desdobramentos de sentido sobre os temas tais como: contágio cultural, miscigenagem e o feminino. Tal prática nos lembra que o Barroco teve, no período de contágio cultural, um ambiente propício para seu desenvolvimento conforme Lezama Lima (1988). Ainda, segundo Oswald de Andrade em suas reflexões que embasaram o movimento antropofágico, é importante citar que Matos ocupou parte fundamental na nossa formação social e cultural (ANDRADE apud CAMPOS, 1989, p.09).

Para ilustrar esta relação elegemos uma obra que recupera uma antiga prática de impressão conhecida como díptico, que foi apropriada por Adriana Varejão em *Aparição e*

⁴ Optamos por não utilizar na presente pesquisa as problematizações acerca do Barroco, conforme de Antonio Cândido, que excluem Gregório de Matos como autor do período.

Relíquias (1993), com o intuito de apresentar visões de mundo distintas que refletem as crenças religiosas num embate cultural, mas são ligadas entre si pela carnalidade presente nos dois lados simulados na obra. Do jogo dubio proposto no simulacro de um díptico, elegemos o soneto de Gregório de Matos, *Na oração, que desaterra..... a terra*, pois este repercute os conflitos do homem barroco sobre a vida divina e as práticas vistas como mundanas. Já que é no período Barroco que o homem pensa e passa a expressar os contrastes, as oposições e os dilemas da experiência humana, problematizando as relações entre o sagrado e o profano, o divino e o terreno, deparando-se com os conflitos entre a busca da salvação teocêntrica e as maravilhas dos prazeres usufruídos a partir de uma perspectiva antropocêntrica.

Diante disso, a comparação interartes permite estabelecer relações entre as mundividências ameríndia e europeia, conservando e, ao mesmo tempo, contrastando as suas particularidades, bem como apontar as lacunas deixadas por aqueles que detinham tanto o domínio da linguagem formal quanto dos modelos artísticos. Pode-se dizer que, na comparação entre estas duas modalidades artísticas, um método de análise eficiente é observar os motivos e isolá-los em unidades temáticas mínimas (TOMACHEVSKI, 1976), o que significa que decomposmos os textos literários a fim de identificar as unidades temáticas específicas para, em seguida, aproximá-las de algumas características semelhantes identificadas na decomposição analítica das obras de arte selecionadas para o *corpus*. Emprestamos, aqui, o conceito de unidade temática mínima, vindo da Teoria Literária (TOMACHEVSKI, 1976) para nos auxiliar na escolha de elementos representativos que circunscrevem as obras trabalhadas em nossa dissertação.

A decomposição da obra consiste em isolar suas partes caracterizadas por uma unidade temática específica. [...] Através desta decomposição da obra em unidades temáticas, chegamos enfim às partes indecompostas, até as partículas do material temático [...]. (TOMACHEVSKI, 1976, p. 173-174)

O método se mostra pertinente pois, ao estudar a ligação com o movimento parodístico esmiuçado por Hutcheon (1985), *Aparição e Relíquias* (1993) e o poema de Matos, chegamos às suas semelhanças, o que revela as partes indecompostas, ou seja, as partículas do material temático (TOMACHEVSKI, 1976). É este o percurso analítico que sustenta o sistema de significação e ressignificação permanentes.

Esse foco nas unidades temática mínimas mostra que é por meio da sátira que entramos nas caracterizações das figuras femininas do século XVII, nosso tema principal do terceiro capítulo, intitulado “Da sátira agressiva ao protagonismo: a ressignificação do feminino em Gregório de Matos e Adriana Varejão”, cujas personagens são comparadas ao espaço que

ocupam e/ou aproximadas aos animais de pouco valor social na época. Neste sentido, a obra de Varejão, *Ex-votos e peles* (1993), capaz de problematizar nossas origens étnicas e produzir multissignificação, forneceu os dados visuais, enquanto buscamos o(s) modelo(s) de figura feminina construído(s) no poema de Gregório de Matos, *À negra Margarida, que acariciava um mulato*, para demonstrar que a linguagem escrita não é estanque, já que passível de ressignificação dentro do contexto histórico em que é interpelada. Aqui, a linguagem escrita, o excesso e o tom jocoso transformam o que foi dito no passado de modo negativo, do ponto de vista ideológico, carregando uma potência de sentidos suficientes para chegar à atualidade até mostrar o protagonismo do que foi negado, esquecido ou silenciado. Aí entra o nosso cotejo entre a escrita literária e a linguagem visual. Sendo que as imagens plásticas de Varejão se instalam a partir da linguagem degradante empregada por Matos no texto original e, de dentro dele, assimilam o que foi dito para, em seguida, estruturar sua própria montagem com outros significados para a contemporaneidade, o que pode ser entendido como uma outra face da origem étnica. Assim, ao despertar para essas implicações diante de *Ex-votos e peles* (1993), estaremos diante da representação da miscigenagem do povo latino-americano.

Finalmente, num breve esboço de sua poética, são apresentadas, no quarto capítulo, as relações entre as temáticas e os procedimentos estéticos elencados presentes na obra de Adriana Varejão. Notar como o conteúdo e a forma se interrelacionam demonstra a simultaneidade dos procedimentos antropofágicos e autofágicos da artista. Em seu caráter antropofágico, há uma busca por fontes imagéticas do passado colonial brasileiro; já no autofágico percebemos as recorrências temáticas bem como o ato de fissurar e acumular a tinta na superfície das obras, potencializando seu efeito de interioridade. Dentro do quadro de significação e ressignificação proposto por Varejão, escolhemos *Carne à la Taunay* (1997) e *Carne à moda de Frans Post* (1996) para representar a dinâmica que simboliza a permanência e a manutenção de aspectos culturais coloniais e étnicos dos europeus no Brasil. Em sua natureza autofágica, destacamos, especialmente, as fissuras, a carnalidade, os temas raciais e culturais eleitos para compor seu conjunto poético. Ainda, cabe salientar que, se por um lado, o caráter autofágico da poética de Adriana Varejão personifica as paisagens por meio da carnalidade, por outro, ao rasgar a superfície de suas paisagens com as fissuras, estas manifestam as vísceras, a carne das partes internas da obra. Isto, no cotejo com o poema *Por entre o Beberibe e o Oceano*, de Gregório de Matos, revela a antropofagia feita da tríade: pinturas das paisagens do período colonial, discurso poético de Gregório de Matos e o conjunto poético de Adriana Varejão. Isso demonstra como a herança da expansão territorial impôs o contato multicultural já mencionado na primeira imagem do mundo em *Mapa Lopo Homen II* (1992 - 2004) que Varejão ressignifica e oferece

como valor étnico cultural. Novamente, estaríamos diante das suas montagens que se apropriam dos discursos do passado, recortam e colam os elementos sob outros paradigmas a fim de reelaborar os signos pertencentes à própria obra. Este movimento acarreta a metáfora de oferecer suas paisagens corporificadas como *Ex-votos*, de incutir o olhar do espectador como observador da sua própria história no revés contemplador do avesso das narrativas, localizado por entre os rastros, rasgos e as fissuras de tudo que os documentos oficiais jamais alcançam revelar.

Destacamos que o trabalho que aqui se apresenta é semelhante a uma jornada porque possui o início de uma caminhada pelo extenso mapa-corpo-obra de Adriana Varejão, dentre as várias possibilidades que esta constelação nos apresenta. Como o leitor poderá inferir, interessamos o movimento e não necessariamente nosso ponto de origem. Observadas de perto, as relações entre a literatura e as artes plásticas que tecemos aqui – e que, em certa medida, foram indicadas pela sensualidade e sensorialidade crua e fragmentada na carne, no sangue e nas vísceras escancaradas pela própria obra –, são atualizadas e potencializadas a cada volta num percurso atemporal. A origem, como a uma miragem, encontra-se, seguramente, em cada um dos textos literários e nas obras que compõem nosso *corpus*.

CAPÍTULO I

1.1 - Brasil incógnito: da natureza idílica de Manuel Botelho de Oliveira à paisagem crua de Adriana Varejão

Considerando os pontos de contato entre duas formas artísticas, a linguagem literária e a plástica, é no pensamento benjaminiano que se estrutura nossa problematização. Desta concepção parte o pressuposto que abarca leituras que atualizam os possíveis sentidos, bem como a organização de reflexões sobre o passado histórico, visto, aqui, como uma centelha que lança luz sobre o presente.

A história marcada pelo olhar do colonizador recebe atenção crítica, já que emergem da visão unilateral nuances de fatos não mencionados oficialmente. Para provocar este pensamento crítico analisamos o texto literário a fim de recuperar informações sobre costumes e aspectos socioculturais que, de modo geral, não são explorados em documentos oficiais e/ou outras fontes históricas. Ainda, é preciso destacar que a linguagem literária, sua ambivalência e polissemia, realçam as lacunas dos textos oficiais e das obras de arte visual da época do Brasil colonial. Assim, o cotejo de ambas revela os rastros que guiam nossa aproximação com as obras de Adriana Varejão. Os rastros da experiência vivida no Brasil setecentista revelam evidências do processo da colonização da América Latina. Tais vestígios são confrontados com os desdobramentos dos discursos atuais, o que reflete sobre nossa cultura e revela os silenciamentos e apagamentos sofridos. Sobre nossa compreensão atual, de relação hierárquica, de domínio e exploração, Quijano (1992) aborda os processos de dominação e implementação da visão determinista de políticas europeias sobre as colônias. Para ele as iniciativas unilaterais do ocultismo doutrinário regidas pelo colonialismo diminuíram determinadas etnias, crenças religiosas ou costumes sociais de modo geral, o que assegura a divisão e as discriminações raciais, étnicas e antropológicas até a atualidade, já que

estabeleceu-se uma relação de dominação direta, política, social e cultural dos europeus sobre os conquistados de todos os continentes.

Essa dominação é conhecida como colonialismo. Em seu aspecto político, especialmente formal e explícito, a dominação colonial foi derrotada na grande maioria dos casos. A América foi a primeira cena dessa derrota. Mais tarde, desde a Segunda Guerra Mundial, África e Ásia. Assim, o colonialismo, no sentido de um sistema de dominação política formal de algumas sociedades sobre outras, parece ser coisa do passado. O sucessor, o imperialismo, é uma associação de interesses sociais entre os grupos dominantes (classes sociais e/ou “grupos étnicos”) de países desigualmente colocados em uma articulação de poder, ao invés de uma imposição do exterior.

No entanto, a estrutura de poder colonial produziu discriminações sociais que foram posteriormente codificadas como “raciais”, étnicas, “antropológicas” ou “nacionais”, dependendo dos momentos, dos agentes e das populações envolvidas. Essas construções intersubjetivas, produto da dominação colonial por parte dos europeus, foram inclusive assumidas como categorias (de pretensão “científica” e “objetiva”) de significação a-histórica, ou seja, como fenômenos naturais e não da história do poder. Com efeito, se observarmos as principais linhas de exploração e dominação social em escala global, as linhas matríciais do atual poder mundial, sua distribuição de recursos e trabalho entre a população do mundo, é impossível não ver que a grande maioria dos explorados, dominados, discriminados, são exatamente os mesmos membros das “raças”, dos “grupos étnicos”, ou das “nações” em que as populações colonizadas foram categorizadas, no processo de formação dessa potência mundial, a partir da conquista da América.⁵ (QUIJANO, 1992, p. 11-12 – Tradução nossa)

É preciso, portanto, duvidar e questionar do que Walter Benjamin chama de “verdade acabada”. Para Benjamin apoiar-se na empatia afasta a essência da verdade presente na “unidade do singular” e escapa ao saber, pois a própria escolha do fato histórico a ser estudado já é uma seleção repleta de intenções que o observador estabelece com o seu objeto, o que reduz o fato histórico ao “inducionismo não-crítico” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 129-130):

Retomando uma diferenciação elaborada por ele no início do seu trabalho sobre *As afinidades eletivas*, Benjamin sublinhou novamente este seu distanciamento com relação ao platonismo *tout court*, antimaterialista, afirmando que “o teor de verdade [der Wahrheitsgehalt] deixa-se apreender apenas via o mais exato mergulhar nas singularidades do teor coisal” [Sachgehalt] (I 208).

[...] Num fragmento datado de alguns anos antes da confecção deste prefácio ao livro sobre o drama barroco, Benjamin já destacara a necessidade desta mediação: “Conhecimento e verdade não são idênticos nunca; não existe conhecimento verdadeiro nem verdade conhecida. No entanto alguns

⁵“fue establecida una relación de dominación directa, política, social y cultural de los europeos sobre los conquistados de todos los continentes. Esa dominación se conoce como colonialismo. En su aspecto político, sobre todo formal y explícito, la dominación colonial ha sido derrotada en la amplia mayoría de los casos. América fue el primer escenario de esa derrota. Posteriormente, desde la II Guerra Mundial, África y Asia. Así, el colonialismo, en el sentido de un sistema de dominación política formal de unas sociedades sobre otras, parece pues asunto del pasado. El sucesor, el imperialismo, es una asociación de intereses sociales entre los grupos dominantes (clases sociales y/o “etnias”) de países desigualmente colocados en una articulación de poder, más que una imposición desde el exterior.

Empero, la estructura colonial de poder produjo las discriminaciones sociales que posteriormente fueron codificadas como “raciales”, étnicas, “antropológicas” o “nacionalizadas”, según los momentos, los agentes y las poblaciones implicadas. Esas construcciones intersubjetivas, producto de la dominación colonial por parte de los europeos, fueron inclusive asumidas como categorías (de pretensión “científica” y “objetiva”) de significación ahistórica, es decir como fenómenos naturales y no de la historia del poder. Dicha estructura de poder, fue y todavía es el marco dentro del cual operan las otras relaciones sociales, de tipo clasista o estamental. En efecto, si se observan las líneas principales de la explotación y de la dominación social a escala global, las líneas matrices del poder mundial actual, su distribución de recursos y de trabajo entre la población del mundo, es imposible no ver que la vasta mayoría de los explotados, de los dominados, de los discriminados, son exactamente los miembros de las “razas”, de las “etnias”, o de las “naciones” en que fueron categorizadas las poblaciones colonizadas, en el proceso de formación de ese poder mundial, desde la conquista de América en adelante”. (QUIJANO, 1992, p. 11-12)

conhecimentos são imprescindíveis para a exposição da verdade” (VI 48). (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 129-130)

Por isso, é necessário admitir que as informações fragmentadas que chegam até os dias atuais marcam enredos que circunscrevem elementos historiográficos da formação do Brasil e/ou da nossa gênese cultural. Os meandros que refletem sobre a cultura brasileira revelam vestígios dos determinismos políticos e sociais e oferecem o discurso organizado a fim de preservar uma verdade acabada, numa narrativa unilateral. Walter Benjamin nos alerta sobre o perigo dessa leitura, sugerindo uma leitura “a contrapelo”. Para tanto, a orientação analítica deste capítulo está fundamentada no texto *Sobre o conceito de história*, composto em 1940. Especialmente no que se refere à seleção de informações por meio de fragmentos históricos que representariam, nas palavras de Benjamin (1987), uma verdade acabada:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. (BENJAMIN, 1987, p. 224)

É o desafio de desnudar a narrativa unilateral que posiciona nossa leitura crítica sobre a história. Para Gagnebin (1987) esse posicionamento descobre um outro tempo, o “tempo agora”, circunscrito ao momento de contato de realidades diferentes que forçam o indivíduo para o despertar da nova história esclarecida.

Com o intuito de evidenciar a relação entre as manifestações artísticas, buscou-se no texto literário setecentista *Ilha de maré*, de Manuel Botelho de Oliveira (1636 - 1711) as imagens do período colonial brasileiro. Há, no poema, informações descritivas que representam as paisagens, somadas aos elogios sobre a terra e seus frutos que, no confronto com a tela do Conde Clarac (1777 - 1847) (Figura 3), produzida no período colonial, revela uma imagem idealizada, que dialoga com o poema de Botelho pois apresenta uma paisagem atraente para o olhar estrangeiro.

Figura 3 - Conde Clarac, *Floresta Virgem*, 1819. Óleo sobre tela, 53 x 75 cm.



Fonte: Catálogo da Mostra do Redescobrimento: o olhar distante (2000).

Manuel Botelho de Oliveira nasceu na Bahia em 1636. Filho de aristocratas, frequentou o Colégio da Bahia. Contemporâneo a Gregório de Matos, estudou, como este, jurisprudência na Universidade de Coimbra, ingressou no curso no ano de 1658 (RODRIGUES-MOURA, 2005, p. 559 *apud* FURTADO, 2017, p. 51), que concluiu em 1664. Parte de sua obra é escrita nas línguas latinas, como a italiana e a castelhana. Terminada sua formação acadêmica, diferente de Matos, seu regresso à Bahia foi uma repatriação prevista, esperada e festejada pela proximidade que a família mantinha como a coroa portuguesa. Filho de Antônio Álvares Botelho, Capitão de Infantaria Paga, Botelho era visto como um “fidalgo do rei” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 103 *apud* FURTADO, 2017, p. 51). Estimado pela “Casa de Sua Majestade, Dom Pedro II (1648-1706), rei de Portugal e Algarves”, Botelho de Oliveira exerceu a advocacia das causas forenses, e era conhecido por seus êxitos na literatura jurídica. Foi na magistratura que recebeu o reconhecimento na sua época, o que lhe rendeu o exercício de funções político-administrativas na Bahia, mais precisamente em Salvador, capital da colônia até 1763. Apoiou o governador Câmara Coutinho na captura de mocambos – nomenclatura usada na época para designar os grupos de escravos que fugiam e permaneciam escondidos nas comunidades localizadas perto de vilas (MOURA, 1981, p. 107 *apud* FURTADO, 2017, p. 51). No campo de arte literária, destacou-se como seu conterrâneo, Gregório de Matos, “tendo igualmente escrito versos ao governador Antônio Luís Gonçalves da Câmara Coutinho”, 29º

governador do Estado do Brasil (1690- 1694) (TEIXEIRA, 2005, p. 84 *apud* FURTADO, 2017, p. 51).

A escolha do poema *A Ilha de maré* (1705), de Manuel Botelho de Oliveira, se deve à sobreposição de imagens da natureza exuberante do Brasil. O critério serviu para encontrarmos, à primeira vista, uma descrição maravilhada do novo mundo, cuja caracterização exponha uma natureza mais atraente do que a de outros países colônias da Holanda ou da Espanha, inimigos de Portugal. O poema faz parte da seara de textos inaugurais do Brasil na literatura, tais como a Carta, de Pero Vaz de Caminha, ou as cartas de Américo Vespúcio e, assim como estes, carrega vestígios da exploração comercial empreendida a partir da metrópole contra a colônia. Concordando com Alfredo Bosi na *Dialética da Colonização* (1992), sabemos que a prática escravista rendeu um mercado lucrativo, seja por meio do comércio de escravos, seja com a produção açucareira pujante naquele contexto. Contrapondo a realidade escravocrata, era importante estabelecer uma relação idílica com a fertilidade, a abundância e, ao mesmo tempo, com a estética prestigiada na metrópole. O que significa dizer que *Ilha de Maré* (1705), de Botelho, foi escrito com traços marcados pela estética europeia e, apesar de descrever uma paisagem tropical, relaciona-se com o estilo engenhoso do Barroco e possui um vigor semelhante ao das obras do poeta português Luís de Camões e do espanhol Gôngora, com seus estilos consolidados e reconhecidos pelas formas rígidas e de preceptivas retóricas do século XVII.

O que chama atenção é que nos versos são encarnadas palavras como lucro, liberal e mais valia e essas palavras aparecem nas descrições como elementos associados às características naturais dos frutos e vegetais brasileiros. Nessa relação natureza-economia, o poema culmina na afirmação dos quatro “AA” que compõem o Brasil: águas, ares, arvoredos e açúcar. No poema, a mercadoria açúcar aparece não como produto de cruéis relações de produção baseadas na exploração do braço escravizado e ao custo do desgaste intenso e desmedido da terra. (ARAÚJO, 2014, p. 33)

Por isso a necessidade de incluir *Paisagens* (1995), de Adriana Varejão, que repercute em nossa leitura contemporânea sobre a arte e seu sistema de signos, construída a partir da sobreposição da imagem da paisagem romântica de Clarac em *Floresta Virgem* (1819) (figura 3), e da litogravura de Joseph Alfred Martinet, na obra *Vista do Rio de Janeiro* (1850-1870) (figura 5), no movimento de ressignificação que alcança uma outra face de conhecimento antes obscurecido pela história consagrada. Trata-se de uma pintura, feita em óleo sobre madeira, que faz parte da série *Terra Incógnita*, inspirada nas pinturas/gravuras feitas por viajantes europeus

com intuito de realçar as qualidades das terras brasileiras, cujo interesse, além de estético, foi o de promover o chamado novo mundo a fim de torná-lo atrativo ao homem europeu.

Figura 4 - Adriana Varejão, Paisagens, 1995. Óleo sobre madeira, 110 x 140 x 10cm.



Fonte: Coleção Folha de S. Paulo: grandes pintores (2013).

É a partir das escolhas de procedimentos estéticos que detêm informações sobre o passado que investigaremos a significação e a ressignificação que reverberam na arte atual. Pautada sob os processos de paródia e ironia de Hutcheon (1991), a obra *Paisagens* (1995), de Adriana Varejão, representa o outro polo de nossa leitura. Diante desta sobreposição de contextos históricos e sociais, nossa hipótese é a de que a referida obra concentra, na sua materialidade, como um objeto em relevo, o apelo sensorial que expressa toda a sorte de violências intrínsecas ao processo de colonização do Brasil. É por meio do tom irônico que Varejão estrutura os desdobramentos de sentidos sobre a história consagrada guardados na linguagem plástica, idealizada semelhante ao Romantismo, que tem uma visão idílica do mundo e da colonização, percebida na tela pela exuberância e grandeza da natureza contrapondo os personagens diminutos dos indígenas que “guiam” o europeu pela floresta. É na escrita barroca de Botelho que Varejão recorre aos códigos estéticos e retóricos europeus previamente estabelecidos para propagar as belezas e a fertilidade desta natureza das terras tropicais. *Paisagens* (1995) parodia a estética de *Floresta Virgem*, de Conde Clarac (1819), que, acrescida de imagens dialogantes, apresenta o desdobramento do tema expansão territorial para o

contágio cultural e a miscigenação. A paródia de Varejão é capaz de ligar os pontos da paisagem de Conde Clarac: uma mata virgem nos moldes do romantismo, que propagou as qualidades naturais da colônia, a clareira com uma vegetação rasteira, a cadeia de montanhas ao fundo, da baía de Guanabara, na cidade do Rio de Janeiro, imagem comumente publicitária até os dias atuais. O cenário, que traz uma tomada da Ilha das Cobras (RJ), foi produzido por Joseph Alfred Martinet (1850 - 1870)⁶ usando a técnica de litografia, e preconiza uma imagem no Rio de Janeiro que, naquela época, era a capital do Brasil, e ficaria gravada como uma das paisagens mais conhecidas do novo mundo.

Figura 5 - Joseph Alfred Martinet, *Vista do Rio de Janeiro*, 1850-1870. Litogravura, 32,5 x 42,5 cm.



Fonte: Catálogo da exposição realizada no CCBB: Visões do Rio na coleção Geyer (2000).

Esta sobreposição de paisagens, ou colagem, é relacionada com a escrita do poema de Botelho, inclusive no que diz respeito aos seus procedimentos estéticos, o que interfere nas interpretações que fazemos daquela visão de mundo nas discussões sobre o colonialismo na atualidade. Além disso, a descrição detalhada contida no poema *Ilha de maré*, de Botelho (1636 - 1711), ampara nossas observações sobre a abordagem paródica percebida na obra de Varejão. Isso, na perspectiva teórica de Hutcheon (1985), requer uma cadeia de relações referenciadas direta ou indiretamente. O que significa dizer que o acúmulo de alusões imagéticas relacionadas

⁶ A obra faz parte do acervo permanente do Museu Imperial, em Petrópolis no Rio de Janeiro.

na linguagem literária orienta a paródia feita em *Paisagens* (1995), já que inclui o contexto da expansão territorial da época da composição do poema e da *Floresta Virgem*, de Clarac (1819).

Da paródia, como da ironia, pode, [...] dizer-se que requerem um certo conjunto de valores institucionalizados - tanto estéticos (genéricos), como sociais (ideológicos) - para ser compreendida ou até para existir. A situação interpretativa ou hermenêutica é uma situação baseada em normas aceitas, mesmo que essas normas existam apenas para serem transgredidas. [...] Ao codificar parodicamente um texto, os produtores devem pressupor tanto um conjunto de códigos cultural e linguístico comum, como a familiaridade do leitor com o texto parodiado; [...] Como a paródia é uma forma de alusão irônica particular e complexa, a subsequente listagem que ela fez das fases do «efeito perlocutivo» da alusão sobre o leitor também tem interesse para nós. É dito que o leitor compreende a significação literal (não alusiva ou não paródica) daquilo que ela designa por indicador da alusão; reconhece-o, então, como um eco de uma fonte passada (intratextual ou intertextual), apercebe-se de que é necessária a «construção», e recorda-se, assim de aspectos da «compreensão» do texto fonte que podem depois ser relacionados com o texto alusivo - ou paródico - de modo a completar o sentido do indicador. (HUTCHEON, 1985, p. 120-121)

É possível contemplar esta perspectiva ao elencar o poema setecentista, *Ilha de maré*, de Botelho, concentrando nossa leitura sob aspectos historiográficos fragmentados que representam o vestígio necessário para alcançar outras camadas sobre a história da formação sociocultural brasileira, o que significa buscar um “despertar” para enredos não contados. O conjunto de fragmentos históricos encontrados na linguagem literária é parte fundamental no objetivo de investigar as muitas histórias esquecidas ou silenciadas. A história consagrada possui versões difundidas por documentos e arquivadas a fim de marcar e determinar os fatos do passado. Entretanto, é esta mesma estratégia de seleção de discursos políticos e sociais que expõe, paradoxalmente, histórias não contadas. Tais enredos preservam, em seu âmago, um núcleo contendo informações que podem atravessar a história e representar uma centelha que traz à luz fatos históricos, silenciados ou apagados que engendram a composição de outras narrativas. Estas narrativas podem ser sobrepostas aos discursos consagrados, complementadas por estes, ou ainda fornecem dados suficientes para a composição de novos discursos.

Trata-se, para o historiador “materialista” - ou seja, de acordo com Benjamin, para o historiador capaz de identificar no passado os germes de uma outra história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas -, de fundar um outro conceito de tempo, “tempo de agora” (“Jetztzeit”), caracterizado por sua intensidade e sua brevidade. (GAGNEBIN, 1987, p. 08)

Este é, portanto, o posicionamento que norteia nossa leitura. O texto literário será lido como uma unidade de materialidade de fragmentos historiográficos, somados às imagens produzidas no período colonial que alcançam um diálogo com a obra de Varejão. O cotejo de ambos, que caracterizará, conforme Ganegbin, o “tempo agora”, é que revelará a centelha por meio da qual vislumbramos o ponto que nos leva à compreensão de que, embora distanciados temporalmente, eles contêm elementos que se esclarecem mutuamente, assumindo o caráter efêmero desta leitura. Isso porque, neste percurso, os elementos aqui elencados apontam a uma visada de sentido dentre as várias possíveis num processo ininterrupto de significação.

A origem dos bens culturais e estéticos presentes na obra de Varejão, numa perspectiva benjaminiana, nos faz sensível ao que foi apagado e silenciado, o que justifica a perplexidade frente a agressão. Nas palavras de Benjamin:

em toda parte em que uma ação produz a imagem a partir de si mesma e é essa imagem, extrai para si essa imagem e a devora, em que a própria proximidade deixa de ser vista, aí se abre esse espaço de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multidimensional, no qual não há lugar para qualquer “sala confortável”, o espaço, em uma palavra, no qual o materialismo político e a criatura física partilham entre si o homem interior, a psique, o indivíduo, ou o que quer que desejamos entregar-lhes, segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum dos seus membros deixe de ser despedaçado. (BENJAMIN, 1987, p. 34-35)

Pensar na arte como um monumento cultural capaz de dialogar com o passado a fim de problematizá-lo e conduzir o presente aproxima-os em suas semelhanças de tal maneira que os transforma. Nessa perspectiva, conforme Gagnebin (1987, p. 16), o que se apresenta é uma outra forma para o passado difícil de ser esquecida, o que se mostra transformador no presente, pois, ao recorrer ao que a história nos conta, a arte promete despertar para o que foi obscurecido, ou, ainda, marginalizado. Deste confronto, o que se observa é que, no procedimento de recortar uma parte e colar sobre uma outra paisagem, a nova imagem mostra, sob a perspectiva da montagem (BÜRGER, 1993), outro sentido. Por conseguinte, seus signos e significados forçam as novas interpretações sobre o que se viu a princípio nas fontes imagéticas. Sendo assim, a nova imagem é capaz de revelar/reafirmar o discurso idealizado e confrontá-lo. Esta aproximação de fragmentos diversos, de naturezas diversas, cria suas significações por meio da tensão, o que impossibilita a leitura da totalidade, privilegiando o sentido das partes. Para melhor compreensão, Dantas (2008) explica que o princípio artístico da montagem de Bürger (1993) pode ser composto de “fragmentos da realidade: fotografias de pessoas, coisas e lugares, reprodução de documentos, relatos de acasos objetivos” sendo a montagem um procedimento

que cria “sentido ao reunir os fragmentos de realidades isoladas; no entanto, o sentido construído não resulta do contexto original dos fragmentos.” Vejamos:

O conceito de montagem, segundo Peter Bürger, coincide com os dois primeiros elementos do conceito de alegoria de Walter Benjamin, desenvolvido em *Origem do drama barroco alemão*, pois “reúne claramente dois conceitos da produção do estético, dos quais um diz respeito ao tratamento do material (separação das partes do seu contexto) e o outro à constituição da obra (ajuste de fragmentos e fixação de sentido)” (BÜRGER, 1993, p. 118). As partes que compõem a obra possuem elevado grau de independência e podem ser lidas ou interpretadas tanto no seu conjunto como separadamente. [...]

A narrativa advinda do recurso da montagem não é, segundo esse autor, nem analítica nem sintética, mas um tipo particular em que imagens, anedotas, fotos e textos constituem uma espécie de constelação, e não de demonstração. Tal qual uma constelação, em que as estrelas nos parecem estar muito próximas umas das outras apesar do vazio e da distância que as separam, o sentido da narrativa é imposto [...] mas, ao mesmo tempo, o espaçamento entre uma imagem e outra, uma anedota e outra, permite o trabalho da nossa imaginação. Para Theodor Adorno (apud BÜRGER, 1993, p. 130), a “negação da síntese é o princípio da criação” da montagem e “exprime, para a produção estética o que para o efeito estético se chama renúncia à reconciliação” (BÜRGER, 1993, p. 130) com o mundo. (DANTAS, 2008, p. 71-105)

Como dito anteriormente, ao elencarmos o texto literário *A ilha de maré*, de Botelho de Oliveira, considerando a linguagem artística como recurso de manifestações socioculturais, é preciso observar os processos de significação e ressignificação sofridos ao longo do tempo. Esse fundamento nos faz pensar no poema de Botelho e na paisagem de Clarac e Martinet como uma “semente guardada”, na compreensão que Walter Benjamin postula. O passado, então, deve ser considerado como uma experiência capaz de guardar informações como uma espécie de semente que aguarda o momento certo para germinar. É notável que em *Paisagens* (1995), a artista plástica carioca provoca sentidos a partir das pinturas de viajantes que visitaram e/ou residiram no país entre séculos XVII ao XIX, no caso em específico da obra do Conde Clarac, produzida em 1822, há relação direta com o artista de origem francesa que viveu no Brasil entre 1777 e 1847 (PEDROSA, 2013). Varejão manipula elementos de Clarac que são recortados e relocados em sua obra a fim de provocar novas e outras perspectivas (HUTCHEON, 1991).

Isso significa que o procedimento estético da artista, via paródia, visa a uma manipulação de fontes artísticas do período colonial de modo a promover uma investigação autoreflexiva da arte, cuja recorrência temática, que enfatiza a natureza em sua plenitude e completude, nos orienta para o diálogo entre a montagem feita por Varejão e as aproximações com a literatura que fazemos a partir das imagens que extraímos do poema *A ilha de maré* (1953), de Manuel Botelho de Oliveira. Este sistema de significados resultante de

procedimentos artísticos e ideológicos extrapola conceitos circulares e possibilita nossa interação com o *corpus*, sob os aspectos de diferentes temas, motivos (unidades temáticas mínimas) e outras manifestações artísticas plásticas; a relação é explicada por Hutcheon (1991) da seguinte maneira:

aquilo que seus defensores e seus detratores parecem querer chamar de “pós-moderno” na arte atual - seja no vídeo, na dança, na literatura, na pintura, na música, na arquitetura ou em qualquer outra forma de expressão - parece ser a arte paradoxalmente caracterizada pela história e também por uma investigação internalizada e auto-reflexiva sobre a natureza, os limites e as possibilidades do discurso da arte. Em seu aspecto exterior, poderia parecer que o principal interesse do pós-modernismo são os processos de sua própria produção e recepção, bem como sua própria relação paródica com a arte do passado. Mas quero afirmar que é exatamente a paródia - esse formalismo aparentemente introvertido - que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (passado e o presente) - em outras palavras, com o político e o histórico.⁷ (HUTCHEON, 1991, p. 42 – Grifos do autor)

Nesse sentido, podemos dizer que a paródia, derivada do procedimento de montagem (BÜRGER, 1993), representa a forma encontrada por Varejão para referenciar o discurso histórico, mobilizando elementos que, correlacionados tanto na pintura do Conde Clarac e de Martinet, possibilitam a leitura “a contrapelo” benjaminiana. Na espessura e no acúmulo de matérias que saltam das fissuras da obra da artista, a ironia e a paródia ganham mais destaque quando incluímos o poema de Botelho, o que certamente revela um posicionamento de leitura igualmente crítico.

O poema descritivo *A ilha de maré* (1953)⁸, composto no contexto do Brasil colonial, explora a paisagem da época e produz uma sucessão de imagens que serão analisadas neste capítulo. Em suas estrofes, vislumbramos o encontro da terra com o mar; o apelo sensorial é desenvolvido ao longo do poema na descrição das cores e sabores, somados à caracterização do mar com seus frutos em abundância e variedade. Estes valores são longamente relacionados em versos divididos por dez (10) ou seis (06) sílabas poéticas, de composição gráfica distribuída em estrofes que possuem intervalos de dez, sete, quatro ou seis versos entre elas. A construção dos versos, aliada ao esquema de rimas fonéticas assonantes que repetem os sons vocálicos no final das palavras de cada verso da estrofe, conforme nossa indicação destacada no final de cada

⁷ Este trabalho não objetiva a discussão de pós-modernismo como conceito.

⁸ Para esta dissertação utilizamos uma versão do referido poema “publicada em 2005 por ocasião dos trezentos anos da primeira publicação da obra de Manuel Botelho de Oliveira [...] uma vez que antes dessa edição, a obra, na íntegra, só havia sido publicada uma vez em 1953, em dois volumes pelo Instituto Nacional do Livro” (ARAÚJO, 2017, p. 34).

verso, revela o ritmo do poema e fornece um movimento fluido na leitura. Ainda, é esta cadência que apresenta um dos personagens nos versos iniciais, já que simula as ondas do mar que quebram na areia da praia, ou seja, em terra firme, sendo esta a outra personagem responsável por introduzir a temática principal de terras tropicais brasileiras, conforme os trechos que se seguem⁹:

Jaz em oblíqua forma e prolongada
De Netuno, que tendo o amor constante,
Lhe dá muitos abraços por amante;
E botando-lhe os braços dentro della
A pretende gozar, por ser mui bella.

Nesta assistência tanto a senhoreia,
E tanto a galanteia,
Que, do mar, de Maré tem o apellido,
Com quem présa o amor de seu querido:

E por gôsto das prendas amorosas
Fica maré de rosas,
E vivendo nas ânsias sucessivas,
São do amor marés vivas;
E se nas mortas menos a conhece,
Maré de saudades lhe parece.

Vista por fora é pouco apeteçida,
Porque aos olhos por feia é pareçida;
Porém dentro habitada
É muito bella, muito deseçada,
É como a concha tosca e deslustrosa,
Que dentro cria a pérola formosa. (BOTELHO, 1987, apud RONCARI, 2002, p. 199)

Já na primeira estrofe, é apresentada a relação do mar com a terra. Esse personagem é representado no segundo verso como o deus pagão Netuno: */De Netuno, que tendo o amor constante, / lhe dá muitos abraços por amante;/*. O mar, atraído pela graciosidade da terra, *A ilha de maré*, título do poema que também nomeia a terra firme, é visto como amante, e o solo fértil lhe atrai: */E botando-lhe os braços dentro dela / A pretende gozar, por ser mui bella./*. Este contato conota a abertura da terra para receber as sementes em seu solo.

Na segunda estrofe, composta por versos em quarteto, a ilha herda o apelido de Maré por relacionar-se com as águas do mar */E tanto a galanteia / Que, do mar, de Maré tem o apellido/*. A ilha corresponde aos anseios do mar devolvendo-lhe com amor o encontro */Com*

⁹ O poema de Botelho pode ser conferido na íntegra no Anexo 4.

quem presa o amor de seu querido:/. O final do verso, marcado pela pontuação de dois pontos, indica a explicação do que foi mencionado anteriormente, ao mesmo tempo em que introduz a gradação temática do poema. Isso significa que, a partir do quarto verso da segunda estrofe, o poema elenca uma sucessão de qualidades da terra. Além de revelar que ao aceitar que a água do mar penetre em seu solo para receber as sementes que estas águas trazem, também sugere que a água do mar hidrata seu solo e, por isso, fica mais fértil. Assim, o trecho acima selecionado possui divisão temática em três partes. Nos primeiros versos, é apresentada a cena do encontro entre o mar e a terra, depois a relação estabelecida entre eles. Na terceira estrofe, há a espera ansiosa pelo movimento das marés exposto na disposição rítmica e gráfica do poema.

O primeiro verso da terceira estrofe evidencia a relação de agradecimento da terra pelas sementes/águas recebidas; */E por gosto de prendas amorosas / Fica maré de rosas./*. Na segunda parte, podemos observar o movimento de mudança da maré, no verso */E vivendo nas ânsias sucessivas/*, já que podemos perceber a espera ou a transição do estado do mar, isso quer dizer, maré baixa. O verso seguinte determina: */São de amor marés vivas;/*, o que revela a maré alta. O verso finalizado com ponto e vírgula introduz a explicação que separa a alegria da espera, o que simboliza o ciclo das marés e, por conseguinte, a fertilização da ilha. Esta interpretação pode ser conferida nos últimos versos da estrofe. A simulação do movimento das marés alta e baixa também pode ser observada na sequência em que a ilha sente saudade dos galanteios, expressa nos versos */E se nas mortas menos a conhece, / Maré de saudades lhe parece./*

A imagem que se manifesta nestes versos iniciais conota a capacidade do mar, metáfora do colonizador, na fertilização da ilha, o que permite pensar que para a metrópole a colônia está à espera de seus viajantes vindos do alto mar. Tal perspectiva impõe à terra a submissão, e a seus habitantes a espera e, conseqüentemente, a sua dependência do velho continente. Ao confrontarmos essa imagem com a proposta por Varejão em *Paisagens* (1995), o que observamos é o contrário disto. A mata virgem que margeia a obra mostra a natureza em sua plenitude e autonomia. Cabe observar que esta vegetação densa, que possui nuances de muitos tons de verde, além de explorar a diversidade de espécies de árvores e de tipos de folhagens da nossa flora, expõe a riqueza das águas e do ar, também citados por Botelho. Eis um dos pontos de conflito entre a arte visual e o poema, pois a paisagem que margeia a obra de Varejão é detentora de tais riquezas e seria plena em si, o que torna a fecundação, exposta nela, uma agressão. Em outras palavras, enquanto o poema expõe a mundividência do colonizador, que

impõe, por meio da fecundação de suas riquezas, metaforizadas nas “prendas amorosas”, o seu sistema de valores, em Varejão, estas riquezas são intrínsecas à natureza brasileira.

Depreende-se que a imagem do poema setecentista se configura como o que Benjamin (1987) chamaria em sua tese número 7 de monumento à barbárie. Em cotejo, pela via do distanciamento histórico, o texto de Botelho e o óleo sobre madeira de Varejão exigem um posicionamento de leitura a contrapelo de modo a despertar para a violência sofrida pela natureza reificada no discurso colonial:

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1987, p.225)

Esta concepção benjaminiana sobre a transmissão de cultura se solidifica na quarta estrofe. Nela, a visão eurocêntrica sobre o que se deve valorizar do que a terra oferece é acentuada pelo olhar exógeno da ilha. Isso é introduzido pelo hipérbato */Vista por fóra é pouco apetecida,/ Porque aos olhos por feia é parecida;/*. Este recurso realça o significado do olhar sobre a pouca atração da imagem exterior da ilha. Em seguida, há uma contradição a fim de valorizar seu interior quando habitado: */Porém dentro habitada / É muito bella, muito desejada,/*. Os dois versos seguintes explicam, por meio da comparação, que sua superfície guarda segredos iguais aos de uma concha bruta: */É como concha tosca e deslustrosa/*, mas que ao ser embrenhada, ou desfigurada de sua originalidade, revela */Que dentro cria a pérola formosa/*:

Vista por fóra é pouco apetecida,
Porque aos olhos por feia é parecida;
Porém dentro habitada
É muito bella, muito desejada,
É como a concha tosca e deslustrosa,
Que dentro cria a perola formosa. (BOTELHO, 1987, apud RONCARI, 2002, p.189)

Este trecho reverbera a inversão de valores encontrados na imagem da mata em seu estado original e revela a barbárie na imposição dos valores europeus pautados na manifestação literária. Ou seja, o poema apresenta os valores europeus e serve como verdade absoluta, já que detém o domínio da linguagem eleita para a transmissão cultural e, por conseguinte, determina as informações historiográficas para a posteridade. Vejamos a imagem abaixo:

Figura 6 - Adriana Varejão, *Paisagens*, 1995. Óleo sobre madeira, 110 x 140 x 10cm – Detalhe.



Fonte: Coleção Folha de S. Paulo: grandes pintores (2013)

Em contrapartida ao poema, há, no centro da imagem de Varejão (Figura 06), a síntese do conflito entre as duas mundividências, a saber, a de perspectiva europeia, que coloca o homem no centro de atenção e, a partir dele, a relação com o mundo, e a da natureza de matiz selvagem, primitiva, que inclui o homem como parte dela. A artista plástica propõe a discussão sobre o mundo do ponto de vista da natureza. Para isso representa a paisagem de uma clareira que repousa sobre a mata densa, imagem esta que destaca a baía de Guanabara, paisagem do Rio de Janeiro, capital do império a partir de 1763. A cadeia de montanhas, a água e a vegetação rasteira, margeada pela colagem da *Floresta Virgem*, de Clarac, reafirmam o êxito do estrangeiro em propagar os valores naturais da terra selvagem. A colagem possibilita a interpretação de que a mata que margeia o trabalho da artista foi modificada: antes, selvagem e inóspita para o olhar europeu, semelhante ao que ocorre no poema: */Vista por fóra é pouco apetecida/*; violada e domesticada, torna-se amistosa: */Porém dentro habitada / É muito bella, muito desejada,/*. Neste verso, temos o apagamento, pois há o entendimento de que o único que ali habita é o europeu, desconsiderando a existência dos habitantes nativos. Outro ponto possibilita comprovar esta inferência, pois, ao comparar a ilha a uma concha deslustrosa, o poema sugere que a paisagem, ao ser desmatada e descaracterizada, é responsável por produzir a pérola formosa. A reprodução da Figura 04 e da estrofe do poema feita acima permite observarmos a caracterização da violência sofrida pela natureza violada.

Por outro lado, o óleo sobre madeira de Varejão, com suas montanhas vales e vegetação rasteira que se vislumbra por meio da clareira aberta, proporciona uma imagem quase espelhada da quinta estrofe do poema, como é possível acompanhar na sequência:

Erguem-se nella outeiros
Com soberbas de montes altaneiros,

Que os valles por humildes despresando,
 As presumpções do mundo estão mostrando
 E querendo ser principes subidos
 Ficam os valles a seus pés rendidos. (BOTELHO, 1987 apud RONCARI,
 2002, p.189)

No primeiro verso desta estrofe, há uma descrição da paisagem: */Erguem-se nella outeiros/*, pequenos montes de terra que se posicionam logo abaixo dos montes mais altos desejando alcançá-los: */Com soberba de montes altaneiros/*. A posição das montanhas faz de súditos os vales que ficam por elas rendidos: */Que os valles por humildes despresando, / as presumpções do mundo estão mostrando/*. Isto se relaciona com os versos finais da estrofe, que exploram o sistema de hierarquia da monarquia. Desse modo, as montanhas recebem a conotação de realeza, e, deste modo, representam a força majestosa dessa terra: */E querendo ser príncipes subidos / Ficam os valles a seus pés rendidos/*. Vale notar, aqui, que a paisagem descrita por Botelho dialoga com a imagem resignificada produzida por Varejão. Isto porque, somente depois que a ilha sofreu a ação do colonizador, na modificação de sua paisagem, é que ocorre o reconhecimento de sua majestade, o que, paradoxalmente, revela o apagamento da natureza incógnita. Nesse sentido, o que temos na imagem sensorial do sangue em ferida aberta na obra de Varejão é o que Gagnebin (1987) aponta sobre a tarefa da arte que “não é, portanto, simplesmente lembrar os acontecimentos, mas subtraí-los às contingências do tempo em uma metáfora” (GAGNEBIN, 1987, p. 16).

Nas estrofes seguintes do poema, os versos relacionam longas sequências descritivas sobre as oferendas do mar, sua abundância de mariscos, a variedade de espécies de peixes, bem como a diversidade, a qualidade e a beleza dos frutos da terra. Objetivando realçar o caráter didático de nossa análise, as considerações refletem sobre a escolha de estrofes que mais representam as comparações de mundividências; obviamente que este assunto permeia todo o texto literário. Esta explicação situa o salto entre as estrofes elencadas, e introduz a trigésima segunda, pois é nela que os exageros e paradoxos, típicos do Barroco, extrapolam a gradação temática que fornece dados suficientes para nossa leitura. Diante disso, depois de exaltar a fertilidade da ilha e citar sua majestade, o poema insere a ideia de divindade ao solo fértil, o que posiciona a ilha como um objeto de desejo irresistível para colonizador.

Além das frutas, que esta terra cria,
 Também não faltam outras na Bahia;
 A mangava mimosa
 Salpicada de tintas por formosa,
 Tem o cheiro famoso
 Como se fora almiscar oloroso;

Produz-se no **mato**
 Sem querer da cultura o duro **trato**,
 Que como em si toda a bondade **apura**,
 Não quer dever aos homens a **cultura**.
 Oh que galharda fruta e sober**ana**,
 Sem ter indústria **humana**!
 E se Jove as tirara dos pomares,
 Por Ambrosia as puzera entre os manjares! (BOTELHO, 1987 apud
 RONCARI, 2002, p. 204)

Nesta estrofe, a descrição é de apelo sensorial. A fruta mangava é elencada pelo eu-poético com detalhes e é possível vislumbrar as imagens de beleza, de cores e de singularidade, além de explorar seu aroma, comparando-a a uma iguaria. A descrição torna-se absolutamente atrativa. Metaforicamente, a natureza selvagem da fruta permite imaginar o colonizador diante da cena do pecado original: */A mangava mimosa / Salpicada de tintas por formosa / tem o cheiro famoso / Como se fora almíscar oloroso;/*. O uso de ponto e vírgula serve para introduzir a explicação do que se pretende dizer adiante. Isso porque é na sequência que os versos comparam o alimento tropical e a ambrosia, alimento dos deuses pagãos. O sentido é explorado como sublime. Neste caso, a natureza é a responsável pelo milagre: */Produz-se no mato / Sem querer da cultura de duro trato / Que como em si toda a bondadeapura, / Não quer dever aos homens a cultura./*. Nos versos seguintes, a expressão de admiração, feita por uma interjeição, explica a origem do sentido divino contido na fruta: */Oh que galharda fruta e soberana, / Sem ter indústria humana!/. Os últimos dois versos da estrofe reafirmam o seu caráter divino, já que os deuses a desejam e, uma vez tirada dos pomares divinos por Jove, nome dado ao deus Júpiter, a fruta faria parte dos alimentos escolhidos pelos deuses. Tais leituras são possíveis pois temos a informação de que a fruta dispensa a ação humana. Neste caso, a natureza se mostra completa, integral e, mais do que isso, é parte do plano divino. A manifestação divina da natureza, mostrada por Botelho, apresenta a relação do homem com essa natureza, o que significa que há nela a receptividade dos anseios humanos, ou, ainda, uma passividade na disposição dos frutos que oferta para simples deleite humano.*

Diante do exposto, a leitura comparativa do texto literário e da arte visual evidencia a reificação dessa natureza em favor do colonizador, já que em *Paisagens* (1995), de Varejão, a relação homem/natureza é apresentada como agressão. Para tanto a artista destaca o ferimento aparente por incisão feita pelas mãos do homem, utilizando a técnica da colagem: não é à toa que a imagem recortada e colada é a de uma clareira aberta que repousa sobre a mata virgem, impondo a esta a violação alegorizada em tal inserção. Neste sentido, a obra de Varejão suscita um rompimento com a mundividência totalizante e idílica presente no poema de Botelho e na

tela de Clarac, já que estes refletem o colonizador, pois os vencedores são lembrados pela história contada por eles e, por isso, consagrada.

Podemos dizer que, na perspectiva de Benjamin, “A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores” (BENJAMIN, 1987, p. 225). No poema, verifica-se a linguagem a serviço do desejo de uma verdade estanque, ligada à busca de perfeição estética e ideológica. É justamente o caráter polissêmico, típico do texto literário, que permite contrapor, paradoxalmente, o seu conteúdo, analisado a partir de signos e significação. Além disso, ao elencarmos uma pintura alinhada com a estética romântica e naturalista e um poema Barroco, o que temos é um jogo de significação entre manifestações artísticas que contêm elementos que fazem parte das referências documentais do período colonial: buscamos examinar estes fragmentos de modo a perceber a construção de outras narrativas pelo avesso do que vemos nas artes plásticas da época da colonização e lemos nos textos literários do mesmo período.

Nessa perspectiva, todo discurso histórico revelaria a impossibilidade de reconstruir a verdade dos fatos e, portanto, a história seria uma ficção, uma exposição poética, um produto da imaginação do historiador, uma “mentira poética”. Tomando a história como discurso, Lezama Lima utiliza o contraponto analógico: “em vez de relacionar os fatos culturais americanos pela relação de causa-efeito, denunciando uma progressão evolutiva, o seu contraponto se move, erráticamente, para diante e para trás no tempo, em busca de analogias que revelem o devir”. (CHIAMPI, apud DANTAS, 2012 p. 243)

Este princípio é para Lezama Lima as bases que transformam o Barroco latino-americano. Ele nos serve para a observação sobre a dobra de sentidos e significados que Adriana Varejão faz em suas obras, pois, ao compô-las de fragmentos de outras obras de períodos e naturezas diferentes, podemos recompor sequências ficcionais que permitem criar outras narrativas na atualidade, sendo determinante a interpretação de que há ficcionalização da história apropriada por Varejão a fim de produzir seus enredos feitos pelo avesso. Para entender a relação interartes Dantas (2012) propõe uma analogia do barroco latino-americano e uma espécie de “mentira poética” com “devoração antropofágica”, e explica que

Nesse procedimento comparatista, os “nossos” textos literários latino-americanos são comparados com outros, de culturas distantes no tempo e no espaço; são partículas fragmentos extraídos de uma totalidade e escolhidos por analogia com fragmentos de outra totalidade, compondo uma espécie de “constelação supra-histórica”, em que os textos dialogantes exibem o seu devir na mutação dessas partículas (CHIAMPI, 1988, p. 25). Nesse método, não existe produção literária ou artística que seja superior ou inferior, melhor ou pior; tampouco ele permite estabelecer identidade entre as formas (literárias, artísticas), pois a relação entre elas só pode revelar similitudes ao

lado de diferenças. Não havendo possibilidade de identificação nem de repetição na criação literária, Lezama Lima pretendia afirmar a singularidade da expressão americana e o “nosso” barroco latino-americano como seu autêntico início, como uma não-origem, uma forma que “re-nasce” da síntese entre hispânicos, índios e negros, ou, no caso brasileiro, entre portugueses, índios e negros. Ele apresenta o latino-americano “como uma espécie de Caliban, irreverente, corrosivo, rebelde e devorador (e nisto, mais próximo ao antropofágico em quem Oswald de Andrade metaforizou o modo de ser brasileiro). (CHIAMPI, apud DANTAS, 2012, p. 243)

É, portanto, a articulação que fazemos, e que permite a construção de sentidos dialogantes em *Paisagens* (1995), de Varejão, e as manifestações coloniais, algo possível na arte sob o viés de obra em permanente movimento de sentidos ressignificados, cuja intensão é provocar o conhecimento sobre outros sentidos, que podem reverberar continuamente.

Diante do exposto, compreende-se que a metodologia utilizada nesta pesquisa vai ao encontro da poética de Varejão: aproximamos fragmentos de diferentes naturezas a assim sugerimos outras possibilidades de leitura do passado ao revelarmos que a montagem como processo artístico que cria histórias exemplifica que a história é uma ficção, conforme o pensamento lezaminiano. Disso decorre uma escolha consciente de fragmentos históricos, de textos literários e das artes plásticas para a construção de um discurso teórico-crítico que, por sua vez, destaca o caráter alegórico da poética de Adriana Varejão.

Para Gagnebin (1987), ao aproximar as imagens, o que é revelado são suas semelhanças. Isto é realizado de tal maneira que ocorre a transformação do que se disse no passado e do que se diz no presente. Agora o que se manifesta é o passado provocado pelas imagens da natureza estampadas no poema. As descrições revelam o que se pretendeu apagar/silenciar, mas, que, uma vez aproximado com o presente, mostra-se transformador para a obra de Varejão. O novo sentido exprime, segundo Silviano Santiago (2009, p.75), a “força quimérica” das imagens, que traçam um outro caminho feito pelo avesso da história, o que torna sua obra uma narrativa ficcional sobre a “cegueira do artista europeu americanista, inspirado por um geógrafo inglês, e da cegueira do artista orientalista, iluminado pelos relatos de viagem e a literatura da época.” (SANTIAGO, 2009, p. 75). Deste modo, escancara o apagamento histórico feito no poema, expondo, também, uma imagem idealizada e ideologicamente direcionada. Esta tentativa de realizar o que foi suprimido pela história também é, nas palavras de Gagnebin (1987):

A mesma preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma os dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento: transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter se perdido para sempre, que ainda

pode se perder se não a descobrirmos, inscrita nas linhas do atual. (GAGNEBIN, 1987, p. 16)

O papel da arte não seria, apenas, promover o esclarecimento mútuo, mas, sim, provocar as histórias que não foram contadas. Para isso é necessário ler do texto literário e observar as imagens da suposta perfeição da terra do Brasil e, do mesmo modo, ver, em *Paisagens* (1995), o que o poema escondeu em termos de recursos estéticos e ideológicos de base eurocêntrica. Estaria contida tanto em Botelho quanto em Varejão a centelha e/ou a força motriz capaz de provocar as novas histórias sob um viés daquele que foi dominado. Mais do que isso, há, na obra de Varejão, a concentração de imagens suficientes para que dela se faça uma alegoria de vísceras, carne e sangue das imagens idealizadas no poema *Ilha de Maré* (1953).

Diante do exposto, vimos que as teorias benjaminianas se revelam imprescindíveis no que se refere aos estudos da poética da artista plástica visual Adriana Varejão. Nessa busca, admitir que as informações sobre os fatos históricos chegam até nós fragmentadas e que a estética presente em textos literários possui um conjunto de dados de cunho ideológico reconhecidos na atualidade determina nossa posição crítica, mais precisamente, a leitura a contrapelo. É necessário, portanto, ler além do que foi dito/escrito, investigando as nuances do que foi representado sob o domínio de determinado grupo detentor dos códigos formais, signos capazes de deixar suas marcas na história.

Pensando na ideia de montagem, Bürger (1993) nos situa sobre a técnica utilizada por Adriana Varejão, já que suas obras montam o próprio sistema de significação, partindo de segmentos incorporados da realidade, como no caso de *Paisagens* (1995), que se apropria de duas imagens da paisagem do Brasil colonial. Vistas como vestígio histórico, elas servem para a artista produzir uma imagem da paisagem colonial própria. Diante disso, por um lado se destrói a “unidade da obra como produto absoluto da subjetividade do artista” (BÜRGER, 1993, p.128), por outro, a montagem conecta a obra a uma gama de intenções variadas. Nesse sentido, ao escolher representar determinados signos, Varejão subverte a função primordial do campo da realidade, destacando a subjetividade da montagem, “incorporando-se no quadro tal qual é, sem sofrer alterações essenciais” (BÜRGER, 1993, p.128), ligando-a à sua nova configuração subjetiva.

A obra de arte transforma-se substancialmente ao admitir no seu seio fragmentos da realidade. Já não se trata apenas de renúncia do artista à criação de quadros completos; os próprios quadros, aliás, adquirem um status diferente, pois uma parte deles já não mantém com a realidade as relações características das obras de arte orgânicas: não são sinal da realidade; são a própria realidade. (BÜRGER, 1993, p.129)

Esse complexo arranjo de sentidos é realçado ao aproximarmos as imagens retiradas do poema *A Ilha de Maré*, de Botelho de Oliveira, no cotejo com *Paisagens* (1995), de Adriana Varejão, que revelam a atualidade das manifestações artísticas, literárias e plásticas e, mais do que isso, reverberam na discussão acerca da dinâmica das próprias manifestações culturais como força motriz da experiência humana.

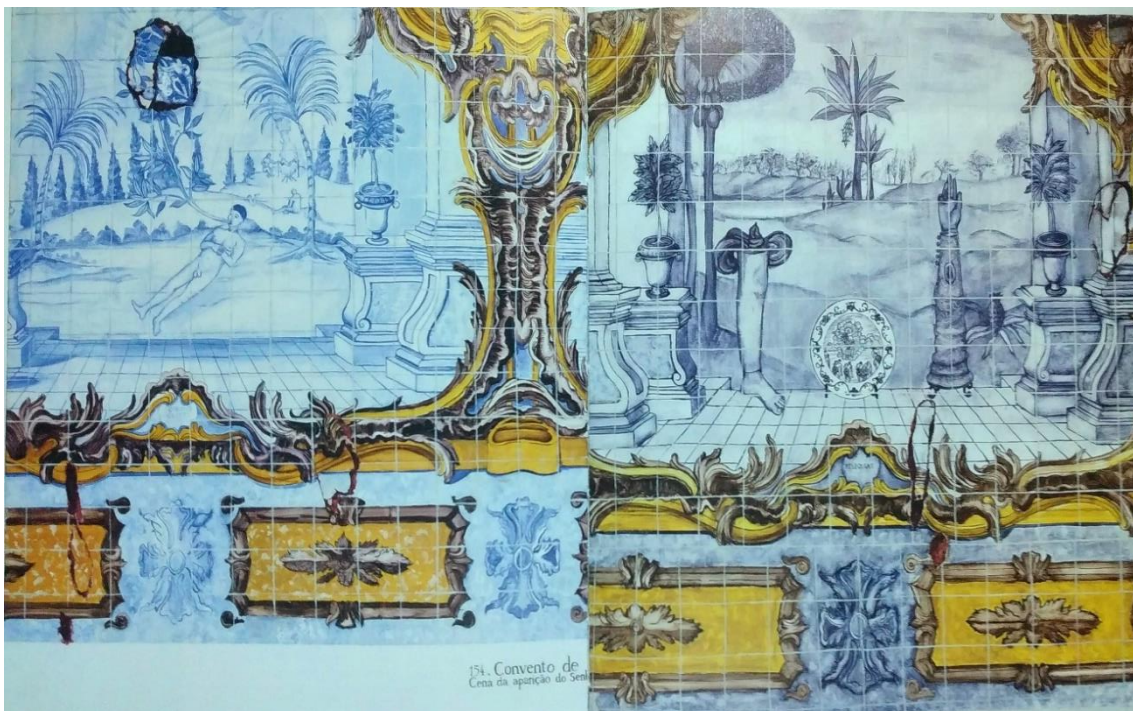
Desmontar, no caso de nossa leitura, é ver que a montagem de imagens reflete sobre o passado e nos diz sobre o nosso presente, num movimento antropofágico que compõe as narrativas feitas a partir da aproximação que fazemos entre as obras plásticas do Brasil colonial, do poema de Botelho, até o enredo extraído das análises da obra *Paisagens* (1995), de Varejão.

Como vimos, tais histórias estão articuladas via paródia, apropriação e reelaboração, no trabalho de Varejão, que destaca o que foi silenciado impelindo nosso olhar sobre o presente, visto que é próprio do conhecimento atual conferir implicações de violência à devastação da natureza como uma agressão às futuras gerações, o que torna a obra de Varejão uma alegoria inserida no cerne desta questão. Nos dizeres da própria artista sobre sua obra, destaca-se: “A ferida na minha obra serve para profanar a história contada pelos vencedores, aquela que passa a ter estatuto de verdade. O objetivo é revelar uma história que leva em conta outras narrativas, à margem do discurso oficial” (VAREJÃO, 2022). Esta alegoria aponta para o feminino tido como fértil e úmido, fonte de alimento, de abrigo para o nativo e como corpo a ser explorado e violentado pelo colonizador.

CAPÍTULO II

A parede é habitada, viva. O rasgo ali é para mostrar que a casa e a parede são extensões do nosso corpo. A gente tende a entrar numa casa e pintar, apagar os vestígios de tudo o que passou por ali. Tenho uma tendência a resgatar isso. (Adriana Varejão, 2022 – Entrevista à Revista Elle Brasil)

Figura 7 - Adriana Varejão, *Aparição e Relíquias*, 1993. Óleo sobre tela, 140 x 240 cm.



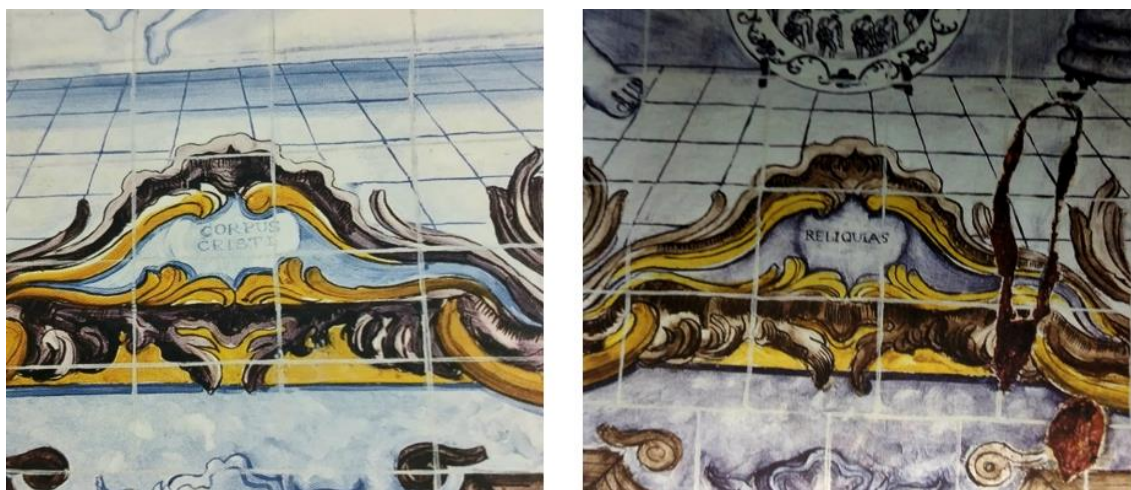
Fonte: *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Livro de Adriana Varejão e Lilia Moritz Schwarcz (2014).

A obra *Aparição e Relíquias*, de 1993, é parte da série *Proposta para uma catequese*, sendo denominada Parte II, pois Varejão compôs outra cena intitulada *Morte e Esquartejamento* (1993) (Anexo 5) em que relaciona os relatos de Hans Staden (1557) às representações fantasiosas de Theodor de Bry sobre o canibalismo entre os índios brasileiros, reivindicando para suas obras as cenas do ritual canibal a fim compor um novo quadro de sentidos¹⁰. Os relatos de Staden, ilustrados por Theodor de Bry, também são fontes de imagens adotadas na paródia da obra *Aparição e Relíquias* (1993), que aborda os conflitos do contágio cultural circunscrito aos temas religião e crença, o que, de modo geral, ainda explora nosso sincretismo nacional na atualidade como tema central. A obra é elaborada em dois lados como os dípticos, códices moldados geralmente em madeira, feitos de duas placas articuladas por dobradiças, sobre as quais se talhava

¹⁰ Ver ensaio de Silviano Santiago sobre as referências que a artista faz sobre as gravuras produzidas por Theodor de Bry. Nas palavras do autor: “A força quimérica de Adriana Varejão retraza o caminho percorrido pelas figurações da ilusão colonial. [...] Ao final do segundo milênio e à entrada do terceiro, Adriana preserva as ilusões pictóricas das estampas do passado colonial, a fim de que o visitante contemporâneo se deleite, ao examinar imagens várias e simultâneas com o olhar de cúmplice e crítico que é, ao mesmo tempo, distanciado e visionário. Uma arte que viaja alucinadamente pelas coordenadas espaço-temporais da humanidade.” (SANTIAGO, 2009, p.75)

inscrições ou desenhos pintados que se poderiam fechar ou expor abertas¹¹. Os pigmentos em tons de azul e *grisaille* da obra de Varejão simulam a passagem do tempo e sugerem que a pintura em óleo sobre tela foi reproduzida pelo mecanismo de díptico, o que também pode representar uma falha na impressão de páginas de um livro, já que há um tom acinzentado no lado direito da tela remetendo à dobra de um livro. Neste lado direito, são introduzidos, em primeiro plano, motivos de cor amarelo vibrante entre composições que lembram madeira talhada. Ao centro, encontra-se escrita a palavra “reliquias”. Tudo isso serve para moldurar os elementos sacros e ex-votos dispostos adiante em um espaço interior com colunas esculpidas, servindo de apoio ornamental para os adornos de vasos com plantas. Ao fundo, temos uma paisagem com poucas árvores e um campo aberto findando no horizonte. No lado esquerdo de *Aparição e Relíquias* (1993), o azul é bem definido, repetem-se as cores e a composição simulando a madeira da moldura. Também temos o elemento escrito, mas, desta vez, lê-se “*corpus cristi*”, o corpo de cristo da eucaristia de orientação católica. Essa inscrição contraria nossa expectativa de nominar a imagem como uma “aparição” que dá título à tela (Figura 7). Ainda, são repetidos o cenário interior, com colunas esculpidas e a parca vegetação ao fundo.

Figura 8 - Adriana Varejão, *Aparição e Relíquias*, 1993. Óleo sobre tela, 140 x 240 cm – Detalhe.



Fonte: *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Livro de Adriana Varejão e Lília Moritz Schwarcz (2014).

¹¹ Definição da palavra díptico do dicionário Michaelis on-line: ART PLÁST: Painel pintado em baixo-relevo, esculpido na parte interior, em duas peças ligadas por dobradiças, com motivos religiosos, que se pode deixar aberto ou fechado. BIBL, HIST: Pequena tábua dupla, guarnecida internamente de cera, em que os antigos faziam inscrições com estilete. ART PLÁST: Conjunto de dois quadros do mesmo gênero e do mesmo artista, que dão a ideia de unidade. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues>. Acesso em: 22 de abr. 2022.

As semelhanças são provocadas pelas cores da moldura, em torno dos elementos centrais de cada lado da obra, e pela azulejaria reparada dos afrescos que revelam as carnes como matéria viva que compreende todo o trabalho, ou seja, é inevitável relacionar as duas partes do que se vê. Do lado direito, no centro da pintura, são vistos objetos cuja analogia religiosa é intencional, pois a artista representa a escultura de um braço com a mão aberta coberto com alguma vestimenta adornada com pedrarias. Este elemento é baseado no *Relicário do Braço de São Bento*, do século XVII, Mosteiro de São Bento de Salvador na Bahia (Figura 9). Ao lado, há o ex-voto representado por uma perna alusiva à parte da azulejaria da Igreja de *Santo Amaro*, afresco do século XVII, de Portugal (Figura 9). Entre essas duas peças, há um prato, colocado como *souvenir* (Figura 10). Há nele uma referência à primeira missa feita pelos jesuítas no Brasil, já que apresenta, no lugar da cruz, a figura de cristo ressurrecto, com os indígenas aos seus pés, uma paródia da cena representada na pintura de Victor Meirelles (1860) (Figura 11).

Figura 9 - À esquerda *Relicário do Braço de Bento*, da Igreja de São Bento do século XVII, em Salvador (BA). À direita, a azulejaria da Igreja Santo Amaro, do século XVII, em Portugal.



Fonte: *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Livro de Adriana Varejão e Lilia Moritz Schwarcz (2014).

Figura 10 - Adriana Varejão, *Aparição e Relíquias*, 1993. Óleo sobre tela, 140 x 240 cm – Detalhe.



Fonte: *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Livro de Adriana Varejão e Lilia Moritz Schwarcz (2014).

Figura 11 – Pintura alusiva a primeira missa realizada na chegada dos portugueses, de Victor Meirelles (1860)



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural – On-line (2001-2022).

Na parte esquerda de *Aparição e Relíquias* (1993) (Figura 07), num espaço interior sem adornos ou “reliíquias”, com o “*corpus cristi*” de orientação católica cristã inscrito abaixo, vemos o personagem de um índio que poderia ocupar a posição de uma oferenda em forma de ex-voto, semelhante às reliíquias do quadro ao lado. Desta vez, o que chama os olhos é a cena de um índio deitado ao centro, sendo nutrido por uma

azulejaria portuguesa retirada de outra imagem e colocada ali como um reparo intencionalmente mal feito. Este recorte exige um olhar atento, ou ainda, uma aproximação cuidadosa sobre o fazer artístico de Varejão, já que se trata de um procedimento estético recorrente em vários trabalhos realizados a fim de introduzir uma fenda na história, possibilitando as novas narrativas sobre nossa colonização. Isto porque, ao direcionar nossa visão para um recorte de imagem (Figura 12), vemos feixes luminosos que convergem para um único ponto, neste caso, para o ponto da carne mal escondida pelos azulejos portugueses.

Figura 12 - Adriana Varejão, *Aparição e Relíquias*, 1993. Óleo sobre tela, 140 x 240 cm – Detalhe.



Fonte: *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Livro de Adriana Varejão e Lilia Moritz Schwarcz (2014).

Nesse sentido, as novas narrativas sobre o Brasil colonial vão além da mistura dos elementos sacros e do indígena, que compõe a superfície da pintura. É, pois, a elucidação do título que restava, a “aparição”, alusiva aos afrescos do final do século XVII da Igreja de *Bom Jesus do Setúbal*.

Figura 13 - Azulejaria do final do século XVII na Igreja de Bom Jesus do Setúbal.



Fonte: *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Livro de Adriana Varejão e Lilia Moritz Schwarcz (2014).

Dalí também saem a simulação das molduras em madeira preenchidas de amarelo vibrante, junto com a prática de escrever a que se refere a azulejaria, no caso, a “aparição” de *Roza Mística* (Figura 13). Da mesma forma, são projetados o espaço interior com suas colunas esculpidas adornadas com vasos e plantas e a paisagem ao fundo. Entretanto, na aparição mística de Varejão, deparamo-nos com uma cena em que dois personagens preparam uma perna assada (Figura 15). A cena do banquete canibal faz alusão a uma gravura em metal de Theodore Galle e Jean van der Straet (Figura 14), de 1589, e reverbera de forma resumida a imagem que o europeu criou dos índios brasileiros a partir dos relatos de viagem de Hans Staden, publicado em Marburgo, em 1557, com o título de *História verídica de um país habitado por homens selvagens, nus, ferozes e antropófagos*, “com as devidas reservas quanto ao qualificativo de “ferozes”, que não seria unânime” (GALARD, 2000, p. 43). De fato, os ameríndios andavam nus, o que impressionou os viajantes como Vaz de Caminha e Américo Vespúcio, além do “péssimo hábito de comerem uns aos outros” (GALARD, 2000, p. 43).

Figura 14 - Theodore Galle e Jean van der Straet, *América*, 1589. Gravura em metal, 18,2 x 27cm. (À esquerda) - (À direita - Detalhe)



Fonte: Mostra do descobrimento – O olhar distante (2000)

O rito canibal, a perna assada, assim como a outra que está jogada próxima dela (Figura 15), figuram, ironicamente, como a relíquia no lado direito do díptico, pois trata-se de um ex-voto. Aqui, são inseridas como parte do festim canibal. Deste modo, *Proposta para uma catequese II: Aparição e Relíquias* (1993) é um simulacro crítico cujo título é autoexplicativo “uma vez que apresenta uma catequese antropofágica com elementos sendo devorados por ambas as culturas” (VAREJÃO e SCHWARCZ 2014), a saber, a que se originou do contato intercultural da época do Brasil colonial e os procedimentos deglutidos da própria artista na atualidade. Segundo Herkenhof (2009),

A cena antropofágica é diagramática de problemas pictóricos enfrentados por Adriana Varejão. Subjacente à Antropofagia, está a concepção de “visceralidade”, vigente na arte brasileira nos anos 60. A pintura atua como paródia da teoria da representação. O ilusionismo enfrenta ironias. A restauração de azulejos, reproduzida em *Proposta para uma Catequese*, é tratada em *trompe l'oeil*, como remendo dissonante, que não esconde a operação de restauro. Os lados do díptico em tons diferentes, um em azul e outro em *grisaille*, saído de um prato Ch'ien lung, indica erro de impressão da cor num livro, uma reflexão sobre a arte e a reprodução de sua imagem. O simulacro não se dissimula. (HERKENHOF, 1996, p. 04)

Figura 15 - Adriana Varejão, *Aparição e Relíquias*, 1993. Óleo sobre tela, 140 x 240 cm – Detalhe.



Fonte: *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Livro de Adriana Varejão e Lilia Moritz Schwarcz (2014).

A imagem da América selvagem nua – ornada com pernas, habitada por homens que empunham lanças adornadas com papagaios, as vezes montados em animais, como por exemplo o tatu, animal desenhado com o tamanho muito maior que o natural, em convívio com grupos de mulheres desvestidas com longos cabelos que mais se aproximam das formas femininas clássicas europeias – correu o mundo e o imaginário daquele contexto da Europa do século XVI. Para Galard (2000):

Nunca é demais salientar quanto esse lamentável costume prejudicou sua reputação [do Brasil]. Nicolas Barré, que em 1555 participou da aventura de Villegagnon na baía de Guanabara, chega a duvidar que os selvagens do Brasil possam ser convertidos ao cristianismo, “*sobretudo por causa do seu detestável hábito de comerem uns aos outros*”. Será preciso esperar até 1928 e o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, idealizador do movimento modernista, para que os ancestrais selvagens sejam reabilitados pela referência metafórica à sua aflitiva mania: a deglutição voraz à qual se entregavam outrora aos tupi-guaranis, surge então como um gesto exemplar (ainda que, talvez, neste caso, executado de modo literal demais) pelo qual se assimila beneficentemente as qualidades (os melhores pedaços) de outras culturas. Mas até essa transposição talentosa vingar, quantos danos o canibalismo dos índios do Brasil causou na opinião europeia. (GALARD, 2000, p. 43)

Destacamos que em *Aparição e Relíquias* (1993), de Adriana Varejão, o tema de cunho religioso é o ponto central acentuado por intermédio da presença do índio e das mulheres do rito canibal em contraste com os valores cristãos do europeu que aqui aportou. Em princípio, são apresentados elementos como o relicário do *Braço de São Bento*, originalmente confeccionado em prata, material nobre para a época, datado do século XVII, numa analogia às oferendas de prestígio das práticas católicas. O que alerta sobre a valorização da matéria prima usada na confecção das relíquias oferecidas à igreja católica e, por conseguinte, para a coroa portuguesa. Além disso, ao introduzir a cena de um índio nutrindo e/ou sendo nutrido pelos azulejos portugueses, insinua-se que há, nessa colagem feita como um remendo, uma troca ou, ao menos, um contato entre crenças religiosas e, por isso, intercultural. Tais recursos são recortados das obras originais e colados no díptico a fim de estabelecer uma nova narrativa de modo a proporem um jogo de busca ao tesouro, como se o espectador pudesse montar o seu próprio quebra-cabeça da história colonial brasileira. É neste contexto que repercutem os versos de Matos, nosso próximo objeto de estudo em diálogo com a obra de Varejão, pois, neles, estão os argumentos que justificam a discussão entre o divino, de orientação cristã, que abolia qualquer outro credo ou doutrina, e o mundo terreno, conflito típico do homem barroco¹². O jogo de montagem segue com a reprodução alusiva à primeira missa contida no prato ao centro entre a perna e o ex-voto, remetendo, diretamente, aos afrescos em azulejaria portuguesa do século XVII, da Igreja de Santo Amaro, de Portugal. Assim, o que temos são os dois contextos na obra, a saber, como oferenda sacra e parte do festim canibal das celebrações indígenas.

Uma vez que buscamos camadas de significação externas aos textos de Varejão no seu processo antropofágico, o jogo de sentidos se amplia por meio da aproximação que fazemos, o que reflete sobre a arte literária e requer outras procuras a fim de elucidarmos as pistas sugeridas na pintura. Para isso vale examinar o soneto de Matos para compreendermos os rastros históricos de viés estético deixados ao longo do tempo, próprios do discurso do gênero literário. São nestes vestígios que buscamos estabelecer

¹² É no período Barroco que se caracterizam os contrastes, oposições e dilemas. O homem do barroco pensava sobre as relações entre o sagrado e o profano, o divino e o terreno, deparava-se com os conflitos entre a busca da salvação Teocêntrica (Deus) ao mesmo tempo em que queria usufruir dos prazeres mundanos (Antropocentrismo). Portanto, está entre o céu e a Terra. Nas palavras de Alfredo Bosi, em seu livro *História concisa da literatura brasileira*: “Se partirmos da exegese do estilo barroco em termos de crise defensiva da Europa pré-industrial, aristocrática e jesuítica, perante o avanço do racionalismo burguês, então entenderemos o quanto de angústia, de desejo de fuga e de ilimitado subjetivismo havia nessas formas.” (BOSI, 2015, p.34)

as relações entre os significados da arte plástica e da literatura elencadas neste estudo e postas em diálogo por nós na presente pesquisa.

Dentro desta perspectiva, cabe analisar o desdobramento de sentido derivado do pensamento do homem barroco e sua nova visão de mundo na época da contrarreforma e das grandes navegações. Isso porque é a expansão territorial que dilata a compreensão do homem sobre si, sobre o mundo em que vive, e sobre o divino. Podemos dizer que para este homem barroco, ao produzir uma oração em forma de questionamentos autoreflexivos sobre a vida carnal e espiritual, o que se tem são dúvidas sobre a forma de conduta diante da própria vida. Por isto, ao receber, em forma de ecos, as respostas sobre sua postura perante a vida, o que fica evidente é a simultaneidade de sentimentos e experiências contraditórias. A discussão posta por Varejão, no seu procedimento estético por meio da simulação de um díptico, confronta e coloca as dúvidas do homem sobre o divino e o terreno num mesmo quadro de significação. Isso é o que dizer que o nosso estudo comparativista revela a aproximação entre a poética da artista e o poema de Matos também na escolha estética. Dito de outro modo, ao ter consciência de que a oração é proferida para alcançar a salvação divina /*Na oração, que desaterra*/, a resposta sugere que as escolhas diante da vida podem prender o homem na terra, /*a terra*/, o que se mostra autorreflexivo, pois haveria a supervalorização dos prazeres terrenos. A experiência terrena é contestada na medida em que se estabelecem os dois pontos reflexivos no poema, a experiência terrena e a expectativa de elevação do espírito. A primeira é vista como conhecida, enquanto a ascese é compreendida como incerta e longínqua. Esta relação paradoxal nos mostra os conflitos daquele homem barroco, o que é explorado por Varejão nos dois lados do díptico (Figura 07).

Como dito anteriormente, esse paradoxo é projetado nas duas partes do díptico: se, por um lado, temos as unidades temáticas mínimas (TOMACHEVSKI, 1976) que se referem à religião católica em forma de relíquias como práticas dos cristãos oferecidas para alcançar a ascese da alma, o que por si só representaria um conflito entre os valores espirituais e carnis, do outro, vemos ofertada ao índio uma determinada mundividência posta por meio da azulejaria portuguesa. Portanto, é possível inferir que a colagem da azulejaria seria simbolicamente a orientação cultural eurocêntrica, e para os cristãos impor a sua religião seria oferecer uma relíquia para os povos indígenas. Esse recorte da pintura (Figura 12) guia nosso olhar aos feixes luminosos direcionados todos para um ponto central. Daí sai nosso ímpeto de espectador para montar o quebra-cabeça da história

lida a contrapelo, conforme Walter Benjamin, já que fica evidente que algo não está lá, há um rasgo, o que não elimina a ideia de que tudo está no díptico.

Para uma leitura crítica da história colonial brasileira é preciso incluir os vestígios deixados pelos colonizadores, no caso específico, a azulejaria *Roza Mística*, do século XVII, da Igreja de Bom Jesus do Setúbal, em Portugal. Isto porque é a partir desta azulejaria, a aparição da *Roza Mística* (XVII) (Figura 13), que Varejão sugere uma outra perspectiva da narrativa histórica.

Figura 16 - Detalhe da personagem central da azulejaria aparição da Roza Mística, do final do século XVII na Igreja de Bom Jesus do Setúbal. Detalhe da personagem de *Aparição e Relíquias*, 1993, de Adriana Varejão, Óleo sobre tela, 140 x 240 cm.



Fonte: *Pérola imperfeita: a história e as histórias* na obra de Adriana Varejão. Livro de Adriana Varejão e Lilia Moritz Schwarcz (2014).

Colocadas lado a lado, podemos notar que as duas personagens estão ligadas por um ramo de rosa. Diante disso, o que emerge é a artimanha de mostrar e esconder os símbolos ali mobilizados. Desse jogo, depreende-se que, ao tentar resolver o enigma sobre o que nutre o índio, somos levados a mesma orientação eurocêntrica. O fato poderia incorrer na neutralidade interpretativa, mas, ao investigar os trabalhos de Varejão, sabemos que o caminho de pistas não deve ser ignorado, já que é ele que revela os sentidos

concentrados no próprio díptico, o que direciona para o procedimento artístico autofágico em função do movimento antropofágico feito pela artista.

2.1 - Gregório de Matos e Adriana Varejão: a fenda da arte plástica e literária

Uma obra literária pode ser analisada como um objeto completo em sua significação, isto porque o texto literário contém todos os elementos necessários para que possamos interpretá-lo. No geral, o texto literário não exige algum conhecimento prévio, nem de contexto de produção para explorar seus sentidos, no entanto, apesar dessa máxima da crítica literária, sabemos, também, que é possível superar a malha superficial do texto literário e adentrar nas camadas profundas da obra para estabelecer relações mais sutis de compreensão multificativa por diferentes meios. Dentre eles está uma breve pesquisa sobre o autor e seu contexto de produção. Podemos dizer que quanto maior for o índice de informações, mais chances teremos de mergulhar nas leituras e interpretações rizomáticas dos textos. Empresto, aqui, a definição da botânica para conceituar o que ilustra a estrutura do conhecimento como uma raiz que origina múltiplos ramos, sem respeitar uma subordinação hierárquica estrita, mas, ainda assim, pertencente a raiz principal. Essa ideia nos permite recorrer tanto às reflexões linguísticas e estéticas do texto, quanto às contextualizações históricas e etnográficas no momento de produção.

Esse pensamento é fundamental para entender a escrita de Gregório de Matos, já que na vasta fortuna crítica o autor é tratado como “Boca do Inferno” graças aos efeitos de sentido tirânicos e violentos de sua poesia. A causa sobrenatural dela faz entrever que o poeta também é “boca da verdade” ou o “primeiro jornal da praça” (HANSEN, 2004, p. 47). Isso porque Gregório de Matos deixou claras suas intenções de crítica ácida contra a sociedade na observação de costumes, até sua rejeição pelo sistema mercantil que naquele momento se formava. Entre outras, são características que fazem dele o autor de sátiras peculiares, diferente da “alegria gaulesa” de Rabelais” (BOSI, 2015, p. 38), que produz uma escrita tolerante, contrapondo as nuances sociais com: “Pessimismo objetivo, alma maligna, caráter rancoroso, relaxado por temperamento e costumes, o poeta do ‘marinícolas’ verte fel em todas as suas sátiras; e, apesar de produto imediato do meio em que viveu, desconhece a sua cumplicidade” (BOSI, 2015, p. 38), adjetivos que caracterizam alguém que pode ter dado voz às mazelas socioculturais que atingiam a

colônia portuguesa. Talvez por esta razão o poeta ocupe parte importante do pensamento oswaldiano sobre nossa formação social e cultural. É, portanto, lido por Oswald de Andrade como autor de precisão linguística, que teve participação fundamental na literatura brasileira:

Oswald de Andrade (“A Sátira na Literatura Brasileira”, 1945) opinava em sentido diametralmente oposto: “Gregório de Matos foi sem dúvida uma das maiores figuras da nossa literatura. Técnica, riqueza verbal, imaginação e independência, curiosidade e força em todos os gêneros, eis o que marca a sua obra e indica desde então os rumores da literatura nacional.” (ANDRADE apud CAMPOS, 1989, p.09)

Segundo Bosi (2015), Gregório de Matos (1636 - 1696) produz uma poesia rica “que interessa não só como documento da vida social dos seiscentos, mas também pelo nível artístico que atingiu” (BOSI, 2015, p. 30). Ainda, conforme o mesmo autor, Gregório de Matos teve uma formação humanística, já que se formou em Direito, na Universidade de Coimbra, em Portugal. Tendo seu retorno imposto por “mazelas e azares”, volta para a Bahia onde permanece residindo e produzindo parte de sua obra. Sua crítica voraz aos políticos, junto com o alcance de suas sátiras contra alguns sacerdotes, fizeram-no ser deportado para Angola. O poeta retorna ao Brasil um ano antes de morrer “indo parar em Recife que foi a sua última morada” (BOSI, 2015 p. 36).

Gregório de Matos só foi publicado, no Brasil, no século XVIII. O expressivo conjunto de textos só foi conhecida em sua época e região, mas não mais que isso, pois a forma usada para propagar sua obra era a oralidade. Segundo Campos (1989), suas poesias “não se publicaram nem em vida nem nos anos imediatos a sua morte, mas que se conheciam muito bem” pela tradição oral, o que garante a valorização:

A importância das obras de Matos transcende a óbvia significação como reflexões acuradas sobre a vida brasileira de século XVII. Seu mérito como poeta pode ser encontrado no talento artístico que permitiu expressar-se em sua poesia religiosa e amorosa, bem como em seus poemas de sátira social. (CAMPOS, 1989, p. 56)

A vasta fortuna crítica indica e realça sua pertinência no contexto do passado social e literário brasileiro, pois sua obra permite nossa pesquisa sobre costumes sociais coloniais sob ângulos temáticos recorrentes, desde a observação da relação do colono com os homens escravizados, até as demandas políticas e econômicas daquele mundo expansionista. Por essa razão Campos (1989) postula sobre sua importância histórica:

poderia ganhar outra luz o enfoque do caso Gregório de Matos. Um poeta que teve um primeiro público efetivo e documentadamente o afetou (não importa se esse público era reduzido, nas condições do tempo, que não eram apenas brasileiras). Um poeta cuja produção é marcadamente representativa de um estilo (o Barroco) que por sua vez a transcende e se prolonga em seus efeitos (estilemas) para além dela no espaço literário, mesmo depois que essa obra e seu autor, como tais, tenham experimentado um processo de ocultação e passado de ostensivos e recessivos no horizonte recepcional. (CAMPOS, 1989, p. 41)

A seguir, as análises nos guiam para a compreensão do sistema de sentidos que o poeta produziu. Ao mesmo tempo, elencaremos os elementos presentes na obra de Varejão, que se referem ao sagrado e ao profano, ao olhar do nativo e do europeu, à concepção do homem como fruto da terra, na perspectiva autóctone e, numa representação exógena e exótica, a terra como alimento para o homem que tudo dela tira. Como veremos, estes aspectos se relacionam com as unidades temáticas mínimas presentes no poema “Na oração, que desaterra..... a terra”, de Gregório de Matos.

Na oração que desaterra..... a terra,
 Quer Deus que a quem está o cuidado..... dado,
 Pregue que a vida é emprestado..... estado,
 Mistérios mil, que desenterra..... enterra.

Quem não cuida de si, que é terra, erra,
 Que o alto Rei, por afamado..... amado
 É quem lhe assiste ao desvelado..... lado,
 Da morte ao ar não desaferra..... aferra.

Quem do mundo a mortal loucura..... cura
 À vontade de Deus sagrada..... agrada
 Firmar-lhe a vida em atadura..... dura.

Ó voz zelosa, que dobrada..... brada,
 Já sei que a flor da formosura, usura,
 Será no fim desta jornada..... nada. (MATOS, apud
 WISNIK, 2010, p. 327)

Na primeira estrofe do poema, */Na oração que desaterra ... a terra/*, é apresentado o conflito entre o terreno e o sagrado/divino. Isto é exposto entre o primeiro e o segundo versos, */Quer Deus que a quem está o cuidado... dado/*. O assunto é abordado por meio da afirmação de que é no plano terreno que o homem se descobre frágil, mortal e falível. Há, no primeiro verso, que aqui também dá título ao poema, a conotação de elevação espiritual, isto porque a palavra “desaterra” pode ser interpretada como ascensão do corpo terreno em direção à ascese espiritual humana.

No mesmo verso, a forma gráfica da poesia apresenta uma lacuna entre vocábulos, preenchida com pontos finais dispostos em sequência, procedimento que ocorre em todos os versos, do primeiro ao último, em todas as estrofes. Ao vocalizarmos a poesia, esta distância gráfica provoca uma pausa longa, o que remete a duas possíveis interpretações que, embora distintas, não se excluem. A primeira lembra as respostas em coro de fiéis ao participarem de uma celebração religiosa cristã católica. Tal interpretação ganha argumentação favorável já que o tema do poema é de cunho religioso, pois anuncia que as palavras proferidas estão “na oração” que desenvolve a partir dali, */Na oração que desaterra.... a terra/*. Além disso, no segundo verso, o eu-lírico usa a letra maiúscula para se referir a Deus, como sinal de reverência: */Quer Deus que a quem está o cuidado... dado/*. Nossa outra interpretação reflete sobre as respostas recebidas, vistas, aqui, como ecos que separam as palavras “desaterra” e “a terra”, bem como a sequência de termos produzidos por justaposição, aglutinação etc., somada à distância temporal metaforizada pelos pontos finais dispostos sucessivamente, das respostas que separam os termos proferidos e lembram o efeito dos ecos ressonando somente parte das palavras, numa relação de dependência entre os questionamentos e o final de cada verso em todas as estrofes. Neste caso, o recurso gráfico dos pontos em sequência produz uma reflexão mais introspectiva. Aqui, fica sugerida uma das características da poesia barroca: o homem pensa a respeito de um eu individual, percebe-se como ser composto por condutas impostas via religião sobre a vivência humana, refletindo sobre o paradoxo entre a vida e a morte.

Voltando ao texto literário, sabemos que ao habitante nativo foi imposta uma religião trazida pelo colonizador. Este, porém, possuía suas próprias crenças, segundo as quais o homem se integra à natureza em estado de permanente troca, numa relação de veneração ao que a natureza oferece e de que faz parte. Sobre a mundividência ameríndia, Krenak (2020) nos alerta sobre a perspectiva de que a existência humana está ligada aos ciclos da própria terra/natureza e que, ao findar desse tempo, determinado por ela, precisamos “produzir” outros corpos e afetos para depois sermos “acolhidos”, recebendo a permissão para habitar novamente esse mundo.

Alguns povos têm um entendimento de que nossos corpos estão relacionados com tudo o que é vida, que os ciclos da Terra são também os ciclos dos nossos corpos. Observamos a terra, o céu e sentimos que não estamos dissociados dos outros seres. O meu povo, assim como outros parentes, tem essa tradição de suspender o céu. Quando ele fica muito perto da terra, há um tipo de humanidade que, por suas

experiências culturais, sente essa pressão. Ela é sazonal, aqui nos trópicos essa proximidade se dá na entrada da primavera. Então é preciso dançar e cantar para suspendê-lo, para que as mudanças referentes à saúde da Terra e de todos os seres aconteçam nessa passagem. Quando fazemos o taru andé, esse ritual, é a comunhão com a teia da vida que nos dá potência. Suspende o céu é ampliar os horizontes de todos, não só dos humanos. Trata-se de uma memória, uma herança cultural do tempo em que nossos ancestrais estavam tão harmonizados com o ritmo da natureza que só precisavam trabalhar algumas horas do dia para proverem tudo que era preciso para viver. Em todo o resto do tempo você podia cantar, dançar, sonhar: o cotidiano era uma extensão do sonho. E as relações, os contratos tecidos no mundo dos sonhos, continuavam tendo sentido depois de acordar. Quando pensamos na possibilidade de um tempo além deste, estamos sonhando com um mundo onde nós, humanos, teremos que estar reconfigurados para podermos circular. Vamos ter que produzir outros corpos, outros afetos, sonhar outros sonhos para sermos acolhidos por esse mundo e nele podermos habitar. Se encararmos as coisas dessa forma, isso que estamos vivendo hoje não será apenas uma crise, mas uma esperança fantástica, promissora. (KRENAK, 2020, p. 23)

Estas reflexões encontram respaldo no díptico de Varejão, pois há uma substituição do galho de rosa, planta originária da Ásia¹³, por um ramo de árvore, e nas mulheres em seu ritual canibal, ou na carne que, definitivamente, nutre o índio a partir do seu próprio corpo, que pertence à natureza. Deste modo, temos o conflito entre o que pertence ao plano espiritual e ao terreno, no verso: */Na oração que desaterra ... a terra/*, além de marcar de quem é o cuidado, na sequência do soneto: */Quer Deus que a quem está o cuidado... dado/*, algo que não pertencia à cultura ameríndia. Ao índio não assusta voltar para a terra já que é parte pertencente a ela. Ao contrário disso, para o homem barroco cristão o verso soa como uma advertência. Advertência que não funciona para aquele que está integrado à terra, e que, no contato colonizador/colonizado, é forçado a internalizar os princípios religiosos e as práticas sociais, explorados no díptico de Varejão quando relacionamos seus lados por oposição, o que reforça a ideia de problematização de ambas as mundividências.

¹³ Explicar que a origem da planta roseira é asiática é importante, pois demonstra o caráter de expansão territorial no afresco português. Numa analogia ao intercâmbio entre culturas, já que abriga a aparição de *Roza Mística*, na azulejaria do final do século XVII, na Igreja de Bom Jesus do Setúbal. O deslocamento de significação provocada pela substituição do galho de roseira por um galho de árvore, na obra de Varejão, mostra a direção ocidental das navegações portuguesas. O que não elimina a expansão para o oriente, mas, sim, conecta as dinâmicas daquele mundo em mudanças territoriais, diminuindo a distância entre as culturas ocidentais e orientais. Essa relação se estabelece, com maior vigor, na obra *Quadro ferido* (1992) (Anexo 3), de Adriana Varejão, cuja temática contempla a aproximação entre as culturas europeias, asiáticas e ameríndias. Este núcleo temático não será objeto desta dissertação. Nele, estabelece-se outro jogo de significações que não faz parte do recorte proposto neste trabalho, que se atém ao estudo das relações históricas e estéticas entre a Europa e as Américas.

Pensando na nossa proposta de diálogo interartes, cabe classificar estruturalmente o esquema de rimas do poema para qualificar seus desdobramentos de sentidos em relação à obra de Varejão. Destacam-se, pois, os efeitos sonoros em forma de ecos que reverberam sobre a obra *Aparição e Relíquias* (1993), da artista. Este diálogo é o fio condutor que mostra a fragilidade humana, o conflito entre o terreno e o espiritual, expondo a natureza como expressão singular de divindade, questões discutidas e problematizadas ao longo do texto literário e da arte visual.

Considerando a estrutura de rimas nos dois primeiros quartetos, o esquema é intercalado (ABBA). O final do primeiro verso remete ao final do quarto verso.

Há, porém, um desdobramento de sentido indicado no primeiro verso, adotado como título, que solicita a sua declamação/oração, ou seja, um convite ao rito e, mais tarde, ao estado de transe místico/religioso. Estruturalmente, isto é feito por meio das rimas internas do poema, visto que temos dentro de cada verso o seguinte esquema: /*Na oração, que desaterra..... a terra, /Mistérios mil, que desenterra..... enterra.*/. Isto quer dizer que a pausa exigida pela sucessão de pontos finais destaca as repetições sonoras feitas em assonância “terra” e “a terra”, dentro do próprio verso, e por meio das aliterações de “s” e de “r” na estrofe. O que significa dizer que o poema usa, simultaneamente, estas duas figuras sonoras para a construção do efeito de eco.

Outro ponto importante é observar que a repetição provocada no final de cada verso reproduz a grafia das palavras que servem de base para a composição de novas palavras com outros sentidos. No caso do primeiro e do quarto versos, destaca-se a palavra “terra”. Sendo que no verso inicial esta palavra recebe acréscimo de sentido pela aglutinação sonora entre o artigo definido “a” e o léxico terra que o acompanha, /*Na oração, que desaterra..... aterra*/. Neste caso, ao vocalizar estas duas palavras, forma-se o verbo aterrar, visto no poema como “aterra”, flexionado na terceira pessoa do presente, indicando a ação de aterrar algo, alguém ou alguma coisa. Este verso é o responsável pelo esquema rítmico intercalado com o último verso do primeiro quarteto e é, justamente, ele que destaca o uso do léxico terra, bem como as palavras formadas a partir dela, o que para nossa interpretação realça a importância dada ao substantivo. Isto se liga à sequência temática do soneto, que sugere uma aproximação que contempla o divino, descrito como Deus/Rei e a divindade encontrada na natureza como progenitora.

Mantem-se, desse modo, a exploração e a progressão temática. Estas duas características localizadas na abertura do soneto equivalem à apresentação dos temas sobre a fragilidade humana, o conflito entre divino e terreno e a natureza como expressão

singular de divindade, discutidos e problematizados ao longo do texto literário. Diante disso, o uso recorrente da palavra terra chama a atenção e encaminha a leitura crítica para as formações de verbos a partir do léxico eleito. Deste modo, vemos que em */Mistérios mil, que desenterra..... enterra./*, tem-se, novamente, a palavra terra como tema. Aqui, também, são repetidos o tipo de formação de palavras, compostas por sufixação. O que se tem deste efeito sonoro é a formação de sentidos derivada do jogo entre as palavras que simula o diálogo entre o indivíduo e as respostas oferecidas pelos ecos a partir dos questionamentos proferidos na oração. Por esta razão tem-se a supervalorização do substantivo terra e, por conseguinte, sua personificação.

Deste avanço temático, encenam-se as reflexões humanas sobre a experiência da vida. Mais do que isso, esta experiência são mistérios da vida que extrapolam as expectativas determinadas pela doutrina cristã, o que impõe ao colonizador uma reflexão sobre a cultura indígena. É, portanto, um ponto para reafirmar o impasse colonizador-colonizado, que aparece na obra de Varejão por meio dos elementos sacros, recortados de expressões artísticas do século XVII, e do personagem indígena, que ocupa a posição, não por acaso, de sacerdote da *Roza Mística* (XVII). Isto incorre, ao nosso ver, nas reflexões sobre o contato entre as diferentes crenças europeias de domínio católico e da compreensão ameríndia sobre o lugar que o homem ocupa na natureza que tem a terra como genitora e berço da natureza. O cotejo entre os signos do passado recortados e colados no díptico permite explorar o contágio cultural como tema central da obra de Varejão, o que é reafirmado na nossa leitura, análise e aproximação com o poema de Matos. Já que as duas manifestações artísticas exploram o sincretismo típico dos brasileiros, não haveria uma separação de qual crença pertence a qual grupo. Assimilando a interferência de uma crença na outra, as partes separadas no díptico tratariam de uma só parte da vivência humana, ligadas pela carnalidade escondida pelas peças de relíquias, os ex-votos etc.

Com esta assimilação, partimos para as analogias provocadas pelas camadas espessas de tinta vista no díptico. Para isso, é necessário reconhecer que as unidades temáticas evocadas, seja pelos objetos ali relacionados, seja pela imagem do indígena nutrido pela parte que o compõe, ou mesmo pelas mulheres assando uma perna, são uma primeira camada de significação sobre a qual nos debruçamos. Cabe ressaltar, neste momento, que partimos e adentramos nas fissuras localizadas nos dois lados da obra e da espessa camada de tinta vermelha usada para colar os reparos na azulejaria. O que se vê é análogo à matéria orgânica; é a carne guardada nas densas entranhas do corpo vivo da

obra, coberta pela camada de tinta, que revela a capacidade de possíveis interpretação sobre o passado. É, portanto, um movimento parodístico definido por Linda Hutcheon (1985) como:

A paródia, na maior parte da arte do século XX, é um modo maior de estruturação temática e formal, envolvendo aquilo que designei anteriormente por processos de modelação integrantes. Como tal, trata-se de uma das formas mais frequentemente adoptadas pela auto-reflexividade no nosso século. Assinala a intersecção da criação e da recriação, da invenção e da crítica. [...] Define uma forma particular de consciência histórica, por meio da qual a forma é criada para se interrogar face a precedentes significantes; é um modo sério» (Burden 1979, 136). É esta «consciência histórica» da paródia que lhe dá o potencial para, simultaneamente, enterrar os mortos, por assim dizer, e também para lhes dar nova vida. (HUTCHEON, 1985, p.128)

Pensando nisso, é possível entender o soneto percorrendo o caminho pela via estética visual. Isso requer correlacionar os procedimentos estruturais, adotados por Gregório de Matos, que são ressignificados nas fissuras e na espessura da obra de Varejão num esclarecimento mútuo. Tudo converge para considerarmos as partes recortadas e coladas, bem como as próprias fissuras em carne viva, como pistas/caracteres valiosos para nosso salto interpretativo, considerando os procedimentos estruturais do soneto como mecanismos que produzem outras narrativas. Isso porque há, na obra *Proposta para uma catequese II: Aparição e Relíquias* (1993), a insinuação de que a espessa camada de tinta reserva sentidos sobre o que existe atrás dos azulejos com temáticas religiosas. O que se revela tão denso quanto as camadas de significação derivadas das palavras formadas a partir dos ecos do poema.

Vimos, anteriormente, que o soneto exaure o uso do substantivo terra atestada na valorização do termo pelo emprego de algumas de suas derivações até a sua personificação. Este acúmulo lexical realça as ocorrências da palavra na estrofe e se associa à preocupação do poeta em manter os ecos na classe de palavras verbais que, na língua portuguesa, exprimem a ação. Isto impõe a hegemonia de verbos na estrofe, já que é interpretado como mecanismo de ação, e sustenta, no soneto, a ideia de execução/performance da oração feita no ato da leitura.

A estrofe apresenta a fragilidade humana perante Deus, e os mistérios mil da terra poderosa que desaterra, aterra, desenterra e enterra. O hipérbato, por meio do qual se estrutura todo o poema, inverte a ordem sintática e distancia as respostas oferecidas pelos ecos. A inversão da ordem direta do verso apresenta a seguinte estrutura: */Quer Deus que*

a quem está o cuidado..... dado,/. Isto também mostra o recurso de enjambement, ou seja, o verso exige que a sua conclusão de sentido se faça no verso seguinte: /Pregue que a vida é emprestado..... estado/. Ao colocarmos estes versos na ordem direta, temos: Deus quer a quem o cuidado está dado que pregue que a vida é um estado emprestado. A mudança da ordem dos elementos da frase causada pelo hipérbato, somada ao esclarecimento adiado para o terceiro verso, representa o distanciamento entre a proposta da oração e o ser humano, a quem recai a cobrança de retribuir os cuidados recebidos, pois a brevidade da vida requer atenção, oração e cuidado.

É necessário deter-se cuidadosamente aos sentidos conquistados por meio dos ecos. Ao seguir estes vestígios, o que se tem são rastros encontrados ali como uma semente que guarda a memória, somente compreendida na posteridade, conforme a perspectiva benjaminiana (BENJAMIN, 2018, p.147)¹⁴. No caso de nossa leitura, é proposto um debate social sobre a relação do homem com a natureza, sendo esta reconhecida como nosso abrigo, ou ainda, como a força da natureza como nossa gestora. Tais considerações concordam com a mundividência ameríndia de que a terra é vista como um lar e composta pela natureza que é divina. Segundo Quijano (1992), o contrário deste pensamento foi imposto como “história oficial” pelo colonialismo:

Esse foi o produto, no início, de uma repressão sistemática não apenas de crenças, ideias, imagens, símbolos ou conhecimentos específicos que não serviam para a dominação colonial global. A repressão recaiu, sobretudo, nos modos de conhecer, de produzir conhecimento, de produzir perspectivas, imagens e sistemas de imagens, símbolos, modos de significação; sobre os recursos, padrões e instrumentos de expressão formalizada e objetivada, intelectual ou visual. Seguiu-se a imposição do uso dos próprios padrões de expressão dos dominantes, bem como de suas crenças e imagens referentes ao sobrenatural, que serviam não só para impedir a produção cultural dos dominados, mas também como meios muito eficazes de socialização e controle cultural, quando a repressão imediata deixou de ser constante e sistemática.¹⁵ (QUIJANO, 1992, p. 13 – Tradução nossa)

¹⁴ Aqui Walter Benjamin explica sobre a diferença entre informação e experiência, informação como produto da modernidade, e experiência como sinônimo de conhecimento, sendo este um valor mobilizado pelo contador de histórias. Segundo Benjamin, a arte de narrar “não se esgota. Mantem a sua força concentrada no seu interior, e é suscetível de desenvolvimentos muito tempo depois[...] é como as sementes que ficaram durante milênios hermeticamente fechadas nas câmaras funerárias das pirâmides e conservaram até hoje o poder de germinar. (BENJAMIN, 2018, p. 147).

¹⁵ No original: “Eso fue producto, al comienzo, de una sistemática represión no sólo de específicas creencias, ideas, imágenes, símbolos o conocimientos que no sirvieran para la dominación colonial global. La represión recayó, ante todo, sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetivada, intelectual o visual. Fue seguida por la imposición del uso de los propios patrones de expresión de los dominantes, así, como de sus creencias e imágenes referidas a lo sobrenatural, las cuales sirvieron no solamente para impedir la producción cultural

É sobre esta realidade que alicerçamos nosso pensamento. Partindo dos rastros da história deixados no texto literário até as fissuras localizadas em *Aparição e Relíquias* (1993), díptico da artista, e suas relações de significação, ao pensarmos a matéria orgânica, na metáfora da carne, queremos preservar a potência contida nos aspectos vivos, análogos aos desdobramentos encontrados em Matos. Isto porque, refletir sobre *Aparição e Relíquias* (1993) é entender a simulação do cenário que esconde, no primeiro contato, o que realmente se pretende dizer. Para penetrar nas entranhas é salutar aproximar o procedimento estético feito no convite exposto no poema-oração, com seus questionamentos e respostas dadas em forma de ecos, e no jogo de quebra-cabeças proposto por Varejão, que dissimula, fingindo não tratar dos conflitos do homem com a natureza que o cerca e de sua própria natureza. Esta dissimulação é esmiuçada em nossa pesquisa, visto que a aproximação entre texto e arte visual é forjada, dialogicamente (BAKHTIN, 2008), por nossa leitura com base em elementos mobilizados pela própria artista, já que esta, como vimos defendendo ao longo de nossa dissertação, ancora sua(s) narrativa(s) em histórias do passado, corporificando, assim, o caráter paródico de seu fazer artístico, problematizando a história dos vencedores.

Tais relações são acentuadas na segunda estrofe do soneto:

Na oração, que desaterra..... a terra,
 Quer Deus que a quem está o cuidado..... dado
 Pregue que a vida é emprestado..... estado,
 Mistérios mil, que desenterra..... enterra. (MATOS, apud
 WISNIK, 2010, p. 327)

Aqui, depreende-se que a vida é oferecida ao homem como um privilégio, e este deve valorizar esta dádiva e passar para outros este conhecimento. Esta afirmação de experiência de vida pode ser encontrada por meio da oração que, conforme o primeiro verso do soneto, torna um ser elevado, ou, nas palavras do verso, desaterra o espírito, que é cuidado pelo divino. Entretanto, há uma conotação de poder superior, ou de divindade da terra, seja como detentora de uma força capaz de provocar e atrair os humanos que flertam com o material, os bens terrenos, seja como uma personagem que desterra, aterra, desenterra e enterra, responsável pelo julgamento e punição de quem ousa esquecer quem o criou.

de los dominados, sino también como medios muy eficaces de control social y cultural, cuando la represión inmediata dejó de ser constante y sistemática". (QUIJANO, 1992, p.13)

É esta a motivação inicial do segundo quarteto do soneto. Nele, o humano seria parte da terra: */Quem não cuida de si, que é terra,..... erra,/.* Esta organização sintática inclui a informação acessória que caracteriza o sujeito, “que é terra”, visto no díptico de Varejão como uma “aparição” do homem nativo que pertence a natureza, este retira da própria carne o sentido dogmático que provoca a metáfora de resposta “erra”, dada pelo eco. Isto porque, ao ouvir somente parte da última palavra dita, o que temos é uma advertência para aquele que acredita não saber que faz parte da composição da terra, tal qual o capítulo do Gênesis 3:19 “Com o suor do seu rosto você comerá o seu pão, até que volte à terra, visto que dela foi tirado; porque você é pó, e ao pó voltará”. Há, portanto um ponto de concordância de significação entre o poema de Matos, a obra de Varejão e o livro do Gênesis. Neste sentido, ao reconhecer que o indígena nutre e é nutrido pela sua natureza, temos a relação simbiótica entre o homem, o divino a natureza (KRENAK, 2020).

Dessa maneira, podemos estabelecer quem são os personagens do poema, a saber, Deus, a terra/natureza e o humano. O que ocorre deste ponto em diante é que o verso */Que o alto Rei, por afamado..... amado, /* sinaliza um desdobramento interpretativo precioso para nossa análise. É a partir dele que é possível construir uma segunda leitura coerente sobre o personagem Deus, mencionado no verso como rei afamado e amado. Isso porque o termo rei evoca a coroa portuguesa. Junto com isso, temos as relíquias, os dogmas católicos, representados no prato alusivo à primeira missa, e o ex-voto no quadro de signos de *Aparição e Relíquias* (1993). Todos esses elementos reportam ao século XVII, cujo poder da monarquia era constituído por valores religiosos cristãos, o que significa dizer que o rei detinha a liderança política de um país desde que este seguisse os preceitos religiosos. Deste modo, o rei era a figura que representava diretamente Deus na terra.

Por isto estas estrofes definem qual o papel esperado de cada um dos personagens. Ao homem cabe a veneração a Deus e ao Rei: */Quer Deus que a quem está o cuidado..... dado/,* em diálogo com o verso */Que o alto Rei, por afamado..... amado, /* este escolhido por Deus. Aqui, política e religião se associam na missão doutrinadora da expansão territorial. Diante do exposto, vale retomar o assunto da expansão territorial representada por meio da imagem da obra *Mapa Lopo Homem II* (1992 - 2004), abordada na introdução do nosso trabalho. Neste caso, a obra associa, por meio de sua plasticidade e de sua forma o mundo em pleno estado de gestação (SCHWARCZ, 2014). É, pois, a condição da própria natureza, progenitora da vida dos

seres, ou, ainda, da condição da expansão territorial, metaforizando o processo de nascimento do novo mundo, no caso, a criação de novas fronteiras conquistadas por Deus/Rei afamado e amado do soneto de Matos. De qualquer forma, vale mencionar que, junto com essa nova organização territorial, chegam as doutrinas religiosas e seus respectivos sistemas de poder e de conhecimento a quem o colonizado, por imposição, deve reverência e/ou obediência.

Outro aspecto fundamental está na associação entre as fissuras, tanto as de *Mapa Lopo Homem II* (1992 - 2004) quanto as de *Aparição e Relíquias* (1993). Isto porque podemos admitir que as camadas de significados em ambas as obras se retroalimentam. Isso significa dizer que, na perspectiva do colonizador, o processo de expansão territorial se assemelha com o propósito da criação divina, de orientação eurocêntrica, que reserva para o homem a capacidade de navegar e explorar outros territórios e, para a fêmea da espécie, a reponsabilidade de procriar para expandir um outro território, o da densidade populacional.

A partir disso, podemos pensar na obra de Adriana Varejão como uma produção voltada ao feminino reprodutor, sendo que em *Mapa Lopo Homem II* (1992 - 2004) e em *Aparição e Relíquias* (1993) aparecem a face de um sincretismo miscigenado proveniente do mundo em expansão territorial e da figura feminina fruto do contato intercultural. Daí depreende-se o processo de criação artística diante de nós, num procedimento antropofágico, que exige a leitura crítica sobre a história difundida unilateralmente, identificada aqui como rastros. Autofágico porque reivindica o olhar atento considerando os aspectos de significação e ressignificação propostos por Adriana Varejão, haja vista os procedimentos de rasgo, de fissura, de sutura e de colagem e/ou remendo “mal feito”, presentes em *Mapa Lopo Homem II* (1992 - 2004), já abordados em nossa Introdução, em *Paisagens* (1995), estudada no Capítulo I, e em *Aparição e Relíquias* (1993) aqui em estudo.

Frisamos que realçar o paralelo interartes permite avançar na procura por outras narrativas além dos enredos históricos consagrados pelo tempo e pela constância. Desta vez, perseguir nas nuances do texto literário o que foi suprimido parece despertar para novas interpretações dessa mesma história. Ao adotar tais metodologias o que emerge é a arte literária a serviço do sistema político vigente. Vimos até agora como os ecos expandem as interpretações e facilitam a aproximação entre os rastros da história, localizados no soneto, e seus desdobramentos na obra de Varejão. Esse é, também, o mote que orienta a continuidade das análises. Tal escolha encontra respaldo no caráter de

progressão temática contido nos ecos, sendo esta esmiuçada em seus aspectos estruturais, somados às ilações sobre a arte de Varejão e sua potência oculta na espessura da obra, típicas de seu procedimento estético.

As considerações levantadas pela espessura volumosa da obra convidam o espectador a adentrar no espaço interno do díptico. A matéria viva vista lá corresponderia, metaforicamente, ao exercício de olhar para a nossa vivência e a uma leitura do coletivo brasileiro, considerado como uma nação derivada do contato intercultural. Nesse sentido, somos como o personagem indígena que foi submetido a crenças religiosas cristãs/católicas: fazemos, agora, o nosso processo antropofágico, visto nas relíquias que admitimos como parte da nossa cultura, para, enfim, festejar nossa identidade num rito canibal. Pensando nisso, é primordial compreendermos de que maneira o arranjo do soneto encaminha para revelar, esclarecer o que se escreveu na história passada sob a qual se orientam as narrativas atuais.

Para isso são necessárias as considerações dos aspectos estruturais que balizam nossa interpretação. Voltando ao soneto, vemos que o terceiro verso do segundo quarteto, organizado na ordem direta, exprime de imediato a clareza do que se pretende dizer.

Quem não cuida de si, que é terra, erra,
 Que o alto Rei, por afamado..... amado,
 É quem lhe assiste ao desvelado..... lado,
 Da morte ao ar não desaferra..... aferra. (MATOS, apud
 WISNIK, 2010, p. 327)

Isto somado, novamente, ao *enjambement*, conclusão exposta no verso seguinte, */É quem lhe assiste ao desvelado..... lado,/*, indica a quem se deve reverência. É também este verso que revela o poder retórico do poema, ou da oração performatizada, pois reserva um grau considerável de força argumentativa, seja na sua declamação, seja no estado de transe próprios de celebrações religiosas. Neste sentido, procedemos na leitura a contrapelo, fundamentada por Benjamin (1987, p. 225), e estamos diante da arte como um monumento da barbárie, pois a libertação que a oração prega, dissimula, na verdade, a servidão como contrapartida daquele que a realiza, portanto, *Aparição e Relíquias* (1993) e o soneto de Gregório de Matos tem mais um elemento em comum: o simulacro.

Dentro desta perspectiva, pode-se observar que a progressão dos temas religião e política é explorada por meio das rimas intercaladas no poema. Na medida em que ocorre a equivalência entre Deus e o Rei, nota-se que a personificação da terra provoca a aproximação com o homem. Isso é feito pela aliteração das rimas na consoante “r” de

“terra, erra”, e por assonância nas vogais “e” e “a”, que remete ao primeiro e ao quarto versos da primeira estrofe e ao primeiro verso da segunda estrofe. Essa reafirmação personifica a terra, e confirma a atração simbólica e simbiótica entre homem e terra.

As rimas também provocam o enlace entre versos, remetendo aqueles ditos anteriormente, e encaminha a progressão temática. Isso pode ser observado no segundo quarteto, pois, nele, apresenta-se uma indagação, seguida da resposta dada em eco: */Quem não cuida de si, que é terra, erra,/. Como dissemos anteriormente, sugere-se que as rimas intercaladas, o artifício do eco, a ancoragem no verso anterior e a progressão do tema simulam uma oração, o que facilita a aproximação com o rito religioso e a doutrinação incutidos nos versos do poema. Além disso, o verso metaforiza a insignificância de quem não crê no “Deus afamado”, o que confirma a interpretação do ritual cristão em detrimento daqueles que não seguiam a mesma doutrina.*

Pensando nas características do ritual de oração, os versos centrais seguem a estrutura da primeira estrofe. Ou seja, o encadeamento exige a leitura dos dois versos para a sua compreensão. Além disso, o esquema rítmico é feito pela assonância em “a” e “o”, e aliteração em “d”, “m” e “l”, */Que o alto Rei, por afamado..... amado,/ / É quem lhe assiste ao desvelado..... lado,/. Ao produzir este efeito, o que experimentamos é uma leitura contínua; essa constância simula a entrada no estado de transe típico de alguns dos rituais religiosos. Outro sentido é que junto com este estado de transe somos acompanhados pela advertência de que somos “terra”. Isto porque a negação do culto ao Deus católico revela o desfecho doloroso para o homem, já que o verso “Da morte ao ar não desaferra” traça seu destino, prendendo-o no plano terreno com valores, a partir desta perspectiva, pouco cristãos. É assim que a estrofe reafirma o conflito sobre a fragilidade humana, o julgamento cristão e a divindade da natureza representada pela terra. Tais desdobramentos seriam possíveis pois há, nos primeiros versos, a indicação de atração ou flerte inerente entre a natureza/terra e o humano, o que, por conseguinte, seria uma demonstração de força dela. Isto dialoga diretamente com o “estado emprestado da vida” e que logo terá sua finitude, pois para a terra/natureza voltará.*

Por outro lado, ao descrever a oração e a devoção à coroa portuguesa como modelo de percurso para se chegar à elevação divina, o que se discute é a conduta social dos habitantes do Brasil colônia de Portugal.

Diante do que foi exposto, o que temos no texto literário é a confiança nos valores católicos/cristãos da mundividência dos colonizadores. Essa crença força o julgamento de tudo que representa o desconhecido, imposto pela expansão territorial, logo, esse

Deus/Rei desconfia das experiências ritualísticas dos ameríndios. Ocorre que para o habitante nativo essa relação é semelhante. Estabelecida da perspectiva do indígena, essa veneração e obediência a uma única entidade representa romper com seus valores conectados à natureza/terra. Instala-se, pois, a rebeldia e a oposição aos ritos cristãos.

O cotejo dos significados emitidos na interpretação do poema com aqueles presentes na obra de Varejão reverbera sobre nossa leitura dos elementos do passado colonial, levando-nos a refletir sobre os novos e outras condutas no presente. Disso, temos os significados na superfície do díptico, mas, aqui, o que realmente importa, é observar as carnes que emendam as duas partes da pintura. Há, porém, o efeito sensorial provocado pelas fissuras que instigam o espectador a adentrar no espaço entre as imagens gravadas na superfície do díptico: sem distinguir qualquer etnia, essa matéria orgânica desperta-nos para a narrativa atual, a de que somos o resultado do monumento à barbárie.

Saídos da cultura ameríndia, misturamos nossos cultos, nossas carnes. Admitindo que somos a matéria orgânica que compõe a espessura da aparição e das relíquias, somos nós, frutos desse contato intercultural, que fazemos, na ação leitora, nosso movimento antropofágico, nosso festim canibal, nossa própria expansão territorial. Essa tomada de posição decolonial (QUIJANO, 1992) não pretende negar a fortuna crítica existente sobre os aspectos tidos como fundadores da cultura Latino Americana reconhecidos pela proposta de visão de uma sociedade totalitária europeia.

O que buscamos, na verdade, é confrontar estes determinismos a partir desta perspectiva totalitária. O que é defendido por Quijano (1992) como uma forma de libertar a produção de conhecimento da esfera unicamente racional, posição ocupada pelo velho continente e preconizada pela história consagrada. É, na verdade, procurar na arte do passado e da atualidade o que não se explica pela razão, é justamente a intenção de confrontar a visão separatista dos sistemas de crenças, a saber, dos povos ameríndios e dos europeus, que guardam o sincretismo latino-americano.

Podemos dizer que, ao incorrer no assunto religioso, Varejão mescla signos, explora as relíquias, usadas como moeda de troca por um “lugar no paraíso”, incorpora os ex-votos feitos de pedra, madeira, cerâmicas, ou ainda, alude ao rito canibal, a fim de obter as forças do inimigo, tudo colocado num mesmo quadro de significação que expõe a pluralidade na qual se constroem os matizes religiosos atuais. A diferença está na prata do ex-voto, o dinheiro que, inclusive, transforma o ex-voto em relíquia, corrompendo a fé católica e mostrando que, afinal, a colonização não se deu apenas para expandir a fé, que é como era justificada. É atacar, portanto, o próprio fundamento da fé católica e da

colonização. Daí a nossa incursão sobre as reflexões da mundividência ameríndia, e sua inclusão na abordagem do plano de significação das obras de Adriana Varejão. Nas palavras de Quijano (1992), esse movimento se explica da seguinte maneira:

Não é necessário, porém, rejeitar qualquer ideia de totalidade, livrar-se das ideias e imagens com as quais essa categoria foi elaborada dentro da modernidade europeia. O que precisa ser feito é algo muito diferente: libertar a produção de conhecimento, reflexão e comunicação dos buracos da racionalidade/modernidade europeia. Fora do “Ocidente”, em praticamente todas as culturas conhecidas, toda cosmovisão, todo imaginário, toda produção sistemática de conhecimento, está associada a uma perspectiva de totalidade. Mas nessas culturas, a perspectiva da totalidade do conhecimento inclui o reconhecimento da heterogeneidade de toda a realidade; de seu caráter contraditório irreduzível; da legitimidade, isto é, da deseabilidade, da natureza diversa dos componentes de toda a realidade e, conseqüentemente, da realidade social. [...] Em outras palavras, não só não nega, como exige a ideia do “outro”, diverso, diferente. E essa diferença não implica necessariamente a natureza desigual do outro e, portanto, a exterioridade absoluta das relações; nem a desigualdade hierárquica ou a inferioridade social do outro. As diferenças não são necessariamente a base da dominação. Ao mesmo tempo e por isso mesmo, daí a heterogeneidade histórico-estrutural implica a co-presença e articulação de várias “lógicas” históricas em torno de uma delas, hegemônica, mas de modo algum única. Dessa forma, fecha o caminho a todo reducionismo.¹⁶ (QUIJANO, 1992, p.19 – Tradução nossa)

Vimos que na perspectiva do ameríndio, a própria terra é admitida como condição divina, um saber sublimado na perspectiva do colonizador, porque para o indígena a terra já é a sua entidade acolhedora, que abriga e que integra o corpo que, nas palavras do poema, “é terra”. Até aqui nossas análises demonstraram que o poema de Matos possui os personagens Deus, o homem e a terra, esta como divindade capaz de acolher, de julgar

¹⁶ No original: “No es necesario, sin embargo, recusar toda idea de totalidad, para desprenderse de las ideas e imágenes con las cuales se elaboró esa categoría dentro de la modernidad europea. Lo que hay que hacer es algo muy distinto: liberar la producción del conocimiento, de la reflexión y de la comunicación, de los baches de la racionalidad/modernidad europea. Fuera de “Occidente”, en virtualmente todas las culturas conocidas, toda cosmovision, todo imaginario, toda producción sistemática de conocimiento, están asociadas a una perspectiva de totalidad. Pero en esas culturas, la perspectiva de totalidad en el conocimiento, incluye el reconocimiento de la heterogeneidad de toda realidad; de su irreductible carácter contradictorio; de la legitimidad, esto es, la deseabilidad, del carácter diverse de los componentes de toda realidad, y de la social en consecuencia. [...] En otros terminos, no solamente no niega, sino requiere la idea del “otro”, diverso, diferente. Y esa diferencia no implica, necesariamente, ni la naturaleza desigual del otro y par eso la exterioridad absoluta de las relaciones; ni la desigualdad jérarquica o la inferioridad social del otro. Las diferencias no son, necesariamente, el fundamento de la dominación. Al mismo tiempo y por eso mismo, allí la heterogeneidad histórico-estrutural, implica la copresencia y la articulación de diversas “lógicas” históricas en tome de alguna de ellas, hegemónica, pero de ningún modo única. De esa manera, cierra el paso a todo reduccionismo”. (QUIJANO, 1992, p.19)

e de punir o homem prendendo-o à vida terrena, o que para a mundividência europeia e cristã é uma espécie de provação para a experiência humana, atenuada por meio da oração que leva à ascese da alma. Neste sentido, existe um diálogo ambivalente entre a visão eurocêntrica e a postura ameríndia perante a vida. Tais condutas possibilitariam ao humano a sua elevação espiritual para o cristianismo e ao agradecimento pela vida oferecida pela natureza, ou pela progenitora terra, para os ameríndios. Deste ponto, partimos para duas direções, uma que inclui o sagrado e o divino do Deus cristão, a outra que assimila a natureza/terra como nossa genetriz.

Admitir duas direções de leitura provoca uma fissura entre o que se disse no passado e nossa interpretação atual. Este posicionamento encena o termo fissura, uma das palavra-chave para este trabalho. Diante dos desdobramentos de sentido admitidos pela arte literária, foi possível detectar um ponto de convergência entre duas visões de mundo. O que para nós provoca um rasgo na escrita do passado, expondo os rastros que seguimos como pistas para estabelecer outras narrativas da história brasileira. Além disso, estes rasgos e rastros, no cotejo com as obras da artista plástica, despertam a nossa atenção para as fissuras, procedimento artístico adotado por Varejão que metaforiza seus trabalhos e sintetiza as abordagens teóricas da presente pesquisa. Tal posicionamento certifica a metáfora de que as fissuras podem ser vistas como janelas abertas, pois permitem que adentremos, ao mesmo tempo, nos domínios da significação da linguagem dos textos literários, considerando-os como fragmentos da história, e no cenário visual de Varejão para, mutuamente, ressignificá-los.

Isso posto, resta especificar que, movidos pela ressignificação do passado promovida por esta leitura dialógica e interartes, enveredamos numa América indígena que valoriza a natureza/terra como parte de suas carnes. O que no poema de Matos aparece como a insignificância do homem ameríndio em relação ao divino de orientação eurocêntrica, mas não do homem em relação à natureza, já que o soneto admite que este homem “é terra”, e que para ela voltará. É nesta fissura que inserimos nossas interpretações, ou melhor, são nestas fissuras que encontramos a quimera (SANTIAGO, 2009) que concentra a natureza e o feminino como potências imensuráveis, descritas, aqui, como a terra que abriga e integra o corpo desse homem que, nas palavras do poema, é terra que aterra, desterra e/ou enterra.

Estas reflexões reverberam sobre as obrigações que esse homem cristão teria com seu Deus e com a conduta cristã católica. Isto pode ser observado na terceira estrofe:

Quem do mundo a mortal loucura..... cura
 À vontade de Deus sagrada..... agrada
 Fir/mar/-lhe a/ vi/da em/ a/ta/du/ra..... du/ra. (MATOS,
 apud WISNIK, 2010, p. 327)

Nela, as rimas seguem o padrão adotado nas estrofes anteriores. São rimas intercaladas e sua sonoridade é feita por meio da aliteração nas consoantes “m” “l” e “r”, e da assonância em “u” e “a”. Outra recorrência é a personificação que, no primeiro verso do primeiro terceto, atribui uma condição humana ao mundo, representado como louco, o que imprime características humanas a seres ou coisas não humanas. Ainda sobre o verso */Quem do mundo a mortal loucura..... cura/*, temos o *enjambement*, pois o verso não é lido com a pausa decrescente no final, mas, sim, com entonação ascendente, que indica continuação no verso */À vontade de Deus sagrada..... agrada/*, o que quer dizer que cabe ao homem pregar a palavra “sagrada” do cristianismo para curar a loucura do mundo de que seu corpo faz parte para salvar a alma. Estes dois versos possuem a resposta dada pelos ecos em verbos, o que, como já dito anteriormente, na língua portuguesa, exprime ação, reforçando o caráter de oração/prece.

O último verso do terceto propõe um jogo sonoro entre as palavras “atadura” e “dura”, mediado pelas longas reticências que sugerem que o final de uma se emende com o início da outra. Ao proceder na leitura do verso */Firmar-lhe a vida em atadura..... dura./*, o que temos são interpretações distintas que não se excluem. Nossa primeira hipótese explica que a palavra “dura”, colocada na organização sintática de “firmar-lhe a vida dura em atadura”, representa a cura de si provocada pela pregação no propósito de curar a loucura do mundo. Pregações estas entendidas como as práticas católicas cristãs dos colonizadores, que justificavam a doutrinação religiosa, exposta na superfície da linguagem interpretativa do soneto (ver verso */Pregue que a vida é emprestado..... estado/*). A título de comparação, haveria um tratamento semelhante dado por Varejão em seu díptico, pois ela relaciona uma série de elementos de apreço da orientação cristã para significação na camada externa de sua obra, aspecto discutido anteriormente.

Entretanto, há um desdobramento sobre o qual debruçamos nossa atenção, o que constitui nossa segunda hipótese interpretativa. O que confirma a ideia de camadas de sentidos na linguagem literária usada por Matos, permitindo, desse modo, adentrar em demandas sobre as condutas sociais e políticas dissimuladas no texto. Como já dito, o artifício usado no poema pode aglutinar, sonoramente, a letra “a” do final da palavra atadura, prolongando-a com a palavra “dura”. Já que a resposta do eco sugere que o final de uma se emende com o início da outra. Tal qual o convite feito por meio das fissuras

na obra de Varejão, o jogo proposto por Matos convida o leitor a examinar atentamente a expressão sonora da junção das palavras “atadura” e “dura” e, por conseguinte, ao que ela pode remeter. Estamos diante de um emaranhado de informações que referenciam e são referenciadas, inseridas na montagem de nossa nova/outra narrativa.

Isso é possível ao performatizarmos a oração-poema. Ou seja, ao proferirmos as sequências de versos como no gênero oral, incluindo suas características da prática social, o que temos é uma mudança de palavras provocada pela aglutinação sonora. Isso aponta para a interpretação que considera a junção sonora a fim de formar a palavra “adura”, um verbo em terceira pessoa que se refere a “atadura”, pois deriva do termo adurir, usado na medicina com o sentido de cauterizar, queimar¹⁷. Neste caso, a construção estaria na ordem sintática direta “firmar-lhe a vida em atadura adura”. A diferença, que no primeiro momento parece tênue, revela, na verdade, algumas indagações significativas. Seriam questionamentos não excludentes, pois revelam nuances sobre a ação do verbo em terceira pessoa que exprime: uma ação indicada aos brancos de origem supostamente europeia, já que a eles caberia a missão de doutrinar outros povos de diferentes orientações religiosas. E ainda, no segundo eixo interpretativo, para as pessoas doutrinadas, ou que assumissem o cristianismo como orientação religiosa, permaneceria uma cicatriz, ou uma ferida cauterizada, como marca que diferencia os que devem pregar a palavra cristã, mas que jamais poderiam ocupar qualquer cargo oficial de exercício do sacerdócio. Esta interpretação estaria em concordância com as leis excludentes da Europa peninsular e práticas semelhantes foram usadas no Brasil com a aplicação da política do “sangue limpo”, trabalhada de maneira reflexiva no capítulo III.

Aqui cabe mencionar esta marca distintiva, de orientação religiosa independente de raças ou etnias, tida como um sinônimo de poder recebido pelo nativo convertido ao catolicismo. Quijano (1992) explica:

Os colonizadores também impuseram uma imagem mistificada de seus próprios padrões de produção de conhecimento e significados. Eles os colocaram, primeiro, longe do acesso dos dominados. Mais tarde, foram ensinados de forma parcial e seletiva, a fim de cooptar alguns dos dominados em algumas instâncias do poder dos dominadores. Então, a cultura europeia também se tornou uma sedução: deu acesso ao poder.

¹⁷ Definição da palavra atadura, retirada do dicionário Michaelis on-line: “Faixa ou tira, geralmente de gaze, própria para curativos”. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues>. Acesso em: 25 abr. 2022. Esta palavra, no encadeamento rítmico e sonoro do verso, empresta a letra “a” para a resposta dada pelo eco, formando a palavra adura, do verbo adurir. Este termo, no mesmo dicionário, significa “Queimar com fogo; abrasar, calcinar”. Isso explica a derivação sonora que reflete o verbo adurir com o sentido de cauterizar e por isso marcar a pele.

Afinal, além da repressão, o principal instrumento de todo poder é sua sedução. A europeização cultural tornou-se uma aspiração. Era uma forma de participar do poder colonial, mas também poderia servir para destruí-lo e, mais tarde, para obter os mesmos benefícios materiais e o mesmo poder que os europeus; conquistar a natureza. Em suma, para “desenvolvimento”. A cultura europeia tornou-se um modelo cultural universal. O imaginário nas culturas não europeias hoje dificilmente poderia existir e, sobretudo, se reproduzir, fora dessas relações¹⁸. (QUIJANO, 1992, p. 12 – Tradução nossa)

Como se pode depreender a partir do trecho acima, fica sugerido que a potência do caráter retórico do poema-oração endossa as práticas religiosas de orientação cristã eurocêntrica. Aos jesuítas era creditada a missão de doutrinar os povos que aqui se encontravam. O culto missionário era celebrado entre os jesuítas conforme as interpretações das escrituras bíblicas, por essa razão houve um alinhamento entre a coroa portuguesa e seu projeto expansionista. Segundo Bosi (1992), diante naquele momento de lutas e reconquista ibérica “os símbolos, os ritos, as narrativas da criação, e a queda da salvação, o que fazer se não recompor, no sentido de uma totalidade ideal”, e assimilar as intenções de conquista de outros territórios, reelaboradas pela igreja como missão doutrinária: “Atenderá o Deus dos missionários e dos profetas pelo mesmo nome que o deus dos guerreiros e dos fariseus? A questão nodal é saber como cada grupo em situação lê a Escritura, e interpreta, do ângulo da sua prática, os discursos universalizantes da religião.” (BOSI, 1992, p. 16). O que significa dizer que os novos cristãos seriam doutrinados, algo que era providencial pois, ao converter os índios ao cristianismo e, mais tarde, os negros, seduzindo-os com a promessa de suposto acesso ao “reino dos céus”, o que se esperava era um contingente humano que serviria aos interesses da coroa e da igreja católica.

Se a leitura a contrapelo ao modo benjaminiano (1987) direciona nossa análise e traz à luz as camadas de sentido do texto literário, podemos inferir que a Arte exerceu um papel fundamental na invasão e na permanência do europeu no Brasil. O caminho percorrido permite apontar que há no poema detalhes que mesclam o discurso religioso,

¹⁸ No original: “Los colonizadores impusieron también una imagen mistificada de sus propios patrones de producción de conocimientos y significaciones. Los colocaron, primero, lejos del acceso de los dominados. Más tarde, los enseñaron de modo parcial y selectivo, para cooptar algunos dominados en algunas instancias del poder de los dominadores. Entonces, la cultura europea se convirtió, además, en una seducción: daba acceso al poder. Después de todo, más allá de la represión, el instrumento principal de todo poder es su seducción. La europeización cultural se convirtió en una aspiración. Era un modo de participar en el poder colonial pero también podía servir para destruirlo y, después, para alcanzar los mismos beneficios materiales y el mismo poder que los europeos; para conquistar la naturaleza. En fin, para el “desarrollo”. La cultura europea pasó a ser un modelo cultural universal. El imaginario en las culturas no-europeas, hoy dificilmente podría existir y, sobre todo, reproducirse, fuera de esas relaciones”. (QUIJANO, 1992, p. 12)

que lembram a catequização sofrida pelos povos indígenas, revelando a violência por eles sofrida. Inclusive, entender o papel da arte no avanço e no sucesso dos europeus contra a cultura e costumes dos povos ameríndios e, posteriormente, dos negros escravizados que aqui chegaram, significa lançar mão de um poderoso mecanismo de persuasão, portanto, de uma ferramenta à disposição da barbárie (BENJAMIN, 1987, p. 225) que serve para que se promova toda a sorte de violências. Em contrapartida, esta mesma ferramenta permite, também, refletirmos, ininterruptamente, sobre seus desdobramentos nos planos histórico, social, cultural, político etc. Tal postura concorda com Benjamin (1987), já que entendemos a história colonial e a arte literária como narrativas dos “vencedores”, e o posicionamento perante essas versões é o que permite entender o que foi marginalizado, ou apagado.

Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. (BENJAMIN, 1987, 225).

Desse processo, entende-se que *Aparição e Relíquias* (1993) acumula informações suficientes para reelaborar o que se diz no soneto. Se antes as leis excludentes isolavam os povos ameríndios, mais tarde, isolaram os negros, judeus, enfim, todos que estavam fora do catolicismo e seus dogmas. O vislumbre do que ocupa o espaço interior da cena projeta a imagem composta de órgãos, pele, músculos e nervos, como um corpo vivo referenciado da apropriação do termo usado na medicina, sugerido pelo efeito sonoro atadura = adura, encontrado no soneto, o que incorre no permanente estado de ressignificação do texto literário. O emaranhado de fragmentos históricos, ou melhor, de rastros coloniais, é concatenado para elucidar a proposta de montagem de outra narrativa vista na obra de Varejão. Desta vez, a inevitável miscigenação do brasileiro entra em cena como resultado da falência dos que a negaram e a depreciaram no intercâmbio multicultural.

Destaca-se, mais uma vez, o caráter antropofágico e autofágico da obra da referida artista de modo a promover uma narrativa decolonial. Haja vista que *Aparição e Relíquias* (1993) alegoriza o corpo brasileiro vivo, feminino em sua potência perpetuadora, “em

atadura”. Este corpo, mesmo sendo envolvido e coberto pelos azulejos portugueses, trazendo tatuada em sua pele a marca do colonizador, subsiste a quaisquer formas de controle e dominação¹⁹. Nas palavras de Varejão:

O azulejo é uma espécie de fio condutor de muitas das minhas obras, surgindo sempre de forma teatralizada, simulada. Os azulejos são as artes decorativas mais presentes em Portugal, como pele de edifícios religiosos, entre outras arquiteturas, conectando o Brasil com Portugal através do comércio e da colonização entre os séculos XVII e XIX. (VAREJÃO, 2022, p. 24)

Para finalizar nossas reflexões, voltemos à última estrofe do poema de Matos:

Ó voz zelosa, que dobrada..... brada,
 Já sei que a flor da formosura, usura
 Será no fim desta jornada..... nada. (MATOS, apud
 WISNIK, 2010, p. 327)

Esta estrofe se inicia com um acento vocativo no “ó” que expõe a entonação de veneração ao Deus cristão. Ao ser declamado, este verso simula o estado de transe proposto durante a execução da oração: /Ó voz zelosa, que dobrada..... brada,/, pois a resposta do eco realmente “dobra” a “voz zelosa” e replica seus preceitos de modo veemente. Esse vigor é garantido pela ação do verbo “bradar”, numa gradação que expande as palavras cristãs de modo vigoroso. Ainda, os versos desta estrofe seguem o encadeamento pela pontuação feita em vírgulas, e cada verso representa o fechamento, ou o que equivale à conclusão dos temas do poema-oração.

Assim, temos, respectivamente, um Deus/Rei zeloso, que proporciona por meio de sua doutrina uma salvação para além da vida terrena. E que valoriza aqueles que bradam suas palavras, pois é da pregação humana que se tem a garantia de reafirmação da mundividência eurocêntrica e, com ela, o sucesso da expansão territorial (QUIJANO, 1992), aspectos mencionados na introdução deste trabalho, por meio da obra *Mapa Lopo Homem II* (1992 - 2004), que aqui acumula a posição da nova configuração da terra com a força progenitora assegurada na expansão multicultural. É esta associação que agrega

¹⁹ A título de exemplo da recorrência, no fazer artístico de Varejão, do jogo de forças entre a superfície que cobre e tenta, digamos, controlar a matéria viva que a compõe, citamos, rapidamente: *Língua com padrão sinuoso* (1998) (Anexo 6), *Língua com padrão de flor* (1998) (Anexo 8); *Língua com padrão em X* (1998) (Anexo 9), *Parede com incisões à la Fontana* (2000) (Anexo 10), *Folds 2* (2003) (Anexo 11), *Musas* (1997) (Anexo 12) e *Pele tatuada à moda de azulejaria* (1995) (Anexo 13), que podem ser conferidas no anexo deste trabalho. A via inversa deste processo, ou seja, o corpo do colonizador que é pigmentado com a marca do colonizado também é tematizada na obra de Varejão, aspecto que será estudado em nosso próximo capítulo.

valor de ressignificação sobre o que foi escolhido como verdade acabada pelos que possuíam os domínios da linguagem escrita e/ou visual.

Na continuação do desfecho do poema, temos uma Natureza/terra que gesta, acolhe, julga e pune seus filhos durante a vida. O verso */Já sei que a flor da formosura,..... usura,/* explora a ideia de que a vida é uma flor formosa, usada pelo homem, e que se esvai rapidamente, o que sugere que somente na crença divina há redenção. Neste verso, temos, novamente, a aproximação do homem e da natureza em seu estado de flor, o que é uma metáfora da vida e da natureza.

Por último, há o Homem, que */Será no fim desta jornada..... nada./*, seja na sua recusa pela doutrina cristã, seja pela supervalorização das coisas terrenas, ou, ainda, por voltar ao pó. O que também reflete sobre a conduta social de submissão ao Deus/Rei, que inclui a oferta de bens de valor econômico. Indulgências pagas ou doadas para a coroa portuguesa nos remetem às relíquias, referenciadas na obra de Varejão, feitas de materiais nobres, extraídos de territórios ocupados naquele mundo em mudanças. Ao contrário disto, para a Natureza divina basta o corpo do nativo como ex-voto, oferecido em agradecimento pela permissão de explorar suas dádivas e dividir a convivência pelo curto período de sua existência. Corpo que, */Será no fim desta jornada..... nada./*.

Ao percorrermos o caminho de busca pelas informações fornecidas na obra de Adriana Varejão, somos remetidos para outras obras plásticas, expostos ao acúmulo de interpretações possíveis, compondo novas narrativas sobre aquelas contadas ao longo da história. Esse conjunto de pistas reunido serve para esclarecer a abertura de sentidos do fazer poético da artista. Ou ainda, direciona para outros rumos, numa trilha incessante que sempre remete a outro texto literário, outra arte visual, mais uma escultura, um afresco, etc. De fato, essa dinâmica se mostra profícua, a constância do que é referenciado e da autorreferência consolida o caráter de constelação de saberes proposto por Walter Benjamin em seus ensaios.

Se por um lado busca-se ilustrar a maneira como é construída a significação no texto literário, estes sentidos encontrados acionam outros poemas, bem como outras obras plásticas em aproximação temático-formal. Esta observação guarda a potência de ressignificação numa relação que não liga os pontos de forma linear (LEZAMA LIMA, 1988). Ao contrário disso, possibilita que o diálogo seja realizado entre pontos distantes entre si, contemplados na organização desta pesquisa, mas que, ao serem acionados, produzem um novo sentido dentro dos signos constelares de cada obra, sendo impossível isolar as interpretações intertextuais e, digamos, intervisuais.

Varejão mobiliza uma série de mecanismos simbólicos e estéticos que guiam o espectador pelo percurso de histórias silenciadas, esquecidas e ocultadas nos signos poéticos da nossa literatura para desenvolver outros significados para as chamadas narrativas ditas oficiais. Em outras palavras, ao adentrarmos neste sistema, podemos assumir qualquer ponto de partida, pois, devido aos signos em potência que cada obra/unidade autônoma escolhida contém, somos lançados num caminho cujas referências e autorreferências fazem-se constantemente, impedindo que as narrativas resultantes deste processo sejam colocadas como únicas e oficiais. Este movimento teórico-crítico sobre os textos aqui estudados é descrito por Barthes (1992):

Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre), é pelo contrário, apreciar a pluralidade de que ele é feito. Suponhamos a imagem de um plural triunfante, que não empobreceria nenhuma obrigatoriedade de representação (de imitação). Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e jogam entre si sem que nenhuma delas possa encobrir as outras; esse texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não há começo: ele é reversível; acendemos ao texto por várias entradas sem que nenhuma delas seja considerada principal; os códigos que ele mobiliza perfilam-se a perder de vista, são indecíveis (o sentido nunca é aí submetido a um princípio de decisão, a não ser por uma jogada de sorte); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto inteiramente, mas o seu número nunca é fechado, tendo por medida o infinito da linguagem. (BARTHES, 1992, p. 13)

Vejamos em que medida esta nossa abordagem constelar de leitura das obras aqui elencadas se desenvolve. Para tanto, são fundamentais as práticas e posicionamentos que ilustram, digamos, uma constância dentro das inconstâncias na constelação de Varejão, a aproximação dos significados num movimento ininterrupto. Isto será vislumbrado no estudo comparativo entre o poema satírico *À negra Margarida, que acariciava um mulato*, de Gregório de Matos, e da obra *Ex-Votos e peles* (1993), de Adriana Varejão, objetos artísticos abordados no capítulo que se segue.

CAPÍTULO III

O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado. (Mário de Andrade - O movimento modernista, 1942)

3.1 - Da sátira agressiva ao protagonismo: a resignificação do feminino em Gregório de Matos e Adriana Varejão

A escolha pelo gênero satírico de Matos, as vezes feito de modo agressivo, deu-se a partir da ironia, presente em algumas obras de Varejão. O gênero é definido como aquele que enxerga a realidade de maneira que o leitor, ou espectador – no caso de performances orais – possa rir e, em seguida, perceba, criticamente, o que se diz. O satirista é hábil em mostrar críticas à realidade social, utiliza de ironia e sarcasmo nos versos ou na prosa para subverter a ordem de sentidos de discursos. No caso da sátira atribuída a Matos, essas qualidades são acentuadas, seja pela riqueza de uso linguístico, por exemplo em casos que inclui termos lexicais da língua tupi, ou mesmo pela audácia diante dos personagens de prestígio social que são satirizados. Em outras palavras, conforme Hansen (2015, p.50), “Na sátira atribuída a Gregório, uma das grandes articulações é a que opõe mito heróico e dinheiro, nobreza de sangue e arrivismo, prudência e oportunismo. A sátira é também, por isso, não um olhar exterior”, que

encontra uma chave do conceptismo engenhoso nela operado com tanta arte: sua agudeza e seu artifício montam um teatro extremamente móvel e inclusivo que postula, pela translação metafórica dos conceitos, os pontos de falha e de falta de antigas virtudes. Ao criticar, a sátira propõe a correção dessa falta de Bem pela verdade providencialista. (HANSEN, 2015, p. 50)

Nossa hipótese é a de que o conteúdo jocoso e pejorativo do poema de Matos que será analisado serve de provocação inicial para se vislumbrar a imagem da mulher negra no passado, atualizada e resignificada pela arte visual contemporânea. Por isso a escolha do poema *À negra Margarida, que acariciava um mulato*, de Gregório de Matos (século XVII), encarado como uma poesia satírica agressiva, que provoca no leitor:

A admiração estuporada do excesso e do monstro, fim sempre buscado pela elocução seiscentista aguda, subordina-se à utilidade ponderada da persuasão que vícios e virtudes teatralizados podem produzir sobre um público determinado, a um tempo referente e receptor da sátira. [...] Como linguagem de ação, portanto, a intervenção satírica se dá como técnica da fantasia sensibilizadora das vontades: a sátira age como que desvelando e amplificando o mal, impõe a penitência. (HANSEN, 2015, p. 49)

Diante desta proposta, são fundamentais as concepções sobre dialogia e intertextualidade, de Bakhtin (2008), já que é justamente do movimento de leitura e de interpretação do poema que surgem as ligações temáticas entre as duas modalidades artísticas. É esta relação dialógica que provoca o que chamamos de fissuras, rasgos e rastros das obras

plásticas e do texto literário respectivamente. É, pois, no cotejo do poema com a obra de Varejão, que se revelam novas perspectivas sobre a figura feminina e o seu protagonismo. Um feminino que, antes, é apresentado no poema como figura centralizadora das mazelas e protagonista do discurso negativo sobre a miscigenagem e o contágio cultural do povo brasileiro. Mas que, partindo desse mesmo discurso assimilado pela nossa leitura do poema, e, no cotejo com a obra de Varejão, é ressignificado, tornando o protagonismo feminino uma figura que guarda as caracterizações étnicas e culturais dos brasileiros, visto na atualidade pelo viés de riqueza multicultural. Lembramos que esta questão temática se soma à ideia de feminino como natureza violada pelo contato intercultural, estudada em nosso primeiro capítulo, e de feminino que tudo gesta, como terra e como divindade, assunto abordado no segundo capítulo desta dissertação.

Dentro desta dinâmica, buscamos um poema que pudesse dialogar com a ideia de caracterização, tipificação cultural ou de origem étnica do povo brasileiro, tema problematizado na arte de Varejão. Diante disso, o poema *À negra Margarida, que acariciava um mulato*, de Gregório de Matos, aparece como composição satírica, o que permite a aproximação com a obra de Varejão a fim de realçar seu conteúdo irônico, expresso no poema por meio da escrita, que apresenta a imagem da personagem como uma caricatura, tal qual a personagem da obra visual. O que se vislumbra é uma espécie de narrativa ao avesso da história, desvelada, por meio da sátira de Matos e da obra de técnica mista que eleger o humor ácido e mórbido como forma de diálogo com o espectador. A visão caricatural da mulher negra no imaginário social do Brasil colônia, acessada por meio dos fragmentos históricos do poema, forma um panorama da nossa miscigenação e reflexões sobre a sociedade atual, num paralelo sobre as vivências do Brasil colonial da época, a saber, as autoridades portuguesas e a aristocracia, orientadas pela visão eurocêntrica presente na Bahia do século XVII.

Segue, abaixo, a reprodução do poema na íntegra.

À negra Margarida que acariciava um mulato, de Gregório de Matos

- | | |
|--|---|
| <p>1 Carina, que acariciais aquele Senhor José ontem tanga de guiné hoje Senhor de Cascais: vós e outras catingas mais, outros cães, e outras cadelas amais as parentelas, que imagina o vosso amor, que em chamando ao cão Senhor</p> | <p>lhe dourais suas mazelas.</p> <p>2 Longe vai o mau agouro; tirai-vos desse furor que o negro não toma cor, e menos tomará ouro: quem nasceu de negro couro, sempre a pintura o respeita tanto, que nunca o enfeita</p> |
|--|---|

- de outra cor, pois fora aborto,
é, como quem nasceu torto,
que tarde, ou nunca endireita.
- 3 A nenhum cão chamais tal,
Senhor ao cão? isso não:
que o Senhor é perfeição,
e o cão é perro neutral:
do dilúvio universal
a esta parte, que é
desde o tempo de Noé,
gerou Cão filho maldito
negros de Guiné, e Egito,
que os brancos gerou Jafé.
- 4 Gerou o maldito Cão
não só os negros negregados,
mas como amaldiçoados
sujeitos à escravidão:
ficou todo o canzarrão
sujeito a ser nosso servo
por maldito, e por protervo;
e o forro, que inchar se quer,
não pode deixar de ser
dos nomes cativos nervo.
- 5 Os que no direito expertos
penetram termos tão finos,
bem sabem que os libertinos
distam muito dos libertos:
se há brancos tão inexpertos,
que dão benignos, ou bravos
alforrias por agravos:
os que deste são nascidos,
por libertinos são tidos,
porém são filhos de escravos.
- 6 O filho da minha escrava,
e dos meus vizinhos velhos,
que eu vejo pelos artelhos,
que ontem soltaram da trava;
porque tanto se depravava
com tal brio, e pundonor,
que quer lhe chamem Senhor:
se consta o seu senhorio
de um bananal regadio,
que cravou com seu suor!
- 7 E se são justos os brios
daqueles, que escravos têm,
nisso a mor baixeza vêm,
pois têm por servos seus tios:
e se algum com desvarios
diz, que o ter por natural
sangue de branco o faz tal,
- nisso a condenar-se vêm,
porque se o branco faz bem,
como o negro não faz mal?
- 8 Tomem do leite um cabaço
lancem-lhe um golpe de tinta,
a brancura fica extinta.
todo o leite sujo, e baço:
assim sucede madraço
que com a negra de tranca;
do branco o leite se arranca,
da negra a tinta se entorna,
o leite negro se torna,
e a tinta não se faz branca.
- 9 Mas tornando a vós, Carira,
que ao negro Senhor chamais,
porque é Senhor de Cascais,
quando vos casca, e atira:
crede, amiga, que é mentira
ser branco um negro da Mina,
nem vós sejais tão menina,
que creiais, que ele não crê,
que é negro, pois sempre vê
em casa a mãe Caterina.
- 10 Dizei ao Vosso Senhor
entre um, e outro carinho,
que o negro do seu focinho
é cor que não toma cor:
e que dê graças a Amor
que vos pôs os olhos tortos
para não ver tais abortos,
mas que há de esbrugar mantenha
daqui até que Deus venha
julgar os vivos, e mortos. (MATOS apud
RONCARI, 2002, p. 115-118)

Como dito anteriormente, pensando no movimento de ressignificação próprio do gênero literário, temos a perspectiva de Bosi (1977) que desenvolve seu conceito de imagem poética via significação emitida pelo som das palavras empregadas no poema. Esse desdobramento se mostra basilar, sendo que a cena descrita, os usos lexicais e o contexto histórico reforçam o tom satírico do poema. Este conjunto de fatores possibilita a crítica social de forma ambígua, ou seja, o discurso do poema de Matos se apoia em práticas sociais escravagistas difundidas na época para contestá-las. É, portanto, desta mesma linguagem que extraímos os novos dizeres. Dito de outro modo, o sentido lexical, a estética eleita pelo poeta e o caráter retórico da sátira, produzida no contexto social do passado, recebem acréscimo de significação derivado dos contatos sociais aos quais o texto literário fora (e é) exposto permanentemente. Alicerçados sob os pilares do fazer poético-estético, linguístico e de contextos sociais que incluem o passado e os atuais, emerge a potência de outros dizeres.

É justamente a capacidade de multisignificação do texto literário que guarda e manifesta as nuances das práticas sociais, como no caso do rechaço ao contato interracial, que descolamos dos efeitos de sentido sobre a conduta social pertencente ao passado. É esta potência do discurso literário que guarda informações que nos levam ao debate sobre nossa miscigenação e ao protagonismo feminino, ou seja, a ruína de qualquer tentativa de delimitar o domínio sobre a origem étnica dos brasileiros fica circunscrita aos discursos do passado. Segundo Bosi, as imagens-memórias evocadas pelo texto poético têm dois caminhos possíveis:

Uma coisa é viver subterraneamente a memória dos próprios afetos e configurá-la em imagem, som, ritmo; outra é comunicar a razão da privatividade. Quando se passa a esse estágio, a poética explícita cruza, não raro, com alguma forma conservadora de ideologia que tende a mitificar, sob nomes diversos, interesses de grupos em defensiva. (BOSI, 1977, p. 151)

É por meio dos vestígios de conduta social que estes fragmentos históricos são percebidos no texto literário, o que permite descortinamos os silenciamentos e apagamentos sofridos pelas mulheres e/ou pela personagem feminina protagonista do poema de Matos. A relação dialógica, atribui uma outra imagem sobre a mulher negra e ressignifica seu protagonismo, antes visto como demérito, já que era degradante o fato de a figura de uma mulher acompanhada de um mulato ser apontada como progenitora. Neste sentido, a poesia serve para provocar uma fissura na história, pois a arte resiste ao equilíbrio, serve a ironia como resposta ao passado e, conforme a perspectiva de Bosi (1977), revela a resistência do conjunto poético em seus procedimentos e significados:

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia.

Quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma liberação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes. (Ainda que nem sempre possa impedir de todo que um ou outro pseudo valor formal vigente — e, daí, obliquamente ideológico — venha a cruzar o seu jogo verbal.) (BOSI, 1977, p.146)

Somadas ao caráter de resistência da poesia pela via do paradoxo como destacado por Bosi (1977), são fundamentais as acepções sobre a poesia barroca de João Adolfo Hansen (2004), que define o gênero satírico como sendo desprovido de qualquer tipo de decoro. A característica da sátira de Matos permite observar o poema como uma literatura aberta e, portanto, passível de novas leituras, misturas e situações ilimitadas. Cientes do crivo crítico social, conduzir a leitura sob a compreensão de que muitas manifestações literárias preservam os costumes da sociedade a qual se vinculam, assim podemos explorar determinadas mundividências. Por essa razão buscamos nos textos de Matos o caráter retórico jocoso, os rastros que trazem à tona o discurso do passado considerando os silenciamentos que caracterizam a personagem pelo anonimato cruel e agressivo sofrido por uma parcela da sociedade colonial brasileira.

Isto vem ao encontro do que Bosi (1977), em nosso ver, em consonância com Hansen (2004), afirma sobre o caráter da sátira: “Só o contexto dirá se a sátira é o ataque ao presente feito em nome do bom tempo já passado (sátira conservadora, de tipo romano) ou em nome daquilo que há de vir, do “ainda não” (sátira revolucionária)” (BOSI, 1977, p. 165). Isto porque a imagem de *À negra Margarida, que acariciava um mulato* reflete a vida do país como colônia de Portugal. Na medida em que as sátiras recebiam atenção e apreço do público eram declamadas com maior frequência, ocupando a função retórica na literatura oral barroca. A atuação oral na comunicação garante um contato próximo entre o enunciador e o seu público, confere teatralidade a poesia, explorado por um conjunto de gestos, voz e enunciação da linguagem que estabelece uma poética retórica, expondo, deste modo, o teor ideológico do contexto social do século XVII. Para Paul Zumthor (1993)

no interior de uma sociedade que conhece a escritura, todo texto poético, na medida em que visa a ser transmitido a um público, é forçosamente submetido à condição seguinte: cada uma das cinco operações que constituem sua história (a produção, a comunicação, a recepção, a conservação e a repetição) realiza-se seja por via sensorial, oral-auditiva, seja por uma inscrição oferecida

à percepção visual, seja – mais raramente – por esses dois procedimentos conjuntamente. (ZUMTHOR, 1993, p. 19)

O que servia como meio de disseminação de informação e entretenimento assegura, na atualidade, o acesso a referências sociointerativas sobre os espaços públicos ocupados por determinados grupos, tais como os negros, as mulheres e os senhores e suas famílias. A comunicação entre o enunciador e seu público confere teatralidade à poesia, explorada por um conjunto de procedimentos de cunho retórico que, como dito anteriormente, expõe o teor ideológico do contexto social do século XVII. Fica evidente que um dos temas da sátira é uma das regras de proibições sobre a livre circulação de negros e mulatos, assunto de discórdia no período colonial, o que serve como reflexo de conduta social exigida pelo poder político alinhado aos propósitos escravistas da coroa portuguesa na colônia.

A construção de figuras caricaturadas é feita pelo exagero, pela prática de nominar/adjetivar seres humanos aproximando suas qualidades aos animais. Isto relativiza sua fisionomia, por meio de comparações com elementos jocosos, a fim de expressar o sentido pejorativo sobre o assunto que o texto aborda. Isto também garante o anonimato da figura caricaturada, pois o público recebe o que está sendo declamado, reconhece-se como parte daquela realidade e, ao mesmo tempo, endossa as críticas sobre qualquer tipo de proximidade interracial. Para Hansen (2004) isto situa a sátira no contexto de produção e recepção do seguinte modo:

A sátira seiscentista é, nesta pragmática, técnica política de extrema aproximação que mantém todas as distâncias adequadas à hierarquia que encena como porta-voz, ponto por ponto, caso por caso. Há variação, deslocamentos de posição dos tipos e hábitos efetuados por ela, conforme o maior ou o menor empenho da persuasão e, ainda, da distância delineada pelo olho. Ela não é transparência do vivido, mas espécie de complemento e, quase sempre, seu reverso, na medida em que, moralizadora e hierarquizante, enuncia aquilo que é seu princípio de proporção, postulado como ausente na Cidade: a racionalidade. (HANSEN, 2004, p. 200-201)

É lançando mão de um recurso semelhante nas artes plásticas, a multissignificação, que *Ex-votos e peles* (1993), de Adriana Varejão, se aproxima do poema de Matos. Para isso, mais uma vez, recorreremos à ironia que apresenta a miscigenagem como herança explícita. Explorada por Varejão ao mostrar ao espectador sua obra carregada de informações trágicas, as imagens em pedaços, que na montagem (BÜRGER, 1993) feita de materiais diversos nos trazem analogias sobre nossa cultura, por meio dos pratos de ágata, facilmente localizados em casas de religiões de matrizes africanas (SCHWARCZ 2014) ou em nossas casas, na porcelana nobre pintada em azul, na cor importada da China para representar a realeza. Lá estão penduradas as

peles nos matizes de cores dos brasileiros. Junto disto, está a provocação sobre nossas origens escarpadas pelos conflitos socioeconômicos, na tensão para expor e, a partir disto, para compormos o âmago de nação da maneira que nos convém. O que se articula por meio dos diversos materiais dialogantes aplicados na obra, que propõe a reflexão sobre nossa incapacidade de circunscrever um início ou uma origem única. Tudo posto para provocar a versão desconcertante da nossa própria imagem de temática mórbida na obra *Ex-votos e peles* (1993) (Figura 17). Isso nos levou à imagem da figura feminina representada no poema de Matos com a negra Margarida, a personagem anônima que, assim como na obra de Varejão, repercute a miscigenação como tema central. Outro recurso utilizado é a paródia (HUTCHEON, 1985), uma vez que é por meio de determinados elementos mobilizados por esses dois procedimentos que exploramos os desdobramentos de sentidos do poema como fragmento da história. Este procedimento nos faz pensar não só em todas as etnias presentes na população brasileira, como, também, no expansionismo da fé católica por todo o globo, com a catequização presente em todos os continentes, parodiados em Varejão no título da obra *Ex-votos e peles* (1993) numa referência às práticas religiosas.

Figura 17 - Adriana Varejão, *Ex-Votos e peles*, 1993. Óleo sobre materiais diversos, 130 x 170 cm.



Fonte: *Entre carnes e mares*, de Adriana Varejão (2009).

Essa ironia é responsável pela atualização do discurso colonial eurocêntrico que reverbera, justamente, na figura feminina caricaturada, na jocosidade da linguagem empregada e, sobretudo, nas proibições de contato interracial. A presença destes mesmos elementos explorados no poema satírico de Gregório, que visa a destacar o rebaixamento da origem étnica do Brasil, diante da inquietação produzida a partir da ironia na comparação que fazemos entre obra *Ex-votos e peles* (1993) e o poema satírico. Tais informações podem ser identificadas em seus aspectos explícitos e, também, nos que foram suprimidos na linguagem literária. A partir disso, são colados e recolocados sobre a história consagrada, provocando outras histórias. Esse modo de operar o significado e o ressignificado é definido por Hutcheon (1985):

A paródia é, pois, uma via importante para que os artistas modernos cheguem ao acordo com o passado - através da recodificação irônica ou, segundo o meu bizarro neologismo descritivo, «transcontextualizem». Os seus antecedentes históricos são as práticas clássicas e renascentistas da imitação, se bem que com maior ênfase na diferença e na distância do texto original ou conjunto de convenções. Dado que define a paródia actual como repetição com diferença, coloquei-a inevitavelmente dentro de todo um debate pós-estruturalista sobre a natureza da repetição. [...] a paródia pressupõe tanto uma lei como a sua transgressão, ou simultaneamente repetição e diferença, e que aí reside a chave para o seu potencial duplo: ela pode ser simultaneamente conservadora e transformadora, «mistificadora» (Roseler 1983, p. 204) e crítica. (HUTCHEON, 1985, p. 128-129)

Esta atualização de significados sobre o feminino presente no poema promovida pela obra de Varejão fica explícita se considerarmos o efeito parodístico provocado pela figura humanoide exposta na obra *Ex-votos e peles* (1993), já que nem ao menos temos uma mulher representada na obra, ou seja, Varejão pinta uma figura caricaturada que se assemelha a um boneco ou manequim. Isso pode ser irônico, se pensarmos nos motivos que fazem nossa artista retirar a figura de uma mulher, biologicamente preparada para reproduzir e daí a responsabilidade pela miscigenagem, e pintar, em seu lugar, uma figura inanimada. Talvez estejamos diante de tentativa de representar o silenciamento, ou, ainda, a imposição sofrida pela maternidade. Somado a isso, a sua composição de *Ex-votos e peles* (1993) mostra-se reveladora, pois nossa abordagem permite dizer que, ao dialogar com o tom satírico do poema, a artista resgata informações sobre a imagem da mulher feita sob um tom jocoso, exagerado, típico do Barroco e, especialmente, da literatura de Matos.

Sob o eixo satírico/retórico da poesia, nossa análise realça a imagem anônima da personagem no poema, o que permite reflexões sobre a escrita, aqui também caracterizada como uma obra aberta e de constante ressignificação. A fim de demonstrar a semelhança dos

procedimentos estéticos, especialmente no que se refere ao anonimato do feminino e sua composição de caracteres em ambas as obras, podemos dizer que *Ex-votos e peles* (1993) se aproxima do poema e estabelece com ele uma relação paródica.

Dentro desta conjuntura, pensamos na leitura das artes na contemporaneidade pautadas na modernidade que expressa a integridade dos textos e sua infinita parodização. Na compreensão de Hutcheon (1985, p. 129), “A paródia é, ao mesmo tempo, duplicação textual (que unifica e reconcilia) e diferenciação (que coloca em primeiro plano a oposição irreconciliável entre textos e entre texto e «mundo»)”. Daí nossa escolha por destacar as unidades temáticas mínimas (TOMACHEVSKI, 1976) para ilustrar a relevância do discurso social, o modo como foi elaborado, seus dizeres pejorativos atualizados em *Ex-votos e peles* (1993).

A obra apresenta uma pintura, posicionada na parte superior, à direita, do ponto de vista do espectador, com um personagem humanoide tendo seu corpo separado em partes emolduradas, sem que se possa determinar seu gênero, além de utensílios de cozinha e restos de tintas que representam peles expostas. Dentro da moldura, essa personagem semelhante a um boneco é dividida em três partes: a cabeça, parte de um corpo exposto um pouco acima da cintura, mas sem os mamilos, a genitália até o início das coxas, e uma mão, que se assemelha a uma luva. Ao compor esse quadro de peças, fica sugerido um manequim ou boneca, que admite o manuseio humano. Esta figura com feições humanas é representada sem os dois olhos; o detalhe permite observar uma incisão, inferida pela pigmentação vermelha, o que é interpretado, aqui, como sangue, sugerindo uma possível retirada recente dos globos oculares. Logo abaixo, são posicionados dois pratos. Ambos os utensílios são feitos de ferro revestido por esmalte danificado. Dentro das peças, há os olhos faltantes na representação do personagem. Esse conjunto de informações lembra um procedimento cirúrgico improvisado.

Os objetos de ágata, típica de lares brasileiros, contrastam com a nobreza do material cerâmico ao lado. Desta vez, o prato recebe pintura floral de coloração azul, justamente a cor que representa a nobreza/realeza portuguesa na época da colonização. Acima do utensílio nobre, e ao lado da pintura da personagem humanoide, a artista posicionou tiras de tintas ressecadas penduradas para exposição em tons de cores em degradê, dispostas das tonalidades mais claras para as escuras. A obra remete às peles humanas desidratadas expostas numa vitrine, pois cada pedaço recebe uma catalogação feita por um número da paleta²⁰ de cores usadas pela artista. A

²⁰ Sobre isto, Adriana Varejão possui um trabalho que se chama *Tinta polvo* (2013) (Anexo 19), composta por uma caixa de madeira coberta com tampa de acrílico, contendo 33 tubos de tinta a óleo em bisnagas de alumínio. O nome de cada cor Varejão retirou do Censo realizado pelo IBGE em 1976, em que as pessoas puderam declarar

exibição das peles remete facilmente ao mercado do Brasil colônia de Portugal, já que havia mercados de escravos junto aos principais portos nas maiores cidades daquela época, em que os negros ficavam expostos. Esse grande contingente de escravos vindos das diversas regiões da África desembarcava no porto do Rio de Janeiro que, juntamente com a Bahia e Pernambuco foram centros comerciais de recebimento, exposição e distribuição de africanos por todo território²¹. Além de reforçar a incógnita sobre nossa miscigenação, oferecendo ao espectador uma espécie de cardápio variado de etnias.

O mundo da arte se expandiu para além da Euroamérica e do eixo norte-atlântico. Não há mais uma única narrativa eurocêntrica na arte, mas muitas histórias pluriversais e polifônicas. Nesse sentido, é preciso prosseguir buscando outros modelos e teorias além dos eurocêntricos. Não descartando-os completamente, mas mesclando-os com outros - rumo a uma caixa de ferramentas mestiça, antropofágica. Tal caixa de ferramentas pode canibalizar a história e a cronologia, as distinções entre arte-popular e erudita, o africano e o ameríndio, o moderno e o contemporâneo. O desafio é complexificar a caixa de ferramentas mestiça, antropofágica, não apenas em relação a temas e imagens, mas também em termos de conceitos e linguagens. *Histórias mestiças* são histórias marginais e subalternas, antropofágicas e pós-coloniais, múltiplas e inconstantes, fraturadas e transversais, histórias de fluxo e refluxo, cheias de segregação, preconceito e discriminação. À medida que restabelecemos conexões com outras matrizes, reescrevemos histórias do passado e propomos novas histórias para o futuro. (PEDROSA, 2014, p. 25)

Pensando nessa referência, admitimos que para Varejão esse “mercado de peles” se encontra em plena atividade. Isso porque, se por um lado temos o Brasil escravocrata estampado nas peles penduradas, por outro, devido à porcelanaria nobre, ou mesmo na sugestão do título “ex-votos”, somos lançados a reflexões sobre a personagem feminina inanimada que pode receber qualquer tonalidade de pele. A protagonista miscigenada remete à atualidade de sermos nós quem estamos em exposição numa vitrine, ou ainda, especialmente à espetacularização do corpo feminino e sua maternidade inerente. Daí podemos assimilar que há uma relação de crítica social que nos desconcerta, pois somos incluídos, via humor mórbido, no jogo de significação entre o passado que, deslizado para a atualidade, nos impõe o enfrentamento de situações socioculturais sobre o feminino ainda vigentes.

sua cor de forma livre. A partir daí, as definições de cores geraram uma lista de 136 designações diferentes, tais como: turva, chocolate, polaca, retinta, sapecada, mestiça, agalegada, branca suja etc. Ainda sobre este assunto, conferir o trabalho interdisciplinar intitulado Conflitos com o “lápiz cor de pele”: a série *Polvo*, de Adriana Varejão e o multiculturalismo no ensino de Arte (BALISCEI; CALSA; MARQUES GODINHO, 2017).

²¹ Há uma vasta produção de arte visual, feita por Jean-Baptiste-Debret, Johann Moritz Rugendas, entre outros, sob a temática da vida e convivência dos escravos no Brasil colonial. Consultar: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento226763/colecao-brasiliana>

Este desafio de estabelecer conexões com o passado para fundar uma outra narrativa é lançado pela poética de Adriana Varejão, pois suas produções dialogam diretamente com outras pinturas do período colonial. Na medida em que avançamos sobre sua poética, compomos as “histórias mestiças”, o que Pedrosa (2014) chama de “fraturas”, elementos que possibilitam, para nossa análise, a quebra de paradigmas, digamos, engessados pela arte literária de Matos. Deste modo, muitas obras produzidas em território brasileiro ocupado pelos portugueses amparam as paródias feitas pela artista. Em *Ex-Votos e peles* (1993), é evidente a associação com uma das obras mais expressivas do período. Trata-se da cena de um *Jantar Brasileiro*, de Jean-Baptiste Debret (1816-1831)²². Nesse caso, Varejão importa da tela a estampa da indumentária do personagem masculino sentado à mesa, que representa a fidalguia portuguesa na colônia. Esta referência é parodiada na réplica da luva que compõe *Ex-votos e peles* (1993) e, também, nos diferentes matizes de tons de pele expostos.

Figura 18 - Jean-Baptiste Debret, *Jantar Brasileiro*, 1827. Aquarela, 15,9 x 21,9 cm.



Fonte: *Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Livro de Adriana Varejão e Lilia Schwarcz (2014).

Note que Varejão representa em sua obra um outro jantar brasileiro. Esta leitura é possível ao dispor peças diversas sobre uma superfície clara, que lembra o tecido e a cor da

²² DEBRET, Jean-Baptiste. *Jantar Brasileiro*. In: VAREJÃO, Adriana; SCHWARCZ, Lilia. *Pérola imperfeita: A história e as histórias de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p. 161.

toalha usada sobre a mesa posta no *Jantar Brasileiro*, de Jean-Baptiste Debret (1816-1831). A mesa de *Ex-votos e peles* (1993) é posta em frente ao espectador. Os elementos que a compõem também aparecem em Debret, a saber, os utensílios domésticos, os personagens humanos, o que os alimenta, suas peles, além da única referência à indumentaria, aproveitada por Varejão na luva/mão.

Ao comparar as duas obras, verifica-se que a farta refeição é explorada pela artista numa analogia ao que encontramos dentro de um dos pratos de ágata. Os globos oculares retirados da personagem são os únicos alimentos oferecidos ao expectador. O que, num primeiro momento, nos parece escasso é, na verdade, a abundância de tudo que estes olhos puderam enxergar, capturar e guardar, são estes os alimentos ofertados para o colonizador. O prato de cerâmica, visto como nobre, encontra-se vazio, porém, manchado de sangue, uma espécie de marca dos explorados e dos exploradores. Posicionados acima deste prato, os pedaços de peles da nossa mistura étnica ainda podem ocupar o lugar de alimento no utensílio vazio. Como se a obra quisesse requerer o olhar do mundo sobre nossa cultura latino-americana, num movimento de expansão territorial via arte, reconhecendo as demandas socioculturais atuais de caráter decolonial.

A artista produziu ainda, com base nos procedimentos de recorte e colagem, outras obras que fazem referência direta à obra de Debret. Em *Filho Bastado II. Cena de interior* (1995) (Anexo 14), de Varejão, vemos um ato sexual entre uma escrava e o mesmo fidalgo representado em *Jantar Brasileiro* (1816-1831), além do bebê negro se alimentando junto ao chão na cena representada pelo pintor francês. Em *Filho Bastado* (1992) (Anexo 15), aparece a figura do empregado do governo presente em *Empregado do governo saindo a passeio* (1816-1831) (Anexo 16), de Debret²³. Isso significa que podemos adentrar com certa segurança no período colonial brasileiro para a direção que estas obras apontam. Por isso a escolha dos textos literários em nossa dissertação priorizou os assuntos que compreendem os primeiros contatos entre a cultura europeia e a dos povos originários e africanos, chamados por nós de contágio

²³Para outros esclarecimentos sobre as obras *Filho Bastado II. Cena de interior* (1995), e *Filho Bastado* (1992), ver ensaio de Herkenhof (1996): “No caso de O Filho Bastado, Varejão trata do processo de violência da colonização, atualizada como etnocentrismo. Inventava uma cena em que um padre estupra uma escrava, “ornada” com gargalheira, instrumento de tortura. Noutra cena, uma índia amarrada em uma árvore vê a aproximação de soldados, reinterpretados da gravura *Um funcionário a passeio com sua família*, de Debret. O poder – a religião e o Estado, figurados no macho – produz a miscigenação como encontro violento de etnias, culturas, gêneros e sociedades no intercurso da Europa, África e América. Separando as duas cenas existe um corte, que remete a Fontana e Merleau-Ponty: a tela rasgada como espaço violentamente desvirginado revela a carnalidade pictórica da obra.” (HERKENHOF, 1996, pg. 01- 02)

cultural do período colonial, e que marcam os valores sociais que muitos artistas estrangeiros documentaram por meio da arte visual.

Do foco nas unidades temáticas mínimas (TOMACHEVSKI, 1976), surge a busca por sentidos no texto literário que vão além do que está explícito, a saber, a crítica ao contato interracial. A partir disso, o que temos é uma personagem protagonista que sofre ataques raciais decorrentes de sua postura social. Ao comparar os possíveis descendentes de um relacionamento interracial aos filhos de Cam, o poema de Matos cita as preocupações sobre a política do sangue limpo, associando os filhos mestiços ao filho de “Cão”; transformando os descendentes em “Mercancia, pele negra, mestiçagem, sangue semita: tudo o que não é “nobreza” e “pureza” vira alvo de um escárnio implacável” (BOSI, 1992, p. 107).

O que emerge disso é uma personagem representada como progenitora, indicada como responsável pela mistura étnica dos brasileiros. Por isso, ao extrair da superfície do poema o valor retórico-político da época do Brasil colonial, acessamos as malhas profundas do texto, mergulhamos nas unidades temáticas mínimas engendradas no poema e, a partir desta imersão, podemos observar o que os dizeres do passado representam atualmente na poética de Varejão.

Tais leituras são provocadas pela sobreposição imagética que configura a poesia satírica de Matos e direcionam nossa leitura atual porque traz à tona dados sobre o contexto de sua produção, o que significa valorizar um conjunto de fatores extratextuais. Nesta perspectiva, a poesia satírica aparece aqui como arte que encena condutas sociais da colônia portuguesa. O que evidencia o uso retórico da arte a serviço das demandas políticas da coroa portuguesa.

Isto vai ao encontro do que Hansen aponta sobre o gênero sátira:

O decoro rebaixa a sátira a gênero misto, tornando-se impossível delimitá-la numa forma fixa ou num procedimento exclusivo: as misturas e as situações são ilimitadas e ela é estruturalmente aberta. Escreve-se isto lembrando-se novamente que no Brasil se tornou modismo hipostasiar a paródia, forma sério cômica entre outras, como sua definição. (HANSEN, 2004, p. 85)

É válido ressaltar que a obra *Ex-Votos e peles* (1993) possui sua forma em alto relevo, na qual Adriana Varejão projeta signos que remetem à miscigenação do povo brasileiro. Nos procedimentos de colagem das peças de pratos e nas peles penduradas de que lança mão (Figura 19), a artista ainda coloca, imediatamente, o discurso de tradição religiosa na composição do título: *Ex-votos*, do latim, significa por força de uma promessa, de um voto; ou a abreviação de *ex-voto suscepto* - o voto realizado. São expressões votivas esculpidas em madeira, ferro, argila, entre outros, moldadas, representando a parte do corpo para a qual se pretende obter a graça divina. Estes objetos são levados ao altar das igrejas a fim de substituir a representação física

por atos, interdições, obrigações ou sacrifícios pessoais, falas, gestos ou ritos, vindo sempre a apresentar as formas e os valores dos fiéis. O que significa dizer que os objetos metaforizam e interagem com a crença religiosa de ofertar a representação de parte do corpo a fim de que sejam atendidos pedidos variados. É, portanto, por meio da metáfora do título, *Ex-votos e peles*, que a artista faz sua oferenda, o que situa o espectador sobre o conteúdo do pedido, sendo um agradecimento pela miscigenação ou a súplica pelo peso cotidiano da responsabilidade feminina na origem e manutenção dos brasileiros. A título de retomar o recorte e a colagem como procedimentos característicos do fazer artístico autofágico de Varejão e, daí, destacar a natureza constelar do conjunto de seus trabalhos como vimos defendendo até aqui, vale ressaltar que o ex-voto, tido como unidade temática mínima, aparece, também, na figura da perna adornada exposta no centro da azulejaria na sua obra *Aparição e Relíquias* (1993), estudada no capítulo anterior.

Figura 19 - Detalhes da obra de Adriana Varejão, *Ex-Votos e peles*, 1993. Óleo sobre materiais diversos, 130 x 170 cm



Fonte: *Entre carnes e mares*, de Adriana Varejão (2009).

Passemos ao poema. Já na primeira estrofe – apresentada no primeiro fragmento abaixo – é projetada a imagem da personagem negra Margarida, junto de sua companhia. O vislumbre é descrito pelo eu-poético como um encontro desconcertante e inapropriado, desaprovado pela

sociedade de orientação eurocêntrica e branca. Logo no início, Matos expõe a crítica social sobre o contato amoroso entre negros e mulatos. A desaprovação do afeto é mencionada no título: *À negra Margarida, que acariciava um mulato*. A primeira impressão que se retira deste poema é que se indicia, no título *À negra Margarida que acariciava um mulato* (MATOS, apud RONCARI, 2002, p.115-118), uma dada identidade juntamente com um respeito dissimulado do eu-lírico pelo interlocutor. Esta interpretação é possível porque a personagem é chamada de Margarida, a quem ele se dirige diretamente. Isto reforça a ideia de recurso retórico, pois não permite que o público se distancie da imagem caricaturada da mulher projetada ao longo do poema pelo enlace de adjetivações e de múltiplos nomes que ela recebe em detrimento da identidade citada no título.

Esse caráter, amparado pela temática de representação do povo brasileiro, torna-se relevante para a sequência comparativa. A impossibilidade de determinar uma origem única, pretendida por Matos ao impor o anonimato à personagem, é explorada na variedade de raças representadas nas peles penduradas na obra de Varejão.

Os procedimentos estéticos presentes na sátira garantem o reforço do anonimato da personagem ao longo do poema. Mas, também, podem ser entendidos como dissimulação dos sentidos no poema, que circulam entre o desejo e a repulsa. Isso porque o eu-lírico cria versões da caricatura feminina. Um exemplo disso é o nome “Carira”, que em tupi-guarani significa literalmente “planta de mel”. A “Mãe Carira” é uma lenda indígena segundo a qual, vendo seus iguais sem terra para plantar milho, estimula o saque na produção do colonizador. Em um destes saques, a índia morre atacada por cães. Há em sua homenagem uma cidade localizada na Bahia. O uso do termo em tupi-guarani remete ao que Bosi (1992) definiu como “riqueza linguística”, pois, ao incorporar uma referência à lenda indígena, o poema promove um desdobramento de sentido que revela o assunto miscigenação.

Isso pode ser entendido como um método de convencimento, pois os adjetivos jocosos são intercalados por vários nomes próprios atribuídos à personagem. Alguns exemplos podem ser observados nos seguintes versos: */Carina, que acariciais...* (1º verso da 1ª estrofe) / *vós, e outras catingas mais / outros cães, e outras cadelas...* / (5º e 6º versos da 1ª estrofe) / “Mas tornando a vós, Carira,...” (1º verso da 9ª estrofe). Bosi (1992) explica esta relação da seguinte maneira:

Uma reflexão à parte merece a chamada poesia burlesca na qual a mulher negra e a mestiça se convertem em objeto misto de luxúria e desprezo. Aqui o preconceito, tão direto nos passos referidos acima, dobra-se e complica-se

porque desce ao subterrâneo de uma prática erótica onde se geram, íntima e simultaneamente, a atração física, a repulsa e o sadismo. (BOSI, 1992, p. 107)

Pensando nisso, ao representar diversas peles como resultado do contato multirracial, Varejão se apropria de um discurso culturalmente difundido, semelhante ao que é vislumbrado no poema sobre a identidade da personagem. Assume, assim, o procedimento utilizado por Matos que promove o anonimato da personagem como condição daqueles que ousaram transgredir as regras da corte portuguesa. Com isso, obra *Ex-votos e peles* (1993) sinaliza que sua figura feminina, desmontada em diversas partes, pode ser composta conforme o reconhecimento do espectador. Não é à toa que somos alimentados com olhos retirados da personagem. Incluídos na obra como vítimas ou algozes, podemos escolher as duas posições, transitar nas duas esferas dos dizeres, somos convidados a participar das novas narrativas. Deste modo, oferecer as peles como *ex-votos*, nas suas variações de raças, confronta tais proibições do passado e, ao mesmo tempo, mostra que, afinal, a catequização teve como efeito nosso sincretismo. Tudo isso possibilita construir nossas narrativas pelo avesso da história, ou ainda, formar novas verdades anexadas aquelas que já foram difundidas. Estas reflexões garantem à obra de Varejão uma face de cunho político e religioso, o que podemos chamar de “sincretismo miscigenado”, pois as peles conquistam *status* de valor religioso, na medida em que são ofertadas como *ex-votos*, e as determinações político-ideológicas do passado histórico alicerçam a construção de que somente pelo sacrifício se alcança o céu. E esse sacrifício é o do desprovido de bens. A nobreza compra seu lugar no céu com o Relicário do Braço de Bento, da Igreja de São Bento do século XVII.

Como já mencionado, nos versos iniciais, é evidenciada a sátira, marcada pela aproximação que faz entre humanos e animais, representando uma caricatura de pouco valor social. O excesso e o exagero expressam a opinião do eu-poético sobre o contato social dos negros com a sociedade vista como branca, isso porque ele exprime a repulsa da cena que vê, e descreve a proximidade pelo cheiro que sente no verso */vós, e outras catingas mais./*, enquanto refuta a cena de carícia relacionada no poema em */Carina, que acariciais/*, recriminada nos seguintes versos: */aquele Senhor José / ontem tanga de guiné/* em enjambement com */vós, e outras catingas mais./ outros cães, e outras cadelas/*. Mais do que isso, expõe as circunstâncias da formação de identidade do povo brasileiro. Estes aspectos podem ser observados no trecho que segue:

Carina, que acariciais
aquele Senhor José
ontem tanga de guiné,

hoje Senhor de Cascais:
 vós, e outras catingas mais,
 outros cães, e outras cadelas
 amais tanto as parentelas,
 que imagina o vosso amor,
 que em chamando ao cão Senhor
 Lhe dourais suas mazelas. (MATOS, apud RONCARI, 2002, p.115)

Note que a gradação é o recurso eleito para a caracterização pejorativa da personagem. Além disso, tem a finalidade de diminuir a raça e o artifício usado para isto é a montagem de uma imagem nítida que revela a origem negra da personagem chamada no título de negra Margarida e do outro personagem com quem ela se relaciona. Isso é observado em versos tais como: */vós, e outras catingas mais/*, referente ao cheiro que o eu-poético julga ser ruim; */hoje Senhor de Cascais/*, que expõe a origem dos antepassados de muitos escravos trazidos para o Brasil. Por fim, há uma crítica sobre a vestimenta: */ontem tanga de guiné /*, que enfatiza a parte pelo todo, ou seja, trata-se de uma pequena peça de roupa típica de algumas tribos de origem africana, das quais muitos escravos eram oriundos. É, portanto, a metonímia, encadeada numa gradação crescente, a figura de linguagem escolhida para caracterizar o desafeto. Nela, substitui-se a descrição do todo para salientar uma única característica que degrada o indivíduo, por conseguinte, construindo a imagem pejorativa para o leitor até o último verso da estrofe.

A substituição das características humanas transforma a imagem numa caricatura, o que é providencial já que, ao ocultar a identidade da personagem, expõe-se um número ilimitado de indivíduos identificados como negros, mulatos e mestiços conforme critérios da época. O poema isola o branco pois a cena ofensiva deriva dos negros e mestiços, talvez como estratégia retórica que funciona como discurso que atinge os negros de modo geral e os possíveis apoiadores das causas antiescravagistas. Pode-se dizer que o poema dialoga com o contexto histórico sobre as determinações escravistas da coroa portuguesa, além de servir como meio de comunicação a fim de garantir a defesa da hegemonia racial. Conforme Roncari (2002),

Se a sátira se enunciava como “a voz da Cidade”, ficando sujeito a ela qualquer um dos habitantes e autoridades, ela encarnava os valores e ideais que tinham organizado esta sociedade. Reafirmava a hierarquia da superioridade branca e das leis aristocráticas da *limpeza do sangue*, que se apoiavam numa série de considerações que são, hoje, tidas como injustas e preconceituosas. [...] Embora trate de um caso particular que parece expressar o ressentimento do poeta, a sátira se apóia na visão geral que os homens brancos da sociedade colonial tinham dos escravos, dos negros libertos, dos mestiços e mulatos. (RONCARI, 2002, p. 139)

Esse tom jocoso da poesia aparece na obra da artista carioca como paródia capaz de provocar uma equivalência nas ações que o poema pretendia contestar. Se, por um lado, Matos

ataca a personagem por causa da sua vestimenta, */ontem tanga de guiné,/* Varejão importa a estampa da indumentária do personagem de Debret para incluir o europeu num tratado multirracial provocado pelo contágio cultural promovido por ele, do qual não há possibilidade de isolar-se; é exatamente este o ponto para reafirmar que também possuímos traços da cultura imposta pelo velho continente.

Destacam-se, novamente, os desdobramentos provocados pelas unidades temáticas mínimas, pois elas reverberam sobre aspectos na tessitura do texto literário em sua potência de sentidos que guarda dizeres sob o artifício jocoso da escrita satírica. Ao elencar o verso, */vós, e outras catingas mais/*, somos levados a uma experiência sensorial no poema, isso porque, ao mencionar a distinção de cheiros, entendemos que há uma proximidade física entre o enunciador e a personagem. Assim, também, somos lançados para a cena do *Jantar Brasileiro*, de Jean-Baptiste Debret (1816-1831), citado por Varejão, em que se confirma o convívio social entre várias etnias. A partir disso, o cotejo entre o texto literário, a obra de Varejão e a de Debret recupera valores estéticos ligados à sátira, e reconduz, por meio da paródia crítica, conforme Hutcheon (1985), o que foi dito no passado, provocando outros sentidos sobre o convívio na sociedade do Brasil colonial. Isto porque, no jantar brasileiro de *Ex-votos e peles* (1993), essas etnias são exaltadas e alimentam nossa relação sensorial com as obras.

Na estrofe que segue, a construção de uma caricatura é reafirmada. É acrescido o julgamento da inferioridade racial explicado na comparação entre diferentes crenças religiosas.

A nenhum cão chamais tal,
 Senhor ao cão? isso não:
 que o Senhor é perfeição,
 e o cão é perro neutral:
 do dilúvio universal
 a esta parte, que é
 desde o tempo de Noé,
 gerou Cão filho maldito
 negros de Guiné, e Egito,
 que os brancos gerou Jafé. (MATOS, apud RONCARI, 2002, p.116)

A comparação entre a perfeição divina no verso, */que o Senhor é perfeição,/* em detrimento da criação da raça negra, denota a superioridade da religião cristã europeia. Esta leitura é estruturada pela perífrase, pois, é por meio deste recurso de linguagem, que se tem a substituição nominal da raça negra pela palavra “cão” grafada com inicial maiúscula para marcar o nome próprio da personagem. Depois, é introduzida a nacionalidade, que explica tanto a origem da raça quanto suas práticas religiosas. Isso pode ser observado nos versos, */gerou Cão filho maldito, / negros de Guiné, e Egito,/*. Aqui, mais uma vez, é evidenciada a referência

religiosa de orientação cristã. Nos versos, a sonoridade da palavra “cão” permite a associação com a passagem bíblica do Velho Testamento em que Noé amaldiçoa seu filho Cam. Nas palavras de Roncari (2002):

O negro escravo e o Velho Testamento – Este trecho se baseia na seguinte passagem do Gênesis (9: 20-29), primeiro livro do *Velho Testamento*: “Noé, agricultor, plantou a vinha. Bebendo o vinho se exaltou e se desnudou no meio de sua tenda. Cam, o pai de Canaã, viu a nudez de seu pai e contou aos seus irmãos, que estavam do lado de fora. Sem e Jafé pegaram um manto, olhando-o sobre os ombros e, andando de costas, cobriram a nudez de seu pai: como tinham o rosto voltado para trás, não viram a nudez do pai. Assim que Noé acordou de seu vinho, soube o que havia lhe feito seu filho mais jovem, e ele disse: ‘Maldito seja Canaan! / Que ele seja para os seus irmãos o escravo dos escravos!’ Depois ele disse: ‘Bendito seja Jeová, o Deus de Sem / e que Canaan seja seu escravo!’ / Que Deus amplie Jafé, / que ele permaneça entre as tendas de Sem / e que Canaã seja seu escravo”’. (RONCARI, 2002, p. 141)

É possível perceber que Matos recorre ao discurso bíblico para expressar a contrariedade da coroa portuguesa sobre os relacionamentos interracializados, já que este fazia parte da defesa do “*sangue limpo*”, regra que assegurou as leis excludentes da Península Ibérica às brasileiras do período colonial:

Uma das leis mais excludentes da época era a da “limpeza do sangue”. Por ela, qualquer indivíduo que descendesse, mesmo em seu passado remoto, de judeu ou mouro era considerado de sangue impuro e, portanto, excluído dos benefícios que pudesse gerar o Estado monárquico e a Igreja católica. No mundo colonial, estendeu-se o critério da “limpeza de sangue” aos que tivessem alguma descendência de índio ou negro, aos mestiços e mulatos. Por esse critério, o mulato não seria considerado “melhor” que o negro por conter uma parcela de sangue branco, mas talvez pior, já que a mistura de sangue fazia com que as pessoas herdassem os vícios e não as virtudes de seus pais, ou seja, as partes ruins dos dois lados. (RONCARI, 2002, p.141)

Esta associação entre religião e raça, utilizada como justificativa de segregação social entre brancos e negros, presente neste poema de Matos, parece ser um posicionamento recorrente no contato europeu-índigena, como pudemos notar em nossas análises sobre o diálogo entre o soneto *A oração que desaterra..... aterra*, também de Gregório de Matos e a obra *Aparição e Relíquias* (1993), de Adriana Varejão²⁴. Esta prática utilizada ao longo do

²⁴ Sobre este posicionamento do colonizador em relação ao colonizado, abordaremos, em momento oportuno, o cotejo entre o poema *Por entre o Beberibe e o Oceano*, de Matos (2010), e as obras *Carne a la Taunay* (1997) e *Carne a moda de Frans Post* (1996), ambas de Varejão. Adiantamos que a recorrência deste assunto demonstra, além da potência dialógica-constelar exposta nas unidades temáticas mínimas dos poemas e da obra da artista, a natureza também dialógica e constelar de nossa metodologia.

processo colonialista seria determinante na imposição de uma visão de mundo sobre a outra. Segundo Krenak,

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história. (KRENAK, 2019, p.8)

Ainda sobre o poema, a perífrase que aparece na construção semântica da estrofe simula uma discussão entre duas ideologias. Porém, é nítida a ausência de voz ativa do interlocutor a quem supostamente o eu-poético se refere. Isso quer dizer que os argumentos são apresentados por uma única voz. Esta posição de domínio determina que o enunciador detenha sozinho todos os recursos poéticos/retóricos e circunscreva a situação conforme a sua visão sobre os assuntos apresentados: */A nenhum cão chamais tal,/ Senhor ao cão? isso não: / que o Senhor é perfeição,/* (MATOS, apud RONCARI, 2002, p.116).

A paródia feita por Varejão na obra *Ex-votos e peles* (1993), assim como em *Aparição e Relíquias* (1993), esmiuça o que naquele contexto cultural nem ao menos era concebível. É importante notar que os temas raça, religião e nacionalidade, ao serem elencados em versos intercalados, proporcionam um jogo de sentidos que provoca a comparação entre as raças, as suas origens e credos. O efeito que se tem disso vai ao encontro da perspectiva de Roncari (2002), cujo enlace destes três temas resultaria na afirmação da hegemonia cristã da coroa portuguesa, em detrimento das crenças de matriz africana, praticadas ocultamente entre os escravos, mas tratados por Adriana Varejão nas suas paródias.

Ao expor as peles, nas suas variações étnicas, a obra amplia os efeitos de sentido do poema numa relação paradoxal que representa a imagem da miscigenação exposta e criticada anteriormente no poema, lançando-a ao protagonismo na formação do povo brasileiro. Esta provocação reflete sobre o discurso do passado do poeta, que fica ainda mais claro no próximo trecho elencado:

Tomem de leite um cabaço,
lancem-lhe um golpe de tinta,
a brancura fica extinta,
todo o leite sujo, e baço:
assim sucede ao madraço,
que com a negra se tranca;
do branco o leite se arranca,

da negra a tinta se entorna,
o leite negro se torna,
e a tinta não se faz branca. (MATOS, apud RONCARI, 2002, p.117)

Como fica sugerido no trecho acima, o domínio sobre o corpo feminino extrapola a condição de escravidão, que atinge toda e qualquer descendência. O que temos, nestas duas estrofes, é uma determinação de poderes absolutos sobre o corpo feminino e o conflito entre o seu poder de reprodução e o determinismo político e religioso. Podemos dizer que tal regra atinge todas as mulheres, negras, brancas, escravas ou não, e seus descendentes, pois seria culpa delas qualquer contato interracial e, por conseguinte, a miscigenação do povo, o que as torna filhas de “Canaã”, amaldiçoadas pela igreja.

Como dissemos antes, o aspecto anônimo da personagem que aparece no poema é representado também por Varejão em sua obra para compor uma face semelhante à humana, sendo parte da significação final o espectador determinar, ou não, o seu gênero. Cabe a este, simultaneamente, montar a personagem e/ou ser, ele mesmo, o personagem que resulta deste processo. Este empoderamento atribuído ao espectador pode torná-lo, ao mesmo tempo, cúmplice da barbárie colonial e vítima dela, dependendo do papel que este assumir na troca de posicionamentos na representação de um corpo feminino fragmentado e humanoide. Ao convidar o espectador para colar as peles que lhe convém sobre o corpo do boneco, fica sugerido que haveria um modelo ideal para cada mundividência, isto porque há um confronto com a visão eurocêntrica, que negativa a miscigenação e desperta para a atual composição racial dos latino-americanos.

Figura 20 - Adriana Varejão, *Ex-Votos e peles*, 1993. Óleo sobre materiais diversos, 130 x 170 cm - Detalhe



Fonte: *Entre carnes e mares*, de Adriana Varejão (2009).

Ao admitir que a personagem é uma figura feminina, exposta, com o intuito de que cada espectador monte um modelo idealizado, manuseável pelas mãos, que podem compor a imagem

a seu próprio modo, desenhando seus olhos, sua raça, bem como a sua genitália, a partir dos elementos ali disponíveis (Figura 20), demonstra-se o caráter satírico peculiar da montagem de Varejão. Pensando na exposição de peles catalogadas que figuram ao lado da personagem humanoide, podemos entender a obra como estratégia didática que classifica as peles e simula a relação de taxonomia entre os diferentes tipos de peles e as referências etnográficas dos brasileiros. Algo semelhante à sobreposição de imagens feita no poema por meio das analogias entre os nomes que elenca e a incerteza de origem da personagem. Além disso, a interpretação demonstra o movimento autofágico realizado por Varejão, isto porque podemos requerer um diálogo com a obra *Aparição e Relíquias* (1993), que apresenta o corpo de um índio como ex-voto, ou o “*corpus christi*”, “um corpo de mulher, e não mais o baixo corpo de cristo, [...] mais ainda, os olhos – sempre os olhos –, devidamente retirados da estatueta do ex-votos,” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2009, p. 125) agora servidos nos pratos do rito canibal. Neste rito, não se sabe quem é o algoz e quem são as vítimas, se o observador e/ou a personagem eugenizada, montada idealizada, tal qual a imagem da *Floresta Virgem*, de Conde Clarac (1819), numa dobra do antigo ritual bárbaro, ao deslizamento de sentido da nossa miscigenagem.

Este personagem metaforizaria o silenciamento e o apagamento sofridos pelas mulheres, de modo geral. Isto porque este boneco ocupa uma posição que parece, em princípio, privilegiada dentro do quadro geral de *Ex-votos e peles* (1993), sendo possível observar tudo à sua volta. No entanto, permanece circunscrito à sua situação passível de montagem conforme as expectativas de cada espectador. Tais acepções reforçariam a leitura supracitada, pois é possível compormos essa figura feminina concordando com a perspectiva do colonizador explícita no poema, que representa a superioridade branca numa relação de hierarquia entre raças.

Isso seria o mesmo que dizer que o procedimento estético de *Ex-votos e peles* (1993) concentra, na sua personagem, discursos distintos, o da mulher latino-americana mestiça e o do homem branco colonizador que aqui esteve. Estes recursos engendram a leitura destes elementos por caleidoscópio, o que permite que o espectador use as peças coladas por Varejão para montar a sua narrativa da história brasileira. Podemos dizer que o caráter sensorial da obra seduz o espectador, que é atravessado por discursos ideologicamente diversos, para a composição da personagem tendo em vista a paleta de cores disponível que remete às raças alegorizadas pelas peles penduradas. Este empoderamento se configura como um procedimento metalinguístico, que remete ao fazer artístico de todo o conjunto da obra de Varejão,

demonstrando que suas narrativas estão interligadas de modo a problematizar a história contada pelo vencedor que está permeada por fissuras.

Dentro desta perspectiva do fazer artístico que se dobra sobre si mesmo, é importante lembrarmos da aparição da *Roza Mística* (XVII), afresco da Igreja de Bom Jesus de Setúbal, em Portugal, do qual a santa, em *Aparição e Relíquias* (1993), é recortada e substituída por azulejos portugueses, intencionalmente mal colados por Varejão de modo a revelar a matéria orgânica representada pela carne. Este elemento, que remete a um corpo vivo, surge como recurso estético e como metáfora que esboça a natureza, na forma feminina, como genetriz da vida humana, concepção também expressa nos poemas de Gregório de Matos estudados até o momento. Neles, aproximam-se os interesses estabelecidos entre a coroa portuguesa e o poder eclesiástico da igreja católica na regulação do corpo feminino prenhe e responsável por gerar os herdeiros do contágio cultural. Soma-se a isso o fato de que os pedaços de peles oferecidos como *ex-votos* em *Ex-votos e peles* (1993) são representações da nossa miscigenação, que passam a figurar como descendentes das relações estabelecidas entre os negros, mulatos, índios e europeus no contato provocado pela expansão territorial apresentada, negativamente, em *Á negra Margarida que acariciava um mulato*.

Teríamos, portanto, uma nova organização constelar na narrativa que os poemas de Matos e a obras de Varejão contam: *Mapa Lopo Homem II* (1992 - 2004), da artista, alegorizaria a chegada dos portugueses em terras brasileiras, trazendo as sementes para a gestação de um novo mundo, suas terras, suas carnes e gentes, cuja diversidade de saberes, de raças, de culturas e de visão de mundo, incluindo a europeia, concentraria o paradoxo, a simultaneidade e a descentralização em relação ao colonizador e a sua história única, contrariando o que na concepção de Quijano (1992) é uma quimera:

Não surpreende, portanto, que a história fosse concebida como um continuum evolutivo do primitivo ao civilizado; do tradicional ao moderno; do selvagem ao racional; do pré-capitalismo ao capitalismo, etc. E que a Europa se pensasse como um espelho do futuro de todas as outras sociedades e culturas; como o modo avançado da história de toda a espécie. O surpreendente, porém, é que a Europa conseguiu impor essa miragem a praticamente todas as culturas que colonizou. E muito mais, que tal quimera ainda é tão atraente hoje para tantos.²⁵ (QUIJANO, 1992, p.18 – Tradução nossa)

²⁵ No original: “Nada sorprendente, en consecuencia, que la historia fuera concebida como un continuum evolutivo desde lo primitivo a lo civilizado; de lo tradicional a lo moderno; de lo salvaje a lo racional; del precapitalismo al capitalismo, etc. Y que Europa se pensara a sí misma como espejo del futuro de todas las demás sociedades y culturas; como el modo avanzado de la historia de toda la especie. Lo que no deja de ser sorprendente, de todos modos, es que Europa lograra imponer ese espejismo a la práctica totalidad de la culturas que colonizó. Y mucho más, que semejante quimerja sea aún hoy tan atractiva y para tantos”. (QUIJANO, 1992, p.18)

Retornando ao poema, vimos que o anonimato presente na caracterização da personagem de Matos se restringe às negras, pois é diretamente a elas que o enunciador se refere. No entanto, a difusão desta caracterização extensível a todo aquele que possa promover a “degradação” das raças faz parte do recurso retórico do poema e funciona como uma forma de ameaça para quem simpatiza com o contato interracial. Basta verificarmos que a menção de que a convivência e/ou um contato íntimo interracial nos versos */assim sucede ao madraço,/ /que com a negra se tranca;/*, apontam, mais uma vez, para o tema miscigenação que, aqui, é um sinônimo de degeneração. Este dado é confirmado na sequência do poema: */lancem-lhe um golpe de tinta/ e /a brancura fica extinta/*, como uma expressão de que todas as gerações seguintes possuirão os mesmos traços raciais. Diante disso, é possível traçar um paralelo entre as faces passíveis de serem montadas sobre o personagem de *Ex-votos e peles* (1993) e a construção de figuras genéricas que Gregório de Matos utiliza para compor seus personagens. Varejão também garante a incógnita sobre a identidade de seus personagens daí decorrentes pela imagem de um humanoide pintado ao lado das variações étnicas representadas pelas peles: no entanto, a composição e/ou montagem final deles difere da de Matos, pois, agora, é de responsabilidade do espectador e não mais está circunscrita ao único ponto de vista do enunciador do poema.

Esse conjunto de fatores exige relacionar a potência de sentidos e seus desdobramentos acumulados pelas unidades temáticas mínimas (TOMACHEVSKI, 1976) elencadas nos versos supracitados. Aqui, tanto o leitor de *À negra Margarida que acariciava um mulato* quanto o espectador de *Ex-votos e peles* (1993) centralizam o poder de significação que aproxima as duas manifestações artísticas. Isso porque é nosso o domínio de articular os elementos dispostos na obra visual relacionando-os às imagens em comum do poema, conforme nossas expectativas, experiências ou anseios sociais. É por isso que o contato interartes se mostra uma experimentação sensorial que alimenta de modo permanente os efeitos de significação. Se pudéssemos considerar os objetos desta experimentação sensorial como um tecido e sua tessitura, na própria acepção que os termos texto, textura e têxtil trazem, leríamos as obras aqui estudadas com os olhos e, também, com as mãos. Sobretudo, o que se destaca nessa consideração, justamente, é o leitor-observador. Afinal, o que Barthes diz sobre o leitor de textos escritos também nos seria válido aqui:

o texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde esta multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até

o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2004, p. 11)

De modo a tramar seu tecido narrativo, há em Varejão o recorte temático do contato interracial, como situação inicial, o resultado desse vislumbre, nas muitas raças representadas pelas peles coladas na obra, nas fissuras dos olhos retirados e introduzidos nos pratos que, mais uma vez, revela a espessa camada de tinta que conota a matéria viva da composição dos descendentes daquele contato multicultural e racial. Somadas a isto, as personagens de *Ex-votos e peles* (1993) se multiplicam, pois suas identidades são indefinidas, eximidas de qualquer determinação étnica. Daí a sobreposição de imagens que formamos e a aproximação com as cenas descritas por Matos, já que o poema satírico, por meio da linguagem escrita, possibilita o diálogo no processo de significação de ambos. Isso quer dizer que há, no poema, o recorte da situação inicial, o vislumbre do contato amoroso entre negros e mulatos, a colagem, ao acrescentar materiais diversos no procedimento de técnica mista e, por fim, a composição de uma caricatura feminina, ainda circunscrita aos descendentes de negros, mestiços e portugueses.

Se por um lado temos em Matos uma tentativa de determinar a crença e a conduta social da personagem feminina negra, responsabilizando-a pela miscigenação, em Varejão, temos a inclusão de todos que estiveram no Brasil naquele contexto histórico, sem distinção entre indivíduos, crenças ou gênero. Nesse sentido, o cotejo da obra de Varejão com o poema de Matos possibilita um recorte e releitura do contexto social. A interpretação amparada pelas análises da superfície das composições plásticas, por meio dos elementos recortados e colados e pela densa camada de sentidos metaforizados pelas carnes, sinaliza que os olhos retirados do personagem/humanoide também observam o espectador, que pode percorrer as nuances de histórias silenciadas ou apagadas. Esse desdobramento de sentidos inclui a figura feminina no contexto histórico oficial, sendo parte pertencente das ações representadas sob o artifício de várias faces/discursos sobre as mesmas situações interpessoais. Para *Ex-votos e peles* (1993) estas personagens, produtos da composição realizada pelo leitor que lê e toca o tecido da obra, não estão à margem da história, estão, na verdade, inseridas no âmago da origem do povo brasileiro. Isso atualiza o texto literário, na medida em que é por meio do contato com ele que formulamos nossas narrativas paralelas, que se conectam às oficiais, o que reforça a ideia de paródia definida por Hutcheon (1991), pois as leituras, bem como o tecido e a tessitura delas

manipuladas por nós recuperam a subjetividade do texto literário, acrescentando-lhe sentidos de maneira a ressignificá-lo.

Se pudermos organizar os temas estudados suscitados pelo conjunto de obras até aqui analisado, colocando-os numa espécie de narrativa sobre o contato colonizador-colonizado e a formação do povo brasileiro, esta seria posta da seguinte maneira: vimos que, no primeiro capítulo, temos, em *Ilha de Maré*, de Botelho, a ideia do feminino como terra fértil, abundante e virgem que, no cotejo com *Paisagens* (1995), de Varejão, apresenta-se violada e ferida, em sacrifício para o preparo da civilização futura. No segundo capítulo, temos o feminino representado como progenitor da vida, no trato entre o divino e o terreno, já marcado pela permanência do colonizador que ali estrutura seu sistema político e religioso, alegorizado pelas obras *Na oração que desaterra.....aterra* (séc. XVII), de Gregório de Matos, e *Aparição e Relíquias* (1993), de Varejão. Neste terceiro capítulo, como vimos na comparação entre *À negra Margarida que acariciava um mulato* (2002), também de Matos, e *Ex-votos e peles* (1993), da artista carioca, o feminino como alegoria do sincretismo miscigenado é marca da permanência do colonizador. Isto posto, em nosso capítulo final, veremos como o feminino caracteriza o espaço ocupado pelos habitantes da terra brasileira, que no poema *Por entre o Beberibe e o Oceano* (2010), de Gregório de Matos, é definido como insalubre e nada amigável, e como Adriana Varejão, em suas obras *Carne à la Taunay* (1997) e *Carne à moda de Frans Post* (1996), oferta este espaço ao mundo como um corpo vivo de riqueza cultural e etnográfica, positivando-o.

CAPÍTULO IV

4.1 O espaço da paisagem personificada na figura feminina que ambienta as imagens do Brasil

No capítulo anterior, vimos que a forma genérica como a personagem da poesia de Matos é composta guarda uma semelhança, em seu caráter satírico, com a obra plástica de Varejão. Isso porque são apresentados elementos recortados e colados que produzem a ironia cortante, o humor satírico ácido, crítico, guardado na montagem das peças expostas, cujas peles remetem a uma espécie de taxonomia das origens étnicas dos brasileiros. Este diálogo traça, portanto, um paralelo no plano da significação em que o feminino foi eleito como metáfora da miscigenação e das reflexões de ritos e credos para compor e justificar vários discursos.

Como dito anteriormente, esta relação pode ser observada desde a aproximação com a natureza abundante, sagrada e fecunda, no poema *A Ilha de maré*, de Manuel Botelho de Oliveira, até o protagonismo positivo atualizado, mas abdicado da reificação no passado de *A negra Margarida que acariciava um mulato*, de Matos, por meio de comparações entre as personagens e o ambiente em que vivem, nos costumes religiosos, sociais e alimentares dos habitantes do Brasil colonial. Paradoxalmente, são destas evidências histórico-textuais camufladas pelo trabalho com a linguagem que emerge nosso posicionamento crítico reflexivo, pois é a partir deste que se revelam os conflitos culturais provenientes da expansão e exploração territoriais já analisadas em *Mapa Lopo Homen II* (1992 - 2004), na introdução, e *Paisagens* (1995), no primeiro capítulo desta dissertação. Daí retiramos as nuances da história do Brasil durante o período colonial, as informações sobre os costumes sociais, as crenças religiosas, os hábitos alimentares, temas igualmente recorrentes nas obras plásticas e nos poemas do período barroco eleitos como *corpus* desta pesquisa.

Vimos que o entrelaçar dos textos literários é intercalado com os elementos explorados na arte visual. Os significados que daí resultam dependem da posição que se deseja ocupar. Visando o conjunto das obras aqui elencadas como um sistema, cujos elementos se autorreferenciam e referenciam outros, a todo momento, podemos alçar às interpretações de temática religiosa, como no caso de *Na oração, que desaterra.....a terra*, e de *Ex-votos e peles* (1993). Delas, podemos fazer a ligação, por exemplo, com as temáticas sobre o determinismo da coroa portuguesa sobre os habitantes do Brasil colonial, que se relacionam com a visão unilateral eurocêntrica de *Aparição e Relíquias* (1993) sobre o ameríndio. No contato entre o Brasil do Século XXI e o do Século XVII, Adriana Varejão garante a incógnita sobre a identidade de seus personagens e insere outras narrativas, justamente, nesses rastros da história.

Provoca os rasgos sobre aquilo que deseja referenciar, mutila, esquarteja, fissura, sutura a própria obra. Desta maneira, seu fazer artístico forja, sensorialmente pelo olho e pelo tato, uma espécie de poética que penetra nos dizeres do passado e forma uma teia de significação de referência e autorreferências.

Desse procedimento estético é possível estabelecer ligações que asseguram uma poética do feminino em sua obra. Como vimos afirmando, é esta poética que possibilita percorrermos um caminho que torna o que inicialmente foi visto pelo olhar do viajante estrangeiro como demérito em valor cultural.

Dentro da nossa próxima incursão temática, o exercício de saltarmos por entre as unidades temáticas que o conjunto de obras encena permite percebermos a paisagem brasileira representada pelo olhar estrangeiro. Uma paisagem que ambienta a literatura, influencia a perspectiva do espaço e personifica o símbolo das crenças, tomando a paisagem como um corpo vivo de espessura, vísceras e carnes. Para tanto, é preciso cruzar as informações retiradas do quadro de símbolos do artista francês Nicolas-Antoine Taunay, que chegou ao Brasil em 1816 e do pintor holandês Frans Post (1630) em comparação com *Carne à la Taunay*, de Adriana Varejão (1997) (Figura 23), e *Carne à moda de Frans Post* (1996) (Figura 24). Estas obras colocam ainda mais em evidência o caráter antropofágico contemporâneo sobre estas paisagens, de cenário idílico que, de fato, alimentou o olhar e o imaginário do homem europeu em um mundo em plena expansão/exploração colonial. Varejão faz o caminho inverso feito do ponto de vista do Latino-Americano, de quem recebeu o invasor e inclusive herdou uma paisagem retratada pelos artistas estrangeiros.

Nada é colado nem recortado ao acaso. Seus pratos da Companhia das Índias²⁶ encontram-se preenchidos pela natureza abundante e pelas carnes dos habitantes que a compunham. Estas saltam pelos sulcos da paisagem das obras mutiladas, vindos das entranhas dos trabalhos, numa relação metafórica que problematiza o canibalismo, não o repondo em seu ato original, praticado entre os índios brasileiros, mas, sim, oferecendo à degustação aquilo que atraiu os estrangeiros que aqui chegaram. Esta carnavalização (BAKHTIN, 2008) situa sua relação antropofágica, num movimento análogo aos ritos canibais, pois se alimenta desse olhar estrangeiro para compor sua própria poética e celebra nossas origens etnográficas²⁷.

²⁶ A informação sobre a porcelanaria é mencionada por Lilia Schwarcz, no livro *Pérola imperfeita: A história e as histórias de Adriana Varejão* (2014). Segundo a autora, a Companhia das Índias consistiu em um plano de serviços mercantil prestados à coroa portuguesa que visava implementar o comércio de produtos de modo geral e, principalmente, o monopólio do tráfico de escravos vindos da África para o Brasil, Caribe e América do Norte.

²⁷ Sobre a perspectiva que considera o caráter de carnavalização do fazer artístico de Adriana Varejão, consultar Neri (2001).

Para tanto, é fundamental buscar nas obras dos pintores estrangeiros, convidados pela coroa portuguesa, ou contratados pelos seus desafetos holandeses, as imagens que representam o olhar estrangeiro sobre a paisagem do Brasil colonial. Essa dinâmica é proposta pela própria poética de Adriana Varejão, que guia, por meio da sua paródia, o constante diálogo entre as artes plásticas e a literária.

Ao requerer de Taunay sua paisagem da *Vista tirada do Morro da Glória* (1820) (Figura 21), é salutar mencionar que o pintor foi contratado pela corte portuguesa para permanecer no Brasil por seis anos, com o propósito de imprimir uma perspectiva atrativa para o olhar europeu. Diferente de Debret, o artista se manteve com um olhar distante sobre a convivência entre os escravos e a sociedade de modo geral. De fato, Taunay é um dos artistas que consagrou as imagens idílicas do Brasil, conhecido por sua destreza em pintar obras de pequeno porte (SCHWARCZ, 2014). Na obra aqui em estudo, temos um cenário composto por poucas edificações, parca vegetação e, na lateral direita, do ponto de vista do observador, com certa dificuldade, vemos dois escravos pulando um muro de uma das casas. Estas personagens diminutas se contrapõem com o restante da paisagem. Já que é ela que recebe atenção especial, sendo desenvolvida com detalhes de tons de verdes claros e escuros, nas diferentes árvores, palmeiras e vegetação rasteira, além do trabalho cuidadoso na representação das casas, no céu extenso e no horizonte claro com morros ao fundo, dando profundidade ao espaço aberto e amplo. Estes recursos asseguram o foco na paisagem vislumbrada, o que diminui o impacto dos personagens escravos fugindo pela janela.

Figura 21 - Nicolas-Antoine Taunay, *Vista tirada do Morro da Glória*, 1820. Óleo sobre madeira, 47 X 57cm.



Fonte: *Pérola imperfeita: A história e as histórias de Adriana Varejão*. Adriana Varejão e Lilia Schwarcz (2014).

Figura 22 - Frans Post, *Paisagem de Pernambuco*, 1637-1680. Óleo sobre madeira, 69 x 53 cm.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural – On-line (2001-2022).

A paisagem brasileira também é o mote de Frans Post (1630-1654) (Figura 22). Nela, são valorizados o céu, com algumas nuvens brancas, muito bem definidas, e ao fundo a partir

do horizonte vemos outra camada de nuvens, desta vez estão aglomeradas de modo a encobrir o azul do céu até a metade superior da obra. Há uma vegetação, composta por arbustos e uma palmeira em primeiro plano, e o horizonte longínquo com um conjunto de casas. Ao fundo, há uma cadeia de morros pouco acidentada, que passa a impressão de tranquilidade. Ao centro, vistos no primeiro plano e próximos à vegetação, alguns escravos paramentados dançam ou jogam capoeira, visto que há um círculo feito por eles e seus braços abertos simulam movimento. O festejo parece concordar com as cores em tons de azul, garantidos pelo céu, com o verde da vegetação composta por arbustos que abrigam as poucas edificações, e que traçam a profundidade da pintura.

Estes são os cenários que Varejão importa para suas obras. Para isso a artista comenta que investiu na prática de instalar um cavalete e uma tela. Munida com sua paleta, pincel e bloco de papel, foi ao Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro para reproduzir as imagens em detalhes (VAREJÃO *sic* SCHWARCZ, 2014).

Figura 23 - Adriana Varejão, *Carne à la Taunay*, 1997. Óleo sobre tela e porcelana, 65 x 75 cm.



Fonte: *Entre carnes e mares*, de Adriana Varejão (2009).

É a partir das telas de Taunay e de Post que a artista compõe o que chamamos de novas/outras narrativas. A paisagem é parodiada e concentra implicações que vão além das obras originais. Isso porque a fina camada de tinta que encena a pintura da paisagem do século XVII permite requerer aquele contexto histórico. Do procedimento estético de mutilar, de

provocar rasgos profundos, deixando grandes feridas abertas, é que inserimos nossas novas/outras narrativas. Se por um lado as entranhas se mostram propícias para a composição de outros enredos, o que foi deixado intacto serve para nossas comparações entre as pinturas do século XVII e as aproximações que fazemos entre a arte plástica e arte literária do período barroco. Essas características fornecem a potência dialógica na qual nos debruçamos. O que se configura no emaranhado de referências é, na verdade, um jogo de relações exigido pela poética de Adriana Varejão, que nos convida a observar a história difundida como verdade unilateral de outro ponto de vista. Prática de ler as narrativas históricas a contrapelo, que denuncia tanto a arte literária de Matos e de Botelho, quanto as paisagens idílicas de Post e Taunay como monumentos à barbárie numa perspectiva benjaminiana.

Figura 24 - Adriana Varejão, *Carne à moda de Frans Post*, 1996. Óleo sobre tela e porcelana, 60 x 150 cm.



Fonte: *Entre carnes e mares*, de Adriana Varejão (2009).

Como mencionamos no final de nosso terceiro capítulo, a expansão e a exploração territorial de *Mapa Lopo Homen II* (1992 - 2004), escancaradas em carne viva, simulam a chegada do colonizador; a obra *Paisagens* (1995) simbolizaria sua entrada nas terras sul-americanas. Dentro desse quadro de significação, *Carne à la Taunay* (1997) e *Carne à moda de Frans Post* (1996), figuras 23 e 24 respectivamente, dialogariam com a chegada e permanência dos europeus nessas terras. Para isso, Varejão personifica sua paisagem e inclui o europeu no contato e contágio intercultural, o que acarreta, metaforicamente, nas nossas origens etnográficas, oferecendo suas obras, digamos, como *ex-voto*. Esse movimento pode ser

acompanhado na comparação com o texto literário *Por entre o Beberibe e o Oceano* (séc. XVII), de Gregório de Matos, em que, valendo-se da paródia, o poeta compara o espaço e as personagens de maneira a emitir juízos de valor sobre o comportamento social. Além disso, o poema apresenta uma personificação da cidade do Recife. Tudo isso, somado à reificação do feminino na aproximação com a paisagem fecunda, mencionada no poema de Botelho, projetaria um corpo multiétnico revelado em *Ex-votos e peles* (1993).

Retomando a temática da relação entre o feminino e o espaço, podemos notar que as personagens comparadas à paisagem são parte pertencente deste mesmo espaço/paisagem que ocupam. Além disso, o poema *A Ilha de maré*, de Manuel Botelho de Oliveira, e o soneto *Por entre o Beberibe e o Oceano*, de Gregório de Matos, provocam a ambientação via linguagem escrita, o que confere o teor sensorial aos textos literários.²⁸ Com isso, perscrutar a motivação das escolhas visuais referenciadas nas obras de Adriana Varejão põe os signos da paisagem idílica, das entranhas, das metáforas da carne em diálogo com os textos literários. Dito de outro modo, ao indicar os pintores do século XVII como fonte de informações, *Carne à la Taunay* (1997) e *Carne à moda de Frans Post* (1996) abrem um vasto campo de significação, pois incluem a paisagem idílica, idealizada e reafirmada por Botelho, descrita e comparada aos habitantes por Matos no diálogo em potencial. O fato é que a artista cruza os limites – se é que eles existiram em algum momento – das representações em duas linguagens diferentes, encena a personificação da paisagem como a imagem de um corpo vivo, feito, via linguagem nos textos literários, pela construção de imagens comparadas à figura feminina e/ou aos habitantes de determinados cenários.

Por esta razão tratamos o feminino, aqui, como protagonista que guarda ora o caráter que exalta a fertilidade da natureza, ora a imagem comparada ao espaço insalubre, ou pouco

²⁸ Nos estudos literários, utiliza-se a distinção entre espaço e ambiente como conceitos diferentes, porém não excludentes entre si. Enquanto o espaço se refere ao conjunto de dados objetivos-observáveis de natureza geográfica, concreta, de uma dada cena, o ambiente trata da tensão emocional que surge da relação entre o(s) personagem(ns) que nela e/ou com ela interagem. Em teoria da narrativa, Lins (1976 apud Franco Junior, 2003) identifica três tipos de ambientação: “**Franca** – é a ambientação produzida por meio do discurso de um narrador heterodiegético ou um narrador que não participa dos eventos fabulares que narra. Esse narrador explicita, compõe o ambiente que caracteriza um espaço e determinada situação dramática. Esse tipo de ambientação é bastante típico nos romances realistas, onde predominam várias pausas descritivas. **Reflexa** – nesse caso, a ambientação é produzida ou composta por meio da focalização de personagem(ns) que, a partir de sua percepção ou ponto de vista, constrói(em) o ambiente onde se desenvolve a ação. O termo “ambientação reflexa” já denota essa idéia de que a ambientação é um reflexo do universo de uma ou mais personagens. **Dissimulada ou oblíqua** – Nesse caso, o ambiente é construído, por um efeito de sugestão, a partir das ações da personagem”. (LINS, 1976 apud FRANCO JUNIOR, 2003, p. 44). Apesar de se referirem a elementos da narrativa, estes conceitos respondem à caracterização feita no poema de Matos devido à ênfase do seu caráter de oralidade com vistas à declamação em praça pública, já que a própria natureza retórica da sátira tece uma espécie de narrativa entre os sujeitos envolvidos em situação desmoralizante. Veremos, em momento oportuno, que uma destas estratégias é, justamente, personificar o espaço e atribuir suas características às personagens femininas de modo a compor, jocosamente, o ambiente de, digamos, sujidade, no qual os habitantes do Recife estão inseridos.

amigável, que ambienta o poema de Matos, sendo estes os assuntos que permeiam nossa análise na sequência²⁹.

Por entre o Beberibe e o Oceano
Em uma areia sáfia e lagadiça
Jaz o Recife, povoação mestiça,
Que o Belga edificou ímpio tirano.

O povo é pouco, e muito pouco urbano,
Que vive à mercê de uma linguiça,
Unha* de velha insípida enfermiça,
E camarões de charco em todo o ano.

As damas cortesãs e mui rasgadas*
Olhas-podridas*, sopas pestilências,
Sempre com purgações, nunca purgadas.

Mas a culpa têm Suas Reverências,
Pois as trazem tão rompidas e escaladas*
Com cordões, com bentinhos e indulgências. (MATOS apud WISNIK, 2010,
p. 165)

Num primeiro momento, o soneto *Por entre o Beberibe e o Oceano*, de Gregório de Matos (2010), concentra uma sucessão descritiva que mostra uma paisagem litorânea do período colonial. Nestes versos iniciais, fica evidente o desconforto perante a imagem do povoado ao qual se refere como “pouco urbano” e de “povoação mestiça”. Assim, os versos apresentam o lugar, bem como introduzem uma reflexão de cunho político.

Logo no primeiro verso, que aqui dá título ao poema, é possível identificar a localização e, com isso, situar-se sobre qual região e estado o texto se refere. Trata-se de Recife, Pernambuco, polo açucareiro no período colonial do século XVII, que foi palco de disputas entre a coroa portuguesa, os espanhóis e holandeses³⁰, explorado no verso / *Que o Belga edificou ímpio tirano*/, que se refere ao administrador Maurício de Nassau, responsável por planejar a cidade e dar a ela *status* de referência para outros estados. O soneto apresenta informações que caracterizam impressões visuais que simulam a presença física no local descrito, o que representa para o leitor a projeção sensorial da imagem detalhada do “Beberibe e o Oceano”, com a “areia sáfia, e lagadiça”. O vislumbre marca as características de uma região litorânea. Localizada entre o mar e o rio Beberibe, é um porto de chegada a entrada da cidade

²⁹ Os termos marcados com asteriscos se referem a notas explicativas presentes na coletânea de poemas aqui utilizada, organizada por José Miguel Wisnik (2010): “*unha*: presunto (Segismundo Spina)”; “*rasgadas*: francas, liberais (Spina)”; “*Olhas-podridas - olha-podrida*: caldo feito com diversas carnes, hortaliças e legumes”; “*escaladas*: murmuradas, faladas (Spina)” (WISNIK, 2010, p. 165).

³⁰ Para maiores informações históricas sobre este período, consultar *Brasil: uma biografia*, de 2015, de Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling.

de Recife. Os adjetivos sáfia e lagadiça colados à paisagem dão o tom jocoso dos versos seguintes, pois indicam a areia da praia personificada, sendo esta rude, grosseira e indelicada, além de húmida ou permanentemente alagada, espaço que terá a aparência comparada a da população descrita na sequência do poema.

No verso seguinte, */Jaz o Recife, povoação mestiça,/*, fica clara a intenção da enunciação. Nele, a cidade está deitada, localizada próximo ao mar, ou descansa sob os cuidados de uma “povoação mestiça”, o que se configura como uma opinião do eu-poético sobre os habitantes e prepara o ouvinte-leitor para as críticas sobre os costumes que expressam a ambientação do poema. Ou ainda, conforme pudemos verificar, uma crítica ao poder administrativo do Recife, já que nesta época a região de Pernambuco era uma grande produtora de açúcar. A cidade era conhecida por sua estrutura planejada e alta circulação de riquezas, o que motiva a discórdia apresentada no poema. Isto dissimula o tema, que revela uma crítica ao mercado açucareiro e, principalmente sobre o monopólio econômico das metrópoles em detrimento dos lucros dos habitantes da colônia. A “máquina mercante”, citada por Gregório de Matos em *Triste Bahia* (século XVII), também é requerida no contexto de *Por entre o Beberibe e o Oceano*, na medida em que explora o paradoxo entre esse alto fluxo econômico, sua população mestiça, vista como de baixo trato social, colada às características geográficas da cidade e aos problemas que a “passagem do Antigo Estado à Máquina Mercante” inauguram na colônia. Para Alfredo Bosi, no livro *Dialética da Colonização* (1992), a mudança do antigo estado para “Máquina Mercante” equivale a uma abertura dos portos para navios estrangeiros, depois de meio século do domínio luso, junto com novas leis sobre taxas. A derrubada de bloqueios contra os franceses e ingleses, feita por D. João IV, em 1640, configura-se na queda da política anticastelhana, convertida em aliança com a Grã-Bretanha, fato que desagrade a Matos, que produz uma série de poemas cujo tema remete a crise econômica:

Gregório de Matos viveu por dentro os efeitos da viragem. A sua família, de antiga fidalguia lusa, e senhora de um engenho de tamanho médio no Recôncavo, perdeu, como tantas outras, o sustento oficial irrestrito que a escudara nos primeiros decênios do século. Com a queda fulminante dos preços do açúcar a nova situação passou a favorecer três grupos econômicos: as companhias estrangeiras, em primeiro lugar; depois, alguns latifundiários de maior calibre que conseguiam sobreviver à crise aumentando a produção e mantendo a escravaria (provavelmente, a nobreza caramuru, como o sátiro a chama, ressentido); enfim, e parcialmente, a sólida classe dos intermediários, os comerciantes reinóis já enraizados nas praças maiores da Bahia e do Recife, aos quais o exclusivo colonial necessariamente protegia. (BOSI, 1992, p. 99)

Pensando nessa relação, nota-se que o último verso da primeira estrofe insere um personagem, */Que o Belga edificou ímpio tirano./* que seria o responsável pela administração da cidade. A metonímia, feita com o adjetivo pátrio “Belga”, provoca o acréscimo temático, pois há uma substituição de vários gentílicos por apenas um nome para designar estrangeiros distintos dos portugueses, numa relação lógica de contiguidade. O que pode representar o desagrado do eu-poético com as relações econômicas entre Portugal e outros países europeus. Neste caso, podemos mencionar os conflitos entre as nações espanhola, holandesa e a portuguesa naquele contexto histórico. Isto quer dizer que, na perspectiva do enunciador do poema, a origem dos problemas do povoado seria de responsabilidade dos colonizadores holandeses. Essa leitura é confirmada ao incluir o europeu não português na “povoação mestiça” e, por conseguinte, compará-lo ao espaço “pouco urbano” descrito. Isso, no contexto do poema, tem um teor político que realça o conflito entre nações e agrava o julgamento negativo contra a administração que acarreta as condutas sociais e de costumes relativos às práticas culinárias elencadas e criticadas no desenvolvimento do texto.

A relação negativa fica evidente no uso da palavra “jaz”, que deita o Recife sobre a areia rude, grosseira e alagada, enquanto sua população dita degenerada */As damas cortesãs e mui rasgadas/*, pois formada por mestiços, caracteriza os habitantes do povoado pelo alimento que consomem, */Olhas-podridas*, sopas pestilências,/* e pelas culpas que carregam, */Sempre com purgações, nunca purgadas/*, na sequência dos três versos do primeiro terceto. Enfim, pelo espaço que ocupam e que representam.

Pensar na personificação do espaço feito pela comparação com seus habitantes locais reverbera tanto nas obras plásticas dos pintores do século XVII, quanto nas paisagens parodiadas de Varejão. Sendo que *Carne à la Taunay* (1997) e *Carne à moda de Frans Post* (1996) incutem um jogo de significação que dialoga com a aproximação realizada por Matos no soneto, cujos espaços são descritos como insalubres e incluem no cenário as características físicas e sociais dos habitantes do povoado. Esta aproximação entre espaço e gentes se configura como um procedimento identificado no poema *A Ilha de maré*, de Botelho de Oliveira, analisado no primeiro capítulo desta dissertação. Nele, as representações da paisagem idílica do Brasil colonial, no entanto, têm uma proposta contrária, a de positivar o contato entre a terra e aquele que nela chega, uma espécie de convite à entrada do europeu português.

Nas duas obras de Varejão, o protagonismo da paisagem vista nas obras de Taunay e de Post é substituído pelos sulcos que mostram as carnes posicionadas sobre os personagens diminutos que escapam pelo muro, ou que festejam junto à paisagem das obras do século XVII ou, ainda, nas grandes fatias removidas da imagem e servidas nos pratos e baixelas das

cerâmicas da Companhia das Índias. Numa analogia às manufaturas das fábricas de fianças, cuja fabricação das cerâmicas contava com a distribuição feita pela Companhia das Índias, que também comercializava o Pau Brasil, o que se vê é uma sobreposição de elementos, pois o sangue poderia facilmente simbolizar a seiva de cor vermelha do produto valioso retirado das matas tropicais. Sobre a matéria prima extraída e os produtos comercializados pela Companhia e a associação disso com a ideia de alimento a ser servido metaforizada nas obras de Varejão, vale a pena recorrermos à voz de Lilia Schwarcz (2014):

A porcelanaria é apenas uma parte, das mais visíveis e legítimas, dessa grande empresa de comércio. Ela simbolizava, porém, uma das pontas dessa imensa engenharia que implicou colocar em contato nações e povos, assim como produtos e culturas. E nas telas de nossa artista estariam os mesmos pratos elegantes da Companhia, mas com um fim bem diverso. As telas viram carnes, assim como o verso da obra é também paródia de carne. Carne retirada da tela, carne roubada dos povos escravizados e da colonização. Mas a carne é também vida, expressa no vermelho característico do país, cujo nome Brasil lembrava a tinta de cor rubra da seiva da árvore homônima³¹. (SCHWARCZ, 2014, p. 168)

Esse procedimento garante o foco sobre as entranhas da obra da artista carioca, já que, ao mutilar essa paisagem, Varejão a transforma, pois emergem do seu interior as carnes, as vísceras e o líquido vermelho que a compõem numa alomorfia da paisagem em corpo vivo³². Com isso é possível construir reflexões sobre os desdobramentos de sentido pautados, também, pelo poema de Gregório de Matos, em que, como vimos, são associados alimentos, vísceras e habitantes. Isso significa que, ao provocar as fissuras e revelar a camada espessa de tinta vermelha acumulada, como metáfora da carne interpretada como um corpo, o que vemos é uma obra viva, em que a paisagem se integra aos habitantes da época colonial e seus descendentes. Além disso, ao recortar as personagens em fuga e nos festejos, presentes nos trabalhos de Taunay (Figura 21) e de Post (Figura 22), para servir fartos pedaços da paisagem nas porcelanas

³¹ Ainda sobre a metáfora da carne brasileira e barata oferecida em pratos luxuosos para a degustação europeia, vale a pena reproduzirmos alguns dados históricos que estão na base dos signos mobilizados pela obra de Varejão aqui em análise: “é em 1502 que tem início a exploração mais sistemática do pau-brasil por colonizadores portugueses, a qual, a despeito de ser atribuído à madeira valor inferior ao das mercadorias orientais, gerou grande interesse: por vias tortas voltávamos ao comércio de especiarias. A Coroa portuguesa logo declarou sua exploração um monopólio real, portanto a atividade só poderia ser desenvolvida mediante pagamento de imposto. A primeira concessão foi feita em 1501 a Fernando de Noronha, o qual recebeu também uma ilha, a ilha de São João, que mais tarde seria convertida em capitania e ganharia o nome do donatário. O trabalho era executado a partir da mão de obra indígena, por meio da prática de escambo. Os indígenas cortavam as árvores e as levavam até os navios portugueses ancorados à beira-mar, e em troca obtinham facas, canivetes, espelhos, pedaços de tecido e outras quinquilharias. Em 1511 dá-se a primeira exportação do pau-brasil para Portugal na nave Bretoa, que saiu da Bahia com destino a Lisboa. E lá se foram 5 mil toras de madeira, macacos, saguis, gatos, muitos papagaios e quarenta indígenas que atiçaram a curiosidade europeia” (SCHWARCZ, 2015, p. 35).

³² Sobre as representações do corpo na obra de Varejão, este como referência ao canibalismo, à eucaristia, à carne viva e sua relação com o espaço físico em que se encontra o espectador de sua obra, conferir Cerqueira (2009).

comercializadas pela Companhia das Índias, a artista insere o europeu neste contexto social, histórico e artístico. Feito de modo semelhante ao que é representado no poema de Gregório de Matos, na sua crítica aos administradores holandeses, Varejão personifica sua paisagem e alicia o olhar estrangeiro a fim de servi-lo e devorá-lo.

Figura 25 - Adriana Varejão, Carne à la Taunay, 1997. Óleo sobre tela e porcelana, 65 x 75 cm – Detalhe.



Fonte: *Entre carnes e mares*, de Adriana Varejão (2009).

Figura 26 - Adriana Varejão, Carne à moda de Frans Post, 1996. Óleo sobre tela e porcelana, 60 x 150 cm – Detalhe.



Fonte: *Entre carnes e mares*, de Adriana Varejão (2009).

Enquanto as paisagens de Taunay e de Post revelam o olhar estrangeiro eurocêntrico que valoriza o protagonismo dos espaços distantes dos personagens humanos, é por meio do

poema de Matos que aproximamos a paisagem e os habitantes e, por conseguinte, atingimos a compreensão das relações ambivalentes exploradas por *Carne à la Taunay* (1997) e *Carne à moda de Frans Post* (1996), de Adriana Varejão. Estas releituras, amparadas pela distância temporal e pelo nosso olhar contemporâneo, resgatam a imagem das paisagens idílicas e as aproxima dos humanos, já incorporados por Gregório de Matos no seu poema, o que inclui o olhar do colonizador estrangeiro na problematização e no percurso de nossas origens etnográficas propostas pela artista.

São estes os aspectos reafirmados na segunda estrofe do soneto e que dão o suporte para trabalharmos o feminino reificado que concentra a descrição do espaço físico, até a crítica dos costumes alimentares e religiosos daquele grupo de indivíduos:

O povo é pouco, e muito pouco urbano,
Que vive à mercê de uma linguiça,
Unha de velha insípida enfermiça,
E camarões de charco em todo o ano. (MATOS apud WISNIK, 2010, p. 165)

Para chegar ao estágio satírico o soneto tem uma ascensão contínua de descrições sobre a paisagem, mencionada nos versos da primeira estrofe e confirmada na segunda estrofe, ao relacionar os habitantes e seus hábitos, sejam alimentares ou religiosos, ao lugar que vivem, nos dois tercetos finais. Essa estrutura direta garante a clareza do que se pretende dizer, já que é notória a intenção de diminuir o local, seu povo e seus administradores. Dito isso, o primeiro verso da segunda estrofe, */O povo é pouco, e muito pouco urbano,/*, acentua a caracterização das pessoas que residem no Recife do Século XVII. Isso é feito por meio da descrição e da comparação do espaço urbano, visto como precário, com as pessoas e os alimentos que estes habitantes consomem: */Que vive à mercê de uma linguiça,/*.

Nesta estrofe, fica evidente a conotação satírica do poema, isto porque há uma evolução temática que aproxima o povo, nominado por Matos pejorativamente como mestiço, com os tipos de alimentos provenientes daquela região, suas práticas culinárias, no primeiro terceto, e suas práticas religiosas, na última estrofe.

As damas cortesãs e mui rasgadas*
Olhas-podridas*, sopas pestilências,
Sempre com purgações, nunca purgadas.

Mas a culpa têm Suas Reverências,
Pois as trazem tão rompidas e escaladas*
Com cordões, com bentinhos e indulgências. (MATOS apud WISNIK, 2010, p. 165)

A comunicação eficiente entre enunciador e ouvinte-leitor é garantida pela gradação que, colada à ironia, dispensa a necessidade de indicar um interlocutor específico. Junta-se a isso o uso do substantivo coletivo “povo” e o gentílico “belga” que generalizam os interlocutores. Como vimos em *À negra Margarida que acaricia um mulato*, de Gregório de Matos, no capítulo anterior, este recurso é providencial nesse tipo de composição, já que, ao alcançar o anonimato dos personagens, o soneto admite uma gama maior de possibilidades interpretativas. Esta estrofe revelaria a opinião unilateral de orientação política da coroa portuguesa que naquela época propunha uma aliança com antigos inimigos.

Se por um lado observamos o julgamento sob o olhar de cunho político materializado no domínio da linguagem escrita, que compara os habitantes ao espaço que ocupam como demérito, de outro, nas obras *Carne à la Taunay* (1997) e *Carne à moda de Frans Post* (1996), essa comparação é pertinente, pois as relações de aproximação que aqui tecemos despertam para a releitura do caráter histórico que desvalorizava a miscigenação e o sincretismo religioso em formação na época. Por isso, admitimos que esses assuntos formam a noção de sincretismo miscigenado, provocado pelo protagonismo humano, mais precisamente sobre o protagonismo feminino que carrega as purgações, no verso, */Sempre com purgações, nunca purgadas./* como se o eu-poético quisesse dizer que suas vidas sofrem o purgatório na terra. Já que são estas que concentram as manifestações criticadas no passado histórico e aquilatam a problematização e a ressignificação na arte contemporânea de Adriana Varejão.

Ademais, *Carne à la Taunay* (1997) e *Carne à moda de Frans Post* (1996) remetem a outra característica presente no soneto, a saber, a progressão temática. Feita pelo enlace de informações sobre os hábitos e costumes apresentados na primeira estrofe e reforçados na sequência dos quatro versos da segunda estrofe, os alimentos provenientes da região são a expressão da personificação da paisagem presente nos rasgos volumosos que expõe as vísceras, carnes e líquidos solidificados nas obras de Varejão. Isto porque, conforme já apresentamos nos dois primeiros versos da segunda estrofe, estes contemplam a comparação entre o local e seus moradores, o que, somado à descrição do segundo verso do primeiro terceto, */ Olhas-podridas*, sopas pestilências/*, também ilustra a ambientação do soneto na qual é explorada uma comida típica feita da mistura de mariscos, descrita como insossa.

É o enlace entre a caracterização das pessoas, do lugar que ocupam e dos seus alimentos que garante a ambientação, o que é visto como uma maneira de ativar a sensibilidade de quem lê o que está ali escrito/descrito. Sendo, portanto, um procedimento que aproxima as poéticas de Matos e Varejão. É, justamente, o aspecto sensorial provocado pelo impacto causado pelo conteúdo protuberante na espessura das feridas deixadas pelos rasgos, que Varejão incute o

espanto no contato visual com o espectador. É por meio das camadas de tintas acumuladas, que metaforizam o humano, nossas vísceras, a carne ou o sangue desta paisagem personificada que construímos as análises. Esse procedimento é observado no soneto na ancoragem de sentido, percebida no ambiente feito via descrição do espaço, que confirma uma visão negativa dele, algo que já aparece na personificação da areia “sáfia”, indelicada e rude como os moradores locais, ou na escassez e/ou na qualidade dos alimentos ingeridos pelos habitantes mencionados logo no início do poema.

Neste contexto, há uma convergência de imagens poéticas (BOSI, 1977) que permite vislumbrar a praia “alagadiça”, */E camarões de charco em todo o ano./*, como fonte de alimento de um povo mal cuidado, seja motivado pela falta de bons alimentos, e pela estrutura precária da cidade alagadiça, seja pelo descaso dos administradores europeus, na exploração dos “lucros da terra”, em detrimento dos habitantes de uma terra que naquela época era promissora. Esse conjunto de elementos apresentaria, portanto, uma impressão sobre o espaço e sobre o ambiente, ou seja, pela relação conflituosa das pessoas que vivem nele, uma visão determinista da paisagem: */O povo é pouco, e muito pouco urbano, / Que vive à mercê de uma linguiça, / Unha de velha insípida enfermiça./*

Esse jogo de significações é produzido desde as rimas intercaladas entre o primeiro e o último versos, até os versos centrais nos dois primeiros quartetos. Isto, somado à personificação do espaço, da areia da praia, dos alimentos que o “charco” produz e que são consumidos pelos moradores compõe uma cena: tudo reflete na ambientação, percebida pelo leitor como síntese da fusão da miséria humana, vivenciada por um conjunto de seres que exprimem as mazelas da existência da vida nada atrativa para o olhar estrangeiro.

Apresentada como inóspita, suja, rude e vulgar, é partir da comparação entre os habitantes e a descrição do espaço, bem como de seus alimentos a fim de provocarem o efeito de sentido pela ambientação, que chegamos às expressões de desconforto com a população da cidade de Recife, ou melhor, chegamos a insatisfação com as determinações econômicas de Portugal sobre a colônia. Ainda vale mencionar que este conjunto de fatores metaforiza a responsabilidade feminina no que se refere a uma população mestiça; tais efeitos revelam o cunho retórico do poema impregnado de posições de julgamento político e social.

Dentro desta perspectiva, a progressão do tema sobre a população mestiça avança e incorpora informações sobre os aspectos físicos, costumes e práticas religiosas das figuras femininas elencadas nos dois últimos versos do poema. Essa caracterização torna-se o ponto temático central do soneto e é, também, o que nos interessa como fonte de dados para o presente estudo. Isso pode ser acompanhado na sequência do poema:

As damas cortesãs e mui rasgadas
 Olhas-podridas, sopas pestilências,
 Sempre com purgações, nunca purgadas. (MATOS apud WISNIK, 2010, p. 165)

Já no primeiro verso, */As damas cortesãs e mui rasgadas/*, a figura feminina é reificada. No verso, as “damas cortesãs” são colocadas com uma imagem degradada, de alguém que sofre alguma violência, com indumentária maltrapilha, “rasgadas”, o que tem conotação de crítica aos desmandos dos europeus sobre a colônia. Além disso, conforme a indicação de Spina apud Wisnik (2010)³³, “rasgadas” seriam mulheres francas, o que pode expor uma certa liberdade de expressar-se e por isso chamativas nos modos de comportamento e falas. Liberais demais para a conduta da corte portuguesa, o que incluiria a possibilidade de relacionamentos interracialis e interculturais, rechaçados na época.

Há, no decorrer da estrofe, a introdução de uma personagem caracterizada pelas relações sociais e sujeitada. Isto é incorporado ao poema gradualmente, o que impõe a natureza caricaturada da personagem. Essa caracterização também lhe impõe o anonimato, o que pode ser um método retórico eficaz, já que atinge um número maior de interlocutores, de ordem direta, bem como de simpatizantes do posicionamento do eu-poético ao descrever a personagem.

Em outras palavras, da linguagem literária, o que lemos é uma imagem que não possui feições humanas. Ao contrário disso, ela suscita e corporifica, das primeiras estrofes, o espaço físico que habita, os sentimentos negativos que aquele vislumbre causa e os flagelos sofridos a partir do julgamento político. Tudo converge para a crítica retórica que vê na miscigenação do povo um dano irreparável, consequência da permissividade dos administradores criticados, explorada ao longo do soneto. Note-se que, neste contexto, são anulados quaisquer traços de subjetividade e da natureza dinâmica da vida humana. Diante disso, o que temos é um ser neutralizado, pois é inerente a esta figura feminina a responsabilidade pela miscigenação, já que há uma aproximação clara do corpo feminino, configurado como mestiço e que, conforme o soneto, resulta na composição urbana do povoado, com as suas práticas culinárias, seus costumes religiosos e sua conduta social “franca” de modo geral.

É possível analisar este aspecto no *enjambement* entre o primeiro e segundo versos do terceto, */As damas cortesãs e mui rasgadas/*, e */Olhas-podridas, sopas pestilências,/*, cujo efeito

³³“*rasgadas*: francas, liberais (Spina)” (WISNIK, 2010, p. 165).

de sentido compara as “damas cortesãs” a uma comida pouco atrativa, feita com diversas carnes, formando um caldo com hortaliças e legumes³⁴. Essa mistura entre a personagem e o alimento gera a “purgação” da personagem, / *Sempre com purgações, nunca purgadas!*. O verso coloca o todo representado por uma parte, e nisto se infiltra a conotação de escárnio sobre o que se vê. Isto porque o substantivo purgações nomeia o ato de expelir obstipação intestinal, ou excreção de alguma substância mucosa do interior do corpo, por meio de purgantes. Nesse sentido, estas “damas” seriam a própria impureza da sociedade e, por isso, passíveis à exposição do corpo, o que pode ser associado a práticas religiosas, como ato de expiação dos pecados por meio de penitência. Ainda, sugere-se, do ponto de vista político e social da coroa portuguesa e dos seus afetos, a necessidade de banir a sua existência com o intuito de purgar, purificar e limpar o que foi misturado. Daí podemos retirar a crítica daquela realidade administrativa vinda da metrópole lusitana, que partilhava o açúcar, o fruto e o lucro das terras brasileiras com outras nações, em detrimento das necessidades e dos lucros dos habitantes locais.

No plano simbólico, via metáfora e metonímia, o poema abordaria, portanto, o ato de oferecer as origens do povo brasileiro como expressões votivas, sentido análogo aos significados verificados na obra *Ex-votos e peles* (1993). Desta vez, a oferenda é esculpida pelo próprio corpo, marcada nas cores das peles e caracterizada pelo espaço físico da paisagem que imprime uma ideia do olhar estrangeiro sobre as misturas étnicas. Tudo culmina para tornar-se purgada, livrar-se das impurezas e depurar o sangue miscigenado para que o europeu continue explorando a terra, carregando os frutos para beneficiar o velho continente. Daí, depreende-se que as personagens do poema *Por entre o Beberibe e o Oceano*, de Matos, concentram, nas suas feições, as faces de discursos paradoxalmente construídos: a da mulher latino-americana mestiça e seus descendentes, a do homem colonizador português e dos seus descendentes bastardos. Nesse sentido, Matos questiona a religião católica via penitências daqueles que não usufruem dos benefícios terrenos. Em outras palavras, os mestiços, as mulheres, e a própria terra pujante são explorados, são eles também que pagam as penitências do flagelo desta relação, por isto já vivem o purgatório na terra.

Mais uma vez, vemos que as peças dispostas como partes componentes dos corpos montados na obra *Ex-votos e peles* (1993) e a incursão sobre as paisagens de Taunay e Post, reelaborados nas obras *Carne à la Taunay* (1997) e *Carne à moda de Frans Post* (1996), de Varejão, reforçam o procedimento estético autofágico da artista. Por outro lado, ao incluir nas suas paisagens as fissuras que manifestam as vísceras, a carne das partes internas à superfície,

³⁴ “*Olhas-podridas - olha-podrida*: caldo feito com diversas carnes, hortaliças e legumes” (WISNIK, 2010, p. 165).

é o cotejo com o poema de Matos, a partir do nosso ponto de vista, que revela a antropofagia na tríade, pinturas das paisagens do período colonial, discurso poético de Gregório de Matos e o conjunto das obras de Adriana Varejão estudados. Isso funcionaria como uma espécie de herança da expansão territorial, algo já indiciado em *Mapa Lopo Homen II* (1992 - 2004), e *ex-votos e peles* (1993), obra que Varejão explora, nos matizes de tons de peles a nossa miscigenagem, ao expansionismo religioso, ressignificados, e oferecidos como valor étnico cultural.

Diante do exposto, a última estrofe serve-nos como reafirmação do que foi dito sobre os versos acima analisados, e reforça as interpretações sobre a poética de Varejão. Se na estrofe anterior o soneto expos as “damas” como uma figura feminina depreciativa, aqui, as palavras grafadas no plural pretendem alcançar a totalidade das habitantes da vila do Recife e, por conseguinte, do Brasil colonial.

Mas a culpa têm Suas Reverências,
 Pois as trazem tão rompidas e escaladas
 Com cordões, com bentinhas e indulgências. (MATOS apud WISNIK, 2010,
 p. 165)

Para isso o primeiro verso da última estrofe, */Mas a culpa têm Suas Reverências/*, vincula ainda mais a necessidade de reverenciar uma determinada religião e, atrelado a isso, a orientação social e política do velho continente. Neste último terceto, os versos são lidos em *enjambement* pois, ao enunciar que “a culpa têm Suas Reverências” guarda as críticas do eu-poético aos administradores vindos da metrópole, vistos como permissivos e corrompidos exigem as riquezas da terra, o que leva os habitantes as súplicas murmuradas e ditos em forma de reza, indicados no verso, */Pois as trazem rompidas, e escaladas/*, são as “damas” que caminham até o altar das igrejas a fim de aliviar as culpas, “Sempre com purgações, nunca purgadas” (MATOS apud WISNIK, 2010, p. 165), unindo a questão política e racial à religião. Fica implícito que, na visão europeia e católica, a mestiçagem que está na origem do povo brasileiro seria o grande pecado dessas mulheres.

Isso se esclarece, finalmente, no último verso, em que as personagens aparecem carregadas */Com cordões, com bentinhas, e indulgências./*, oferecidos e depositados como tentativa de alcançar o perdão de todos que habitavam o Recife. Essa relação é provocada pela aproximação, ou comparação e personificação, que Matos faz entre os habitantes, seus alimentos, suas crenças e suas críticas aos acordos econômicos da “Máquina Mercante”, que leva o povo a miséria em benefício da hegemonia econômica europeia. Desta perspectiva, o

protagonismo feminino extrapola a caracterização de “damas cortesãs” e passa a significar, como dissemos anteriormente, todos os habitantes do povoado. É, portanto, a figura feminina quem ocupa a posição de sujeito responsável pela miscigenação inerente à sua existência, vista como uma figura feminina atravessada pela interculturalidade, exposta pela aproximação feita entre o alimento, o corpo e as impurezas produzidas neste contato. Dito de outro modo, na medida em que o feminino é comparado ao espaço físico que ocupa e que seu corpo é oferecido para purgar os pecados, o que fica exposto é o caráter impuro, expresso na aproximação entre os excrementos e os filhos das relações interracialias. Neste sentido, na medida em que Gregório de Matos busca classificar, adjetivar para qualificar e detalhar determinados segmentos da sociedade colonial, ele coloca a mestiçagem no centro das discussões. Ao pormenorizar as personagens, as suas características negativas são esmiuçadas o que pode, justamente, particularizar os negros, os mestiços e as mulheres responsáveis por marcar uma determinada localidade e, por conseguinte, delimitar seus costumes sociais que incorrem em demandas políticas e econômicas daquele contexto histórico.

Inversamente, frente ao distanciamento temporal entre a obra de Matos e a de Varejão, é na leitura atual que se atinge a singularização destes grupos dentro da poesia de Matos que, na produção de Varejão, ganham uma nova e outra articulação. Se antes ignorada, a miscigenação, incorporada na personificação do espaço, permite realçar a caracterização das personagens, o que nos desperta para uma ambientação sensorial, realizada via comparação e sobreposição de imagens entre espaço, personagens e tema que, finalmente, revelam um poema de cunho satírico, que expõe uma forte crítica socioeconômica sobre a exploração da região de Pernambuco, a retirada do açúcar e os conflitos econômicos derivados desta exploração.

CONCLUSÃO: uma poética do feminino em Adriana Varejão

O recorte de signos e a disposição dos objetos na montagem travam diálogos constantes com o passado histórico. Este universo narrativo atravessa a obra de Adriana Varejão exercendo um processo de dobra sobre os discursos oficiais, o que poderia nos levar à substituição de enredos difundidos na nossa cultura que forjam, na verdade, um jogo enigmático de busca do que foi ocultado, apagado e negligenciado. Deste modo, tais incursões realçam a potência dialógica de ambas as narrativas, a saber, a do passado e a da atualidade. Podemos dizer que Adriana Varejão implode qualquer tentativa de circunscrever o tempo e o espaço que seus enredos ocupam. Daí o caráter generoso ou amigável de sua obra para a interpretação do espectador, que pode permanecer na superfície, sujeitado aos significantes da história contada pelos vencedores, explorada na lâmina de tinta da primeira camada de significação que reproduz, de modo nada ingênuo, os valores do passado, ou, num terreno em que estes mesmos signos são mobilizados, adentrar no caudaloso emaranhado de informações fornecidas que, somadas às entranhas, às vísceras, à carne e ao sangue como metáforas de imagens corporificadas, problematizam qualquer tentativa de determinismo político, social e estético.

Desta perspectiva, vale indicar que seus enredos são elencados para combater o reducionismo imposto sobre as riquezas multiculturais latino-americanas. Para Louise Neri (2001) o modelo referencial de Adriana Varejão contemplaria a “ousadia insolente” necessária para se esquivar do mero citacionismo, ao requerer, justamente, os signos que fizeram parte de postulados deterministas sobre a vida no Brasil colônia de Portugal:

ela negocia as rotas conhecidas com a inteligência perversa do híbrido, descrente das histórias empíricas e das grandes narrativas. Sem mais fronteiras a conquistar, ela precisa de uma cartada forte no jogo duplo da imitação, entre as superfícies simuladas da pintura e a simulação da história. Sua inventividade irá provir nem tanto da compulsão por conquistar novos terrenos, mas do desejo de examinar e invaginar a espessura existente da história, de “rememorar” uma trama aberta de referências eidéticas à pintura e à história, passadas e presentes. Ao fazê-lo, ela cria um mundo novelesco, no qual a relação entre as coisas não é mais obstinadamente naturalista/“científica”, mas antes especulativamente artificial/“psicanalítica”, em que o racional e o irracional, o abstrato e o visceral, o vazio e o cheio unem-se num estado vigoroso de atividade. (NERI, 2001, p. 01)

Aqui, certamente, entra o caráter decolonial de seu conjunto poético. Para tanto vale lembrar que Adriana Varejão possui um volume representativo de obras que refletem sobre o pensamento decolonial. Dos seus primeiros trabalhos, datados de 1987/1990, observamos um

movimento de composição de narrativas contra oficiais sobre a exploração das colônias portuguesas nas Américas. Heloisa Buarque de Hollanda (2020) discorre sobre o repertório histórico e antropológico que contempla uma extensa pesquisa iconográfica da época da expansão territorial feita pela artista. Esse estudo, ou laboratório de ideias, como nominado por Hollanda (2020), é embasado nas representações do Brasil colonial, e incluem a observação de objetos como as louças, as gravuras, os mapas e os documentos textuais dos relatos da chegada dos europeus, até a azulejaria portuguesa, o tom azul de seus artefatos extremamente difundido na época como marca da monarquia lusa, por meio da Companhia das Índias. É justamente no azulejo, elemento clássico na decoração das edificações, palácios e igrejas, que Varejão situa seu procedimento artístico reafirmando seu caráter iconográfico e retórico-artístico para demolir a “visão de mundo europeia na época colonial” (HOLLANDA, 2020, p. 16). Para esta pesquisadora, o procedimento estético de Varejão é marcado pela intenção de “deslizar” estes símbolos historiográficos; o resultado disso seria a desterritorialização do sistema de representação feito por meio dos mesmos elementos, mas que, organizados de outro modo, permite retirar dos símbolos a localização geográfica e sua temporalidade, logo, há uma perda de domínio unilateral dos discursos históricos difundidos. Desta maneira, os mesmos elementos que antes contavam as narrativas do ponto de vista do colonizador, agora representam outros valores. Tais deslizamentos de sentido foram vistos em nossas análises sobre o discurso no poema *À negra Margarida que acariciava um mulato*, de Gregório de Matos e a obra *Ex-votos e peles* (1993).

A potência das representações de Adriana Varejão encena o barroco como seu princípio criativo. É pensando no processo que explora o espaço e o tempo como matérias de natureza ativa que, segundo Hollanda (2020), Varejão se refere ao barroco como a “câmara de ecos”, tal como formulada por Sarduy: espaço de ressonância não sequencial, onde o eco muitas vezes precede a voz” (HOLLANDA, 2020, p.17). Sua obra incorpora outros planos de representação – no caso de nossa leitura, isso se dá entre a literatura e as artes plásticas – formas artísticas que interagem entre si, num processo ininterrupto de referências e autorreferência. Esse percurso de criação de sentidos marca sua estética e evidencia outro recurso frequente: o uso de camadas espessas de tinta, nos elementos e signos parodiados, nas analogias ao sangue coagulado que verte da parte interior à superfície das obras e encena os efeitos dos feitos históricos das políticas eurocêntricas. Varejão referencia, cita, recorta e cola para denunciar que as mesmas conquistas representadas nos textos históricos e valorizadas na azulejaria, simbolizam os apagamentos e a negligência sofridos. Tais deslocamentos são definidos por Varejão como um procedimento que ela adota: “A antropofagia está presente em toda a minha obra, uma vez que aí se encontram

várias questões, como absorção cultural, desmembramento, desconstrução, transculturalismo, a força devoradora do erotismo” (VAREJÃO apud HOLLANDA, 2020, p. 17):

Meu trabalho habita o território do barroco, que tem na paródia um de seus principais estratagemas. Lezama Lima falava uma coisa interessante sobre o barroco – sobre a linguagem barroca latino-americana. Ele dizia que era como uma espécie de contraconquista, em que você absorve todos os signos europeus, reinterpreta e os devolve de outra maneira. Acredito na pintura como sendo o puro efeito ilusório de um artifício. Sempre foi uma estratégia também do jogo barroco, encantar e iludir. Fui muito influenciada pela leitura de Severo Sarduy em *Escrito sobre um corpo*. Ele associa a linguagem barroca ao artificialismo, ao teatro, ao travestimento, à maquiagem, à tatuagem, à anamorfose e ao *trompe l’oeil*, discorrendo livremente através de espaços heterogêneos e aparentemente desconexos. Assim como Sarduy, eu também recorro a um vasto inventário de elementos e modelos, e meu uso da técnica é detalhada o suficiente para sustentar o contramodelo que proponho. (VAREJÃO apud HOLLANDA 2020, p. 17)

O impacto causado pelo olhar lançado sobre os traços da pintura e das formas plásticas das obras de Adriana Varejão representa, definitivamente, tocar suas obras com os olhos. Esta é, também, somente a primeira impressão que se tem dessa arte feita em camadas. Camadas, que se revelam como núcleo de significação, pela ironia ácida, pela paródia, pela montagem de imagens. Camadas que emergem como procedimento, demarcadas na densidade de tinta acumulada nas feridas abertas sobre as obras, ou, da espessura interior, feitas de carnes, vísceras e sangue que rompem a fina lâmina das pinturas da superfície, recortadas e coladas das diversas manifestações artísticas que circunscrevem nossa herança cultural multifacetada.

O rito de sedução pelo flerte do olhar entre obra e espectador permite que se obtenha muitos pontos de vista sobre um único assunto. No propósito de decifrar os enigmas, o espectador desperta aos poucos sobre os desdobramentos de sentido que emanam do que é visto. O processo requer do espectador a busca, a investigação, as ilações, as análises hipotéticas e a memória histórica contada que vão além de experiências leitoras pessoais. Tudo na obra é colocado a fim de montar – não sem antes demolir – uma narrativa que ativa um conjunto de discursos que valorizam os determinismos de perspectiva de mundo unilateral centrada nas dinâmicas sociais europeias. De posse desse crivo crítico, ou assimilando este como feito heroico, o observador pode eleger um determinado posicionamento indagador. Ou seja, o espectador percorre um caminho de busca que explicaria o sentido das imagens parodiadas e reorganizadas pela artista, experimentando outras interpretações angariadas pelo discurso que os elementos, recortados e colados, solicitam.

A posição privilegiada do observador é discutida por Silviano Santiago (2009), que também situa a obra de Adriana Varejão como múltiplo discursivo, semelhante aos reflexos derivados do movimento de um caleidoscópio; ela possui infinitas ressignificações conforme a posição escolhida:

Sua narrativa é a de “um rio sem discurso”; para retomar as imagens de João Cabral de Melo Neto. Um rio que, tendo perdido o fio d’água, se coagula em poças/imagens. A forma do azulejo – íntegro ou lascado, pouco importa – está sempre a “quebrar em pedaços” (JCMN) das intenções caudalosas de qualquer esforço discursivo. Por isso, em cada minuto e por todo o tempo de contemplação, nenhum ponto de vista assumido pelo espectador é o final, a exigir soberania sobre os demais. (SANTIAGO, 2009, p. 77).

Esse jogo de muitas faces não elimina quaisquer outras perspectivas. Interpela, na verdade, o espectador como agente de significados múltiplos pela “força quimérica” que “já vêm anunciados na simultaneidade das diferentes imagens em posse da artista” (SANTIAGO, 2009, p. 77).

Adriana oferece ao espectador um leque de sentimentos e de sentidos. Mas a escolha de um sentimento ou sentido final não é a melhor forma de apreciar o todo duma imagem compósita, ou o conjunto de sua obra, já que o esforço unívoco do observador empalidece outros elementos *significantes* do objeto, que ficam a reclamar o lugar ao sol da atenção. Submetidos a escrutínio – contemplativo ou crítico, propiciado ou não pelo repertório pessoal de cada espectador –, os elementos pictóricos recalcados pelo sentimento ou sentido final se agigantam e denunciam a uniformidade engenhosa, emprestada pelo espectador à imagem compósita. Ao abstrair a multiplicidade significante do objeto, o sentimento ou sentido final se torna autoritário. Como escreve Roland Barthes: “*tout signifie sans cesse et plusieurs fois*”. (SANTIAGO, 2009, p. 77).

Esse espaço dinâmico oferecido ao observador garante um sistema de ressignificação amparado pela paródia e pela ironia, já mencionados anteriormente. A habilidade de manusear o material artístico disponível do passado, somada ao procedimento de recorte e colagem de imagens do Brasil, colônia portuguesa, produz novas narrativas, feitas do avesso da história e cria, assim, um campo fértil de sentidos para o contato entre espectador e obra plástica. Para Santiago (2009) os enredos produzidos por Varejão preservam as ilusões daquele mundo em plena expansão territorial, proporcionam o “deleite do visitante contemporâneo”, pois este é convidado a percorrer o caminho imagético dos viajantes que aqui chegaram no século XVI e, por isso, “ao examinar imagens várias e simultâneas com o olhar cúmplice e crítico que é, ao mesmo tempo distanciado e visionário”, estamos diante de “uma arte que viaja alucinadamente pelas coordenadas espaço-temporais da humanidade” (SANTIAGO, 2009, p. 75).

Essa cumplicidade derivada dos sentidos, da sensibilidade e da sedução que a obra causa no espectador é situacional. A cada flerte, podemos incorrer por outro caminho antes ignorado, ou despertar para outro sentido não compreendido num primeiro contato. O jogo de sedução é ativado conforme o arcabouço de conhecimentos de cada observador. Mas o mais interessante é que, ao conquistar o espectador, as obras são capazes de exigir os recursos necessários para sua compreensão e providenciar seu alicerce a partir da própria estrutura. Ver os sentidos a partir do que foi recortado e colado numa outra configuração de significados. Esta relação pode ser comparada à construção de um edifício que, num primeiro momento, precisa da frágil estrutura de andaimes externos para se solidificar. Isso seria análogo ao conhecimento sobre os fragmentos de memória historiográficas do espectador, provenientes de suas práticas sociais e culturais que garantem a progressão de significantes fornecidos pela montagem de imagens próprias da poética de Adriana Varejão. O fato é que a artista insere sua obra no âmago da discussão sobre nossa origem étnica, sobre interculturalidade e transculturalidade. A problematização é garantida pelos assuntos eleitos nas obras, que também se mostram recorrentes, seja no que se refere à herança de costumes e à mundividência europeia, ou pelo que chamamos de “contágio cultural”, seja pela valorização dos povos originários. Nas palavras de Louise Neri (2001):

A relação ativa, aistórica, de Varejão com a história da pintura e da cultura brasileira distorce, da mesma forma, nossos modelos herdados. Criando a partir de fases diferentemente estruturadas mas que se misturam, ela “carnavaliza” os períodos e as figuras normalmente utilizados para definir a transmissão da cultura. Um empreendimento tão perverso requer uma erudição enorme, e, também uma teoria capaz de sustentar o equilíbrio entre sua história aberrante e modelos históricos mais convencionais. Recorrendo a um vasto inventário de elementos e modelos, sua sofisticação visual é prova de um conhecimento detalhado o suficiente para lhe permitir usar relatos tradicionais da pintura e da cultura como fundo dialogizante, a fim de sustentar o contra-modelo que propõe. E este contra-modelo é motivado por uma teoria que consegue racionalizar não apenas as próprias subversões mas também os efeitos das tradições dominantes. Assim, a linguagem característica de Varejão traz, em seu âmago, uma oposição e uma resistência inerentes entre as forças que mantêm as coisas separadas e aquelas que se esforçam por deixá-las coesas, entre sistemas que são plenos e viscerais e outros que são vazios e abstratos. (NERI, 2001, p. 05-06)

Diante do observador, está disposta a potência de significação. Suas obras, pautadas nas imagens e objetos da época colonial repercutem os temas atuais sobre a raça, a religião e, sobretudo, incorporam ao mesmo tempo que repelem o domínio sobre a formação do povo brasileiro. Adriana Varejão procura apresentar outros modos de ler nossa história colonial; ela

centraliza os personagens marginalizados, esquecidos ou silenciados. Como espectadores, somos convidados a confrontar nossos limites etnográficos, lançados a reflexões para romper, ou corromper, qualquer visão unilateral de crenças e origens. Não há vítima ou algoz, tudo se funde, confunde naquelas entranhas espessas de suas obras que insistem em vazar nossas carnes, sangue e vísceras, expondo, finalmente, que somos herdeiros do conflito cultural, do caos da tensão do mundo expansionista e nos construímos das reminiscências disto.

Adriana Varejão equipara o desenvolvimento da pintura ao desenvolvimento da cultura brasileira, numa metáfora mais profunda do mundo moderno. Nos dialetos carnavalescos de seu barroco, vários estilos dominantes e contrastantes modulam-se com frequência uns aos outros. Eles se entrecruzam, entrelaçando, às vezes, sensibilidades bastante distintas entre si: extrusões sangrentas rompem miragens de terras distantes; carnes brutas explodem de monocromos. O espectador é obrigado a investigar de que modo eles interagem em diferentes ritmos e, em seguida, como mapeiam as várias trajetórias sobre a superfície da pintura e da cultura. As formas se deslocam de um lado para o outro, desaparecem, reaparecem ou revelam novas formas quando são sobrepostas ou interligadas. No processo de decifrar certos trabalhos, como os que compõem a série *Terra Incógnita* (1992), o espectador vai aos poucos tornando-se consciente das extraordinárias dimensões espaciais e temporais que emanam da tela. Em outras obras, tais como as que constituem as séries das línguas (1995-98), dos irezumis (nome dado à forma japonesa tradicional de tatuagem por todo o corpo) (1997-99) e das azulejarias (1995-2001), esta densidade cronotópica se manifesta mais literalmente nas epigêneses dramáticas e viscerais da matéria irrompendo de superfícies lisas, ilusionisticamente “azulejadas”. (NERI, 2001, p. 05-06)

A busca por solucionar os enigmas interpela o espectador que é lançado, ou projetado nas obras, pela familiaridade com os temas e/ou com os personagens anteriormente marginalizados, expostos ao confronto entre tipologias enraizadas na nossa cultura e realidade singular de formação étnica. Somos obrigados a questionar nossas raízes socioculturais. Dentro dessa perspectiva, Herkenhof (1996) cita Alfredo Bosi e sua *Dialética da colonização* (1992) para demonstrar a maneira como o recorte e a colagem se estruturam na composição de narrativas produzidas por Varejão. Para isso, recorre ao pensamento benjaminiano para explicar os efeitos que sua poética causa ao espectador.

Adriana Varejão parece guiada pelo Alfredo Bosi de *Dialética da Colonização*: “A fantasia é a memória ou dilatada ou composta. Quem procura entender a condição colonial interpelando os processos simbólicos deve enfrentar a coexistência de uma cultura ao rés-do-chão, nascida e crescida em meio às práticas do migrante e do nativo, e uma outra cultura, que opõe à máquina das rotinas presentes as faces mutantes do passado e do futuro, olhares que se superpõem ou se convertem uns nos outros”. Varejão sabe que articular historicamente o passado visual significa apropriar-se de uma reminiscência, de uma evidência visual, tal como ela relampeja no momento

de um perigo. Nisso sua arte atua como um processo de agenciamento da história. (HERKENHOF, 1996, p. 02)

É justamente na “reminiscência” dos modelos plásticos e textuais (HERKENHOF, 1996) do passado que Varejão busca os elementos e os insere sob novos/outros códigos significantes nas suas paisagens corporificadas. Para a artista plástica a modelagem da história possui um corpo vivo, feito das carnes e sangue, que não foram apagados pela superfície da história contada por aqueles que detinham o domínio da linguagem formal. Para Herkenhof (1996) as obras revelam um “processo de mediação simbólica”, que confronta a vida cotidiana com a “densa significação” de cada obra. Seu argumento é o de que os elementos elencados por Varejão possibilitariam o reconhecimento imediato do espectador por meio das narrativas sobrepostas ou paralelas, vindas das imagens resultantes das trocas culturais as quais somos expostos nas nossas práticas sociais. Assim, está configurada a dinâmica entre obras/espectador/significantes, pois, ao tratar do processo de violência da colonização, Varejão atualiza os discursos carregados de etnocentrismos.

Ao criar uma nova/outra cena, usando personagens e elementos representativos do passado, ela incorre na discussão sobre formas retóricas de persuasão e com elas o silenciamento de determinados grupos sociais, entre eles os ameríndios, os negros e as mulheres. A fim de exemplificar tais dinâmicas Herkenhof (1996) usa como exemplo a aproximação que a artista faz com a obra “Um funcionário a passeio com sua família, de Debret. O poder — a religião e o Estado, figurados no macho — produz a miscigenação como encontro violento de etnias, culturas, gêneros e sociedades no intercuro da Europa, África e América” (HERKENHOF, 1996, p.02).

Talvez por essa razão afirmar que Adriana Varejão transforma suas paisagens e suas imagens montadas a partir de composições do período colonial em verdadeiros corpos vivos seja a forma mais amigável de interpretar suas fissuras e a visceralidade das suas novas/outras narrativas. Tais reflexões seriam independentes e não circunscritas às representações apresentadas na sua superfície, pois, se admitida a ideia de conjunto da obra, as espessuras de matéria viva se ligam entre si, são compostas por metáforas de carnes, vísceras e sangue, logo, a espessura da obra é análoga a um corpo vivo, que espelha o passado nunca isolado de um amplo e complexo conjunto de imagens, textos históricos muito bem articulados e documentos oficiais que, citados e/ou parodiados, reverberam a composição e práticas sociais da atualidade. Um corpo ativo, vivo pela possibilidade de sua significação, vivo como se quisesse lembrar que a história é feita de humanos e por humanos e suas relações com o espaço que ocupam na sociedade. Os corpos de suas obras são moldados pela religião imposta no contato intercultural,

mas são capazes de reunir discursos difundidos para explorar o que foi negligenciado, apagado. Cria-se, assim, uma aura do feminino sob seu prisma de fertilidade, de natureza que gesta, e da qual somos fruto. Tudo é explorado para que o espectador construa sua própria narrativa histórica.

No percurso da pesquisa, pudemos entender que as reflexões do contato com *Mapa Lopo Homem II* (1992 - 2004), de Adriana Varejão, permite adentrar nas nuances de narrativas consagradas sobre a colonização, difundidas ao longo do tempo. Como ponto de partida da pesquisa, a cartografia de Lopo Homem (1519) e a obra plástica *Mapa Lopo Homem II* (1992 - 2004), nos mostram um mapa-corpo-obra que concilia nossas interpretações como uma metáfora da descoberta do novo continente, da chegada e da invasão da América Ameríndia, além da permanência e manutenção das políticas europeias no novo mundo. Dentro da dinâmica da pesquisa, também engendra os saltos espaciotemporais, bem como a progressão dos assuntos a partir de escrutínio das unidades temáticas mínimas (TOMACHEVSKI, 1976), pelo *corpus* selecionado. É, também, essa obra de Adriana Varejão que explicita, num primeiro momento, as definições de rastros, rasgos e fissuras, fundamentais para o enlace de significação interartes no presente trabalho.

Os questionamentos sobre os caminhos que o *Mapa Lopo Homem II* (1992 - 2004), de Varejão, apontam nos levaram para a escolha do assunto do primeiro capítulo, “Brasil incógnito: da natureza idílica de Manuel Botelho de Oliveira à paisagem crua de Adriana Varejão”. Nele, os processos de ressignificação guardados na linguagem artística plástica da obra *Paisagens* (1995) se aproximam do vislumbre da natureza tropical idealizada pelos portugueses no texto literário *A Ilha de maré*, de Manuel Botelho de Oliveira (1636 – 1711). A história marcada pelo olhar do colonizador recebe o tom crítico, pois a paisagem que outrora recebeu uma visão unilateral reserva nuances de fatos não mencionados sobre o contágio cultural, mas que são capturados por Adriana Varejão na sua paródia. Para simbolizar esse olhar nossa artista faz uma sobreposição de imagens da natureza representada por Conde Clarac, na obra *Floresta Virgem*, de 1819, que lembra a forma de um olho. Se no passado da obra de Clarac, que atravessou o oceano e permeou a imaginação dos europeus, a exuberância da floresta gloriosa é contemplada a partir do seu confinamento, aqui, esse olhar contemplativo representa a permanência do colonizador e as demandas que os valores políticos viram na fertilidade das novas terras invadidas.

Por outro lado, os procedimentos estéticos – a paródia, as fissuras e as montagens – de Varejão exercem o movimento de observação reverso, em que a paisagem personificada interage com seu espectador, subverte a ordem, passa a ser detentora do poder de arquivar as

expressões maravilhadas refletidas no olhar estrangeiro do passado, que agora flerta com a carnalidade da nova/outra paisagem. Assim, nosso olho passa a figurar como uma metáfora daquilo que podemos ver do mundo contemporâneo para o passado a fim de entender nosso presente. Tais analogias concordam com o posicionamento decolonial de pesquisadores como Ailton Krenak (2020 - 2019) e Anibal Quijano (2022), pois são relacionadas à cosmovisão que pensa o mundo a partir da subjetividade humana e, principalmente, incluem diretrizes filosóficas de várias vertentes, o que, no caso da composição social latina-americana, significa incorporar o pensamento sobre a experiência ameríndia na nossa história colonial. É, portanto, guiados por esse olhar que avançamos nas temáticas propostas pela própria obra e adentramos nas discussões que refletem as tentativas de domínio, hegemonia e hierarquia de símbolos e crenças religiosas eurocêntricas em detrimento das representações dos povos originários.

Para apontar esta relação elegemos o soneto de Gregório de Matos, *Na oração que desaterra..... a terra*, pois o texto estampa bem os conflitos do homem barroco sobre a vida divina e as práticas vistas como mundanas. A comparação foi feita por aproximação poética dos procedimentos estéticos da obra *Aparição e Relíquias* (1993), de Varejão, que recupera e se apropria de uma antiga prática de impressão conhecida como díptico, parodiada com o intuito de apresentar visões de mundo distintas, dialogando com a problematização contida na poesia de Matos.

A superfície pintada com representações de elementos sacros, tais como o relicário do *Braço de São Bento* (XVII) e um ex-voto, que desenha uma perna pertencente aos afrescos em azulejaria da Igreja de Santo Amaro, de Portugal (XVII), de um lado, e a “aparição” de *Roza Mística*, da Igreja de Bom Jesus do Setúbal (XVII) do outro, passam a figurar como rastros deixados por Varejão. O tema de cunho religioso é problematizado ao substituir o sacerdote, deitado sobre a paisagem, por um índio que nutre e é nutrido pela aparição simbolizada, e pelos remendos da azulejaria portuguesa intencionalmente mal colados sobre a imagem da *Roza Mística* (XVII). Ao fundo, notamos que um festim canibal está inserido na cena, feito por intermédio da presença das mulheres do rito canibal, que assam uma perna junto à paisagem. A imagem parodística completa, somada à carnalidade que junta as duas partes da obra caracteriza os percursos antropofágico e autofágicos da poética de Adriana Varejão. Isto se deve à natureza de sua poética, pois seus procedimentos estéticos nos remetem para outras obras plásticas que, por sua vez, direcionam para outros caminhos, numa trilha de rastros incessantes, que remete a outro texto literário, outra arte plástica, mais um afresco em azulejaria e assim por diante. Desta maneira, ficamos expostos ao acúmulo interpretativo, e compomos, cada observador a seu modo, as novas narrativas.

Seguidos por nós como modelos que despertam para enredos que se conectam no cotejo interartes, os fragmentos do passado, rearranjados, compõe uma imagem que nasce no ato do contato entre os povos originários e o colonizador. Exaustivamente reverenciados por Varejão, os fragmentos históricos formam uma “cadeia de acontecimentos” (BENJAMIN, 1987, 226). Contudo, é na obra corporificada por carnes, vísceras e sangue, que inclui os herdeiros daquele contágio cultural no presente, que Varejão ressignifica a história como “uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (BENJAMIN, 1987, 226). Sugerimos, aqui, que estas ruínas rearranjadas alçam, definitivamente, suas obras ao caráter de alegorias do feminino na formação do Brasil. Somos nós leitores/espectadores/pesquisadores que nos posicionamos diante destas ruínas e, semelhante ao *Angelus Novus*, de Paul Klee, na perspectiva de Benjamin (BENJAMIN, 1987, 226), somos tragados, inexoravelmente para o futuro tendo apenas uma sucessão de catástrofes por observar.

Ao tensionar as duas formas artísticas, conferimos um esclarecimento mútuo, sendo crucial as analogias com o sistema constelar sem estabelecer um início abrindo a interação entre partes diferentes do *corpus*. Nesse sentido, experimentamos uma metodologia que foi ao encontro da poética de Varejão, ao aproximarmos fragmentos de diferentes naturezas, sugerindo outras possibilidades de leitura do passado, revelando a composição de nossas reflexões de forma análoga ao processo artístico da artista que cria e recria a história como metaficção historiográfica. Somam-se a isto o caráter parodístico, confirmado pelo recorte, pela colagem e, finalmente, pela montagem que significa e o ressignifica signos, num jogo ininterrupto de sentidos.

Estes procedimentos explicitam a deglutição auto e antropofágica presente na sua obra. Isso caracteriza as influências externas intrínsecas ao seu procedimento estético. Entretanto, entendemos que ao provocar as fissuras, ao incorrer na espessura guardada pelas imagens da superfície, antropofagicamente deglutidas ou, ao incorporar as grossas camadas de tinta como metáfora da carne, das vísceras como processo estético, Varejão recorta e cola seu modelo de criação. Deste modo revê a própria obra e ressignifica o efeito de sentidos das suas entranhas, apresentando ao expectador uma versão ficcionalizada da história (LEZAMA LIMA, 1988).

Na prática, o que as camadas de tinta acumulada mostram são narrativas que podem ser paralelas, sobrepostas ou afetadas umas pelas outras na leitura dialógica que fizemos ao longo do trabalho como leitores e pesquisadores (BAKHTIN, 2008). Como dito anteriormente, os significados produzidos nesta teia se confirmam ou se desfazem na medida em que dirigimos o foco, ou acendemos os pontos luminosos em potência dos textos literários e das artes. Estes quesitos defendem a inclusão da sátira seiscentista de Gregório de Matos como *corpus* da

pesquisa. Para isso as representações jocosas, exageradas, que compõe uma caricatura no poema *À negra Margarida, que acariciava um mulato*, são aproximadas a obra *Ex-votos e peles* (1993), de Adriana Varejão, no capítulo “Da sátira agressiva ao protagonismo: a ressignificação do feminino em Gregório de Matos e Adriana Varejão”. Nele, vimos que na linguagem escrita há uma intenção acentuada de diminuir a figura feminina, numa gradação de cunho jocoso, que leva a personagem a uma forma caricata e negativa. Isto é aproveitado pela artista na representação de um personagem com aspectos humanoídes, pois é, justamente, nesse exagero ofensivo do poema satírico, que Varejão instala sua transgressão. Em *Ex-votos e peles* (1993) o desmonte humano serve de humor ácido, é sistematizado como uma personagem exposta em pedaços separadas a fim de realçá-las, semelhante a apresentada por Matos no seu poema satírico: na parte de um tronco, na cabeça, na luva/mão, nos olhos dentro dos pratos e nas peles penduradas, o espectador é convidado a compor a personagem com as partes expostas. É o próprio olhar observador que incide sobre a obra. Tais interpretações nos levam ao crivo de que, especialmente no que se refere ao anonimato do feminino e à sua composição via montagem de caracteres em ambas as obras, Varejão faz em *Ex-votos e peles* (1993), via ironia, uma paródia do texto de Matos. Outro ponto importante é que *Ex-votos e peles* (1993) coloca o europeu como parte da formação étnica dos brasileiros, assim podemos ver a transgressão que usa a potência do texto literário e transforma o que foi negativado em valor sociocultural. Enfim, Varejão recupera aquela figura feminina marginalizada e a coloca como protagonista da miscigenação dos brasileiros na atualidade.

Tais desdobramentos são conquistados ao admitir o discurso do passado sob outras perspectivas ideológicas, o que significa dizer que *Ex-votos e peles* (1993) é uma alegoria da miscigenação dos brasileiros na medida em que desenha uma personagem feminina, sem olhos e com um catálogo de raças variado para a sua composição. Incumbe o espectador na ação de caracterização final da personagem, que na verdade pode ocupar a posição do colonizador, da mestiça e dos herdeiros do contato cultural que aqui evolui para as relações multiétnicas. Deste modo, a obra fornece elementos suficientes para confrontar as determinações de discriminação raciais, e com isso, problematiza nossas origens étnicas.

Esse também é o assunto proposto no último capítulo, colocado na pesquisa com o intuito de complementar as análises feitas ao longo de nosso percurso. Nele, as personagens que são comparadas ao espaço que ocupam se confundem com a paisagem. Isto se liga a nossa abordagem da paisagem idílica, de beleza única e de fertilidade intrínseca, no primeiro capítulo.

Concluimos que as representações temáticas e os procedimentos estéticos interligam todo o percurso da pesquisa, já que eles se interrelacionam e demonstram a simultaneidade dos

procedimentos antropofágicos e autofágicos da artista, que requer do passado colonial brasileiro outro sistema de significação e ressignificação. Para exemplificar estas relações escolhemos *Carne à la Taunay* (1997) e *Carne à moda de Frans Post* (1996), em diálogo com o poema *Por entre o Beberibe e o Oceano*, de Gregório de Matos, de modo a representar a permanência de aspectos culturais coloniais e étnicos dos europeus no Brasil. Nosso recorte das unidades temáticas mínimas (TOMACHEVSKI, 1976) pode relacionar o feminino e o espaço, o significa dizer que as personagens são comparadas à paisagem e são parte pertencente ao espaço/paisagem que ocupam. Desta aproximação, retiramos as nuances da história consagrada, as interpretações sobre os costumes sociais, as crenças religiosas, os hábitos alimentares, temas igualmente recorrentes nos poemas do período barroco eleitos como *corpus* desta pesquisa. Alicerçado em torno do efeito de sentidos, o protagonismo feminino extrapola a caracterização conferida aos textos literários a passa a figurar como sujeito da história da nossa miscigenação. Inerente à sua existência, o feminino é ainda responsabilizado pela interculturalidade e comparado ao espaço que nos abriga. Exalta a fertilidade da natureza e incorpora as agruras do contato cultural do passado, da época em que os navegantes portugueses expandiram seus territórios, atualmente ocupados por uma gente filha de mestiças.

A escolha de determinadas obras literárias permitiu compreender que estes fragmentos são também rastros, sejam aqueles deixados por Varejão, fontes historiográficas de natureza complexa, plurivocais, pois o social e o histórico não estão expressos nos seus conteúdos, nos seus temas, mas, sim, na relação intrínseca entre conteúdo e forma, técnica e matéria, cujas lacunas provocam novos enredos. Daí derivam nossas incursões sobre os elementos femininos da obra de Adriana Varejão. Na prática a articulação desse feminino fragmentado por Varejão interfere nos desdobramentos do que se lê do passado sob a perspectiva de construção de uma narrativa de contra conquista (LEZAMA LIMA, 1988).

As incursões sobre o passado pautadas nos procedimentos de paródia, de Hutcheon (1991), e de montagem, de Bürger (1993), permitem que Varejão extrapole qualquer tentativa de narrar a história colonial sob o ponto de vista eurocêntrico. Nesse sentido, a forma forja novas narrativas sobre o avesso da história e o conteúdo vaza pelos rasgos a problematização dos nossos núcleos identitários. Sua poética expande nossa compreensão étnica, cultural e social por meio da linguagem artística, que, segundo a historiadora Lilian Schwarcz (2014), os documentos de fontes históricas não são capazes de mostrar.

Admitir que os procedimentos estéticos de Varejão constroem narrativas que se ancoram nos discursos do passado, para transformar esses dizeres em novas histórias, é possibilitar espionar/expiar nosso passado. Para avançar, foi necessário entender de que modo suas incursões

na memória historiográfica, pautadas especialmente no período barroco, provocam verdadeiras fendas sobre o determinismo da história contada a partir do vencedor. Fendas abertas em forma de feridas, rasgos que permitem, ao nosso ver, justamente, montar enredos na atualidade, que formam outras narrativas sobre os vencidos, os marginalizados, os esquecidos e/ou silenciados. Entretanto, o caminho feito de imbricações, que se assemelha a própria composição étnica e sociocultural do Brasil, logra êxito ao entendermos que, simbolicamente, é na composição orgânica – metaforizada pelas camadas espessas de tinta que lembram um corpo guardado atrás da superfície das obras –, que estão reservados os desdobramentos de significação, acentuados pelas diferentes mundividências abordadas por meio da paródia e da montagem, procedimentos adotados pela artista. Para isso, observar na plasticidade a metáfora da carne e das vísceras que explodem das incisões provocadas por Varejão põe as fissuras dos seus trabalhos em evidência. Podemos dizer que a recorrência destas fissuras promove uma ligação entre todos eles, que se concretizam, sensorialmente, num sistema de dobras sobre a própria produção artística.

Mais do que isso, pela característica de fornecer um sistema de aproximação aberto, as obras aqui elencadas exercem uma espécie de força centrípeta, que impede qualquer tentativa de traçar um percurso linear acerca das fontes históricas.

A partir da atração exercida pelas escolhas de temas e pela estética, pode-se estabelecer que as fontes históricas do passado, as obras de Adriana Varejão e os textos literários se articulam em um sistema de significação constelar, tal como defendido por Lezama Lima (1988). Nessa abordagem, a poética de Varejão aproxima pontos de significação distantes, cria novos discursos, sobrepõe ou produz enredos paralelos aos das narrativas sedimentadas, o que afasta a ideia de história linear. É, portanto, o cotejo interartes realizado neste trabalho que esmiuça esta característica da poética de Adriana Varejão. Além disso, o modelo constelar lezaminiano também representa o procedimento metodológico que permitiu a execução da dissertação. Isto porque as escolhas argumentativas constroem um diálogo interartes que permite provocar outras perspectivas, outras leituras, outros olhares para o nosso passado a partir dos recursos artísticos mobilizados por Adriana Varejão, como a montagem e a paródia, que possibilitaram a aproximação entre a arte plástica a escrita literária e o que nelas há dos discursos socioculturais do passado.

Neste caso, estamos diante do que Walter Benjamin (1987) formula sobre o movimento de significação permanente, que revela sua multivalência conforme a obra e os textos literários são acionados. Como advertimos na introdução desta dissertação, aqui, não há um ponto fixo de partida – embora, didaticamente tenha-se estabelecido um – para a composição da narrativa e para a compreensão da poética de Varejão, sendo este um critério que o

leitor/espectador/pesquisador assume ao se colocar em movimento dentro deste sistema. Afinal, nosso percurso pode ser planejado de modos diferentes dos que traçamos ao longo do presente trabalho. O que permite dizer que o conjunto de obras plásticas eleito possui a potência de signos capaz de se conectar com outros símbolos dentro do quadro de análises que elencamos, sendo, portanto, somente uma das formas de ler pontos reflexivos da constelação.

Sabemos que a artista cruza os limites temporais e espaciais e transpassa as barreiras de enredos unilaterais sobre o contágio cultural, mas, ao provocarmos o diálogo entre as artes plásticas e a literatura, o que encaramos foi o jogo artificioso que produz narrativas a partir do conjunto artístico que Varejão articula. Suas obras, personificadas, tornam-se um corpo vivo. Seu corpo é feito da paisagem, coberto pela lâmina de tinta que aproxima suas carnes à terra que a abriga e a alimenta; é atravessado pela natureza que o ameríndio tem como divindade, é a gestação do novo mundo, antes sob o jugo do olhar do viajante europeu que, transformado pela simbologia da mata virgem que tudo gesta, está prenhe de nossa miscigenação como característica fundamental da formação do Brasil. Afinal, nós mesmos, como resultado da troca de olhares entre o europeu e os povos originários representada pelo olho que observa e é observado em *Paisagens* (1995), em *Paisagem canibal* (2003), encontramos, simultaneamente, um mesmo e outro mundo, prenhe das mesmas e novas narrativas, talvez caminhos já trilhados por outrem. Fica, aqui, nossa sugestão (Figura 27) para empreender novas jornadas.

Figura 27 - Adriana Varejão, Paisagem canibal, 2003. Óleo sobre madeira, 170 x 220 x 15cm.



Fonte: *Entre carnes e mares*, de Adriana Varejão (2009).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Eduardo Augusto Alves. *Profanação de uma imagem do mundo: Mapa de Lopo Homem II, de Adriana Varejão*. 2018. São Paulo, Tese (Doutorado em Artes – Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-15042019-113808/pt-br.php>. Acesso em: 03 mai 2022.
- ALVES, Priscila Beatriz. *A visceral azulejaria de Adriana Varejão*. 2015. São Paulo, Dissertação (Mestrado em Artes – Abordagens Teóricas, Histórias e Culturais da Arte) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/127940>. Acesso em: 03 mai. 2022.
- ANDRADE, Mario. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p.231-55.
- ARAUJO, Adriana de Fátima Barbosa. Apolítica da natureza brasileira em “A ilha de Maré”, de Manuel Botelho de Oliveira. XVII Congresso Internacional de Humanidades, Palavra y Cultura en América latina: herencias y desafíos memoria e identidad en el contexto sociolingüístico y cultural latinoamericano. Santiago de Chile: 2014, p. 33 - 38.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: _____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 22-35. ____
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 2008.
- BALISCEI, João Paulo; CALSA, Geiva Carolina; MARQUES GODINHO, Ana Caroline. Conflitos com o “lápiz cor de pele”: a série *Polvo*, de Adriana Varejão e o multiculturalismo no ensino de Arte. *Reflexão e Ação*, n. 25, v. 1, p. 38-57, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.17058/rea.v25i1.7551>. Acesso em: 04 abr. 2022.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50. Ed. São Paulo: Cultirx, 2015.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.308-345.

BÜRGER, Peter. *A obra de arte vanguardista*. Teoria da vanguarda. Trad. Ernesto Sampaio 1993

CERQUEIRA, Fátima Nader Simões. Memória e persuasão na pintura de Adriana Varejão. 2009. Vitória, Dissertação (Mestrado em Artes – Estudos em História e Crítica da Arte) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. Disponível em: https://repositorio.ufes.br/bitstream/10/2069/1/tese_3576_disserta%C3%A7%C3%A3o%20MESTRADO.pdf. Acesso em: 20 mar 2021.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL; HORTA, Maria de Lurdes Parreiras (Org.). *Visões do Rio coleção Geyer*. Rio de Janeiro: Museu Imperial de Petrópolis, 2000.

CHIAMPI, Irlemar. A história tecida pela imagem. In: LEZAMA LIMA, José. A expressão americana. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 15-41.

DANTAS, Marta. Breton errante sonhador Breton, um errante sonhador. In: SANTOS, Volnei E. dos (org.). *Sopros do silêncio*. Londrina: Eduel, 2008, p. 71-105.

DEBRET, Jean-Baptiste. Jantar Brasileiro. In: VAREJÃO, Adriana; SCHWARCZ, Lilian. *Pérola imperfeita: A história e as histórias de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. p. 161.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003. p. 34-56.

FRENKEL, Eleonora; MONTEIRO, Rebeca. Clarice Lispector e Adriana Varejão: o corpo aberto da escrita e da arte. *Aletria: Revista de estudos de Literatura*, v. 23, n. 3, p. 73-83, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18556>. Acesso em: 01 mai. 2022.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO; AGUIAR, Nelson (Org.). *Mostra do redescobrimento: o olhar distante*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

FURTADO, Daniel de Assis. Manuel Botelho de Oliveira: a estética barroca, o nativismo e o mito do Brasil. 2017. Araraquara, Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo.

GAGNEBIN, J. M. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 07-19.

GALARD, Jean. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO; AGUIAR, Nelson (Org.). *Mostra do redescobrimento: o olhar distante*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. p. 40.

GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1985.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Editora Unicamp, 2004.

HERKENHOF, Paulo. Pintura/Sutura. In: VAREJÃO, Adriana. *Adriana Varejão*. São Paulo: Galeria Camargo Vilça, 1996. p. 01-07. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/br/textos/detalhe/3/herkenhoff-paulo-pinturasutura-in-adriana-varejao-sao-paulo-galeria-camargo-vilca-1996-reeditado-em-imagens-de-troca-lisboa-instituto-de-arte-contemporanea-1998>. Acesso em: 20 dez. 2021.

HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org). *Pensamento feminista hoje*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia – Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Tereza Louro Perez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRENAK, Ailton. Sonhos para adiar o fim do mundo. In: _____. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 17-23.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Schwarcz, 2019.

MATOS, Gregório. À negra margarida que acariciava um mulato. In: RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p. 115-118.

MATOS, Gregório. Na oração que desaterra.... aterra. In: WISNIK, José Miguel. *Poemas escolhidos: Gregório de Matos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 327.

MATOS, Gregório. Por entre o Beberibe e o Oceano. In: WISNIK, José Miguel. *Poemas escolhidos: Gregório de Matos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 165.

MEIRELLES, Victor. *Primeira missa no Brasil (1861)*. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1260/primeira-missa-no-brasil>. Acesso em: 22 abr. 2022.

MICHAELIS DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA. São Paulo: Melhoramentos, 2022. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues>. Acesso em: 02 abr. 2022.

MORAES, Marcos. *Adriana Varejão / Marcos Moraes*. 1.ed. São Paulo: Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013.

NERI, Louise. Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão. In: VAREJÃO, Adriana. *Adriana Varejão*. Takano Editora Gráfica, São Paulo, 2001. p. 01-08. Disponível em: <http://www.adriana varejao.net/br/textos/detalhe/4/neri-louise-admiravel-mundo-novo-os-territorios-barrocos-de-adriana-varejao-2001-in-adriana-varejao-takano-editora-grafica-sao-paulo-2001>. Acesso em: 22 abr. 2022.

OLIVEIRA, Manuel Botelho. Ilha de Maré. In: RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p. 199-207.

PEDROSA, Adriano. *Adriana Varejão: História às margens*. São Paulo: MAM - SP, 2013.

PEDROSA, Adriano. Mestiçagem de histórias. In: SCHWARCZ, Lilia; PEDROSA, Adriano. *Histórias Mestiças: antologia de textos*. Cobogó, 1. ed. Rio de Janeiro; São Paulo, 2014. p. 21-25.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidade/razionalidade. *Perú Indígena*, v.13, n. 29, p.11-20, 1992. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6354075/mod_resource/content/1/QUIJANO_moderidade_colonialidade.pdf. Acesso em: 02 mai 2022.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTIAGO, Silviano. A ficção contemporânea e visionária de Adriana Varejão: para uma poética da encenação. In: VAREJÃO, Adriana; DIEGUES, Isabel (Org.). *Entre carnes e mares*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009. p. 73-83.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SCHWARCZ, Lilia; PEDROSA, Adriano. *Histórias Mestiças: antologia de textos*. Cobogó, 1. ed. Rio de Janeiro; São Paulo, 2014.

SCHWARCZ, L.; STARLING, H. M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TAVEIRA, Carlos Vinícius da Silva. *As fronteiras e os usos da história na produção artística de Adriana Varejão*. 2016. Rio de Janeiro, Tese (Doutorado em Letras – Literatura, Cultura e Contemporaneidade) Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro. Disponível em: https://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1213294_2016_completo.pdf. Acesso em: 08 mai. 2022.

TOMACHEVSKI. Temática. In: In: EIKHEMBAUM, B. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p.169-203.

VAREJÃO, Adriana; SCHWARCZ, Lilian. Ex-votos e peles. In: _____. *Pérola imperfeita: A história e as histórias de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. p.121.

VAREJÃO, Adriana. Entrevista com Adriana Varejão. [Entrevista concedida a] Jochen Volz. *Adriana Varejão: Suturas, fissuras, ruínas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022.

VAREJÃO, Adriana. Entrevista. [Entrevista concedida a] Revista Elle Brasil. *Revista Elle Brasil*, São Paulo, v. 7, p. 87-92, mar. 2022.

WISNIK, José Miguel. *Poemas escolhidos: Gregório de Matos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. - São Paulo: Companhia das Letras. 1993.

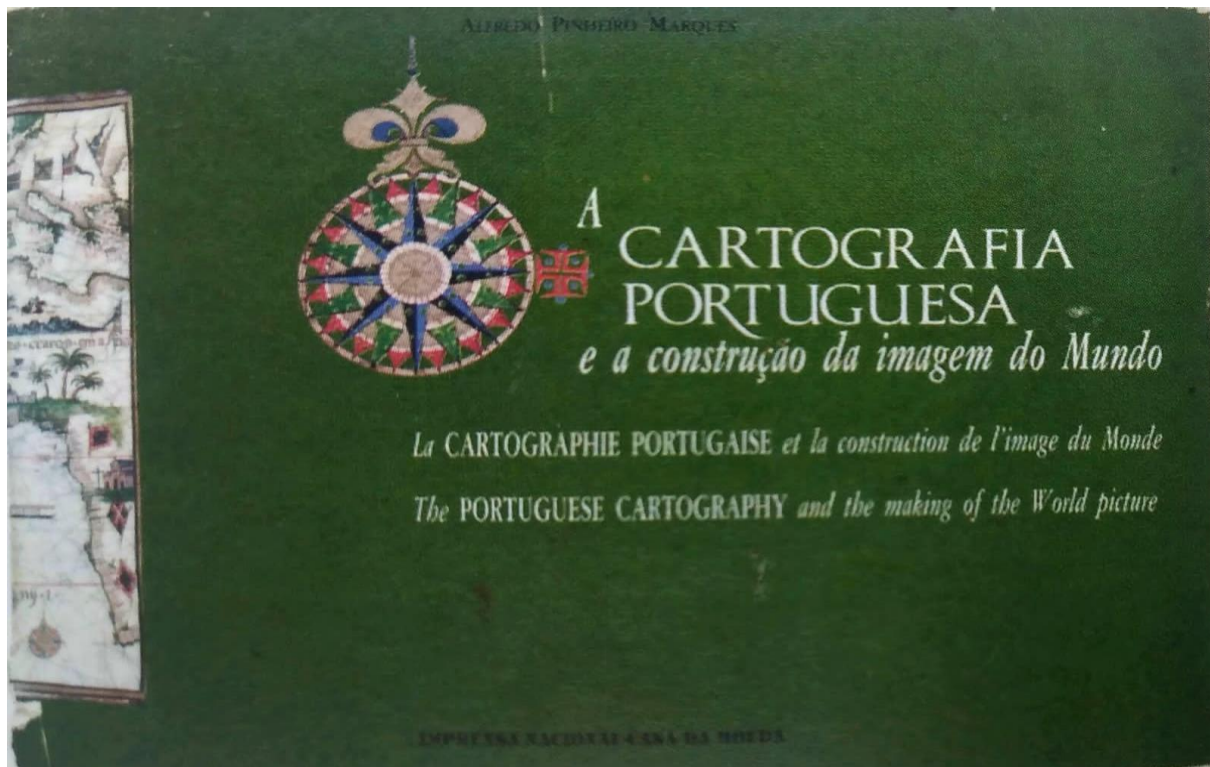
ANEXOS

Anexo 1 - Adriana Varejão, *Mapa de Lopo homem*, 1992. Óleo sobre madeira e linha de sutura, 110 x 140 x 10 cm.



Fonte: Eduardo Augusto Alves Almeida, *Profanação de uma imagem do mundo: Mapa de Lopo Homem II*, de Adriana Varejão, 2018.

Anexo 2 - Alfredo pinheiro Marques, Capa do livro: *A de cartografia portuguesa e a construção da imagem do mundo.*



Fonte: *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Livro de Adriana Varejão e Lília Moritz Schwarcz (2014).

Anexo 3 – Adriana Varejão, *O quadro ferido*, 1992. Óleo sobre tela, 165 x 135 cm.



Fonte: *Adriana Varejão: entre carnes e mares*, de Adriana Varejão (2009).

Anexo 4 - A Ilha de Maré, de Manuel Botelho de Oliveira

Jaz em oblíqua fôrma e prolongada
De Neptuno, que tendo o amor constante,
Lhe dá muitos abraços por amante,
E botando-lhe os braços dentro dela
A pretende gozar, por ser mui bella.

Nesta assistencia tanto a senhorea,
E tanto a galantea,
Que, do mar, de Maré tem o apelido,
Com quem présa o amor de seu querido:

E por gôsto das prendas amorosas
Fica maré de rosas,
E vivendo nas âncias successivas,
São do amor marés vivas;
E se nas mortas menos a conhece,
Maré de saudades lhe parece.

Vista por fóra é pouco apeteçada,
Porque aos olhos por feia é parecida;
Porém dentro habitada
É mui bella, muito desejada,
É como a concha tosca e deslustrosa,
Que dentro cria a pérola formosa.

Erguem-se nella outeiros
Com soberbas de montes altaneiros,
Que os valles por humildes desprezando,
As presumpções do mundo estão mostrando,
E querendo ser principes subidos,
Ficam os valles a seus pés rendidos.

Por um e outro lado
Varios lenhos se vêem no mar salgado.
Uns vão buscando da cidade a via,
Outros, della se vão com alegria;
E na desigual ordem
Consiste a formosura na desordem.

Os pobres pescadores em saveiros,
Em canoas ligeiros,
Fazem com tanto abalo
Do trabalho marítimo regalo!
Uns as redes estendem,
E varios peixes por pequenos prendem;

Que até nos peixes com verdade pura
Ser pequeno no Mundo é desventura;
Outros no anzol fiados
Teem aos míseros peixes enganados,
Que sempre da vil isca cubiçosos
Perdem a propria vida por gulosos.

Aqui se cria o peixe regalado
Com tal sustancia, e gosto preparado,
Que sem tempero algum para apetite
Faz gostoso convite
E se pode dizer em graça rara
Que a mesma natureza os temperára.

Não falta aqui marisco saboroso,
Para tirar fastio ao melindroso;
Os polvos radiantes,
Os lagostins flammantes,
Camarões excellentes,
Que são dos lagostins pobres parentes;
Retrógrados c'ranguejos,
Que formam pés das boccas com festejos,
Ostras, que alimentadas
Estão nas pedras, onde são geradas,
Em fim tanto marisco, em que não falo,
Que é vario pexerril para o regalo.

As plantas, sempre nela reverdecem,
E nas folhas parecem,
Desterrando do Inverno os desfavores,
Esmeraldas de Abril em seus verdores,
E dellas por adorno apeteçido
Faz a divina Flora seu vestido.

As frutas se produzem copiosas,
E são tão deleitosas,
Que como junto ao mar o sítio é posto,
Lhes dá salgado o mar o sal do gôsto.

As canas fertilmente se produzem,
E a tão breve discurso se reduzem,
Que, porque crescem muito,
Em doze meses lhe sazona o fruto,
E não quer, quando o fructo se deseja,
Que sendo velha a cana, fértil seja.

As laranjas da terra
Poucas azedas, são, antes se encerra
Tal doce nestes pomos,
Que o tem clarificado nos seus gomos;
Mas as de Portugal entre alamedas
São primas dos limões, todas azedas.

Nas que chamam da China
Grande sabor se afina,
Mais que as da Europa doces e melhores,
E teem sempre a vantagem de maiores,
E nesta maioria,

Como maiores são teem mais valia.

Os limões não se presam,
Antes por serem muitos se despresam
Ah se Hollanda os gozára!
Por nenhuma provncia se trocara.

As cidras amarelas
Caindo estão de bellas,
E como são inchadas, presumidas,
É bem que estejam pelo chão caídas.
As uvas moscateis são tão gostosas,
Tão raras, tão mimosas,
Que se Lisboa as vira, imaginara
Que alguém dos seus pomares as furtára;
Dellas a producção por copiosa
Parece milagrosa,
Porque dando em um anno duas vezes,
Geram dous partos, sempre, em dôze meses.

Os melões celebrados
Aqui tão docemente são gerados,
Que cada qual tanto sabor alenta,
Que são feitos de assucar e pimenta,
E como sabem bem com mil agrados,
Bem se pôde dizer que são letrados;
Não falo em Valariça, nem Chamusca:
Porque todos offusca
O gôsto destes, que esta terra abona
Com proprias delicias de Pomona.

As melancias com igual bondade
São de tal qualidade,
Que quando docemente nos recreia,
É cada melancia uma colmeia,
E ás que tem Portugal lhe dão de rosto,
Por insulsas aboboras no gôsto.

Aqui não faltam figos,
E os solicitam passaros amigos,
Appetitosos de sua doce usura,
Porque cria appetites a doçura;
E quando acaso os matam
Porque os figos maltratam,
Parecem mariposas, que embebidas
Na chama alegre, vão perdendo as vidas.

As romãs rubicundas quando abertas
Á vista agrados são, á língua offertas,
São thesouro das fruitas entre afagos,
Pois são rubis suaves os seus bagos.

As fruitas quasi todas nomeadas
São ao Brazil de Europa trasladadas,
Por que tenha o Brazil por mais façanhas

Além das proprias fruitas, as estranhas.

E tratando das proprias, os coqueiros,
Galhardos e frondosos,
Criam cocos gostosos;
E andou tão liberal a natureza
Que lhes deu por grandeza,
Não só para bebida, mas sustento,
O nectar doce, o candido alimento.

De várias côres são os cajus bellos,
Uns são vermelhos, outros amarellos,
E como vários são nas várias côres,
Também se mostram vários nos sabores;
E criam a castanha,
Que é melhor que a de França, Italia,
Hespanha.

As pitangas fecundas
São na cor rubicundas,
E no gôsto picante comparadas
São de America ginjas disfarçadas.
As pitombas douradas, se as desejas,
E para terem o primor inteiro
A ventagem lhes levam pelo cheiro.

Os araçazes grandes, ou pequenos,
Que na terra se criam mais ou menos,
Como as peras de Europa engrandecidas,
Com ellas variamente parecidas.
Tambem se fazem dellas
De várias castas marmeladas bellas.

As bananas no mundo conhecidas
Por fructo e mantimento appetecidas,
Que o céu para regalo e passatempo
Liberal as concede em todo o tempo,
Competem com maçãs, ou baonesas
Com peros verdeaes ou camoesas:
Também servem de pão aos moradores,
Se da farinha faltam os favores;
É conducto tambem que dá sustento,
Como se fôsse próprio mantimento;
De sorte que por graça ou por tributo
É fructo, é como pão, serve em conducto.

A pimenta elegante
É tanta, tão diversa, e tão picante,
Para todo o tempero accomodada,
Que é muito aventajada,
Por fresca, e por sadia
A que na Ázia se gera, Europa cria;

O mamão por frequente
Se cria vulgarmente,

E não préza Mundo,
Porque é muito vulgar em ser fecundo.

O maracujá também gostoso e frio
Entre as frutas merece nome e brio;
Tem nas pevides mais gostoso agrado
Do que assucar rosado;
É bello, cordial, e como é molle,
Qual suave manjar todo se engole.

Vereis os ananazes,
Que para rei das frutas são capazes;
Vestem-se de escarlata
Com magestade grata,
Que para ter do Império a gravidade
Logram da corôa verde a magestade;
Mas quando teem a corôa levantada
De picantes espinhos adornada,
Nos mostram que entre reis, entre rainhas
Não há corôa no Mundo sem espinhas.
Este pomo celebra toda a gente,
É muito mais que o pecego excellente,
Pois lhe leva a vantagem gracioso
Por maior, por mais doce e mais cheiroso.

Além das frutas, que esta terra cria,
Também não faltam outras na Bahia;
A mangava mimosa
Salpicada de tintas por formosa,
Tem o cheiro famoso,
Como se fora almiscar oloroso;
Produz-se no mato
Sem querer da cultura o duro trato,
Que como em si toda a bondade apura,
Não quer dever aos homens a cultura.
Oh que galharda fruta e soberana
Sem ter indústria humana!
E se Jove as tirara dos pomares,
Por Ambrosia as puzera entre os manjares!

Com a mangava bella a semelhança
Do macujé se alcança,
Que também se produz no mato inculto
Por soberano indulto,
E sem fazer ao mel injusto aggravo,
Na bocca se desfaz qual doce favo.

Outras frutas dissera, porém, basta
Das que tenha descripto a vária casta;
E vamos aos legumes, que plantados
São do Brazil sustentos duplicados:
Os mangarás que brancos, ou vermelhos,
São da abundancia espelhos;
Os candidos inhames, se não minto,
Podem tirar a fome ao mais faminto.

As batatas, que assadas ou cozidas
São muito appetecidas;
Dellas se faz a rica batatada
Das Bélgicas nações sollicitada.

Os carás, que de roxo estão vestidos,
São loyos dos legumes parecidos,
Dentro são alvos, cuja cor honesta
Se quiz cobrir de roxo por modesta.

A mandioca, que Thomé sagrado
Deu ao gentio amado,
Tem nas raizes a farinha occulta:
Que sempre o que é feliz, se difficulta.

E parece que a terra de amorosa
Se abraça com seu fructo delectosa;
Della se faz com tanta actividade
A farinha, que em fácil brevidade
No mesmo dia sem trabalho muito
Se arranca, se desfaz, se coze o fruto:

Della se faz tambem com mais cuidado
O beyjú regalado,
Que feito tenro por curioso amigo,
Grande vantagem leva ao pão de trigo.

Os aypins se aparentam
Co'a mandioca, e tal favor alentam,
Que tem qualquer, cozido ou seja assado,
Das castanhas da Europa o mesmo agrado.

O milho que se planta sem fadigas,
Todo o anno nos dá fáceis espigas,
E é tão fecundo em um, e em outro filho,
Que são mãos liberaes as mãos de milho.

O arroz semeado
Fertilmente se vê multiplicado;
Calle-se da Valença, por estranha
O que tributa a Hespanha,
Calle-se do Oriente
O que come o gentio, e a Lízia gente,
Que o do Brazil quando se vê cozido,
Como tem mais substancia, é mais crescido.

Tenho explicado as frutas e legumes,
Tenho recopilado
O que o Brazil contém pâra invejado,
E pâra preferir a toda a terra,
Em si perfeitos quatro AA encerra.
Tem o primeiro A, nos arvoredos
Sempre verdes aos olhos, sempre ledos;
Tem o segundo A, nos ares puros,

Na temperie agradáveis e seguros;
 Tem o terceiro A nas águas frias,
 Que refrescam o peito, e são sadias,
 O quatro A no açúcar deleitoso,
 Que he do Mundo o regalo mais mimoso.

São pois os quatro AA por singulares
 Arvoredos, assucar, agoas, ares.

Nesta ilha está mui ledo, e mui vistoso
 Um engenho famoso,
 Que quando quiz o fado antigamente
 Era Rei dos engenhos preminente,
 E quando Hollanda perfida e nociva
 O queimou, renasceu qual Fenis viva.

Aqui se fabricavam três capellas
 Ditosamente bellas,
 Uma se esmera em fortaleza tanta,
 Que de abobada forte se levanta:
 Da Senhora das Neves se appellida,
 Renovando a piedade esclarecida,
 Quando em devoto sonho se viu posto
 O nevado candor no mez de Agosto.

Outra capella vemos fabricada,
 A Xavier ilustre dedicada,
 Que o Maldonado parochó entendido
 Este edificio fez agradeçido
 A Xavier, que foi em sacro alento
 Glória da igreja, do Japão protento.

Outra capella aqui se reconhece,
 Cujo nome a engrandece,
 Pois se dedica á Conceição sagrada
 Da Virgem pura, sempre immaculada,
 Que foi por singular e mais formosa
 Sem manchas lua, sem espinhos rosa.

Esta ilha de Maré, ou de alegria,
 Que é termo da Bahia,
 Tem quasi tudo quanto o Brazil todo,
 Que de todo o Brazil é breve apodo;
 E se algum tempo Citherea a achára,
 Por essa sua Chipre despresára,
 Porém tem, com Maria verdadeira,
 Outra Venus melhor por padroeira.

Anexo 5 – Adriana Varejão, *Proposta para uma catequese: Morte e Esquartejamento*
1993. Óleo sobre tela, 140 x 240 cm.



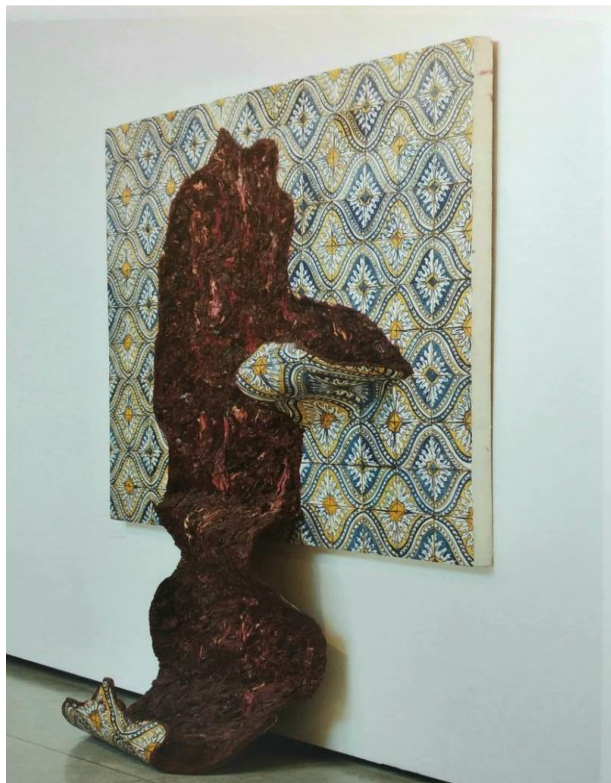
Fonte: *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Livro de Adriana Varejão e Lilia Moritz Schwarcz (2014).

Anexo 6 – Adriana Varejão, *Língua com padrão sinuoso*, 1998. Óleo sobre tela e alumínio, 200 x 170 x 57 cm.



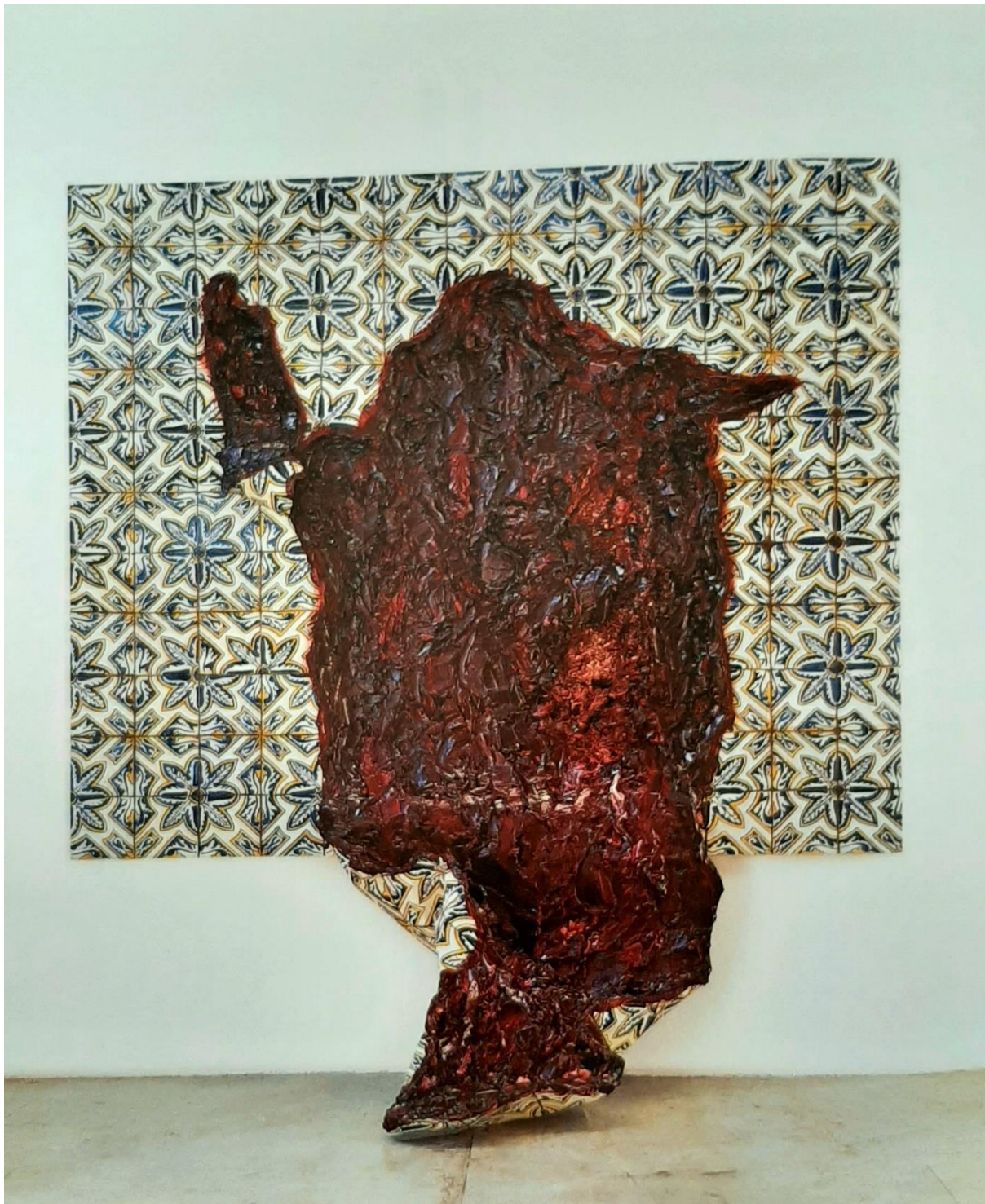
Fonte: *Adriana Varejão: entre carnes e mares*, de Adriana Varejão (2009).

Anexo 7 – Adriana Varejão, *Língua com padrão sinuoso*, 1998. Óleo sobre tela e alumínio, 200 x 170 x 57 cm – vista lateral.



Fonte: *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Livro de Adriana Varejão e Lilia Moritz Schwarcz (2014).

Anexo 8 – Adriana Varejão, *Língua com padrão de flor*, 1998. Óleo sobre tela e alumínio, 200 x 170 x 57 cm.



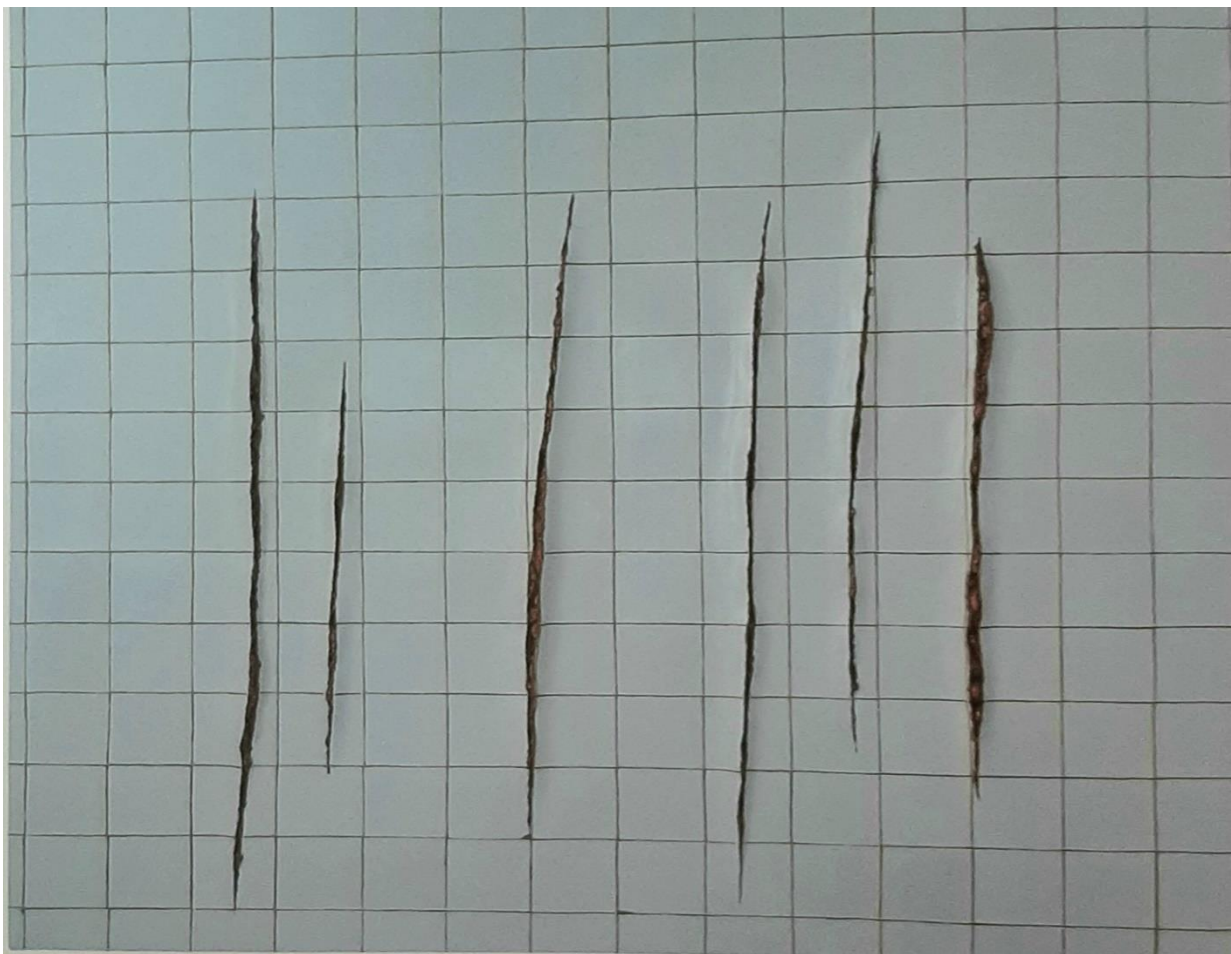
Fonte: Adriana Varejão, catálogo da exposição *Suturas, fissuras, ruínas*, (2022).

Anexo 9 – Adriana Varejão, *Língua com padrão em X*, 1998. Óleo sobre tela e alumínio, 200 x 170 x 45 cm.



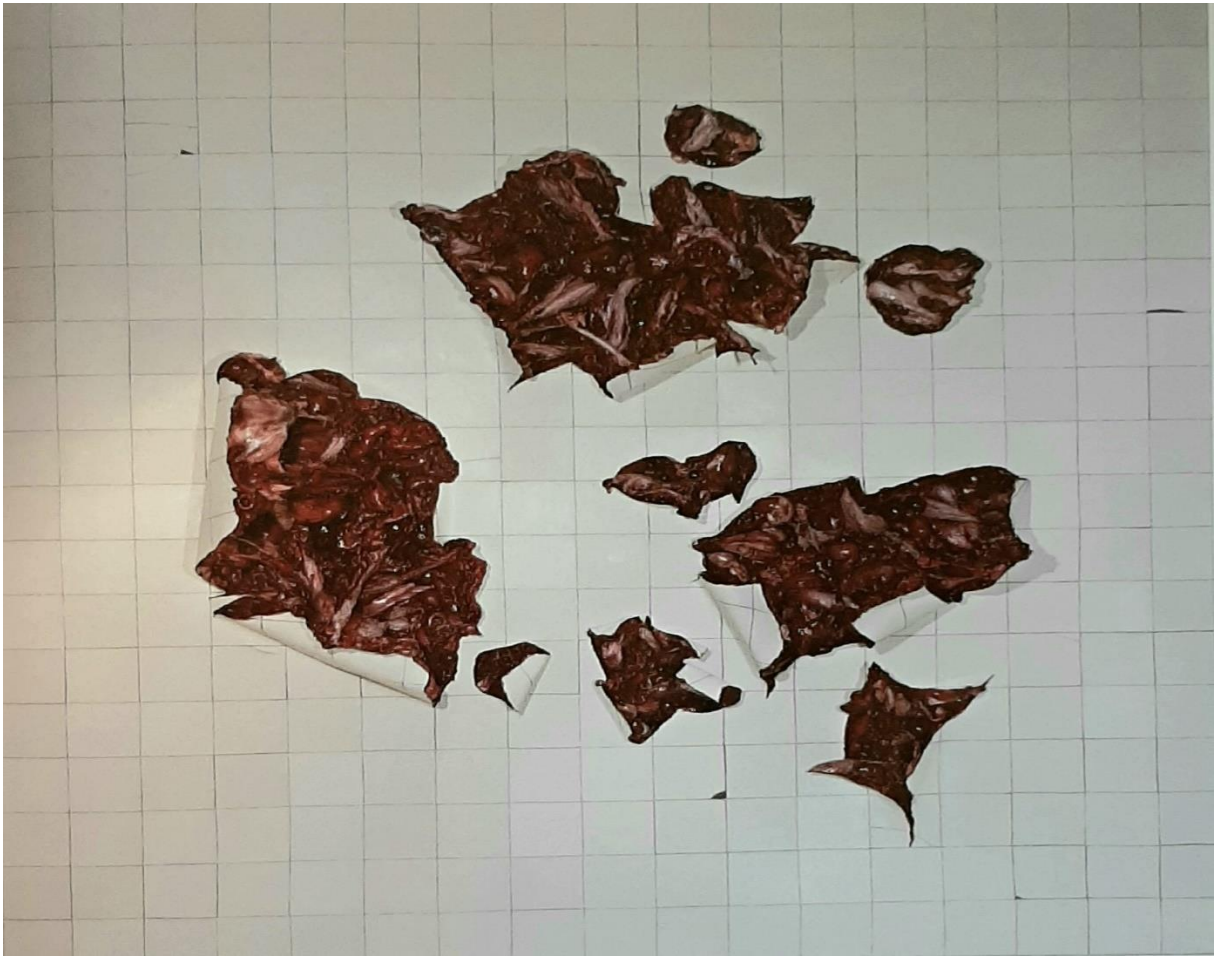
Fonte: Adriana Varejão, catálogo da exposição *Suturas, fissuras, ruínas*, (2022).

Anexo 10 - Adriana Varejão, *Parede com incisões à la Fontana*, 2000. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira, 190 x 200 cm.



Fonte: *Adriana Varejão: entre carnes e mares*, de Adriana Varejão (2009).

Anexo 11 - Adriana Varejão, *Folds 2*, 2003. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira, 240 x 230 x 40 cm.



Fonte: *Adriana Varejão: entre carnes e mares*, de Adriana Varejão (2009).

Anexo 12 – Adriana Varejão, Varejão acadêmico – *Musas*, 1997. Óleo sobre tela 140 x 160 cm.



Fonte: *Adriana Varejão: entre carnes e mares*, de Adriana Varejão (2009).

Anexo 13 – Adriana Varejão, *Pele tatuada à moda de azulejaria*, 1995. Óleo sobre tela, 140 x 160 cm.



Fonte: *Adriana Varejão: entre carnes e mares*, de Adriana Varejão (2009).

Anexo 14 – Adriana Varejão, *Filho Bastado II. Cena de interior*, 1995. Óleo sobre madeira, 110 x 10 cm.



Fonte: *Adriana Varejão: entre carnes e mares*, de Adriana Varejão (2009).

Anexo 15 – Adriana Varejão, *Filho Bastardo*, 1992. Óleo sobre madeira, 110 x 10 cm.



Fonte: *Adriana Varejão: entre carnes e mares*, de Adriana Varejão (2009).

Anexo 16 - Adriana Varejão, *Empregado do governo saindo a passeio*, 1820-1830.
Gravura, 19,2 x 24,5 cm.



Fonte: *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Livro de Adriana Varejão e Lilia Moritz Schwarcz (2014).

Anexo 17 – Adriana Varejão, *Tintas polvo*, 2013. Caixa de madeira com tampa de acrílico, contendo 33 tubos de tinta a óleo em bisnaga de alumínio, 36 x 51 x 8 cm.



Fonte: Adriana Varejão, catálogo da exposição *Suturas, fissuras, ruínas*, (2022).

Anexo 18 – Adriana Varejão, detalhes dos nomes das tintas de *Tintas polvo*, 2013. Caixa de madeira com tampa de acrílico, contendo 33 tubos de tinta a óleo em bisnaga de alumínio, 36 x 51 x 8 cm.



Fonte: Adriana Varejão, catálogo da exposição *Suturas, fissuras, ruínas*, (2022).