

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

FÁTIMA NADER SIMÕES CERQUEIRA

**MEMÓRIA E PERSUASÃO NA PINTURA
DE ADRIANA VAREJÃO**

VITÓRIA
2009

FÁTIMA NADER SIMÕES CERQUEIRA

**MEMÓRIA E PERSUASÃO NA PINTURA
DE ADRIANA VAREJÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Estudos em História e Crítica da Arte.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Almerinda da Silva Lopes.

VITÓRIA

2009

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

C416m Cerqueira, Fátima Nader Simões, 1966-
Memória e persuasão na pintura de Adriana Varejão /
Fátima Nader Simões Cerqueira. – 2009.
174 f. : il.

Orientadora: Almerinda da Silva Lopes.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito
Santo, Centro de Artes.

1. Varejão, Adriana, 1964- Crítica e interpretação. 2. Artistas
- Brasil. 3. Artes plásticas - Brasil. 4. Pintura. 5. Memória. I.
Lopes, Almerinda da Silva. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

FÁTIMA NADER SIMÕES CERQUEIRA

MEMÓRIA E PERSUASÃO NA PINTURA DE ADRIANA VAREJÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Estudos em História e Crítica da Arte.

Aprovada em .

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Almerinda da Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof^a. Dr^a. Elisa de Souza Martinez
Universidade de Brasília

Para Aladim, Pedro e Tiago.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da UFES e à CAPES, por ter-me concedido a bolsa de estudos para a dedicação exclusiva à pesquisa.

Agradeço às pessoas que, de modos diversos, se envolveram com esta dissertação. Primeiro, a Kátia Canton, por suas preciosas orientações até a qualificação, mesmo que, infelizmente, não tenha sido possível a sua presença durante a defesa; a Maria Cristina Leandro Pereira, por sua dedicação e boa vontade; a Ângela Grando, pelo incentivo a uma pesquisa de referências históricas, o que me possibilitou um olhar mais atento às questões em torno da azulejaria barroca.

Agradeço a Adriana Varejão, que se mostrou disposta a colaborar com a pesquisa e a Ana Buarque, sua assistente, por sua paciência em tentar dispor de tantas informações, a respeito das obras da artista.

Aos Freis Afonso Schomaker e Hugo Fragoso, por terem permitido as fotos dos painéis em azulejaria da Igreja e Convento de São Francisco, em Salvador, e disponibilizado os livros de Otto Vaenius, entre outros documentos.

A Aladim, por seu amor e apoio; a Pedro e a Tiago, pelas interrupções solicitando atenção e carinho. A Maria Nader, por seu incentivo e dedicada revisão ortográfica. A Celso e a Isabel, por me acolherem em sua casa de praia, a fim de me “refugiar” e finalizar os textos. A Neusa Mendes, por suas palavras amigas, lembrando sempre que “vai dar tudo certo”. As amigas do Mestrado, que deram toda a força nos momentos difíceis.

De modo especial a Almerinda da Silva Lopes, que desde minha especialização, incentivou o estudo teórico e a reflexão sobre minha própria produção como artista que se apropria de imagens culturais.

Assumo descaminhos e desvios, pois estes, como os acertos, são parte de minha forma de pensar e produzir arte.

Prefiro o papel de agente do que o
de vítima. Mais Juliette que Justine...

Adriana Varejão

RESUMO

A pintura de Adriana Varejão está diretamente relacionada ao modo imbricado com que a artista transita entre a persuasão, como estratégia, que traz a ideia do barroco à atualidade, não para ser reapresentado, mas como referencial do patrimônio artístico, estético e cultural do Brasil. A análise das obras foi enriquecida pela entrevista pessoal à artista, por troca de e-mails e por estudos comparativos com as fontes originárias do período colonial. Gravuras e pormenores da ornamentação em azulejaria são trazidos às telas pela própria artista, em meio a representações variadas entre a figura humana, o auto-retrato, a carne sem corpo ou vestígios da passagem de um corpo não identificado. Essas conexões realizadas pela artista não conciliam conflitos entre a oposição de partes díspares, como o ornamento e a carne, mas também não se resumem a significar o sofrimento do período colonial, quando à época do massacre de índios, em nosso país, pelos colonizadores, já tantas vezes indicadas em sua pintura. Nesse diálogo imbricado, a artista pode fundamentar a construção do espaço pictórico na paródia, na narrativa fragmentada, ou mesmo em sua ausência, tecendo em seu lugar estratégias que ampliam o espaço pictórico em direção ao espaço físico em que se encontra o espectador. O observador da obra, persuadido, faz circular o olhar que lhe é oferecido. A imbricação corpo – carne - auto-retrato – espectador se apresenta na obra de Varejão como um jogo múltiplo de trocas e substituições. Pode se manifestar como um convite à participação simbólica do campo de representação, desde a referência ao canibalismo, à eucaristia, à oferenda simbólica do corpo da artista, à representação da pintura, como carne viva ou corpo aberto sem órgãos, até à instabilidade da ausência de um corpo representado em um espaço antropomórfico que torna o espectador testemunha e *voyeur*. A pintura da artista, enquanto mistura combinações de imagens culturais, de origem barroca ou não, dialoga com a tradição da pintura e cria um espaço pictórico fragmentado. Afirma-se como superfície e materialidade, enfatizando o fluxo e a instabilidade entre os polos opostos e faz permanecer o investimento em uma relação em torno do espaço de representação ampliado ao campo físico, no qual se encontra o espectador.

Palavras-chave: persuasão. memória. carne. espectador.

ABSTRACT

Adriana Varejão's painting is directly related to the mingled way the artist moves between persuasion as strategy, which brings about baroque to nowadays not to be reintroduced, but as a reference of Brazil's artistic heritage, esthetics and culture. The analysis of the works was enriched by the personal interviews with the artist through e-mails and comparative studies with the sources originated in the colony period. Engravings and petty details are brought to the canvas by the artist herself among various representations of the human figure, self portraits, flesh without a body or clues left by an unidentified body. These connections made by the artist do not conciliate conflicts between opposition of uneven parts, such as embellishment and flesh, but also do not only mean to show the suffering of the colony period at the time of the massacre of the natives in our country by the colonizers, already seen many times in her paintings. In this mingled dialogue the artist is able to ground the construction of the pictorial space in a parody, in the fragmented narrative or even in its absence, building up in its place, strategies which amplify the pictorial space toward the physical space where the viewer stands. The work observer, persuaded, makes the look circulates of which is put at their disposal. The joint body – flesh - self-portrait – viewer presents itself in Varejão's work as a multiple game of trades and substitutions. It can manifest itself as an invitation to the symbolic participation of the representation, from the reference to cannibalism, to the eucharist to the symbolic offer of the artist's body, to the representation of the painting as living flesh or to an open body without organs and even to the instability of the absence of a body represented in an anthropomorphic way which turns the viewer into witness and *voyeur*. The artist's paintings mix combinations of cultural images, from baroque origins or not at the same time it dialogues with painting traditions and creates a pictorial fragmented space. It assures itself as surface and materiality, emphasizing the flux and the instability between opposite poles and making the investment remain in a relation around the space of the amplified physical field where the viewer stands.

Key words: persuasion. memory. flesh. viewer.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - *VISTA interna do claustro do Convento de São Francisco, Salvador (BA).* 34
- Figura 2 - VAREJÃO, Adriana. *Extirpação do Mal por Overdose.* 1994. Óleo sobre tela e objetos. 220 x 150 cm (tela); 220 x 40 x 40 cm (cada suporte). Coleção Paco Martinez Celório, Madrid. 40
- Figura. 3 - *POST Mortem Cessat Invidia (Depois da Morte Cessa a Inveja).* [174-?]. (detalhe) Painel de azulejaria, claustro térreo, Convento de São Francisco, Salvador. 41
- Figura 4 - *NATURA Moderatrix Optima (A Natureza é a Melhor Moderadora).* [174-?]. (detalhe) Painel de azulejaria, claustro térreo, Convento de São Francisco, Salvador. 42
- Figura 5 - VAENIUS, Otto. *Natura Moderatrix Optima (A Natureza é a Melhor Moderadora).* c. 1608. 42
- Figura 6 - *GRANDE Malum Invidia (A Inveja é um Grande Mal).* [174-?]. (detalhe) Painel de azulejaria, claustro térreo, Convento de São Francisco, Salvador. 43
- Figura 7 - VAREJÃO, Adriana. *Extirpação do Mal por Revulsão.* 1994. Óleo sobre tela, lycra, moldes de gesso e ventosas. 180 x 150 x 15 cm. Coleção Ricard Akagawa, São Paulo. 45
- Figura 8 - *NATURAM Minerva Perficit (A Ciência Aperfeiçoa a Natureza).* [174-?]. (detalhe) Painel de azulejaria, claustro térreo, Convento de São Francisco, Salvador. 46
- Figura 9 - *TEMPORA Mutantur et nos Mutamur in illis (O Tempo Muda e Nós Mudamos com ele).* [174-?]. (detalhe) Painel de azulejaria, claustro térreo, Convento de São Francisco, Salvador. 47
- Figura 10 - *VERA Philosophia, Mortis est Meditatio (A Verdadeira Filosofia é a Meditação sobre a Morte).* [174-?]. (detalhe) Painel de azulejaria, claustro térreo, Convento de São Francisco, Salvador. 48

- Figura 11 - *MORTIS Certitudo (A Certeza da Morte)*. [174-?].
Painel de azulejaria, claustro térreo, Convento de São Francisco,
Salvador. (detalhe) 49
- Figura 12 - VAREJÃO, Adriana. *Extirpação do Mal por Curetagem*. 1994.
Óleo sobre tela e objetos.
200 x 200 x 200 cm (tela). 50
- Figura 13 - *HABENDA in Primis Animi Cura (Antes de Tudo Deve se Cuidar da Alma)*. [174-?]. (detalhe)
Painel de azulejaria, claustro térreo, Convento de São Francisco,
Salvador. 51
- Figura 14 - VAENIUS, Otto. *Habenda in Primis Animi Cura (Antes de Tudo Deve se Cuidar da Alma)*. c. 1608. 52
- Figura 15 - VAREJÃO, Adriana. *Extirpação do Mal por Incisura*. 1994.
Óleo sobre tela e objetos.
220 x 190 cm (tela); 100 x 40 x 40 cm (cada suporte).
Coleção Marcantonio Vilaça, São Paulo. 53
- Figura 16 - ANTUNES, Bartolomeu. [*Sem título*]. 1737. (detalhe).
Painel de azulejaria, Igreja de São Francisco, Salvador (BA). 53
- Figura 17 - VAN RIJN, Rembrandt. *O Boi Esquartejado*. 1655.
Óleo sobre tela.
94 x 67 cm.
Museu do Louvre, Paris. 56
- Figura 18 - VAREJÃO, Adriana. *Proposta para uma Catequese - Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento*. 1993.
Óleo sobre tela. 140 x 240 cm.
Coleção Daniela e Patrice de Camaret, São Paulo. 63
- Figura 19 - BRY, Theodor de. [*Sem Título*]. c. 1593. 64
- Figura 20 - BRY, Theodor de. [*Sem Título*]. c. 1593.
gravura. 65
- Figura 21 - [*Sem Título*]. c. 1730. 68
- Figura 22 - *AZULEJO de Figura Avulsa*. c. 1701 – 1750. 69
- Figura 23 - VAREJÃO, Adriana. *Figura de Convite*. 1997.
Óleo sobre tela.
200 x 220 cm.
Coleção Célia Bribragher, Miami. 70

Figura 24 - BRY, Theodor de. <i>[Sem Título]</i> . s.i.d. gravura.	71
Figura 25 - BRY, Theodor de. <i>[Sem Título]</i> . c. 1593. gravura.	72
Figura 26 - BRY, Theodor de. <i>[Sem Título]</i> . c. 1593. gravura.	73
Figura 27 - VAREJÃO, Adriana. <i>Figura de Convite II</i> . 1998. Óleo sobre tela. 200 x 220 cm.	74
Figura 28 - VAREJÃO, Adriana. <i>Figura de Convite III</i> . 2005. Óleo sobre tela. 200 x 220 cm. Coleção da Artista, Rio de Janeiro.	74
Figura 29 - BRY, Theodor de. <i>[Sem Título]</i> . s.i.d. gravura.	75
Figura 30 - BRY, Theodor de. <i>[Sem Título]</i> . s.i.d. gravura.	77
Figura 31 - SIMÕES, João M. dos Santos. <i>Cozinha. Azulejos do século 18. Palácio do Correio-Mor, Loures (Portugal)</i> . 1960. fotografia.	78
Figura 32 - VAREJÃO, Adriana. <i>Varal</i> . 1993. Óleo sobre tela. 165 x 195 cm. Coleção Juan Varez, Madrid.	80
Figura 33 - <i>PRATO em cerâmica chinesa, dinastia Song</i> . s.i.d.	81
Figura 34 - VAREJÃO, Adriana. <i>Azulejaria de Cozinha com Presuntos</i> . 1995. Óleo sobre tela. 140 x 160 cm. Coleção Bouwfonds Kunststichting, Hoevelaken, Holanda.	81
Figura 35 - VAREJÃO, Adriana. <i>Azulejaria de Cozinha com Caças Variadas</i> . 1995. Óleo sobre tela. 140 x 160 cm. Coleção Ricard Akagawa, São Paulo.	82

Figura 36	- VAREJÃO, Adriana. <i>Azulejaria de Cozinha com Peixes</i> . 1995. Óleo sobre tela. 140 x 160 cm. Coleção Fernando Quintana, Miami.	82
Figura 37	- SIMÕES, João M. dos Santos. <i>Cozinha. Azulejos do século 18. Palácio do Correio-Mor, Loures (Portugal)</i> . 1960. fotografia.	83
Figura 38	- SIMÕES, João M. dos Santos. <i>Cozinha. Azulejos do século 18. Palácio do Correio-Mor, Loures (Portugal)</i> . 1960. fotografia.	83
Figura 39	- SIMÕES, João M. dos Santos. <i>Cozinha. Azulejos do século 18. Palácio do Correio-Mor, Loures (Portugal)</i> . 1960. fotografia.	84
Figura 40	- <i>AZULEJO de figura avulsa</i> . 1710 - 1750.	85
Figura 41	- <i>AZULEJO de figura avulsa</i> . [s.d.]	85
Figura 42	- SIMÕES, João M. dos Santos. <i>Painel com azulejo de padrão. Azulejos do século 18</i> . 1960. Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa, Portugal.	85
Figura 43	- SIMÕES, João M. dos Santos. <i>Cozinha. Azulejos do século 18. Palácio do Correio-Mor, Loures (Portugal)</i> . 1960. fotografia.	86
Figura 44	- <i>AZULEJO de cercadura</i> . 1755 - 1780.	87
Figura 45	- VAREJÃO, Adriana. <i>Língua com Padrão em X</i> . 1998. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira. 200 x 170 x 45 cm. Coleção Rubbel Family, Miami.	89
Figura 46	- VAREJÃO, Adriana. <i>Língua com Padrão Sinuoso</i> . 1998. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira. 200 x 170 x 57 cm. Coleção Frances Marinho, Rio de Janeiro.	90
Figura 47	- <i>[Sem Título]</i> . 2º quartel do Século XVII.	91
Figura 48	- <i>[Sem Título]</i> . 2º quartel do Século XVII.	91
Figura 49	- <i>[Sem Título]</i> . 2º quartel do Século XVII.	92

Figura 50	- VAREJÃO, Adriana. <i>Azulejaria 'de Tapete' sobre Telas</i> . 1999. Óleo sobre tela. 45 telas, tamanhos variados. The Goldberg Collection, New York.	99
Figura 51	- <i>AZULEJO</i> . 1650 – 1700.	100
Figura 52	- VAREJÃO, Adriana. <i>Azulejões</i> . 2000. Óleo e gesso sobre tela. 100 telas de aproximadamente, 100 x 100 cm cada. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.	102
Figura 53	- RELSEWITZ, Caio. <i>[Sem Título]</i> . 2007. (detalhe). Painel de azulejos, Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira, Bahia.	103
Figura 54	- RELSEWITZ, Caio. <i>Representação de Sto. Elias</i> . 2007. Painel de azulejos, Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira, Bahia.	104
Figura 55	- RELSEWITZ, Caio. <i>Vista parcial da nave e passagem para o claustro</i> . 2007. Painel de azulejos, Igreja da Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira, Bahia	105
Figura 56	- VAREJÃO, Adriana. <i>Azulejões (Hokusai)</i> . 2000. Óleo e gesso sobre tela. . Políptico, 100 x 100 cm cada. Coleção particular, São Paulo.	106
Figura 57	- VAREJÃO, Adriana. <i>Azulejões (com Ermitão)</i> . 2000. Óleo e gesso sobre tela. . Políptico, 100 x 100 cm cada. Coleção particular, Orlândia.	106
Figura 58	- VAREJÃO, Adriana. <i>Lukács Bath</i> . 2005. Fotografia em impressão digital. 50 x 66 cm.	111
Figura 59	- VAREJÃO, Adriana. <i>Palatinus Lido Bath</i> . 2005. Fotografia em impressão digital. 50 x 66 cm.	112
Figura 60	- VAREJÃO, Adriana. <i>A Malvada</i> . 2009. Tbc sobre papel. 70 x 100 cm.	116

- Figura 61 - VAREJÃO, Adriana. *O Tímido*. 2004.
Óleo sobre tela.
43 x 33 cm.
Coleção particular, São Paulo. 120
- Figura 62 - VAREJÃO, Adriana. *O Mentiroso*. 2005.
Óleo sobre tela. .
43 x 33 cm. 120
- Figura 63 - VAREJÃO, Adriana. *O Sedutor*. 2004.
Óleo sobre tela.
230 x 530 cm.
Collection Fundación La Caixa, Barcelona. 123
- Figura 64 - VAREJÃO, Adriana. *White Sauna*. 2003.
Óleo sobre tela.
195 x 290 cm.
Fondation Cartier pour l'art Contemporain, Paris. 126
- Figura 65 - RAYNAUD, Jean Pierre. *La Salle de Musique*. (s.i.d.) 127
- Figura 66 - RAYNAUD, Jean Pierre. *La Crypte*. (s.i.d.).
La Maison de la Celle Saint-Cloud, França. 127
- Figura 67 - RAYNAUD, Jean Pierre. *La Salle de Musique*. (s.i.d.).
La Maison de la Celle Saint-Cloud, França. 127
- Figura 68 - RAYNAUD, Jean Pierre. *Ruínas de La Maison, França*.
La Maison de la Celle Saint-Cloud, França. 128
- Figura 69 - VAREJÃO, Adriana. *A Diva*. 2004.
Óleo sobre tela.
265 x 220 cm.
Coleção Warren and Victoria Miro, Londres. 129
- Figura 70 - VAREJÃO, Adriana. *The Guest*. 2004.
Óleo sobre tela.
45 x 70 cm. 131
- Figura71 - VAREJÃO, Adriana. *O Sonhador*. 2006.
Óleo sobre tela.
170 x 230 cm. 133
- Figura 72 - VAREJÃO, Adriana. *O Colecionador*. 2008.
Óleo sobre tela.
320 x 750 cm. 133

- Figura 73 - VAREJÃO, Adriana. *O Iluminado*. 2009.
Óleo sobre tela.
230 x 560 cm. 135
- Figura 74 - VELÁZQUEZ, Diego. *Las Meninas* ou *A Família de Filipe IV*.
1656.
Óleo sobre tela.
318 x 276 cm.
Museu do Prado, Madri. 136
- Figura 75 - VAREJÃO, Adriana. *O Voyeur*. 2006.
Óleo sobre tela.
160 x 215 cm. 138
- Figura 76 - VAREJÃO, Adriana. *A Fonte*. 2009.
Óleo sobre tela.
170 x 230 cm. 139

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1. A PARÓDIA DE IMAGENS DA AZULEJARIA BARROCA	30
1.1. O OLHAR PARA O BARROCO: FIM OU MEIO?	30
1.2 FIGURAS TRANSPLANTADAS E APROPRIADAS: DAS GRAVURAS DE VAENIUS E PAINÉIS DE <i>AZULEJOS FIGURADOS À SÉRIE EXTIRPAÇÃO DO MAL.</i>	33
1.3 O CORPO CANIBAL NA SÉRIE <i>PROPOSTA PARA UMA CATEQUESE</i>	57
1.3.1 Proposta para uma catequese - Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento	63
1.3.2 Figuras de Convite: “este é o meu corpo”	67
1.3.3 O corpo tornado carne e exposto como alimento, aguarda ser devorado.	80
CAPÍTULO 2. FRAGMENTAÇÃO E REPETIÇÃO DE PADRÕES ORNAMENTAIS	88
2.1 LÍNGUAS	88
2.2 AZULEJARIA DE “TAPETE” SOBRE TELAS E AZULEJÕES	98
CAPÍTULO 3. A AZULEJARIA EM ESPAÇOS CONTEMPORÂNEOS	111
3.1 <i>SAUNAS E BANHOS: ANTROPOMORFIA E PERSUAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO PICTÓRICO MONOCROMÁTICO</i>	111
CONCLUSÃO	141
REFERÊNCIAS	145
APÊNDICE A: LEITURA COMPLEMENTAR SOBRE O TEMA	151
APÊNDICE B: ENTREVISTA: EM INHOTIM COM ADRIANA VAREJÃO	155
APÊNDICE C: CRONOLOGIA	166

INTRODUÇÃO

Do desejo de realizar um estudo aprofundado sobre a pintura contemporânea, não só aquela que se faz no instante presente, mas a que se abre para um diálogo com a cultura e com a própria história da arte (passada e em curso), nasceu a motivação desta pesquisa sobre a pintura de Adriana Varejão (Rio de Janeiro, 1964).

Visitando outras disciplinas (a história de formação cultural e artística do Brasil em seu período colonial e a literatura sobre o barroco), além da própria tradição da pintura em representar o corpo humano, Varejão faz um cruzamento com diversas referências iconográficas próprias ao período colonial, apropriando-se de fragmentos dessas imagens e inserindo-os em suas obras. De sua preferência pela azulejaria - entre gravuras, ilustrações de artistas viajantes, faianças e pinturas - irá sugerir uma composição pictórica de obras demarcadas, por ortogonais, ao modo de um painel de azulejos.

Neste estudo, iremos analisar algumas obras de diferentes séries¹, eleitas entre 1993 a 2009, tendo como critério de seleção a investigação e o reconhecimento das fontes apropriadas e parodiadas por Varejão em confronto com a representação da carne (enquanto representação de um corpo aberto, fragmentado e como corpo da pintura) e com a demarcação da superfície da pintura dividida por grades ortogonais, a fim de compreender, com maior profundidade, a dimensão dos novos sentidos produzidos e ressignificados pela artista. Acreditamos, portanto, que, por meio do conhecimento das fontes e de seus diversos níveis de manipulação, seja possível distinguir, com clareza, os contornos entre a reapresentação da obra de origem colonial e os avanços na criação de um espaço pictórico por Varejão.

A pintura realizada pela artista é tratada como uma estrutura ambivalente, que mantém em contato os opostos de ser produzida, ora como uma janela pela qual se observa a representação de um mapeamento ilusório do espaço pelos recursos da perspectiva, ora pela utilização de técnicas como o *trompe l'oeil*, criando um jogo de

¹ A análise abrange obras das séries *Extirpação do Mal*, *Proposta para Catequese*, *Línguas e Cortes*, *Mares e Azulejos* e *Saunas e Banhos*. A identificação das obras a serem analisadas serão descritas adiante, nesta introdução.

texturas e semelhanças, podendo funcionar ainda enquanto reconhecimento da pintura como superfície autônoma demarcada por ortogonais.

O interesse da artista pelo barroco surgiu de uma viagem a Minas Gerais na década de 80, quando se deslumbrou com a Igreja Nossa Senhora de Antonio Dias, em Ouro Preto². A partir de então, a artista inicia uma trajetória que tem quase sempre, a utilização de referências iconográficas próprias ao período de formação cultural e artística do Brasil em seu período colonial.

Na mesma década, foram realizadas importantes mostras coletivas, entre as quais “Pintura como meio”, em 1983, no MAC - USP, em São Paulo, e “Como vai você, geração 80?”, em 1984, no Parque Laje - Escola de Artes Visuais, no Rio de Janeiro. Marcadas por uma geração que redescobriu os “regalos da pintura retínica”³, após os experimentais anos 60 e 70, os artistas mantiveram uma preferência por circunscrever seu espaço de atuação à tela⁴, configurando imagens originadas da história da arte e da cultura e dos meios urbanos contemporâneos. Alguns dos artistas que mais se destacaram estão nomes conhecidos como Leda Catunda, Beatriz Milhazes, Daniel Senise, José Leonilson, Nuno Ramos, entre outros.

Piza demarca como a geração dos anos 80 buscou sintonizar sua produção com a retomada da pintura praticada na Itália, nos Estados Unidos e na Alemanha, tendo como alguns expoentes artistas como Mimmo Paladino, Julian Schnabel, Anselm Kiefer, entre outros⁵. A nova pintura, que ficou conhecida também pela despreocupação com técnicas, demonstrou, de grosso modo, uma perspectiva nômade e eclética, que, em alguns casos, opôs a linearidade da história a um maneirismo ou revisão de estilos e obras em grandes formatos. Na 18ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1985, a curadora Sheila Leirner dedicou uma seção aos pintores emergentes, conhecida como “Grande Tela”.

² MALCOM, Elisa Lutz. **Adriana Varejão: o corpo como o avesso da história**. 2005. 172 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. 2005, p. 29.

³ CAMPOS, Jorge Lucio de. **A vertigem da maneira: pintura e pós-vanguarda na década de 80**. Rio de Janeiro: Revan/FAPERJ, 2002, p. 45.

⁴ PIZA, Daniel. Como Foi Você, Geração 80?. **Bravo!**, São Paulo, nº 22, julho de 1999. Disponível em: <http://pagespro-orange.fr/sheila.leirner/>. Acesso em: 11 ago. 09.

⁵ Cf.: HONNEF, Klaus. *Arte Contemporânea*. Colônia: Taschen, 2005.

No entanto, na passagem para os anos 90, o movimento já havia se dissolvido, sem ter apresentado unidade entre as obras dos artistas. Entre estes, alguns se destacaram, como Paulo Pasta, Jac Leirner, Adriana Varejão e Rosângela Rennó.

A produção desses jovens artistas foi marcada por Chiarelli, em seu texto “*Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea*”⁶, como um olhar retrospectivo que tentava ressignificar a pintura a começar pelo uso *citacionista* de imagens tratadas como um “banco de dados”, empreendendo um repertório reinventado e armazenado, partindo de imagens da história da arte, dos meios de comunicação de massa, da cultura popular. O procedimento envolve redescobrir o originário na cultura, considerando linguagens abandonadas em estilos do passado, recuperando suportes tradicionais e fazendo um movimento contrário, neste sentido, aos artistas do período moderno, que buscavam a originalidade e o novo.

Em contraponto a essa visão, ao se referir à geração da qual Adriana Varejão fez parte, Coelho⁷ situa a apropriação como proposta recorrente da pós-modernidade, mas considera, que fora as conotações pejorativas, é possível reconhecer o mesmo procedimento em modos e épocas diversas na própria história da arte. O autor lembra que, para além do mero *citacionismo*, a apropriação remonta a uma tradição da pintura, na qual a arte é feita a partir da própria arte, sendo feita há mais tempo do que é possível ser determinado. Coelho remonta a época do Renascimento, quando o artista novato buscava copiar grandes artistas, retomando temas, como a pintura de gênero.

⁶ CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo (org.) **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 257 - 270. O autor se refere ao ato, ao processo recorrente da apropriação e utilização de imagens de segunda geração (ou terceira, quarta, e adiante...) pelos jovens artistas, como Leda Catunda e Sérgio Romagnolo, com a expressão “*imagens ready-made*”, no sentido de imagens prontas, em que o foco não se limita ao campo artístico, mas pode se deslocar pelo campo sócio-cultural, entre procedências de mídias e épocas fragmentadas, o que não significa, obviamente, que a obra do jovem artista, ou mesmo a imagem utilizada por ele, seja considerada um *ready-made* duchampiano. Adriana Varejão intervém nas imagens apropriadas fragmentado-as, recombina-as e acrescentando novos sentidos, de modo diferenciado do *ready-made* de Marcel Duchamp, o qual escolhia, comprava e designava objetos comuns como obra de arte. Cf: ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 3.

⁷ COELHO, T. (curador). *Coleção Itaú Contemporâneo: arte no Brasil, 1981-2006*. São Paulo: Itaú Cultural, 2006, p. 232.

O mesmo autor discorre sobre Varejão, como artista que não tem a apropriação como gênero nem como prova de destreza artística, mas que, reproduz ou contraria obras de autorias de origem reconhecível, sem congelar o passado ou se deter a uma única forma, conteúdo ou matéria.

Após o rebuliço do mercado de arte e a profusão de artistas pintores, a pintura resiste na obra de poucos e o *citacionismo* de imagens torna-se recorrente nos anos 90. Varejão prossegue desde então, construindo uma sólida trajetória, entre exposições de arte em galerias e museus de vários lugares do mundo, tendo obras em coleções como Instituto Itaú Cultural (São Paulo), Museu de Arte Moderna de Sintra/Coleção Berardo (Portugal), Ellipse Foundation (Portugal), Guggenheim Museum (EUA), Tate Modern (Londres), Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, entre outros⁸.

De modo geral, a pintura da artista equaciona, sem hierarquias, a conjugação de imagens migradas de pinturas, gravuras e da azulejaria, utilizando meios diversos em seu processo de apropriação da imagem (fotografia das obras em sítio ou reprodução de ilustrações de livros) e projeção das imagens sobre a tela (recorrendo ao retroprojektor, projetor de slides, datashow, entre outros). Outro modo de captura de imagens é feito pela própria artista, ao fotografar piscinas, açougues, salas públicas de banho, ruínas, entre outros, em várias partes do mundo e utilizá-las posteriormente.

A artista foi acompanhada desde fins dos anos 80 até os dias de hoje, por Paulo Herkenhoff, figura proeminente no que se refere a inúmeros textos publicados em catálogos, revistas e jornais sobre o conjunto de sua obra. No entanto, outros críticos e curadores com textos de igual importância, mas em situações esparsas, também escreveram sobre a artista, que trataremos de especificar adiante.

Em *Adriana Varejão: Pintura-Sutura*⁹, Herkenhoff defende que as citações de imagens da arte presentes nas obras da artista resultam do trabalho de

⁸ Cf. cronologia em apêndice ao final desta dissertação.

⁹ HERKENHOFF, P. **Adriana Varejão: pintura/sutura**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996.

compreensão das camadas que formam a história e as trocas entre culturas e épocas.

No texto “*Glória!, o grande caldo*”¹⁰, parte integrante do catálogo *Adriana Varejão*, o autor analisa *Azulejões* (2000). Ele atenta para a articulação de telas modulares que parecem painéis setecentistas de azulejos portugueses coloniais. A composição das *telas-azulejos* aparenta um maremoto, que segundo o autor, reorganizam a ideia de caos em uma calculada composição, em que cada tela serve para revestir o ambiente arquitetônico das paredes e ao mesmo tempo, é parte da malha ortogonal que compõe a imagem.

No catálogo bilíngue francês-inglês *Adriana Varejão: Chambre d'échos/Echo Chamber*¹¹, o texto “*Saunas*”, do mesmo autor, expõe a série *Saunas e Banhos* (2001-2009), como um marco na trajetória da artista que, em sua representação de arquiteturas vazias e não funcionais, testemunham talvez, em sua opinião, a saturação de sentidos provocados pelo barroco para a pintura da artista. O autor faz menção à provocação dos sentidos do observador, demandando um certo posicionamento do corpo no espaço e ainda indicando nos títulos das obras da série, a relação com o corpo.

Em *Adriana Varejão: Fotografia como Pintura*¹², uma mistura de texto do autor e entrevista com a artista, Herkenhoff defende sua pintura como *meio*¹³, capaz de desestabilizar e problematizar questões tradicionais como o ilusionismo e a hierarquia entre materiais e técnicas, ao se valer da fotografia aos programas digitais de construção de espaços.

Além de Herkenhoff, Katia Canton, no artigo “*Adriana Varejão*”¹⁴, faz alusão à representação do corpo sangrento pela artista como elemento que constitui a

¹⁰ _____. *Glória!, o grande caldo*. In: NERI, L. (org.) **Adriana Varejão**. São Paulo: O Autor, 2001.

¹¹ _____. *Saunas*. In: _____.; SOLLERS, P. **Adriana Varejão: Chambre d'échos/ Câmara de Ecos**. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain/Arles: Actes Sud, 2005, pp. 19 – 25. O mesmo texto possui versão em português, o qual será utilizado como referência em toda esta dissertação. O texto traduzido se encontra disponível em www.adrianavarejao.net.

¹² HERKENHOFF, P. **Adriana Varejão: fotografia como pintura**. Rio de Janeiro: Artviva, 2006.

¹³ Retomaremos a questão da pintura como meio no primeiro capítulo.

¹⁴ CANTON, K. *Adriana Varejão*. **Artforum**, Nova Iorque, v. 38, p. 184, mai. 2000.

memória do corpo, ao mesmo tempo em que caracteriza a violência na história humana.

Nesta dissertação, o trabalho desenvolvido difere metodologicamente dos textos dos autores, em sua busca e exposição das fontes iconográficas nas quais a artista se baseou, tornando possível uma leitura minuciosa e individual das obras, que por sua vez, determinaram uma maior compreensão dos diálogos e das induções travadas e criadas por ela artista em obras de diferentes séries.

Além das imagens de referência, buscou-se costurar a pesquisa como uma radial em torno de outros conceitos que nos servem de fio de Ariadne a buscar caminhos nos labirintos de sua obra, utilizando autores como Giulio Carlo Argan, Craig Owens, Georges Bataille, Georges Didi-Huberman, Severo Sarduy e Rosalind Krauss,.

Da convivência das primeiras questões com o princípio da *persuasão*, desenvolvida por Argan¹⁵, nasce a hipótese que determina este estudo, referente ao caráter persuasivo da pintura *neobarroca*¹⁶ de Varejão enquanto princípio constante que une todas as séries abordadas neste estudo, independente do uso da paródia, da alegoria e da citação de obras do passado cultural e artístico pela artista ou mesmo diante do possível abandono das imagens barrocas na série “*Saunas e Banhos*”, como supõe Herkenhoff.

Do cruzamento com as dimensões temporais e espaciais da composição dividida por uma grade ortogonal, que pode criar a ilusão de expansão da pintura ao espaço, indefinidamente, aos princípios estéticos do barroco, as obras de Varejão tem na *persuasão*, seu motivo de ir ao encontro ao observador, como um *convite* a integrar-se com o espaço representativo.

¹⁵ ARGAN, G. C. **Imagem e persuasão**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

¹⁶ CALABRESE, O. **A Idade Neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. Calabrese propõe a substituição do termo “pós-moderno” por “neobarroco”, pelo primeiro ter se tornado, em sua opinião, uma palavra equívoca e genérica, podendo configurar, na literatura, desde um antiexperimentalismo, sinônimo de pastiche, e de desconstrução do patrimônio literário precedente; um estado de cultura, na filosofia, que coloca em crise as narrativas, ou ainda, por ter uma conotação que indica ser contrário aos princípios modernistas do funcionalismo e racionalismo na arquitetura, para regressar ao passado, em citações e decorações de superfícies desvinculadas de sua estrutura e função. Para o autor, o termo “neobarroco” refere-se a fenômenos culturais recentes que fazem uma analogia aos traços do barroco que não se restringem ao período histórico e artístico pós-renascentista.

Assim como a artista subverte o barroco, a narrativa histórica e evidencia a construção de um espaço antropomórfico, apoiando em cruzamentos questões que transitam entre tempos e espaços – seja jogando com a paródia, a alegoria, o informe e o erotismo, seja dialogando com a presença em algumas obras modernas do mapeamento da superfície pictórica em grade ortogonal -, também a abordagem de sua obra busca multiplicar os pontos de vista sem, necessariamente, se reduzir a uma linearidade inexistente na concepção teórica de suas pinturas.

Owens, em “*O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo*”¹⁷, texto originalmente publicado na primavera de 1980, na revista *October*, sugere três estratégias que denunciam a articulação entre a alegoria e a arte contemporânea: a apropriação de imagens; a atração pelo fragmentário e pelo incompleto; a acumulação. O autor defende que a *alegoria* como modelo de todo comentário e crítica entre um presente e um passado, se distancia da rejeição sofrida pela modernidade, talvez por ter considerado a originalidade distante do resgate da tradição histórica.

A questão da alegoria nas obras a serem analisadas identifica as três estratégias citadas por Owens e contribuem para a criação de um espaço antropomórfico na pintura de Varejão.

Bataille¹⁸ publicou, pela primeira vez, em seu *Dictionaire Critique* na revista *Documents n.7* em 1929, o termo *informe*, para designar um processo de desclassificação que perturba a estabilidade e a hierarquia das formas concretas, no sentido de sua materialidade e visualidade. O termo, apesar de ter sido difundido por Krauss e Yves - Alain Bois, na exposição *L'Informe: mode d'emploi* (Centro Pompidou, Paris, 1996), vinculado a artistas contemporâneos, aqui será utilizado no significado dado, originalmente, por Bataille. Além da própria conceituação do autor, será considerada a revisão crítica sobre o termo *informe* por Didi-Hubermann em *La*

¹⁷ OWENS, Craig. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. **Arte e Ensaio**s, Rio de Janeiro, nº 11, p. 112 – 125, 2004.

¹⁸ BATAILLE, G.et al. Critical Dictionary. **October**, Vol. 60 (primavera, 1992), p. 27.

*ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*¹⁹, como um processo que coloca em crise a representação.

O *informe* será utilizado aqui para sustentar a análise sobre os sentidos da carne na pintura de Varejão, que dilacera a organização das imagens apropriadas e organizadas junto à grade ortogonal, criando um espaço cujo poder desmonta uma leitura linear de suas obras.

O conceito de *erotismo* de Sarduy²⁰ situa o espaço barroco da superabundância e do desperdício como uma “desmesura”, jogo de puro prazer que tem a si próprio como finalidade sem funcionalidade, remetendo à repetição e ao desperdício em função do deleite, do excesso, da saturação sem limites, da quantidade voluptuosa de um trabalho que não serve à funcionalidade de comunicar e representar, mas ao suplemento, ou “o anjo a mais”. O conceito de *erotismo* será relacionado na obra de Varejão aos procedimentos técnicos de elaboração constitutiva de um trabalho pictórico que se compromete com a repetição, em sua saturação de matéria, formas e sentidos.

Krauss, no texto “*Grids*”²¹, desenvolve a ideia de que a demarcação da superfície pictórica por uma grade ortogonal, presente em muitas obras modernas, mapeia a superfície da pintura em uma ordem espacial e outra temporal. A dimensão espacial remete à geometrização ordenada do plano e compõe a superfície por coordenadas, destituindo a representação de objetos naturais, enquanto afirma sua autonomia como espaço planejado e hostil à narrativa. Quanto à dimensão temporal, a *grid* (grade) coloca o espectador frente a um campo estético que, mesmo remetendo ao materialismo e à operação lógica, apresenta paradoxalmente, a ilusão de uma sequência visual, que estrutura o espaço estendido, virtualmente, além da moldura em todas as direções, em uma leitura de sentido centrífugo ou centrípeto. A *grid* seria então a divisa, a “re-presentação” do que separa a obra do ambiente físico e dos outros objetos.

¹⁹ DIDI-HUBERMANN, Georges. **La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille**. Paris: Macula, 1995.

²⁰ SARDUY, S. **Barroco**. Lisboa: Vega, 1988, p. 94.

²¹ KRAUSS, R. *Grids*. **October**, Vol. 9 (Summer, 1979), pp. 50-64.

A relação da *grid* com a obra de Varejão irá se articular em torno da composição das pinturas que têm a estruturação do espaço em torno da azulejaria, com a demarcação das linhas ortogonais que mapeiam a superfície da tela, considerando a ambivalência, apontada por Krauss, entre a utilização, pela artista, dos recursos da grade como um conjunto de estratégias (muitas vezes utilizadas simultaneamente) capazes de criar efeitos de atração do olhar ao centro da composição e/ou de expandir a pintura em direção ao espaço físico, virtualmente, ou em sua própria materialidade. Simultaneamente, observamos que, do embate cruzado entre a consciência da pintura, por Varejão, como superfície em composição dividida ortogonalmente, hostil à narrativa, encontramos de modo, aparentemente, contraditório, o contato entre a afirmação da superfície junto ao uso de técnicas imitativas de ilusão, nas alegorias e paródias, nas representações da carne, da figura humana e dos espaços arquitetônicos.

No que se concerne ao desenvolvimento dessas questões, como procedimento, vale ressaltar a importância da pesquisa de campo ao Convento de São Francisco em Salvador (BA), da pesquisa documental junto a acervos de instituições, da análise de obras por reproduções em livros, vídeos e acervos no que se refere à localização e identificação das fontes iconográficas das obras e às obras da artista, que se fizeram necessárias à investigação e ao levantamento das imagens de referência que a artista utilizou em seu processo de criação.

A revisão bibliográfica em livros, catálogos, artigos de revistas e artigos on-line foi enriquecida por entrevistas da artista presentes em seus catálogos de exposições individuais²², bem como na dissertação de mestrado de Malcom²³. Além disso, a entrevista concedida à autora por Varejão, e várias correspondências por e-mail com a mediação de sua assistente Ana Buarque, tiveram como função agregar informações e dados sobre as obras e seu processo de criação, mas numa análise comparativa, pode-se constatar que isso não significa concordância incondicional ao ponto de vista apresentado.

²² HERKENHOFF; SOLLERS, op. cit., nota 11 e HERKENHOFF, op. cit., nota 12.

²³ MALCOM, op.cit., nota 2.

As questões irão se revelando de modo crescente, de acordo com seu aparecimento em obras de uma mesma série e na passagem de uma série a outra. No entanto, a abordagem das obras, apesar de desenvolvida em ritmo cronológico, privilegia o entrelaçamento entre as referências culturais ao barroco, a história da pintura e a outras questões, que se mostrarem mais representativas para o desenvolvimento dos estudos.

Algumas obras e séries foram tomadas como paradigmas de discussão para as questões levantadas, e tiveram como primeiro critério a recorrência à azulejaria como tema de fundo a ser tratado. A escolha da pintura serviu de critério de seleção para fins auxiliares, na delimitação de seleção e análise de obras e para fins comparativos com as questões levantadas, além de ser o meio que a artista utiliza e que contempla todas as questões já identificadas anteriormente.

Ademais, à exceção da série *Saunas e Banhos* (2001 – 2009) - que não se baseia na azulejaria colonial, mas em uma azulejaria contemporânea, fotografada e modificada por programas de computador -, não serão consideradas para fins deste estudo, obras de referências iconográficas obscuras, não divulgadas ou desconhecidas.

Outras tantas obras produzidas pela artista não foram analisadas. Adotou-se um recorte delimitado pelo próprio tempo da pesquisa ou pela pertinência às questões, que nos interessavam pontuar. Assim, só para citar alguns exemplos, ficarão fora do âmbito desta pesquisa a série *Barrocos* (1987-1992), que tem como determinante para sua análise, a imaginária das igrejas barrocas; *Terra Incógnita* (1991-2003) que traz menções à história, na forma de mapas e paródias de pinturas de Franz Post, Debret, Taunay; a série *Acadêmicos* (1995-1999) que apropria imagens de Almeida Jr., Augusto Rodrigues Duarte, Eliseu Visconti, Pedro Américo, Rodolfo Amoedo, da tatuagem japonesa ou mesmo da azulejaria, mas somente como fundo; ou ainda, séries que não têm mais a tela como suporte, mesmo que técnicas pictóricas sejam primordiais em sua representação, conforme as obras tridimensionais de *Charques* (2000 - 2004) ou ainda *Passarinho: de Inhotim a Demini* (2003 - 2008), que utiliza o azulejo como suporte.

No primeiro capítulo, “*A Paródia às Imagens da Azulejaria Barroca*”, o sub-título “*O Olhar para o Barroco: Fim ou Meio?*” apresenta a problemática da pintura da artista ao criar um comentário de imagens da arte ao mesmo tempo em que as transgride e fragmenta a narrativa. O texto de Lisette Lagnado *Adriana Varejão: pintura como fim*²⁴, fomenta o início da reflexão para os capítulos a seguir, que irão mostrar, de maneiras diferentes, que a pintura da artista se afirma como “um fim em si”, mesmo mantendo o barroco como tema de fundo.

Ainda no mesmo capítulo, o tópico denominado “*Figuras Transplantadas e Apropriadas: das Gravuras de Vaenius e Painéis de Azulejos Figurados à Série Extirpação do Mal*”, apresenta obras que têm, como referência, a azulejaria barroca parodiada pela artista, e por sua vez, têm origem em antigas gravuras. Apesar da paródia, a referência da artista ao barroco não se apresenta como uma tradução, mas como uma ficção²⁵, no sentido de um simulacro que se sobrepõe à imagem do modelo original. A fragmentação das imagens e a materialidade da série de Varejão abrem a pintura ao espaço contemporâneo, tornando-se outra obra, diferente da primeira, tendo como meio a integração da pintura no espaço expositivo de modo diferenciado.

Outras séries de obras são analisadas em “*O Corpo Canibal na Série Proposta para uma Catequese*”, mostrando-se a incorporação, nas obras de Adriana Varejão, das noções relativas à antropofagia, presentes em gravuras de Theodor de Bry, e à teatralização das imagens alegóricas que se tornaram paradigmas visuais e artísticos do período colonial, presentes na azulejaria. Na mesma série, a artista

²⁴ LAGNADO, Lisette. *Adriana Varejão: pintura como fim*. **Galeria**, São Paulo, nº. 11, p. 74-77, 1988.

²⁵ Cf.: LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Cia das Letras, 2006, p. 21 - 22. Esclarecemos que, neste estudo, o termo *ficção* não está sendo considerado o oposto do discurso histórico, nem, por meio dele, desejamos atribuir valor à obra da artista. Concordamos com o autor, para o qual o princípio ficcional, como uma metáfora do conhecimento, possui a “condição de *como se*, não pretende ser a última palavra; o ficcional é um princípio fundador cuja regra básica é duvidar de si mesmo”, sem postular uma verdade. Já a escrita da história, para Lima, “responde, por um lado, a uma necessidade antropológica básica – conceber como fomos, o que fizemos para nos encontrarmos onde estamos, se não, que futuro imediato nos aguarda - e, por outro, não é investigação do tempo, se não a partir da aporia da verdade do que ocorreu”. Desse modo, o termo *ficção*, ou mesmo a expressão *ficções históricas* serão empregados nesta dissertação, em referência ao processo de criação de Varejão, no sentido da sobreposição metafórica às obras que tiveram suas imagens apropriadas, enquanto simulacros de narrativas fragmentadas a partir de uma fonte histórica, cultural e artística, sabendo que, os registros históricos, de modo geral, passam pela dúvida racional diante de uma obtenção, conclusão ou resposta a determinada indagação sobre a verdade. Sem mais, não iremos voltar a nos deter nessa discussão, por não ser apropriada ao foco central da dissertação.

passa a incluir na construção do espaço pictórico a disposição formal da grade ortogonal, à moda dos painéis de azulejaria portugueses junto a uma relação diferenciada entre a representação do corpo e do auto-retrato.

O Capítulo 2, “*Fragmentação e Repetição de Padrões Ornamentais*”, trata de como um pormenor decorativo pode dar origem a obras distintas. As fontes iconográficas da azulejaria são apresentadas neste estudo, sendo constituídas pela apropriação dos padrões decorativos de azulejos portugueses, cujos exemplares foram localizados e visualizados no site do Museu Nacional do Azulejo, em Portugal. *Língua com Padrão em X (1998)* e *Língua com Padrão Sinuoso (1998)*, são telas de superfícies recortadas e dobradas, nas quais a funcionalidade decorativa do azulejo é colocada em dissonância com a representação de uma carne viva, eviscerada, sem corpo, pintada pela artista. Observa-se a migração de estruturas e figuras de linguagem literárias para o processo de criação de Varejão, tal como a oposição que mantém, lado a lado, figuras díspares entre si, encontradas na escrita de Bataille.

No texto seguinte, “*Azulejaria de ‘Tapete’ sobre Telas e Azulejões*”, mostra-se o valor do desvio em uma operação artística, que enriquece o significado da obra quanto maior for a diferença e o paradoxo, entre dois objetos em confronto.

Da série *Mares e Azulejos (1991 - 2008)*, a pintura *Azulejaria de “Tapete” sobre Telas (1999)* tem imagem apropriada de um azulejo de repetição, com exemplar encontrado no Museu Nacional do Azulejo (Portugal), datado da segunda metade do século XVII. Ao modo de uma pausa, a imagem é representada somente em alguns espaços, constituída por várias telas sobrepostas e recostadas à parede.

Azulejões (2001), baseada nos silhares de azulejaria da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Cachoeira, Bahia, mostra o desvio das imagens de origem para uma ligação com a arquitetura de outra ordem. A obra de Varejão funciona como uma grande parede dividida por módulos, que aliam a figuração da pintura à geometria das telas em série recortadas por uma grande malha ortogonal, entre duas direções (horizontal e vertical), implicando em noções de distância e limite/proximidade, translação e rotação, ao mesmo tempo em que reforçam o sentido de uma espacialização que se estende virtualmente em todas as direções.

No último capítulo, *A Azulejaria em Espaços Contemporâneos*, o azulejo colonial luso-brasileiro cede lugar aos azulejos monocromáticos, da série *Saunas e Banhos* (2001 - 2009), baseada em fotografias da artista capturadas em saunas, piscinas, estabelecimentos públicos para banho, banheiros ou matadouros. As imagens abandonam a narrativa e a paródia e se assemelham a labirintos coloridos, nos quais as cores caracterizam o jogo de luz e sombra entre tons dominantes de azuis, encarnados e dourados, pelas obras da série. Esses espaços não têm o propósito de encaminhar uma mensagem pela narrativa, mas seus títulos têm a função junto à cor, de personificar os ambientes por características comportamentais ou tipos humanos, predominando uma relação antropomórfica entre a representação dos espaços azulejados. A ideia de convite se faz presente pela valorização do ponto de vista do observador, que parece poder participar, como um voyeur, da cena pintada. A obra *na obra* é apresentada fundamentada no paradigma barroco da persuasão.

Por último, segue, em anexo, a entrevista com a artista, e a cronologia. A entrevista, realizada em Inhotim Centro de Arte Contemporânea, concedida de modo muito informal, ao ar livre, apresenta, Adriana Varejão comentando sobre as séries *Extirpação do Mal* e *Saunas e Banhos*, além de expressar sua dúvida quanto ao papel por ela desempenhado no âmbito da arte contemporânea.

CAPÍTULO 1. A PARÓDIA ÀS IMAGENS DA AZULEJARIA BARROCA

1.1. O OLHAR PARA O BARROCO: FIM OU MEIO?

Adriana Varejão elege o barroco como uma questão cultural dentro da problemática de sua pintura, mas subverte o discurso presente na azulejaria e em gravuras do Brasil colonial, restritas a um tempo passado, para criar, entre os anos 80 e 90, um comentário dessas imagens da arte como um espaço pictórico de transgressão, anacronismo e fragmentação da narrativa histórica.

No final dos anos 80²⁶, à época de sua primeira exposição individual, Lagnado escreveu o artigo *Adriana Varejão: pintura como fim*²⁷, no qual observou que a produção da artista tinha o barroco como tema a ser *parodiado*²⁸. Suas pinturas, segundo a autora, não cultuavam a religiosidade, nem a artista tinha a matéria como meio, assim como outros jovens artistas da mesma geração, como Leda Catunda, José Leonilson, Sérgio Romagnolo ou Fábio Miguez:

*O ponto de intersecção com o barroco se encontra na fisicalidade da matéria e sem ela o trabalho não faria sentido. Voltando aos matéricos abstratos: se para um Fábio Miguez a matéria levanta questões inseridas na história da arte, para sua colega carioca, a forma de inscrever um depoimento desemboca na matéria. Sem inquerir com a bandeira da renovação, uma coisa é certa: terminada essa exposição em torno de um tema barroco, para Adriana Varejão, se a pintura é mesmo um fim em si, trata-se de procurar outro tema a ser pintado. Se a pintura fosse meio, toda a discussão não teria se centrado nas igrejas mineiras e sim na própria questão da pintura. Este é o maior risco de usar a pintura como fim.*²⁹

Passados anos desde o artigo de Lagnado, observamos que a apropriação de imagens barrocas, pela própria artista em sua pintura, permaneceu até as séries

²⁶ Apesar da pintura dos anos 80 da artista não estar contemplada no recorte deste estudo, abordaremos a questão inicial levantada por Lagnado, por considerar conveniente a complexidade da questão, independente do período demarcado para a análise específica das obras. A pintura de Varejão, aparentemente restrita ao barroco como tema ou fim, se desenvolve na direção do barroco como *função* que irá permear todo o conjunto de obras da artista, desde então.

²⁷ LAGNADO, op. cit., p. 74, nota 24.

²⁸ SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, Paráfrase e Cia**. São Paulo: Ática, 1999, p. 7 – 14. Segundo o autor, a paródia é um efeito metalingüístico, um jogo intertextual, no qual “a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos”. Sant’Anna cita Mikhail Bakhtin, para o qual a paródia é uma segunda voz que se opõe à original: “A segunda voz, depois de ter se alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos. A fala torna-se um campo de batalha para interações contrárias”.

²⁹ O grifo é nosso.

Mares e Azulejos (1991 a 2008), sendo abandonada em *Saunas e Banhos* (2001 - 2009).

À luz das obras que têm a azulejaria barroca parodiada, nas quais “a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos”³⁰, observa-se que a obra da artista seria a segunda voz que se opõe e se dobra sobre a imagem antecedente, fazendo-a servir a fins diversos, como uma batalha entre contrários.

Sendo assim, a análise de Lagnado procede em revelar que a artista tem o barroco como referência, mas a discussão da pintura por Varejão, não se encerrará, como desconfiou a autora, “no interior das igrejas mineiras”³¹.

A artista transforma a memória cultural em um diálogo, fazendo uma ponte entre o barroco à época do Brasil, colônia de Portugal, e as questões próprias à pintura e à arte contemporânea dos anos 90. Por toda esta década, a relação da artista com o barroco permanece: as imagens apropriadas como forma, formato que imita a azulejaria colonial e olhar para a formação de nossa memória cultural e artística, provida em grande parte pelos portugueses, agenciam um embate entre tempos anacrônicos: passado e contemporaneidade são desordenados e cruzados, na obra contemporânea.

Sua pintura, desde então, irá buscar uma *interface* com meios e linguagens diversas como a fotografia, a arquitetura, a escultura, a performance, a instalação, bem como alguns programas digitais como o AutoCAD 3D, observando que este diálogo não significa a substituição da pintura, mas a possibilidade de inclusão de elementos próprios de outras linguagens e processos que, tradicionalmente, são exteriores à tradição da linguagem pictórica.

Assim como muitos artistas, cuja formação se deu entre os anos 80 e 90, Varejão inicia uma prática do uso de imagens de segunda geração, transformando o barroco do período colonial em um arquivo de imagens apropriadas. Este procedimento da

³⁰ SANTANNA, op. cit., p. 7, nota 28.

³¹ LAGNADO, op. cit., nota 24.

artista se aproxima do que Tadeu Chiarelli³² chama de um “banco de dados, armazém de todas as imagens criadas pelo homem até hoje”.

Mas, de modo algum, a paródia seria a única referência para a compreensão do conjunto da obra de Varejão. Sua pintura não se preocupa com o lugar de uma “ética dos materiais” (pois que sua pintura pode simular a azulejaria e a cerâmica), não seduz pela originalidade das imagens (já que estas, ao modo da azulejaria e da gravura típica do barroco, quando eram adaptadas de um meio a outro, também sofreram processo semelhante pela artista)³³, não reapresenta o modelo barroco histórico, não ambiciona a conciliação com um passado distante. A pintura de Varejão se dá numa complexa imbricação da pintura como meio e fim.

Segundo Néri, no texto *Admirável Mundo Novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão*³⁴, a artista trabalha a pintura como um corpo ficcional, que se manifesta por camadas, podendo simular o azulejo, a pele e a carne, não por ironia, mas, ao contrário, a fatura da obra abre um diálogo em favor do anacronismo figurativo, alegórico e teatral, que expande os sentidos da fonte, ao mesmo tempo em que se torna capaz de subverter significados. Sendo assim, dado o modo com que Varejão trabalha, Néri afirma a capacidade da artista de “atuar como um agente duplo, um *hacker*, julgando, ameaçando” as fundações do barroco:

Ela faz isso reafirmando a linguagem barroca, depois representando irrupções e colapsos anômalos por meio de estratégias pictóricas originais; primeiro se infiltra e depois congestiona os canais de comunicação, enviando uma plethora de sinais contraditórios com os quais seduz tanto quanto repele.

Entre os “colapsos” pictóricos utilizados pela artista, está na produção de uma pintura que se apresenta como imagem de imagem, espaço de experiência no qual imagens barrocas, especialmente, as da azulejaria podem ser introduzidas, projetadas, pintadas, num acúmulo de sentidos, que se prestam a caminhos que se transformam e se cruzam com a memória cultural do Brasil colonial. A imagem

³² CHIARELLI, op. cit., p. 265, nota 6.

³³ Iremos desenvolver essa questão, de modo mais aprofundado, na próxima seção deste mesmo capítulo.

³⁴ NÉRI, L. *Admirável Mundo Novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão*. In: _____ (org.). **Adriana Varejão**. São Paulo: O Autor, 2001, p. 23.

barroca funciona para Varejão distante da autenticidade da imagem, mas fonte de uma pintura que se volta à história da arte, em um caminho não-linear, anacrônico e imprevisível. A imagem de segunda-mão e a interface da pintura com outros meios e linguagens, sem se ater aos feitos da originalidade da imagem.

Assim, a construção do espaço pictórico se dá num cruzamento de referências pertencentes a temporalidades diversas, indicando caminhos que simulam a matéria e citam fontes artísticas, mas não desacompanhados de uma função crítica. A paródia na pintura de Varejão se comporta como valor de fundo, interligando pequenos labirintos que giram em torno da construção de um espaço pictórico, por meio da acumulação de imagens que preservam traços do sentido singular das imagens apropriadas, mas cria um espaço fragmentário afastando-se de uma ideia tradicional do fazer o quadro enquanto espaço de totalidade, superfície de evasão visual e contemplativa.

O espaço narrativo criado pela artista se dá, não como um espelho duplo do barroco do século XVII, de nome derivado do termo italiano "*barocco*," no sentido de "bizarro", "extravagante" ou pérola irregular, mas próximo a um *estado barroco*, transistórico, que realiza associações com o período. O barroco de Varejão está liberado de um confinamento histórico ou da estabilidade do estilo. A opulência barroca explode, emerge da arte do Brasil colonial, abraçando a instabilidade da representação que não se afirma como intenção de naturalidade, mas de teatralidade, intertextualidade, em múltiplas vozes.

1.2 FIGURAS TRANSPLANTADAS E APROPRIADAS: DAS GRAVURAS DE VAENIUS E PAINÉIS DE AZULEJOS FIGURADOS À SÉRIE *EXTIRPAÇÃO DO MAL*.

Em 1994, Adriana Varejão apresentou em uma sala na Bienal de São Paulo a série *Extirpação do Mal*, composta por *Extirpação do Mal por Overdose*, *Extirpação do Mal por Curetagem*, *Extirpação do Mal por Incisura*, *Extirpação do Mal por Punção* e *Extirpação do Mal por Revulsão*, todas produzidas naquele ano. As obras constroem um espaço pictórico fragmentado, cuja narrativa e materialidade se expandem pelo espaço circundante.

Parte da série *Irezumis*³⁵ (1994 – 1999), *Extirpação do Mal* apresenta a ideia de uma figura tatuada e transposta sobre a pele da pintura ou de uma pintura que se refere a uma narrativa inscrita sobre o corpo da pintura, enquanto superfície e materialidade.



Figura 1: Vista interna do claustro do Convento de São Francisco, Salvador (BA).

A artista, ao observar os painéis da azulejaria da Igreja e do Convento de São Francisco³⁶, em Salvador, Bahia (Figura 1), notou que sofreram, ao longo do tempo,

³⁵ O termo compreende a tatuagem tradicional japonesa que se desenvolveu historicamente como forma de arte, mostrando desenhos com sombreamento azul-esverdeado de animais míticos, flores, tigres e imagens religiosas que eram feitos por xilogravuristas do período Edo. A pele tatuada, decorticada e preservada, pode ser vista no museu da Universidade de Tóquio.

³⁶ O conjunto arquitetônico composto pela Igreja e Convento de São Francisco, fica localizado à Pça. 15 de Novembro, conhecida como Terreiro de Jesus, no Centro Histórico de Salvador, em sítio tombado pelo IPHAN. Além do Convento e da Igreja, o complexo monumental possui ainda o Cruzeiro e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, de 1702. A azulejaria da Igreja e do Convento de São Francisco é considerada de grande valor artístico. Os painéis do interior da capela-mor, produzidos em Lisboa, são assinados por Bartolomeu Antunes e datados de 1737. O conjunto possui narrativa pintada em azul cobalto sobre branco, reproduzindo passagens da vida de São Francisco. O Convento possui dois pavimentos à volta de um claustro quadrado, também ornamentado por painéis de azulejos assentados entre 1746 a 1748. O conjunto dos painéis de revestimento do térreo, considerados o mais significativo para a história da azulejaria do século XVIII no Brasil, tem incerta sua autoria, pois não se sabe se correspondem ao mesmo Bartolomeu Antunes (Cf: PINHEIRO, S. **Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia**. Salvador: Livraria Turista, 1951, p. XXII). Apesar de existir ainda outros locais da Igreja e do Convento ornamentados pelos azulejos, somente alguns da Igreja e do claustro térreo serviram ao propósito da artista de apropriação de suas imagens para a criação da série *Extirpação do Mal*.

obstruções, arranhões e incisões em algumas partes, como por exemplo, os demônios pintados na Igreja e os seios da Artemísia, do claustro térreo³⁷.

Desse modo, criou um paralelo com *Extirpação do Mal*, criando um jogo no qual relaciona a ideia da tatuagem indelével, que só pode ser removida pela sobreposição de outro desenho ou ter a pele arrancada, como no caso da tatuagem japonesa, e da situação descrita do claustro.

Segundo Herkenhoff³⁸, a pele tatuada, a caligrafia japonesa, a azulejaria como pele da arquitetura e a pintura sobre a tela compõem a espessura da superfície laminada de um corpo:

É a lição de anatomia a disciplina que pode elucidar a espessura e o corpo da pele, como numa laminação da imagem. Na obra de Varejão manifesta-se um tipo de interesse na espessura da pintura, que seria através da pele tatuada e da azulejaria, ambas com suas imagens impregnadas no corpo-suporte. Azulejo é pele do edifício e temperatura da superfície. Tatuagem é a imagem mais aderida ao corpo humano. É indelével imagem feito carne, tão permanente como o corpo na vida. A espessura já não se faz apenas com a acumulação da pintura sobre o suporte da obra, mas no caso de Varejão, a espessura se dá para dentro da superfície pictórica.

Além da relação com a tatuagem japonesa, o processo de criação da série tem, como fonte, imagens dos painéis de *azulejos figurados*³⁹ da Igreja e do claustro térreo do Convento de São Francisco, que mostram alegorias da virtude e da moral, formando uma narrativa horizontal cenográfica de painéis emoldurados e pintados em azul cobalto sobre fundo branco. Na Igreja, são narrados episódios sobre a vida de São Francisco, enquanto os azulejos do claustro térreo formam um grande “cortejo” sobre a moral e a virtude por meio de alegorias⁴⁰.

³⁷ Assim como a Figura 1, todas as demais fotografias apresentadas neste estudo sobre os painéis de azulejaria da Igreja e do Convento de São Francisco que não constam a indicação da fonte foram tiradas pelo autor. Além disso, à exceção do painel em azulejaria que representa os demônios, incluso no interior da Igreja de São Francisco, os outros painéis apresentados neste estudo sobre a série *Extirpação do Mal*, de Adriana Varejão, estão localizados no claustro térreo do Convento de São Francisco, Salvador (BA).

³⁸ HERKENHOFF, op. cit., p. 9, nota 9.

³⁹ Os *azulejos figurados* eram concebidos em harmonia com o espaço civil ou religioso, geralmente baseados em gravuras que ilustravam cenas de caça, guerreiras, mitológicas e satíricas. A Igreja encomendava cenas narrativas com figuras de santos e de emblemas, funcionando como uma espécie de diálogo visual sobre a Bíblia, a moral e a religiosidade, ao modo de sermões que intermediavam a interpretação didática para a população, em sua maior parte analfabeta.

⁴⁰ Os azulejos do claustro térreo formam 37 painéis, medindo aproximadamente, 2 metros de altura.

No entanto, a referência barroca pela artista não é pensada ao modo de uma tradução, na qual se segue somente o sentido do modelo original, mas como uma paródia, uma ficção que se opõe à imagem do modelo original por introduzir outra intenção, provocando um diálogo anacrônico entre a experiência do legado cultural e a obra contemporânea.

Seguindo as pistas que nos deixam os azulejos figurados, buscamos sempre que necessário, investigar as fontes das quais as obras da artista surgiram para auxiliar a interpretação das imagens parodiadas, unindo o cruzamento do modelo original à série *Extirpação do Mal*, a fim de compreendermos, com maior profundidade, os novos sentidos produzidos.

A interpretação das imagens juntamente com a materialidade da série torna-se a chave dessa imbricada costura, que abre a pintura ao espaço-tempo contemporâneo e sobrepõe camadas interrompidas pela representação da pele e da carne junto às imagens transpostas da azulejaria. Todas as figuras são pintadas em monocromias de azul cobalto, cor utilizada em todas as figuras da azulejaria do claustro e da pintura de Varejão, provêm da influência que a porcelana chinesa azul e branca exerceu sobre o gosto na decoração da azulejaria de Portugal, desde fins do séc. XVII, quando mantinha Macau como colônia.

Cada obra traz objetos colados ou dispostos frente à tela, e algumas recebem partes arrancadas das telas que são transferidas para o espaço físico à frente da obra. O fundo das telas em tons de pele variados⁴¹ recebe figuras fragmentadas, extraídas da azulejaria citada, que haviam sido fotografadas pela artista, por ocasião de uma visita feita à Igreja e Convento de São Francisco, e, posteriormente, essas imagens foram projetadas (com a ajuda de um retroprojetor ou projetor de slides) sobre a superfície a ser pintada. Desse modo, as obras da série possuem uma visível intenção de unir as questões culturais do barroco à materialidade e à espacialização da obra contemporânea.

⁴¹ VAREJÃO, A. **58' com Adriana Varejão**. 24/03/2004. Entrevista concedida a Elisa L. Malcom. VAREJÃO, Adriana. In: MALCOM, E. L. *Adriana Varejão: o corpo como o avesso da história*. 2005. 172 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. p.149.

Calabrese⁴² propõe o termo “*neobarroco*”, para demarcar fenômenos culturais, que levam em si, a analogia às marcas do barroco em uma atitude passível de acontecer em qualquer época. A repetição de características comuns entre objetos culturais desiguais funcionam como um sistema de conexões entre modelos morfológicos que estão em contínua transformação⁴³. Ainda segundo o autor, a relação entre passado e presente pode ser pesquisada como um “*traço de época*” em manifestações contemporâneas que lembram o barroco, mas não se detêm ao confronto entre fatos, historicamente, delimitados e contínuos.

A obra de Varejão, ao verificar caracteres e morfologias no monumento barroco e trazer essas manifestações à contemporaneidade, por meio da diferença entre meios e da produção de sentidos à contemporaneidade, demonstra uma evidente preocupação em juntar questões relacionadas à memória cultural à composição da série, que sofreu um processo semelhante a uma remontagem, desencadeando um outro movimento de produção de sentidos, após a manipulação da fonte barroca.

Para Owens⁴⁴, a distância irrecuperável entre passado e presente aparece como *alegoria* e ocorre quando uma obra é resgatada, dublada por outra, em uma relação fragmentária na qual é anexado outro significado, tendo o palimpsesto por paradigma, no sentido de um suplemento ou uma fonte primária “reescrita”.

Varejão tem, na alegoria, o modelo para a enunciação crítica que se processa na fatura de sua obra, desde a apropriação das imagens e da cor, da ideia de narrativa histórica ligada à paródia e à teatralidade da pintura como corpo⁴⁵ da representação, unindo elementos provenientes do sagrado e do profano, características que já estavam presentes na azulejaria brasileira dos séculos XVII e XVIII. O suplemento é a vertente contemporânea que adiciona e se apropria de sentidos, dando origem a uma outra e nova obra.

⁴² CALABRESE, p. 24 – 37 passim, nota 16.

⁴³ Essas manifestações, em objetos culturais de diferentes linguagens e suportes, seriam observados em uma atividade interpretativa de categorias diversas, como ritmo e repetição, limite e excesso, pormenor e fragmento, instabilidade e metamorfoses, desordem e caos, nó e labirinto, entre outras. Alguns elementos dessas categorias, como a repetição, o excesso e o pormenor serão retomados no segundo capítulo desta dissertação.

⁴⁴ OWENS, op. cit., p. 113, nota 17.

⁴⁵ HERKENHOFF, op. cit., p. 6, nota 9.

Segundo Argan⁴⁶, a forma típica da *alegoria* barroca possui um valor ideológico, que exprime imagens de conteúdo mitológico num espaço universal e tempo indeterminado. Inseparável do caráter de ficção busca maravilhar num espaço imaginário no qual imita a própria arte, integrando espaços pela conciliação de diferentes meios e utilizando imagens provenientes de outras fontes da arte, como “*quadros transplantados*” em que “as formas evocam uma arte mais antiga e conscientemente ‘imitada’, mas também revitalizada, lembrada, desejada na ficção pictórica”.

E é como imagens revitalizadas que os painéis de azulejos figurados foram produzidos, já que originários de gravuras de Otto Vaenius⁴⁷ (1556-1629) e transpostos para a azulejaria. Nesse sentido, tomaremos emprestada a expressão “*quadros transplantados*”, utilizada por Argan, para referenciar o processo em que se deu a produção e a transferência de imagens e sentidos para o claustro⁴⁸.

As gravuras de autoria de Vaenius, integrantes do livro *Quinti Horatii Flacci Emblemata* ou *Emblemas de Horácio Quinto Flaco*⁴⁹ serviram de modelo para as imagens da azulejaria do claustro do Convento. A emblemática foi baseada nas citações do poeta e filósofo Horácio e funcionava tal qual um guia de ensinamentos de virtudes religiosas representados por alegorias.

Seguindo as pistas que nos deixam essa transferência de imagens através dos tempos, buscaremos quando necessário, decifrar o sentido das figuras, utilizando as informações da azulejaria do claustro (e dos livros de Vaenius)⁵⁰, em cruzamento

⁴⁶ ARGAN, op. cit., pág. 55, nota 15.

⁴⁷ Otto Vaenius ou Otto van Veen (1556-1629), emblemista da cultura barroca, mestre de Rubens, divulgava uma sabedoria prática que amparava uma ética moral cristã. Produziu livros de emblemas com suas gravuras. Cf. PINHEIRO, 1951, p. XXIII, nota 36.

⁴⁸ A utilização da expressão “quadros transplantados” ou o sentido de imagem transplantada de um meio a outro, durante o período barroco, tem ainda como finalidade teórica-metodológica diferenciar do termo *apropriação* (OWENS, op. cit., nota 17), utilizado para o procedimento da artista de migrar as imagens à sua pintura.

⁴⁹ VAENIUS, O. *Quinti Oratii Flacci Emblemata*. Madrid: Universidad Europea – CEES, 1996. Esta edição, foi reproduzida por fac-símile, baseada em edição de 1612 (a primeira data de 1608), sob o título *Theatro moral de la vida humana y de toda la philosophia de los antiguos y modernos*.

⁵⁰ O acervo da Biblioteca do Convento de São Francisco possui também outra edição da mesma obra de Vaenius, intitulada *Theatro Moral de la Vida Humana y de toda la Philosophia de los antiguos y modernos en cien emblemas con el Enchiridion de Epicteto y la tabla de Cebes, Philosopho platonico* (Amberes: Officina Henrico y Cornélio Verdussen) [1701?]. A obra encontra-se com folha de rosto e outras partes danificadas. Os dois exemplares puderam ser consultados e fotografados

com as imagens apropriadas pela artista e com os novos sentidos criados na série *Extirpação do Mal*.

As telas da artista apresentam fragmentos de algumas cenas e de figuras retiradas de vários painéis de azulejos figurados. Estes são delimitados por representações de molduras formadas por volutas, folhas contorcidas e motivos complementares, entre colunas encimadas por vasos de duas abas e cestos de flores, demarcando com ritmo os espaços entre os arcos e integrando a cenografia teatral à arquitetura do claustro do Convento.

Na série de Varejão, essa meta-arquitetura é ignorada, e as figuras se espalham pela superfície da tela entre espaços vazios, visando à abertura e à expansão da pintura para o espaço físico e, não, o condicionamento do espaço pictórico em seu próprio suporte.

Extirpação do Mal por Overdose (Figura 2) é uma pintura que se projeta para o espaço circundante, por meio da materialidade dos objetos e da tinta azul cobalto, que colore as imagens interligadas por irradiações semelhantes a veias e artérias, sobre um fundo em tons de bege, imitando uma pele clara, e se comportando como sangue em uma transfusão de tempos culturais diversos.

No alto, à esquerda, está inserida uma figura feminina, contendo vários seios, ligada a um agrupamento de seres míticos entrelaçados ao centro da tela, formado pela Hidra de Lerna, pelo Leão de Neméa e pelo Cão Cérbero⁵¹. O seio da figura feminina e os monstros mitológicos se interligam, indiretamente, por tubos de

graças à autorização do Frei Hugo Fragoso. Quanto à data da edição, cf. FRAGOSO, H. "Biblioteca do Convento de São Francisco". Campinas: HISTEDBR, 2008, pp. 106-126.

⁵¹ Na mitologia greco-romana, Hércules, herói encarregado de realizar 12 Trabalhos, a mando de Eristeu, seu primo e rei da Argólia, a fim de livrar a humanidade de um estado de selvageria, deveria derrotar os três monstros citados acima. O Leão (1º Trabalho), que aterrorizava a região de Némea, devorando habitantes e rebanhos, foi morto por Hércules, que o asfixiou, esfolou e vestiu-se com sua pele. A Hidra de Lerna (2º Trabalho), que possuía um corpo de dragão com cinco a cem cabeças de serpente, devastava colheitas e rebanhos e matava quem dela se aproximasse com seu hálito. Hércules conseguiu derrotá-la cortando suas cabeças laterais com flechas flamejantes, para que não renascessem, e a cabeça do meio, imortal, foi envenenada com o próprio veneno da Hidra e enterrada debaixo de um rochedo. Por fim, Cérbero (11º Trabalho), cão de várias cabeças com cauda em forma de dardo ou escorpião, que guardava as portas dos Infernos, foi dominado por Hércules e levado até Eristeu, mas acabou sendo devolvido aos Infernos. Cf.: GRIMMAL, P. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

silicone usados em transfusões de sangue, presos aos suportes de soro cheios de tinta azul, à direita e à esquerda da tela.



Figura 2: VAREJÃO, Adriana. *Extirpação do Mal por Overdose*. 1994.
Fonte: www.adriavarejao.net

Os animais mitológicos, retirados do painel de azulejos em que o herói Hércules pisa sobre as feras inimigas que derrotou, *Post Mortem Cessat Invidia* ou *Depois da Morte Cessa a Inveja* (Figura 3)⁵², se apresentam como um pormenor fragmentado da azulejaria da qual descendem.



Figura. 3: *POST Mortem Cessat Invidia* (*Depois da Morte Cessa a Inveja*). [174-?].

A figura feminina é Ártemis⁵³, a personificação da virtude moderadora, extraída pela artista do painel com inscrição latina *Natura Moderatrix Optima* ou *A Natureza é a Melhor Moderadora* (Figura 4). Trata-se de divindade da Ásia Menor, associada à fertilidade e frequentemente representada com múltiplos seios. Simboliza a Mãe Natureza que a todos alimenta com seu leite, traduzida pela oferta de água abundante na fonte.

⁵² FRAGOSO, H. **Um teatro mitológico ou um sermão em azulejos?** Claustro do Convento de São Francisco. Paulo Afonso, BA: Fonte Viva, 2006, p. 51. Neste painel teatralizado, em que Hércules pisa sobre as feras derrotadas, se encontra a Medusa sob a figura da Morte, representando a inveja e a ambição como inimigas internas, vencidas apenas pela morte.

⁵³ *Ibid.*, p.31. Também chamada Diana de Éfeso, o culto à deusa se estendeu da Grécia e Roma até a Ásia Menor.

A cena transplantada da gravura homônima apresenta, ainda, instrumentos de peso e medida, evocando o uso da moderação por todos os homens sujeitos a vícios⁵⁴ (Figura 5).



Figura 4: NATURA *Moderatrix Optima* (A Natureza é a Melhor Moderadora). [174-?].



Figura 5: VAENIUS, Otto. *Natura Moderatrix Optima*. c. 1608.
Fonte: Vaenius (1996), p. 43.

⁵⁴ VAENIUS, op. cit., s.i.p., nota 50.

Na parte inferior da pintura, a figura da medusa⁵⁵ está representada com o rosto coberto pela mesma tinta azul que escorre para fora da tela, pela parede do espaço expositivo que sustenta a obra. A imagem da medusa foi *apropriada* do painel da azulejaria *Grande Malum Invidia* ou *A Inveja é um Grande Mal* (Figura 6), no qual a medusa personifica a inveja, que se alimenta do próprio veneno, ao devorar uma serpente de sua cabeleira⁵⁶.

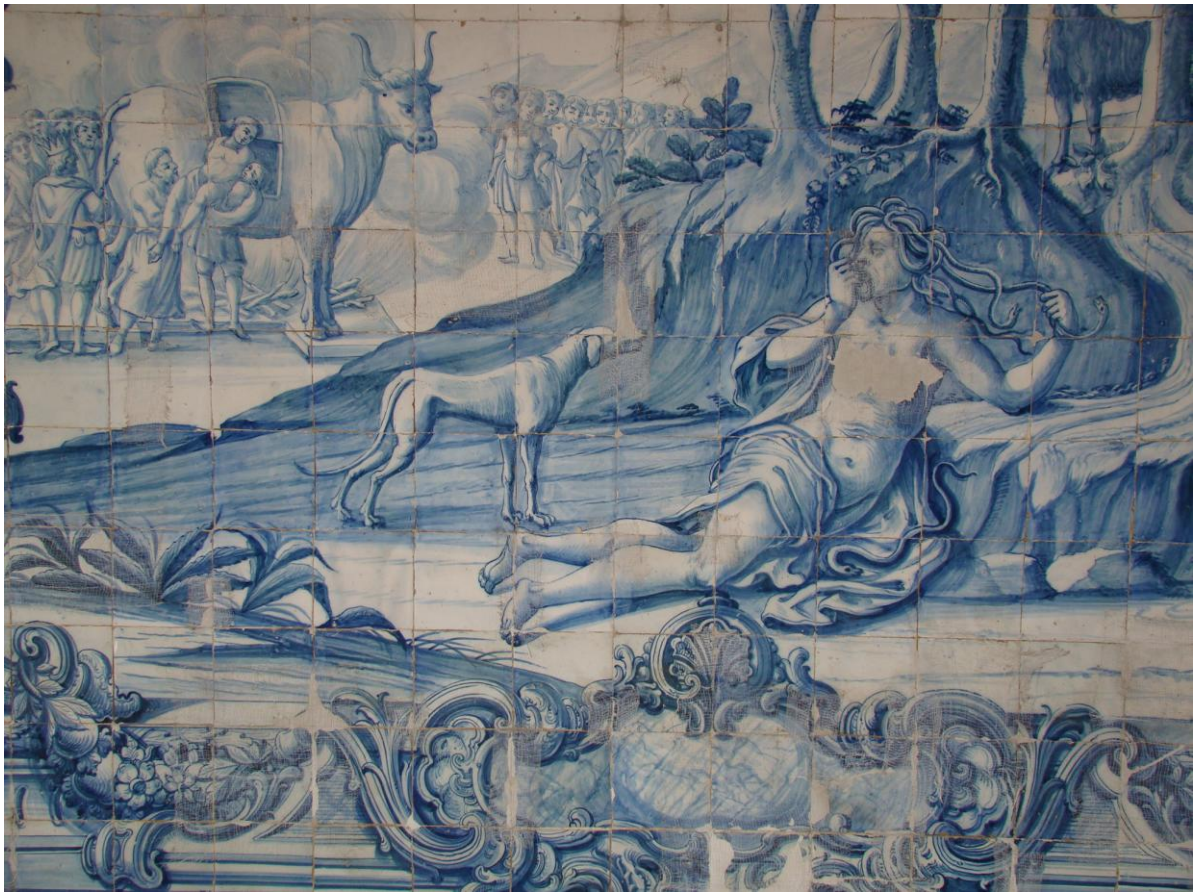


Figura 6: *GRANDE Malum Invidia* (*A Inveja é um Grande Mal*). [174-?].

⁵⁵ Medusa é uma Górgona, monstro mortal habitante do Extremo-Occidente, que após ter sua cabeça cortada por Perseu, foi colocada no escudo da deusa Atena. Em outra versão, a medusa foi uma jovem vaidosa que rivalizava em beleza com Atena, por isso, sofreu uma metamorfose provocada pela deusa: os cabelos da jovem se transformaram em serpentes, e seus olhos cintilantes petrificavam quem para ela olhasse (GRIMMAL, op. cit., nota 51). Além disso, seu sangue, da veia esquerda, era um veneno mortal, e o da veia direita, era um remédio capaz de ressuscitar os mortos. Segundo Cesare Ripa, em *Iconologia* (apud MARIN, L. *Détruire la peinture*, France: Flammarion, 1997, p. 146 - 147), a medusa simboliza a vitória da razão sobre os sentidos, as “más paixões”, inimigas das virtudes, as verdadeiras inimigas interiores dos homens.

⁵⁶ O mal se apresenta na crueldade de Perilo e Fálaris. O primeiro criou um touro de bronze para Fálaris, o tirano de Agrigento supliciar seus inimigos. A escultura, quando aquecida, torturava quem estivesse preso em seu interior, tendo queimado o próprio escultor após uma desavença com Fálaris e, mais tarde, teve como vítima o tirano após ser destronado. Cf.: FRAGOSO, H. **Claustro de São Francisco**: um teatro em azulejos. Salvador: EPSSAL, s.d., p. 37.

Na tela, a medusa pintada tem o rosto desfigurado pela tinta, que transfigura a “inveja” em um terrível mal.

Para Varejão⁵⁷, a tinta tanto constrói quanto “destrói” a imagem, paradoxo que parece querer traduzir os efeitos do mal. Mas a “overdose” sofrida pela medusa, pode configurar ainda, um paralelo com a pintura⁵⁸, que faz jorrar o seu sangue – tinta, e abre a pintura ao espaço físico no qual a tela é exposta, aproximando o meio tradicional de uma pintura-objeto.

Fazendo um paralelo da obra com a mitologia greco-romana, a medusa de cabelos de serpentes e olhos capazes de petrificar quem a ela volte seu olhar, e possuindo sangue, considerado ora remédio, ora veneno, está representada em *Extirpação do Mal por Overdose*, com o rosto e o olhar obstruídos, portanto, incapaz de paralisar seu observador. Mas seu sangue-tinta, capaz de ressuscitar os mortos, se derrama pelo espaço em torno do meio pictórico, que tradicionalmente restrito ao espaço da tela bidimensional, agora se modifica em sua aproximação à tridimensionalidade.

Extirpação do Mal por Overdose apresenta, então, uma complexa combinação de figuras que agenciam uma “migração de imagens”⁵⁹ de um meio a outro, dos painéis da azulejaria do claustro à pintura de Varejão. A abordagem da artista, em torno da *apropriação* frente ao paradoxo dissolução x permanência, fazendo com que a “persistência da imagem como fator de desmaterialização”⁶⁰ configure um fluxo no qual a reprodução se torna, simultaneamente, cópia e original, que continuamente, remete a si mesma dentro da história da arte. Sendo assim, o paradoxo da simultaneidade entre a dissolução da imagem e a sua permanência se aproxima do sentido dado por Bataille⁶¹, ao se referir ao *informe*, como um “processo de

⁵⁷ VAREJÃO, op. cit., p.148, nota 41.

⁵⁸ Ibid, p.152. Não deixa de ser interessante e significativo lembrar que, a própria artista, se refira à série como uma “teatralização da morte da pintura”. Apesar da indicação da artista, não desenvolveremos essa questão neste estudo, por considerarmos mais relevante e adequado à abordagem em torno da *apropriação* e o paradoxo dissolução x permanência, a serem desenvolvidos no corpo deste texto.

⁵⁹ HERKENHOFF, op. cit., p.2, nota 9.

⁶⁰ Cf. BASBAUM, Ricardo; COIMBRA, Eduardo. Tornando visível a arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo (org.), **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 348.

⁶¹ BATAILLE apud COELHO, op. cit., p. 117, nota 7. O conceito de *informe* será desenvolvido com maior profundidade no capítulo 2 desta dissertação.

desclassificação” que perturba e desconstrói formas hierárquicas, anteriormente consideradas estáveis, estruturadas e privilegiadas, como a figura humana.

Em *Extirpação do Mal por Revulsão* (Figura 7), a pintura de fundo, em tom de pele, e as figuras azuis se misturam a “emplastos Sabiá” e ventosas. Os emplastos, curativos porosos em tecido de algodão são usados, comumente, para alívio de dores, enquanto as ventosas, campânulas de vidro que descongestionam o fluxo sanguíneo superficial e podem causar sangramento, “equilibram” as figuras na ação da “extirpação do mal” pela artista.



Figura 7: VAREJÃO, Adriana. *Extirpação do Mal por Revulsão*. 1994.
Fonte: Fonte: www.adrianavarejao.net (s.d.)

A Artemísia reaparece, também, em *Extirpação do Mal por Revulsão*, sendo destacada no campo esquerdo superior da tela. Apresentando partes obliteradas por emplastos, a deusa apoia a figura de um soldado, mas, dessa vez, sua imagem e a do soldado são partes integrantes do painel de azulejaria *Naturam Minerva Perficit* ou *A Ciência Aperfeiçoa a Natureza* (Figura 8).



Figura 8: *NATURAM Minerva Perficit* (A Ciência Aperfeiçoa a Natureza). [174-?].

Na mesma obra de Varejão, *Extirpação do Mal por Revulsão*, o grupo compõe a cena diante da deusa e do soldado, mas aparece também, a figura da morte com ventosas que reina sobre a medusa vencida, *apropriadas* do painel de azulejaria *Depois da Morte Cessa a Inveja*.

A união desses dois grupos fragmentados integra cena e sentidos diversos daqueles presentes nos painéis de *azulejos figurados*. No primeiro painel, a Artemísia entrega seu filho à Minerva, deusa da sabedoria divina, das artes e da guerra para que ela o aperfeiçoe, a fim de remediar sua ignorância⁶². No segundo painel citado, a morte

⁶² VAENIUS, op. cit., nota 50, s.i.p.

reina sobre a medusa, enquanto na pintura *Extirpação do Mal por Revulsão*, o soldado parece pedir clemência à morte, já que a figura de Minerva não foi inserida à pintura. Emplastos distribuídos na tela obstruem a visão de partes das figuras, e tanto quanto as ventosas postas sobre a figura da morte, parecem remeter a instrumentos de cura.

Ao alto da mesma tela, outra cena fragmentada mostra apenas pernas voando, parte integrante do painel *Tempora Mutantur et nos Mutamur in illis* ou *O tempo Muda e nós Mudamos com ele* (Figura 9)⁶³, no qual identificamos as pernas pequeninas, da Medusa e da Virtude como crianças, levadas pela figura do Tempo, que voa.



Figura 9: *TEMPORA Mutantur et nos Mutamur in illis* (*O Tempo Muda e Nós Mudamos com ele*). [174-?].

Na tela da artista, ao centro da composição, o fragmento de uma figura humana personificando a Insensatez foi apropriada, por sua vez, do painel de azulejaria *Vera Philosophia, Mortis est Meditatio* ou *A Verdadeira Filosofia é a Meditação sobre a Morte* (Figura 10).

⁶³ Ibid, s.i.p. O emblema *O tempo muda e nós mudamos com ele* apresenta crianças carregadas pela figura de um ancião com asas, a figura do Tempo, demonstrando que tudo é consumido e modificado com a velocidade do tempo e a idade, menos a virtude.



Figura 10: VERA Philosophia, Mortis est Meditatio (A Verdadeira Filosofia é a Meditação sobre a Morte). [174-?].

Essa figura se localiza entre a parte inferior e superior da tela, como se surgisse de uma linha de base que não define, precisamente, a localização da terra e do céu. À esquerda, parte da figura de um soldado (originário do último painel) leva uma tocha e configura uma imagem invertida em relação à obra original, assim como o grupo da parte superior da tela (Artemísia, soldado, medusa e morte) sofreu uma inversão no processo de projeção das imagens pela intermediação de projetor de slides ou retroprojetor, apenas para fins de composição⁶⁴, o que vem confirmar uma aproximação do conceito de *alegoria* enquanto suplemento, defendido por Owens⁶⁵:

Ela [a *alegoria*] não restaura um significado original que possa ter sido perdido ou obscurecido: a alegoria não é hermenêutica. Mais do que isso, ela anexa outro significado à imagem. Ao anexar, no entanto, faz somente uma recolocação: o significado alegórico suplanta seu antecedente; ele é um suplemento. É por isso que a alegoria é condenada, mas é também a fonte de sua significação teórica.

⁶⁴ Segundo depoimento da própria Varejão, que declarou não recordar da inversão das imagens, demonstrando uma preocupação com a disposição da composição de sua pintura, e não em relação com a fidelidade ao original (por e-mail através de sua assistente Ana Buarque, em 05/11/08).

⁶⁵ OWENS, op. cit., p. 114, nota 17.

É importante observar não haver um esvaziamento total dos sentidos da obra apropriada, mas um “confisco”, onde a obra de origem e seus sentidos são fragmentados, para servir de suplemento ou de intérprete ao surgimento da nova obra. *Extirpação do Mal por Revulsão* é obra exemplar, pois que modelo de comentário em que uma obra é vista através de outra, isto é, por meio de vários painéis da azulejaria.

Seguindo o mesmo procedimento de apropriação e montagem, a parte inferior da tela é dominada por nova figura da morte – originária do painel *Mortis Certitudo* ou *A Certeza da Morte* (Figura 11) que, distribui um óbolo como passaporte para a entrada na barca a qual levará todos à passagem “para o outro lado da vida”⁶⁶. Por fim, no canto inferior direito da tela, a figura do Tempo - também invertida em relação ao painel *O tempo muda e nós mudamos com ele* recebe recortes de emplastros e faz lembrar que tudo nesta vida passa⁶⁷.



Figura 11: *MORTIS Certitudo* (*A Certeza da Morte*). [174-?].

⁶⁶ FRAGOSO, op. cit., p. 57, nota 52.

⁶⁷ Ibid, p. 43.

Na série, fragmentações, obliterações e ocultamentos de parte das figuras foram criadas com base na observação dos próprios painéis do Convento e da Igreja, cujas imagens têm partes apagadas ou arranhadas, além das perdas provocadas pela ação do tempo. Em entrevista a Malcom⁶⁸, a artista assim se manifesta sobre essa série que expôs na Bienal de São Paulo:

Esses trabalhos da Bienal de 94 – Extirpação do Mal – todas essas imagens foram tiradas do Convento de São Francisco, acoplado à Igreja de São Francisco, em Salvador. E é uma azulejaria linda, não sei se você conhece, a azulejaria do claustro. E vários elementos são riscados dos azulejos por que representam uma espécie de mal. Então é a cara da morte, a cara da Medusa, os mamilos...Eu não sei quando foi feita essa obliteração nos azulejos, mas o fato é que foi feita.



Figura 12: VAREJÃO, Adriana. *Extirpação do Mal por Curetagem*. 1994.
Fonte: Neri (2001), s.i.p.

As raspagens aparecem como procedimento em *Extirpação do Mal por Curetagem* (Figura 12), pintura em veladura de cor negra, como uma pele escura que recebe um *piercing* metálico.

⁶⁸ VAREJÃO, op. cit, p.148-149, nota 41.

Na parte inferior da tela, uma raspagem dá a ver a cor vermelha, qual carne viva e machucada abaixo da primeira camada superficial da tela. À frente da pintura, bacias de ágata branca de uso hospitalar receberam o auto-retrato⁶⁹ da artista, em azul cobalto. A pintura como pele e corpo aparece em *Extirpação do Mal por Curetagem*, de modo diferenciado das alegorias baseadas nos painéis do Convento. A inclusão do auto-retrato na obra remete também às questões da autoria, já que o corpo representado da artista, no papel de criador de objetos únicos e originais, foi extirpado, descartado.

De um modo teatralizado, a pintura é personificada em um corpo que, em *Extirpação do Mal por Punção*, recebe a figura de uma cicatriz e agulhas de acupuntura que demarcam o corpo humano visto de frente, de costas e de perfil. Durante o processo de criação da obra, um mapa de acupuntura foi utilizado para projetar a imagem do corpo humano com os pontos de punção.



Figura 13: *HABENDA in Primis Animi Cura (Antes de Tudo Deve se Cuidar da Alma)*. [174-?].

⁶⁹ Voltaremos à questão do auto-retrato da artista por ocasião da análise das obras *Figuras de Convite II e III*, neste mesmo capítulo. Segundo a artista, a pintura foi perdida pelo contato da tinta a óleo com a ágata. Cf. *Entrevista: em Inhotim com Adriana Varejão*, realizada em Inhotim Centro de Arte Contemporânea, MG, em 06/09/2008, ao final desta dissertação.

Ademais, por debaixo da superfície pintada imitando uma pele, de cor marrom, o procedimento de apropriação das imagens da azulejaria esteve presente: “Então, tem um desses quadros que é por punção, aí nesse quadro eu botei a figura da azulejaria que é um médico tentando extrair, fazendo uma operação extraíndo um demoniozinho da cabeça”. A artista se refere ao painel *Habenda in Primis Animi Cura* ou *Antes de Tudo Deve se Cuidar da Alma* (Figura 13), única imagem presente na azulejaria do claustro do Convento de São Francisco que remete a uma intervenção cirúrgica.

O emblema correspondente⁷⁰ (Figura 14) descreve a “cirurgia” tal qual uma cegueira espiritual, mal incurável pela medicina. Assim, enquanto o paciente busca curar sua cegueira física, ignora a Virtude e abraça o basilisco⁷¹, capaz de matar por um simples olhar.



Figura 14: VAENIUS, Otto. *Habenda in Primis Animi Cura* (*Antes de Tudo Deve se Cuidar da Alma*). c. 1608.

Fonte: Vaenius ([1701?]), s.i.p.

⁷⁰ VAENIUS, op. cit., nota 50, s. i. p.

⁷¹ Serpente mitológica semelhante a um dragão com coroa de galo na cabeça.

Em *Extirpação do Mal por Incisura* (Figura 15), a tela novamente pintada sugerindo uma pele, tem figuras de demônios “tatuados” em azul cobalto, apropriados de um painel à entrada da Igreja, sobre o nascimento de São Francisco (Figura 16).



Figura 15: VAREJÃO, Adriana. *Extirpação do Mal por Incisura*. 1994.
Fonte: www.adrianavarejao.net



Figura 16: ANTUNES, Bartolomeu. [“Sem título”]. 1737.

Na Igreja, essas figuras invocam o medo do mal que, no Brasil do século XVIII, era comumente associado ao paganismo, aos rituais antropofágicos e aos costumes culturais do índio e do negro⁷². O poder dessa imagem é representado pelas raspagens que sofreu ao longo do tempo, criando perdas de partes dos rostos dos demônios. O corpo da pintura de Varejão reflete o procedimento de raspagem que sofreu a azulejaria da Igreja. As figuras dos demônios têm parte de seus corpos rasgados e deixados sobre uma maca colocada em frente à tela, que pintada, cortada e preenchida com espuma de poliuretano, simula a carne e a desintegração física dos corpos.

Mas, o procedimento da artista não só parodia a raspagem da imagem da Igreja, como também demonstra uma multiplicidade e interdisciplinaridade na utilização dos meios, arrancando parte da pintura e remetendo sua materialidade ao espaço exterior. Segundo Herkenhoff⁷³, a pintura torna-se personagem, corporeidade e dissolução a partir de um olhar predatório para a história da arte no qual “tudo se contamina”.

A série *Extirpação do Mal* passa das imagens religiosas da azulejaria do século XVIII à pintura personificada como um corpo, um organismo a se organizar no fluxo que canibaliza nossa história cultural e opera em um corpo pictórico e narrativo fragmentado. Essa operação complexa, intrincada, composta por elementos de meios e linguagens, distintos e relacionados, remete ao conceito de *mestiçagem*⁷⁴ utilizado por Cattani, para referenciar a coexistência tensa produzida pelos cruzamentos entre linguagens, técnicas, suportes, materiais e meios de expressão na arte contemporânea. Essa tensão, à qual se refere a autora, dá-se ao jogar com elementos formais do passado e de diferentes culturas, provocando a criação de novos sentidos dentro de um espaço único e complexo de representação.

⁷² FREYRE, G. **Sobrados e Mucambos**. São Paulo: Global, 2004.

⁷³ HERKENHOFF, op. cit., p. 6-7, nota 9.

⁷⁴ CATTANI, I. B. “Cruzamentos e tensões: mestiçagens na arte contemporânea no Brasil e no Canadá”. In: **Interfaces Brasil/Canadá**, Rio Grande, n.º. 6, 2006, p.109 – 111. Cattani apóia-se no conceito de *mestiçagem* defendido por François Laplantine e Alexis Nouss, como uma composição na qual os elementos não se fundem, mas guardam sua integridade, mantendo a tensão no confronto e no diálogo. Esse estudo privilegiou a adaptação por Cattani do conceito de *mestiçagem*, delimitando-se ao âmbito da arte, para referir-se a obras estruturadas como cartografias imaginárias e críticas que fazem repensar e criar paradigmas para a arte na contemporaneidade.

A pintura ornamental e religiosa do período colonial, pintada em azul cobalto, típica da porcelana chinesa e da azulejaria barroca é atravessada, anacronicamente, pelas telas em tons de pele e carne.

Enquanto a imaginária religiosa barroca, especialmente as chagas do Cristo crucificado, impressiona por suas feridas abertas, a pintura de Varejão substitui a tradição da carnação na pintura pelo interior do corpo como carne, estruturando uma dupla função à cor: elemento que expõe uma tradição e paradoxalmente se distancia da imagem apropriada para fundar uma outra rearticulação da pintura no espaço.

Corpo e dissolução, carne e pele são apresentados como algo disforme, um interior de um organismo vivo sem definição de órgãos, de modo muito diferenciado da das pequenas feridas e sangramentos típicos do Cristo flagelado, ou mesmo da carne representada nas pinturas flamengas dos séculos XVII em que se expunham cortes e partes anatômicas do interior do corpo animal⁷⁵.

Varejão⁷⁶ usa como referência em sua pintura, a obra *Boi Esquartejado* (1655) de Rembrandt (Fig. 17), que traz a questão da carne como corpo sangrento e mutilado. Segundo Argan⁷⁷, a carcaça do boi pendurado no açougue surge como um processo de substituição de si (carne do artista) pelo outro (carne do boi), e da espessura da matéria pictórica pela forma da carne. Ao modo de uma carcaça ensanguentada, a carne reproduzida por Varejão também opera um processo de substituição, próprio à alegoria.

⁷⁵ SCHNEIDER, N. **Still Life**. Germany: Taschen, 1994, p.35.

⁷⁶ VAREJÃO, A. **Entrevista com Hélène Kelmacher**. 2004. Disponível em: www.adrianavarejao.net.

⁷⁷ ARGAN, op.cit., p. 182, nota 15.

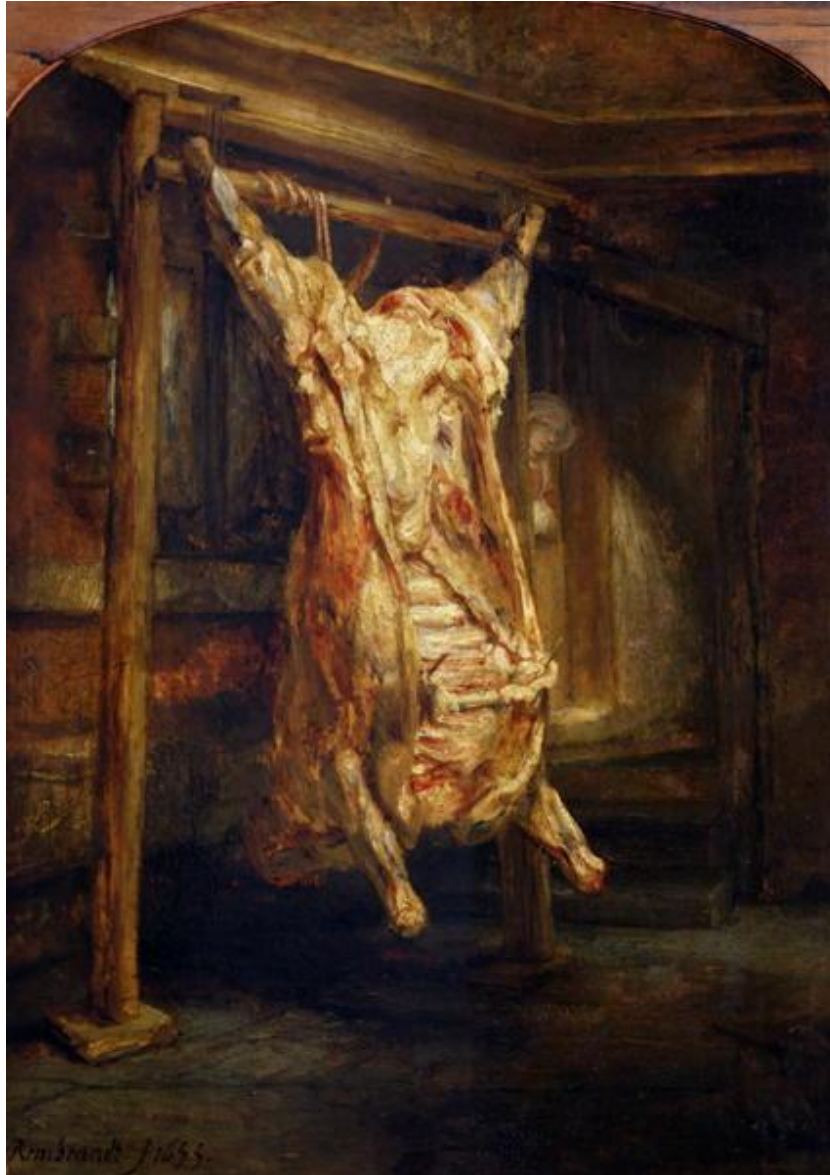


Figura 17: VAN RIJN, Rembrandt. *Boi Esquartejado*. 1655.
 Fonte: Argan (2004), s.i.p.

No entanto, na série *Extirpação do Mal*, a tinta como transfusão de “sangue” azul cobalto se expande da pintura ao espaço físico; a pintura como pele raspada tem por tatuagem, o retrato de um corpo descartado em bacias; o corpo da pintura pode ser curado com acupuntura, emplastos, ventosas; ter marcas de cicatrizes ou partes arrancadas, deixando sua carne exposta. Desse modo, pode-se dizer que a imagem da carne na pintura de Varejão se aproxima do conceito que Argan⁷⁸, dá à figuração alegórica a imitação de algo que não tem um significado em si, que “não é o objeto, mas a ocasião de um pensamento” capaz de suscitar a indagação sobre quais novos contextos e relações poderiam desenvolver:

⁷⁸ Ibid, p.176 – 7.

Entenda-se: com as coisas reais, a relação é de utilidade ou de fruição; somente quando as coisas são dadas como representações, quando se tornam ideias-objetos, é possível assumi-las como ocasião de pensamento. O processo imitativo do artista consiste nessa transformação das coisas em representações, na capacidade de prepará-las para ser objetos e instrumentos da atividade mental.

Nesse jogo mental em que a representação e a substituição são evidenciados, Varejão constrói um outro espaço em que as relações derivadas entre as imagens transplantadas dos painéis e a pintura da carne têm um valor estrutural e fragmentário, saindo dos limites da função religiosa da azulejaria e da tradição do “gênero” natureza-morta para a construção de um espaço pictórico que interpreta as obras do passado, porém se funda na história da pintura contemporânea, entre a apropriação e a alegoria, na criação de um espaço antropomórfico, colocando, em movimento, a relação da pintura com os objetos tridimensionais e o espaço expositivo.

1.3 O CORPO CANIBAL NA SÉRIE *PROPOSTA PARA UMA CATEQUESE*

O termo *canibal*, segundo Almeida⁷⁹, tem origem à época da descoberta da América, por meio de Cristóvão Colombo, nos quais relata o encontro de restos abandonados de um festim antropofágico em uma das ilhas das Antilhas. Em seu diário, oscilou a grafia entre *carib*, *canib*, *caniba*, *canima*, e ainda *caníbales*, enquanto os habitantes da região designavam seus inimigos de *caribes*. O termo *canibal*, passa a significar, para o europeu, não só aquele que come a carne humana, mas também o habitante do Novo Mundo, como sinônimo de índios do Caribe ou sul-americanos, aludindo a antropofagia e a ferocidade.

Enquanto o *canibalismo* remete ao ato de alimentar-se de membros de sua própria espécie, a *antropofagia* liga o ato de comer a carne humana a um ritual⁸⁰. No Brasil, a noção de antropofagia vem da prática dos índios tupinambás em devorar bravos

⁷⁹ ALMEIDA, M. C. F. **Tornar-se outro**: o topos canibal na literatura brasileira. São Paulo: Annablume, 2003, p. 40 - 42. Existe uma diversidade de práticas canibalísticas e rituais próprios a cada grupo, que não convém detalhar a esse estudo.

⁸⁰ Ibid, p. 35. Os termos apresentam-se muitas vezes como sinônimos, ou seja, podemos encontrar o termo *antropofagia* para designar a devoração da carne humana, enquanto o *canibalismo* pode estar associado a um ato de selvageria indígena. Ficaremos, entretanto, com a designação explicada no texto acima.

guerreiros que fossem seus inimigos, como uma assimilação vingativa em reação ao poder hostil do outro. Ao devorar o forte e bravo guerreiro, o índio canibal se apropriava de suas virtudes, como um princípio de continuidade e metamorfose que ocorre na ideia da apropriação e consumo do outro.

O canibalismo ritual no Brasil se propagou pela Europa através da publicação de três relatos de viagens do século XVI, entre textos e gravuras: Hans Staden publicou, em 1557, um relato⁸¹ com xilogravuras em Marburg, Alemanha, sobre sua experiência, por nove meses, como prisioneiro dos índios tupinambás, da família linguística tupi-guarani, situação da qual escapou de ser devorado; Jean de Léry, membro da expedição França Antártica, publicou um texto sobre sua experiência, em Genebra (1578)⁸², e Theodor de Bry⁸³, que nunca visitou a América, publicou na Antuérpia, versões adaptadas dos relatos e gravuras das viagens de Staden e Léry (volume III)⁸⁴.

O olhar do “civilizado” sobre o “bárbaro” marcou o choque entre as diferentes culturas ao longo de séculos. No Brasil moderno, o escritor e poeta Oswald de Andrade⁸⁵ (1890 – 1954), no Manifesto Antropófago⁸⁶, declarou-se “contra todas as catequeses”, referindo-se criticamente aos valores que haviam sido transplantados

⁸¹ A segunda edição do livro de Hans Staden com tradução portuguesa foi editada no Brasil como *Viagem ao Brasil: versão do texto de Marpurgo, de 1557*. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1930 (edição visualizável no site da Biblioteca Nacional Digital, de Portugal. Disponível em: <http://purl.pt/151/index.html>. Acesso em: 25 mar 2009.

⁸² Jean de Léry (1534-1611), pastor calvinista e missionário, publicou seu relato no livro *Histoire d'un Voyage Faict en la Terre du Brésil, autrement dite Amerique*, reeditado em 1980 como *Viagem à Terra do Brasil* (trad. Sérgio Milliet), 1980.

⁸³ Theodor de Bry (1528 - 1598), ourives, editor e gravurista flamengo, ilustrou livros adaptando imagens e textos dos artistas viajantes. Após sua morte, sua família deu continuidade às publicações, totalizando 12 volumes publicados entre 1590 e 1634.

⁸⁴ O original em latim, *America Tertia Pars memorabile provinciae Brasiliae historiam (...)*, de 1593, possui edição alemã de ca. 1610, visualizável na Library of Congress. Washigton, EUA. America. pt.3. German. [Frankfurt]1593 [i.e. ca. 1610]. Disponível em: <http://international.loc.gov/cgi-bin/...> Acesso em: 01/01/2009.

⁸⁵ Escritor e poeta, Oswald publicou primeiramente, o *Manifesto Antropófago*, na Revista de Antropofagia (n. 1, ano I, maio 1928), no qual propunha a transformação crítica da cultura brasileira, pela devoração e reconstrução de nossas influências européias. O movimento antropofágico tem duas versões de origem, por Aracy Amaral, em *Tarsila: sua obra e seu tempo* (1975) e por Raul Bopp, no artigo *Diário da antropofagia* (1966). Enquanto Amaral defende a ideia de origem a partir de uma tela de Tarsila do Amaral, batizada de Abaporu (aba = índio, homem; poru = comer) por Oswald e por Bopp com o auxílio de um dicionário de tupi, Bopp apresenta uma versão anedótica em que o poeta, em um restaurante, após citar Hans Staden, proclamou: “*Tupy or not tupy, that is the question*” (Cf.: ALMEIDA, op. cit, p. 78, nota 79).

⁸⁶ ANDRADE, O. “Manifesto Antropófago”. In: **Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos**. V.1 [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998. vol. 1., p. 532 – 535.

ao Brasil pelos colonizadores europeus. O movimento ao qual Andrade se refere, não serve a uma revisão fiel do passado, mas visa a desestabilizar, por uma metáfora de cunho antropofágico, os paradigmas estéticos e culturais construídos ao longo desse processo: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. No Manifesto Antropófago, Andrade demonstra conhecimento da expedição ao Rio de Janeiro, da qual Jean de Léry participou junto a Villegaignon: “Filiação. O contato com o Brasil Caraíba. *Où Villegaignon print terre*”. Desse modo, a menção à antropofagia se comporta como “matéria-prima culinária para a ritual devoração espiritual do outro e para a conquista de poderes dos antepassados”⁸⁷.

Adriana Varejão, assim como Andrade, teve acesso a essa literatura de viagem citada. Os procedimentos antropofágicos sedimentados em relações interculturais, estão evidenciados na pintura da artista, que toma para si gravuras de De Bry, parecendo fazer jus às frases de Andrade: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” ou ainda, “A transformação permanente do Tabu em totem. Antropofagia.”⁸⁸. Ou seja, Oswald parte da condição de origem, identificado pelos europeus, enquanto homem selvagem que come seu semelhante, a ser catequizado para salvar-se da selvageria, para chegar à origem no sentido totêmico, compreendendo o ato de se alimentar do outro, de outras culturas, como lugar de encontro e o confronto entre culturas tão diversas, a fim de construir um movimento oposto ao de uma cultura subordinada à cultura do colonizador.

No caso de Varejão, a artista se volta às imagens que acompanham os relatos de viagens, especialmente de Theodor de Bry, não para retomar a visão europeia em relação aos costumes nativos, mas para se apropriar e teatralizar as imagens que se constituíram em paradigmas visuais e artísticos do período colonial.

A artista se vale da apropriação da imagem não como uma cópia ou uma réplica de um estilo qualquer, pressupondo, ingenuamente, que possa produzir algo idêntico ao original, possível de ser transplantado de um meio a outro, entre tempos diversos. A apropriação das imagens da azulejaria e da gravura por Varejão se dá por intermédio da projeção de imagens sobre a tela de pintura, quando passa a re-

⁸⁷ BELUZZO, A. M. Trans – posições. In: op. cit., nota 86, p. 68.

⁸⁸ Loc. cit.

configurar um diferente sentido. Sem dissimular suas fontes, sua estratégia subverte princípios de autoria e originalidade, valores tradicionais do sistema de arte. Paradoxalmente, suas intervenções, no sentido de criar formas novas, em muitas obras, são mínimas, limitando - se, muitas vezes, na combinação de imagens, como um mosaico, e na inserção da representação que imita a pele esfolada, a carne exposta, como um *corpo-pintura*⁸⁹, oferecido ao olhar do espectador que re-qualifica e atravessa o modelo cultural.

Na série *Proposta para uma Catequese* (1993-1998), Varejão repõe o choque e o trauma cultural do colonizado pelo colonizador e desafia a continuidade desse processo, em um modo diverso e inverso, “canibalizando” o contágio cultural. O corpo canibal, na série, se insere por meio da antropofagia, legado do ideário do modernismo brasileiro, mas adaptado a uma livre interpretação, no sentido de uma representação que tem o canibalismo do ritual tupinambá como modelo de “*tornar-se outro*” na mesma cultura⁹⁰, por estratégias de *paródia* e *apropriação*.

Adriana Varejão explora a história artística barroca, transformando imagens da história da arte em ficção, ferramentas que reconfiguram um outro espaço pictórico, que auxiliam a pensar, de modo próprio, a pintura da artista na contemporaneidade. A história de nossa formação colonial vai sendo redefinida, reescrita, por meio da inserção de imagens da gravura e da azulejaria na pintura da artista, re combinadas em uma narrativa fragmentada, que surge na medida em que as fontes são apropriadas e redimensionadas a para a produção de outros sentidos que não os circunscritos pelas obras originais.

Segundo Owens⁹¹, é por esse esvaziamento de sentidos da imagem original que a alegoria é criticada:

⁸⁹ A relação corpo-pintura está designando a representação imitativa do corpo, da carne ou da pele como uma metáfora do corpo da pintura, ou seja, da pintura como um organismo, um corpo vivo. Quando nos referimos somente a representação do *corpo* pela artista, fragmentado ou não, falamos de imagens corporais que persistem em sua obra, se dando entre a imagem representada do corpo da artista, e da paródia de imagens que representam o corpo, seja na forma humana ou de personalidades mitológicas, como na série *Extirpação do Mal*.

⁹⁰ ALMEIDA, op. cit., p. 34, nota 79.

⁹¹ OWENS, op. cit., p. 114, nota 17.

O imaginário alegórico é um imaginário apropriado; o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica o significado culturalmente, coloca-a como sua intérprete. E em suas mãos a imagem torna-se uma outra coisa (*allos* = outro + *agorei* = dizer).

Sendo assim, gerando imagens pela reprodução de outras, Varejão estabelece uma relação dialética com a obra originária, que não se condiciona a uma reprodução de um documento iconográfico sedimentado pelo tempo na memória histórica dos monumentos. Na obra da artista, essas figuras ressurgem do patrimônio de imagens religiosas e artísticas do período colonial, sendo reinventadas em uma transmutação de imagem, espaço e tempo, trazendo a memória barroca à contemporaneidade.

Segundo Argan⁹², a poética barroca do século XVII tem como princípio a *alegoria*, que não se limita a projetar um conceito para a imagem, mas faz acreditar na potência do processo imaginativo fundamentado na verossimilhança, como um processo mental, expresso na criação de uma espacialidade, na qual a *persuasão* é o convite a entrar e se sentir participante do *ambiente* oferecido. A persuasão, capaz de determinar um valor ambiental a um espaço imaginário e verossímil, é “um convite a *entrar* e a *integrar-se*”, transmitido por meios visuais associados ao monumento.

A ideia de alegoria e persuasão da estética barroca se desenvolveu em Portugal, na pintura sobre o azulejo⁹³, que, em sintonia com a arquitetura, transformou cenicamente de pequenos a grandes espaços, entre o século XVI e o século XVIII. Por seu elo com a gravura, desenho e mosaico, além da pintura e da arquitetura, já citadas, o azulejo colonial luso-brasileiro trouxe ainda um complexo sistema de interpenetração entre culturas, resultado de várias contribuições técnicas e artísticas, dos árabes aos ibéricos, da contribuição holandesa à influência chinesa, ocupando um lugar importante em um cenário de *hibridismo cultural*⁹⁴.

⁹² ARGAN, op. cit., p. 40 – 43, nota 15.

⁹³ Não iremos realizar uma abordagem histórica sobre o desenvolvimento da azulejaria em Portugal, mas fundamentar e contrapor algumas composições de revestimentos cerâmicos que travam um diálogo direto com as obras a serem analisadas da série Proposta para Catequese de Adriana Varejão.

⁹⁴ Utilizamos o termo nesse estudo para designar a variedade de linguagens em torno do processo de formação cultural ocorrido no Brasil durante o período colonial, sem adentrar em questionamentos no sentido colocado por Peter Burke em *Hibridismo cultural* (São Leopoldo: UNISINOS, 2003), ao considerar superficial, a ideia de que encontros culturais levam a uma mistura cultural, já que uma tradição pode manter-se “pura” e conquistar outras. O mesmo autor chama a atenção para os

A prática de revestimento de ambientes, em Portugal, chegou a substituir tecidos em altares, pintura a óleo e tapeçarias⁹⁵ constituindo “uma grade ou grelha, predominantemente, ortogonal de recortes de placas cerâmicas poligonais”⁹⁶. Azulejos de padrão em módulos repetidos compunham soluções visuais de movimento e ritmo em diagonal, integrando espaços intercalados a painéis que funcionavam como quadros, e para os quais gravuras eram comumente transplantadas.

Do final do século XVII ao início do seguinte, a profusão do uso desses revestimentos seguiu, a ponto de numerosos painéis em azulejaria serem encomendados às oficinas de Delft, na Holanda. A essa época, eram abundantes as porcelanas chinesas azuis e brancas que chegavam de Macau pelos navios portugueses. A produção dos azulejos, destinada à decoração de mosteiros, conventos, igrejas, palácios, quintas e jardins de Portugal, atravessou o oceano e chegou ao Brasil, apresentando traços da cultura holandesa e chinesa (as “*chinoiseries*”⁹⁷), destacando-se “pela quantidade, qualidade, criatividade e variedade de emprego”⁹⁸.

A variedade de composições decorativas da azulejaria barroca, presente em obras da série *Proposta para Catequese* de Adriana Varejão⁹⁹, mesmo que fragmentadas ou modificadas, mantém traços e marcas dos encontros e/ou confrontos entre as origens culturais heterogêneas envolvidas.

pensamentos de Mikhail Bakhtin – para quem uma grande variedade de linguagens são possíveis de serem encontradas em um único texto, e de Edward Said, ao considerar que todas as culturas envolvidas são híbridas e heterogêneas.

⁹⁵ HENRIQUES, P. e MONTEIRO, J. P. *As Coleções do Museu Nacional do Azulejo de Lisboa*. São Paulo: SESI/FIESP, 2008, s.i.p.

⁹⁶ PINHEIRO, O. “Azulejo Colonial Luso-Brasileiro: uma leitura plural”. In: TIRAPELLI, P. (org.) **Arte Sacra Colonial: barroco memória viva**. São Paulo: UNESP, 2005, p. 125.

⁹⁷ Flexor, M. H. O (org.). **O Conjunto do Carmo de Cachoeira**. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2007, p.175. Segundo a autora, *chinoiseries* ou *chinesices* são objetos de arte e curiosidades vindos ou inspirados na China.

⁹⁸ MAIA, Pedro Moacir. **Vistas e festas lisboetas em azulejos na Bahia**: Ordem Terceira de São Francisco. Salvador: IPAC, 2002, p. 12)

⁹⁹ Destacaremos para análise algumas obras da série, tendo como padrão de seleção, critérios como o conhecimento da origem da imagem apropriada, e seu valor de exemplaridade para as questões que seguem o desenvolvimento desse estudo. As referências às composições da azulejaria só serão desenvolvidas à medida que contribuírem para a análise das obras da artista.

1.3.1 Proposta para uma catequese - Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento

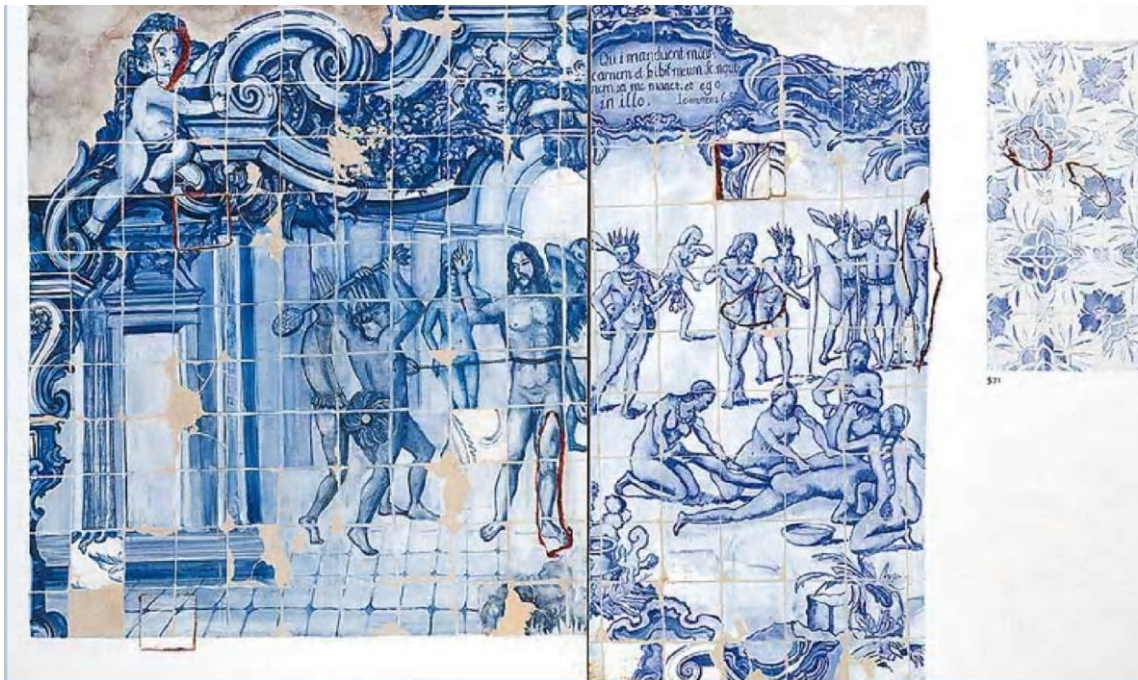


Figura 18: VAREJÃO, Adriana. *Proposta para uma Catequese - Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento*. 1993.

Fonte: <<http://www.adriavarejao.net>>

A pintura *Proposta para uma Catequese - Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento* (1993) (Figura 18) mostra o início de um processo de criação e montagem¹⁰⁰ semelhante a muitas outras pinturas seguintes, nas quais a artista passa a incluir na construção formal do espaço pictórico a disposição em grade ortogonal¹⁰¹, à maneira dos painéis de azulejaria portugueses. Na obra, a artista trava um diálogo com duas gravuras de Theodor de Bry (Figuras 19 e 20), publicadas em *Americae Tertia Pars* (*América – Parte III*)¹⁰².

¹⁰⁰ Em seu processo de criação durante essa série, a artista fotografa partes do patrimônio histórico em viagens, ou se apropria de imagens por consulta a livros de importância histórica. Partes das imagens posteriormente são projetadas sobre a tela, incitando um confronto entre referências de meios diversos.

¹⁰¹ A artista dará continuidade à demarcação da composição do espaço pictórico, em grade ortogonal, em todas as obras a serem analisadas, no presente estudo, a partir de *Proposta para uma Catequese, Parte I – Díptico: Morte e Esquartejamento* (1993).

¹⁰² A coleção de narrativas de viagens, em vários idiomas, dividiu-se em *Grandes Viagens*, dedicada ao Novo Mundo (Índias Ocidentais), e *Pequenas Viagens*, relativa às Índias Orientais (Ásia e à África). *Grandes Viagens* foi reeditada sob o título “América”, em 1992, pela Biblioteca Real de Madrid.

Na pintura da artista, à esquerda do díptico, parte de um espaço arquitetônico emoldurado por anjos e volutas, se sobrepõe a um fundo em tons de manganês, coloração utilizada no século XVII para o contorno das figuras em azul e branco. O emolduramento, feito por imagens descontínuas, recebe à direita do díptico, a inscrição em latim *Qui manducat mean carnem et bibit meum sanguinem ia me manet, et ego in illo* ou *O que come a minha carne e bebe o meu sangue, esse fica em mim, e eu nele* (João 6, 57) ¹⁰³. A inscrição, referente à passagem da Eucaristia, simboliza a consagração do Corpo e Sangue de Cristo a ser compartilhado com os fiéis no momento da Comunhão. Segundo Herkenhoff¹⁰⁴, em texto publicado por ocasião da exposição desta pintura na XXIV Bienal de São Paulo, a artista opera um agenciamento crítico da história, relacionado a questão do canibalismo:

A obra *Proposta para uma Catequese* de Adriana Varejão, um dos poucos casos de apropriação de imagens trabalhados nesta Bienal, remete às idéias de Eucaristia e catequese como guerra de canibalismos, indicando uma espécie de fundação dessa sociedade em abandono no processo colonial.



Figura 19: BRY, Theodor de. [Sem Título]. c. 1593.
Fonte: Bry (c. 1619), s.i.p.

¹⁰³ HERKENHOFF, op. cit., 1996, p.8, nota 9.

¹⁰⁴ _____. "Um entre Outros". In: **XXIV BIENAL DE SÃO PAULO**. Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outros/s. [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998a, p. 117.

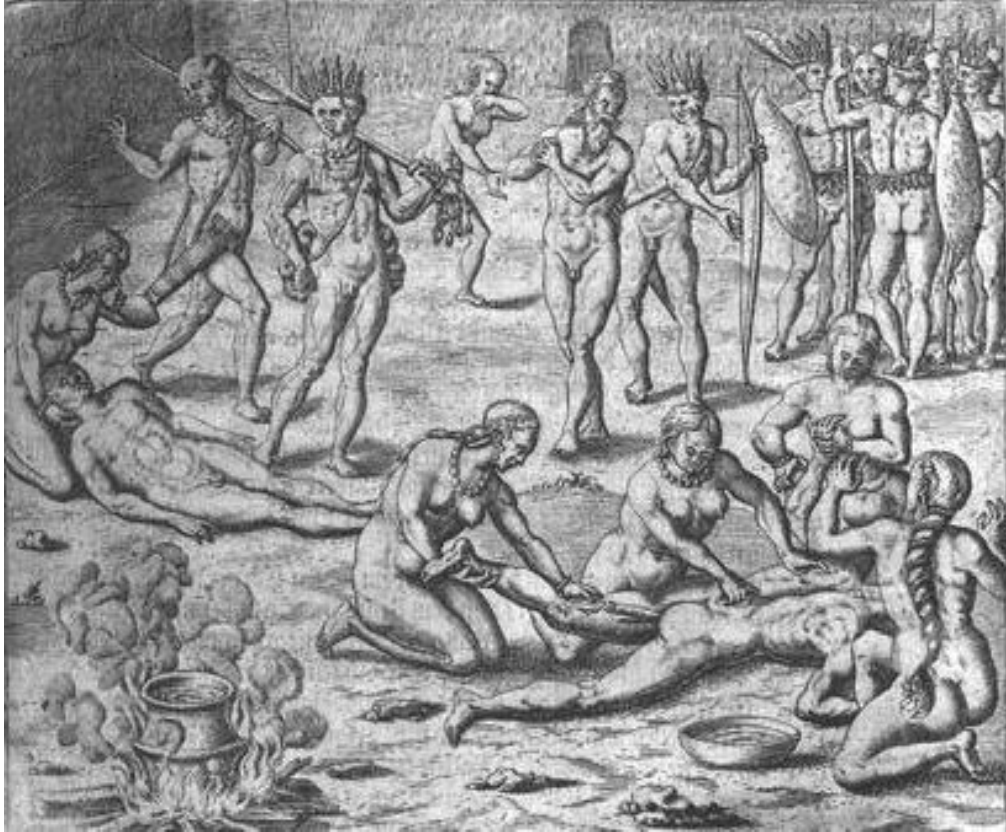


Figura 20: BRY, Theodor de. [Sem Título]. c. 1593.

Fonte: Bry (c. 1619), s.i.p.

Na tela, partes de figuras e do contorno, à volta da pintura, que simula azulejos, representa a carne como se esta pudesse sair por debaixo da superfície pictórica, isto é, a artista imita a carne como se a tela pudesse ser um corpo vivo, e a superfície pictórica pudesse se transubstanciar em pele. No entanto, é evidente que a artista não pensa que a tela pintada é corpo vivo, mas cria uma ficção em torno da materialidade da pintura e sua significação diante da história da pintura e da tradição de se pintar a carnação da figura humana. O alegorismo se faz presente, então, em todo o processo mental e pictórico que produz a pintura da artista, e não se reduz à inserção de uma ou outra figura restrita a um aspecto puramente formal.

Na mesma pintura, a artista simula fissuras e perdas na azulejaria, a fim de simular a ação do tempo. Inclui ainda, detalhes de azulejos que não possuem continuidade com a cena representada, rememorando o fato de que em muitas igrejas barrocas, o espaço vazio de azulejos perdidos, ao se soltarem do conjunto, foi muitas vezes preenchido por peças de outros painéis, sem a preocupação de dar continuidade ao desenho original do conjunto.

A primeira gravura mencionada de De Bry tem a figura central da vítima, presa pela cintura pela *mussurana* (corda de algodão, feita pelos índios) prestes a ser preparada para um ritual antropófago. À direita da vítima, um índio ornado de penas coloridas, segura o *ibirapema*, espécie de tacape marchetado, que servia para matar o prisioneiro ¹⁰⁵. Parte dessa gravura foi inserida à esquerda da tela, e a figura central, a vítima do ritual, foi substituída por Varejão pela figura do Cristo, representado com mãos e pés em chagas. A mão direita do Cristo, em um gesto típico, possui o dedo médio e o dedo indicador voltados ao alto, podendo significar, de modo ambíguo, bênção ou aceitação de seu próprio sacrifício. A perna esquerda do Cristo recebeu um tratamento pictórico diferenciado, imitando a carne do corpo (como já foi descrito acima).

No entanto, a representação da carne - como se o quadro fosse um corpo vivo e a superfície pictórica fosse pele - não poderia relacionar-se à Eucaristia, apresentada pela frase inscrita, à transubstanciação do corpo de Cristo em associação aos rituais de antropofagia? Em um exame minucioso, conclui-se que a “disjunção” entre as passagens da Eucaristia ao ritual antropófago se dá apenas superficialmente. O anacronismo e a fragmentação das imagens e cenas produzem uma nova e outra integração entre as partes associadas pela artista. Dando continuidade à descrição da tela, observamos, à direita, uma cena de violência que está por acontecer, identificada pelo gesto ameaçador do índio com a *ibirapema*, mas não podemos afirmar o que acontecerá em seguida. A cena, à direita da tela, é parte de uma segunda gravura de De Bry, que a artista projetou sobre a tela. Nesta cena, a artista insere mulheres índias abrindo um corpo humano, não identificado, deitado ao chão. A continuidade entre as imagens não nos esclarece sobre o desenvolvimento da narrativa fragmentada na pintura da artista ¹⁰⁶. Se recorrermos, a fim de esclarecer o enigma, observamos que esse sugere uma “*Proposta para uma Catequese*”, em um episódio de “*Morte e Esquartejamento*”: teria sido o Cristo morto, esquartejado, servido como corpo e sangue em um ritual antropófago?

Ao lado dessa última gravura, na extremidade direita da tela, a artista reproduziu ainda um fragmento de um painel de azulejaria, com padrões florais.

¹⁰⁵ PORCHAT, Edith. **Informações históricas sobre São Paulo no século de sua fundação**. São Paulo: Iluminuras, 1993, p.162.

¹⁰⁶ Ao contrário do livro, que apresenta uma determinada sequência entre as gravuras.

Herkenhoff¹⁰⁷ aponta a apropriação de ornamentos e imagens inseridas por Varejão, como resultantes do encontro entre culturas. Para o autor, a apropriação de imagens e *citacionismo* pela artista “não é mero embarque na História da Arte, mas um trabalho de compreensão da espessura da história e do seu processo de condensação e troca”. Dessas trocas entre imagens de um passado cultural, Herkenhoff ressalta a catequese por Varejão como uma “lição de modernidade”, já que os índios nos ensinam a antropofagia, entretanto, Louise Neri¹⁰⁸ afirma que, na série, Varejão invoca a história do azulejo, associando “o milagre cristão da transubstanciação a fantasias canibais adaptadas das gravuras de Theodor de Bry”.

A transubstanciação eucarística enfrenta sua analogia com a carne da pintura: “*Isto é o meu corpo. Tomai e comei, isto é o meu corpo dado por vós. Fazei isto em memória de mim*”. As palavras de Cristo, lembradas por Didi-Huberman¹⁰⁹, falam da *transubstanciação*, ou seja, da transformação simbólica que transfere o corpo de Cristo para o pão e o seu sangue para o vinho. Desse modo, podemos dizer que há uma carnalidade simbólica na hóstia consagrada, no ato da comunhão cristã, a ser consumida. Segundo Didi-Huberman, ao dar de comer e beber, Cristo oferece a matéria – sua “carne”, seu “sangue”, - a serem lembrados, passando do sacrifício de seu corpo ao sacramento, em um sentido paradoxal, no qual a morte faz nutrir a vida naquele que comunga, para que se torne incorporado daquilo que come, ou seja, da adoração amorosa ao Cristo.

Na pintura da artista, o corpo simbólico da Eucaristia não está presente no ritual indígena, mas no próprio corpo a ser devorado. Comer o outro, como um processo de aproximação: *O que come a minha carne e bebe o meu sangue, esse fica em mim, e eu nele* – um corpo canibal, “transubstanciado” em pintura.

1.3.2 Figuras de Convite: “este é o meu corpo”

Como dito anteriormente, Adriana Varejão reconfigura as imagens vindas de nossa formação colonial por meio da ficção, apropriação, deslocamento e

¹⁰⁷ HERKENHOFF, op. cit., p. 3, nota 9.

¹⁰⁸ NERI, op. cit., p. 30, nota 34.

¹⁰⁹ DIDI-HUBERMAN, G. “Disparates sobre a voracidade”. In: **XXIV BIENAL DE SÃO PAULO. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.** [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998. vol. 2. p. 193-4.

redimensionamento em sentidos que não os originais. No imaginário alegórico da artista, não só um refém capturado por índios canibais pode vir a ser substituído pela figura do Cristo, como uma guerreira celta pode se tornar a representação de uma figura da corte.

A apropriação e a paródia permanecem por toda a série Proposta para Catequese. Figura de Convite (1997), Figura de Convite II (1998) e Figura de Convite III (2005), são obras que a artista fez o jogo de substituição, misturando referências da azulejaria a outras gravuras de Theodor de Bry, publicados em Americae – Admiranda Narratio (...) (America - Parte I), e Americae; Tertia Pars (America - Parte III).

Os títulos das pinturas indicam as representações sobre a azulejaria recortada, de personagens femininas ou masculinas em atitudes de espera e cumprimento, recepcionando os visitantes à sua chegada, conhecidas como *figuras de convite*, *figuras de cortesia* ou *figuras de respeito* (Figura 21)¹¹⁰.

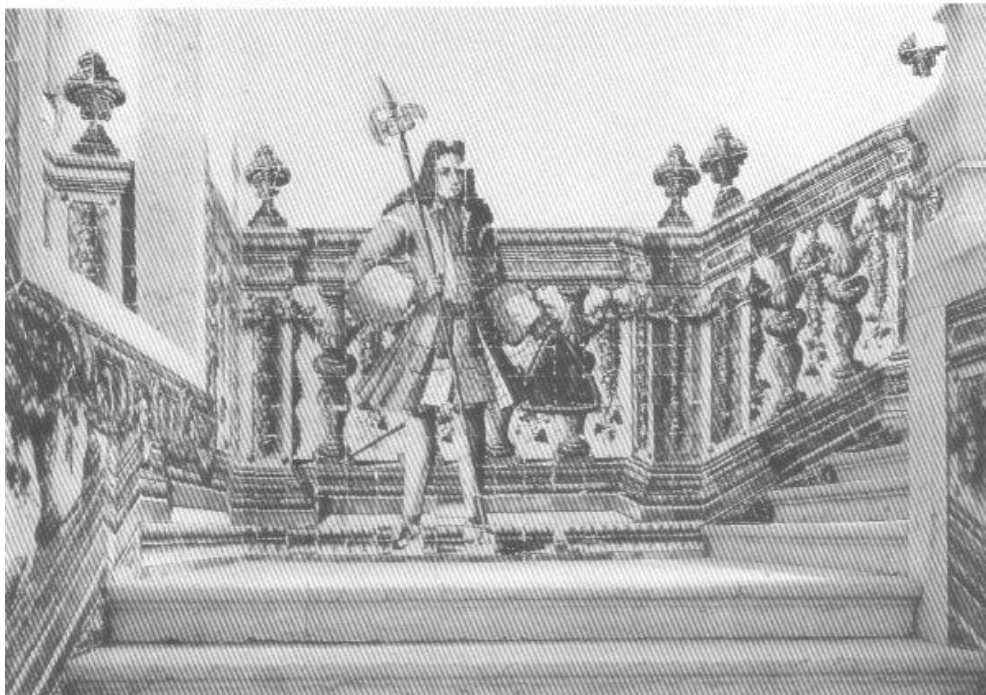


Figura 21: [Sem Título]. c. 1730.
Fonte: Pedrosa (1999), s.i.p.

¹¹⁰ A ilustração da figura de convite, proveniente do Palácio do Patriarca, em Santo Antão do Tojal, Portugal (ca. 1730), foi utilizada como referência para a artista nas telas intituladas Figuras de Convite. Adiante, essa questão será estudada mais detalhadamente.

Representavam alabardeiros, criados, damas ou guerreiros, em tamanho próximo ao natural, que cumpriam o papel da persuasão barroca ao integrar e promover o envolvimento do espectador no ambiente monumental, além de dinamizar e integrar, de modo harmonioso, a passagem entre os ambientes arquitetônicos. Típica do segundo quartel do século XVIII, período designado de *Grande Produção Joanina*, essa azulejaria foi encomendada por Portugal e também pelo Brasil, para incrementar entradas de habitações nobres, patamares de escadas, pátios abertos de palácios, conventos e jardins.

Além das *figuras de convite*, a artista também inseriu nas pinturas citadas, imagens de *azulejos de figura avulsa* (Figura 22), representando uma cena autônoma ou uma figura isolada e pequenina¹¹¹, em azul sobre fundo branco, própria ao gosto holandês, e foram muito aplicadas em Portugal e no Brasil durante o século XVIII, ocupando espaços menos nobres, como cozinhas.



Figura 22: AZULEJO de Figura Avulsa. c. 1701 – 1750.
Fonte: Museu Nacional do Azulejo, Portugal. (s.d.).

Segundo as pistas que nos deixam essa transferência de imagens através dos tempos, buscaremos quando necessário, decifrar o sentido dos cruzamentos entre as fontes, motivados pela ação da artista.

¹¹¹ PINHEIRO, O. Op. cit., p.142, nota 96. Segundo o autor, os azulejos de figuras avulsas poderiam receber figuras de flor, cesta de frutas, pessoas, moinhos, animais ou embarcações. Nas oficinas, eram muitas vezes pintados por crianças.

Em *Figura de Convite* (1997) (Figura 23), a pintura em azul cobalto sobre o fundo branco da tela, imitando a azulejaria, representa o desenho de uma figura feminina com o corpo tatuado de flores, de cabelos longos e soltos, tendo à cintura e ao pescoço uma espécie de cordão. Do cordão à cintura, pende uma fina corrente que parece segurar a espada por detrás de seu corpo. A mão direita da figura feminina parece estar à espera do visitante, recepcionando-o, enquanto a mão esquerda tem o dedo indicador sobre a ponta da lança, semelhante à da figura de convite da escadaria nobre do Palácio do Patriarca, em Santo Antão do Tojal.

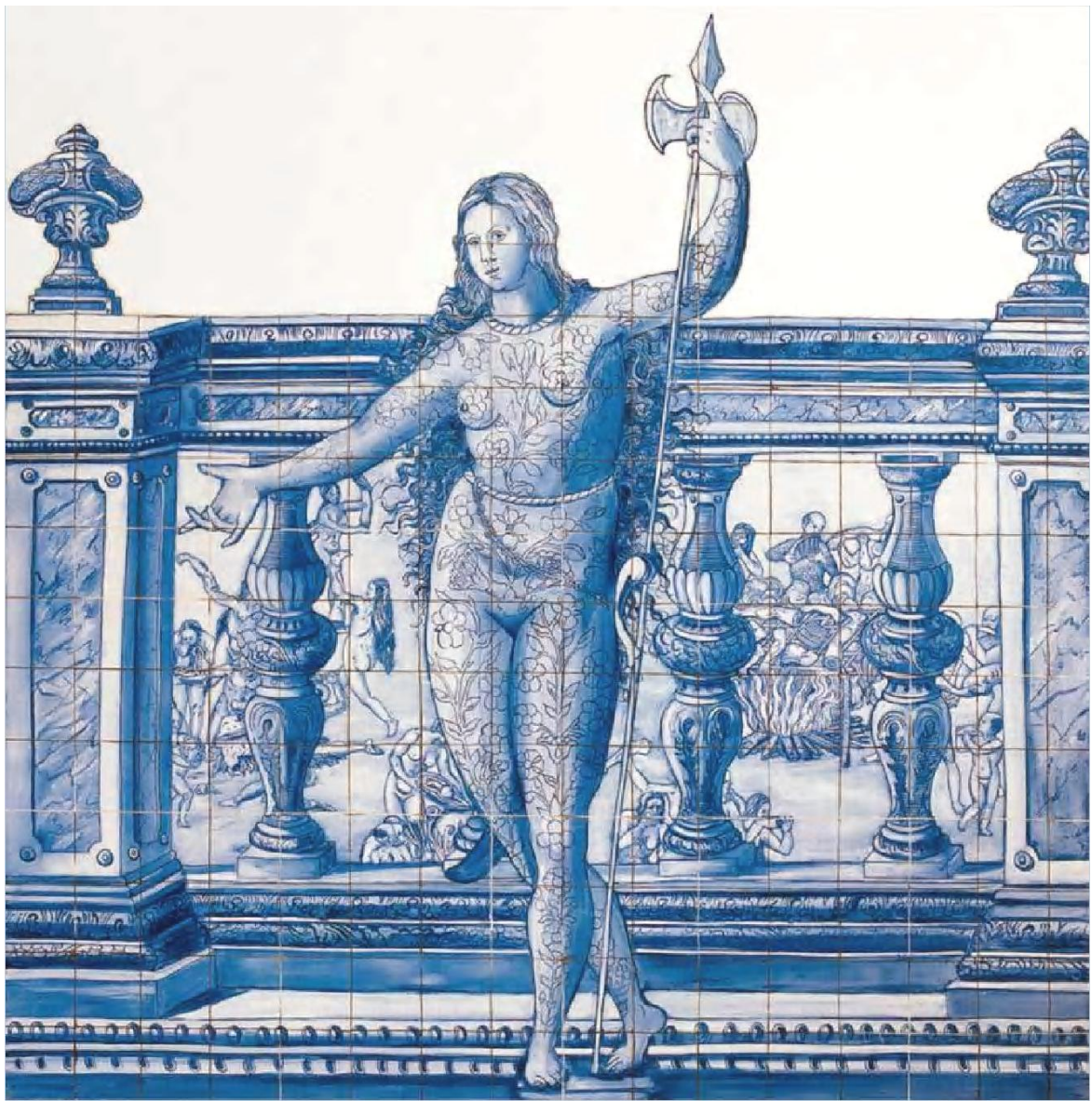


Figura 23: VAREJÃO, Adriana. *Figura de Convite*. 1997.
Fonte: <<http://www.adrianavarejao.net>>

A mesma figura de convite do Palácio português também serviu de projeção ao desenho da balaustrada, ao fundo da figura principal. O corpo tatuado da figura feminina de Varejão foi baseado em gravura de De Bry (Figura 24), publicada em *América – Parte I*. A gravura apresenta uma guerreira, com o corpo inteiramente tatuado por padrões florais, à exceção do rosto, pés e mãos. A guerreira representa um antigo povo celta que habitou a Bretanha, usando o cordão à cintura, de onde pende a corrente fina que leva à espada às suas costas, da qual só vemos as extremidades. Ela segura a lança na vertical com a mão esquerda, mas a ponta da lança, mais esguia, não está ao alcance de sua mão.

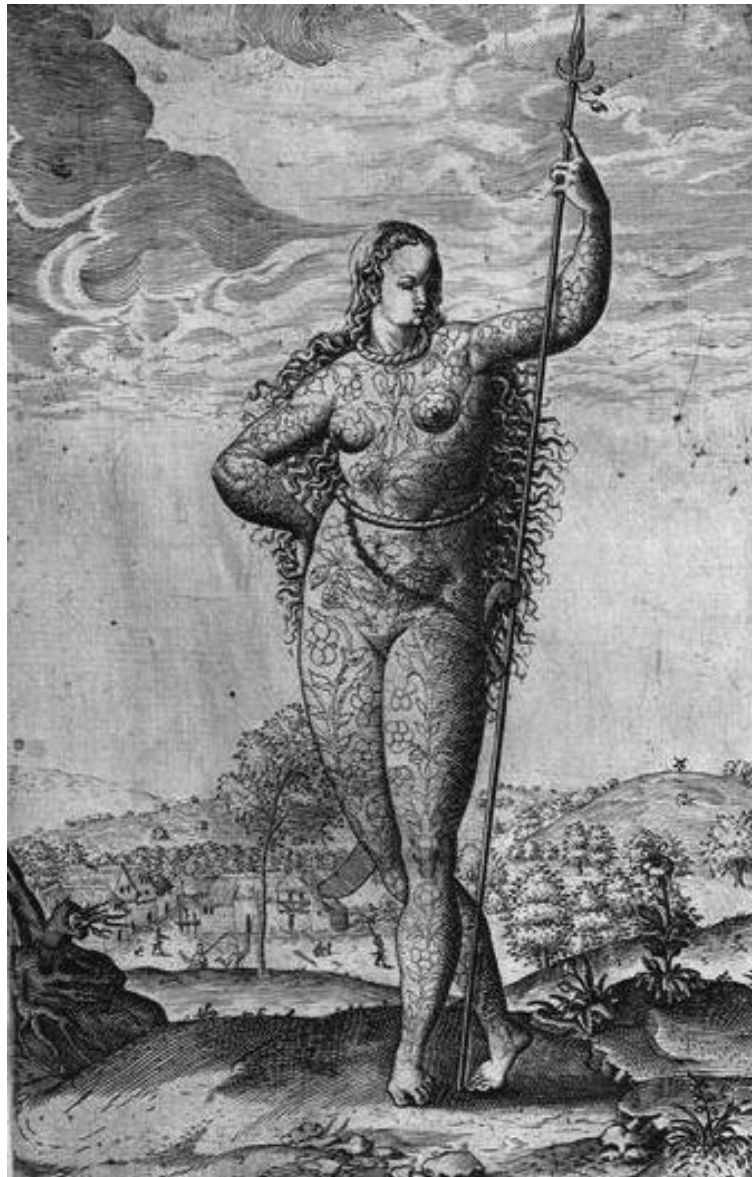


Figura 24: BRY, Theodor de. [Sem Título]. s.i.d.
Fonte: Bry , *Americae – Admiranda Narratio (...)* (America - Parte I). (s.d.), s.i.p.

Enquanto na gravura de De Bry, a guerreira está voltada à direita do espectador e posicionada frente a uma pequena vila, a *figura de convite* de Varejão, tem a cabeça voltada em três quartos para a esquerda, olhando o espectador, e se encontra posicionada diante de uma balaustrada representada em *trompe-l'oeil*, simulando aberturas na superfície da parede entre os balaústres pintados, criando ilusões de um outro espaço. A balaustrada projeta parte da imagem da azulejaria da escadaria nobre do Palácio do Patriarca, em Santo Antão do Tojal, Portugal¹¹².



Figura 25: BRY, Theodor de. [Sem Título]. s.i.d.
Fonte: Bry (c. 1619), s.i.p.

Na tela de Varejão, por trás da balaustrada pintada, se entrevê partes de outras duas gravuras, integrantes de *América - Parte III*. A cena da esquerda, na pintura de Varejão, se refere à gravura de De Bry em que tupinambás, em um ritual antropofágico, esquartejam e evisceram um corpo (Figura 25), enquanto à direita da pintura, a cena que se entrevê, por detrás da balaustrada, insere outra gravura de De Bry, em cena que representa o ritual no momento em que assam o corpo esquartejado, sendo comido socialmente por todos (Figura 26).

¹¹² Cf. Figura 21.



Figura 26: BRY, Theodor de. [Sem Título]. (s.i.d.), s.i.d.
 Fonte: Bry (c. 1619), s.i.p.

Figura de Convite II (1998) (Figura 27) e *Figura de Convite III* (2005) (Figura 28) são versões que utilizam fontes em comum, nas quais a artista se baseou para compor as duas pinturas citadas. O corpo feminino, em *Figura de Convite II* e *III*, foi fundamentado em gravura de De Bry, do livro citado anteriormente. Na gravura, outra guerreira celta (Figura 29), com os cabelos soltos. Seus ombros receberam desenhos de grifos; seu colo, abaixo do pescoço, uma meia lua e uma estrela; raios de sol à volta dos seios e do umbigo; pernas e braços com faixas decorativas e faces de leões nos joelhos. A guerreira tem o rosto voltado à sua direita; leva pendurada uma espada curva às costas; uma lança, no sentido vertical, à mão esquerda e duas outras lanças, no sentido horizontal, à mão direita. Ao fundo, uma paisagem longínqua mostra duas torres.



Figura 27: VAREJÃO, Adriana. *Figura de Convite II*. 1998.
 Fonte: <<http://www.adrianavarejao.net>>

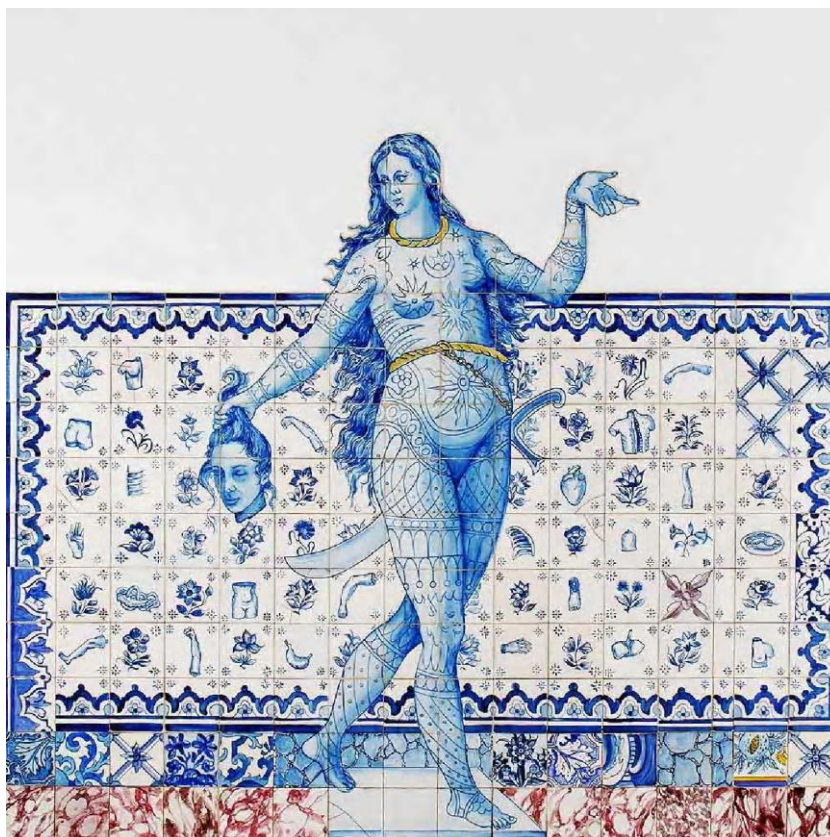


Figura 28: VAREJÃO, Adriana. *Figura de Convite III*. 2005.
 Fonte: <<http://www.adrianavarejao.net>>



Figura 29: BRY, Theodor de. [Sem Título]. s.i.d.
 Fonte: Bry , *Americae – Admiranda Narratio (...)* (America - Parte I), (s.d.), s.i.p.

Figura de Convite II e III obedecem ao mesmo esquema da tatuagem corporal da gravura de De Bry, mas apresentam pequenas variações: a cabeça da figura de convite da segunda versão se assemelha mais à gravura de De Bry do que a mesma cabeça da terceira versão. As pinturas se diferenciam ainda em relação à fonte, quanto à posição dos braços e acessórios, a não inclusão das lanças e o inacabamento da espada curva.

Um detalhe chama a atenção do observador: nas duas pinturas, a mão esquerda leva uma cabeça decapitada, suspensa pelos cabelos, e carregada pela figura de cortesia que aguarda o observador-visitante. Entre as duas pinturas, as cabeças têm uma expressão suave e posições diferenciadas. Em entrevista, a artista confirmou que se trata de seu auto-retrato¹¹³.

¹¹³ Declaração da artista. In: *Metropolis*. France 5, França, 2005, 1 vídeo (07:49 min).

A cabeça decapitada, auto-retrato de Varejão, estado fragmentário de um corpo representado que se converte em oferta ao espectador pelas mãos da figura de convite, poderia ter como ideal paradigmático o que Sarduy¹¹⁴ aponta como o processo da metáfora barroca, em se tratando de uma imagem na qual o artista é o modelo representado e quem organiza o espaço pictórico enquanto lugar que será visto e de onde se encontra o observador.

Assim, a cabeça da artista, fragmento do corpo ausente, se compara ao corpo da pintura, pele pintada da superfície do quadro. A pintura, objeto de indicação de um espaço ilusório remete à tradição da pintura quanto ao gênero dos auto-retratos de artistas. Segundo Argan¹¹⁵, o interesse pelo retrato no período barroco está relacionado à “imagem do protagonista, do herói de uma história imaginada”, como conteúdo objetivo da consciência do próprio ato de pintar.

A artista, inserida simbolicamente na ficção pictórica, de espaço e tempo indefinidos, desvia o olhar da figura de convite para um jogo sutil, em uma representação monocromática e não naturalista que não é produzida em nome de uma transcrição de imagens culturais, mas evidencia o próprio fazer/pensar pintura.

Varejão, ao tratar seu próprio corpo como sujeito e objeto de representação, fragmentado e oferecido ao outro, torna instável a ideia do modelo. Segundo Jeudy¹¹⁶, apresentar seu corpo é um pretexto para se negar a cópia. Desnuda-se a encenação e a paródia para pressupor a reversibilidade dos olhares entre o espectador que olha a imagem do artista inserido na pintura e a mesma imagem remetida ao observador.

No caso das pinturas *Figura de Convite II e III*, a ambiguidade se dá entre a figura de cortesia e o corpo da artista oferecido como pintura, à revelia de qualquer definição de tempo e espaço.

¹¹⁴ SARDUY, S., op. cit., p. 77, nota 20.

¹¹⁵ ARGAN, G. C., op. cit., p. 148, nota 15.

¹¹⁶ JEUDY, Henry-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 39 – 49.

Quanto às referências, além da evidência da apropriação das imagens da azulejaria do Palácio do Patriarca e das gravuras de Theodor De Bry, assumidas pela artista no catálogo *Adriana Varejão: trabalhos e referências*¹¹⁷, é interessante notar a semelhança da composição, com a cabeça decapitada, com a gravura do livro de De Bry, que se apresenta na página imediatamente seguinte às gravuras mencionadas. Trata-se de um guerreiro celta, de corpo tatuado, que leva uma cabeça decapitada (Figura 30).



Figura 30: BRY, Theodor de. [Sem Título]. c. 1593.
Fonte: Bry, *Americae – Admiranda Narratio (...)* (America - Parte I)

¹¹⁷ PEDROSA, A.; VAREJÃO, A. **Trabalhos e referências 1992 – 99**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1999, p. 2 - 5.

Ao fundo da figura feminina, em *Figura de Convite II* e *III*, aparece um painel emoldurado, pintado à moda de *azulejos de figura avulsa*, montados, aleatoriamente, com desenhos florais, semelhante aos painéis da cozinha do Palácio do Correio-Mor, em Loures, Portugal (Figura 31). Na montagem da artista, alguns azulejos mostram desenhos que lembram ex-votos ou mesmo fragmentos de corpos esquartejados, entre pernas, braços, costelas e órgãos internos, como os vistos em cenas de canibalismo nas gravuras de De Bry, contrastando com o caráter ornamental da decoração cerâmica.

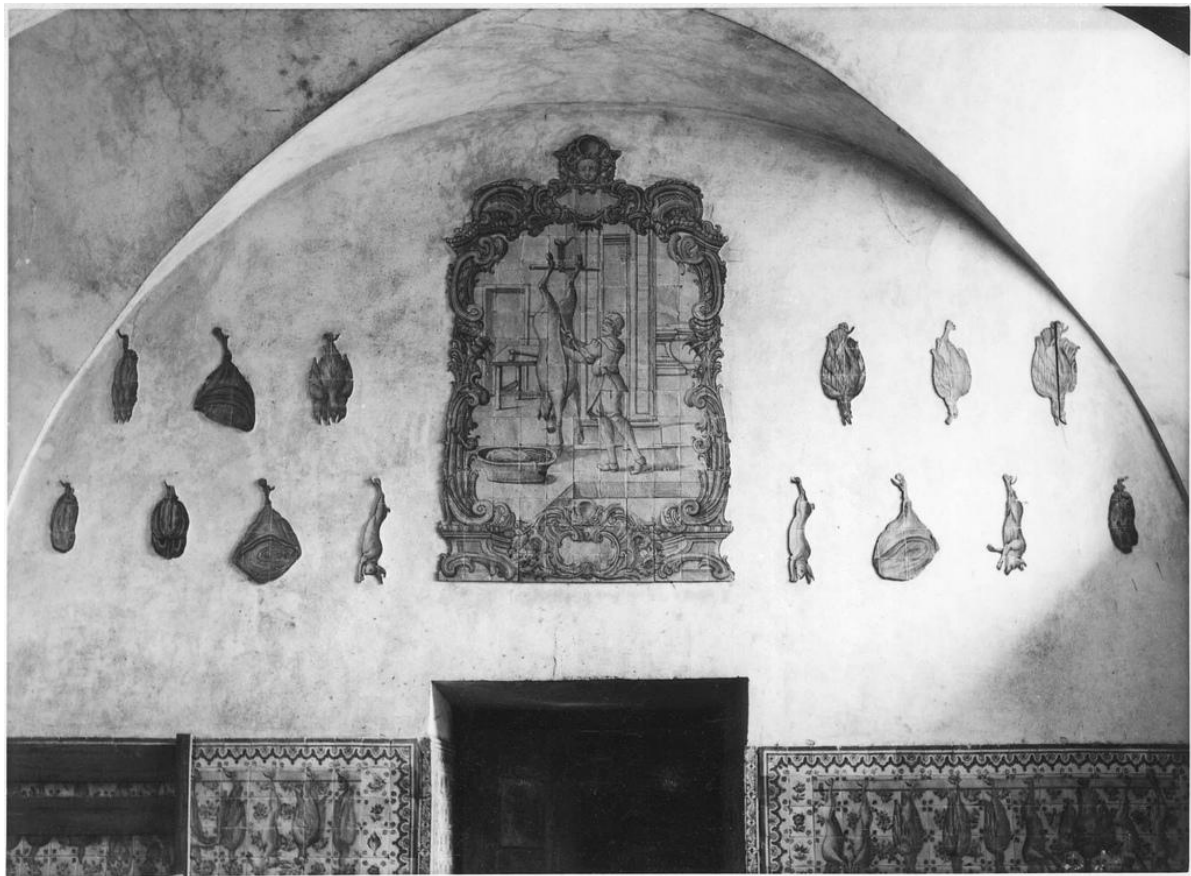


Figura 31: SIMÕES, João M. dos Santos. *Cozinha. Azulejos do século 18. Palácio do Correio-Mor, Loures (Portugal)*. 1960.

Fonte: Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian.

Figura de Convite II tem, ao fundo à direita, um azulejo de padrão floral estrelado que se destaca entre as demais peças cerâmicas avulsas, dialogando com as formas raiadas da tatuagem sobre os seios e o umbigo da guerreira celta que, por um jogo de metáforas, próprio ao conjunto da obra da artista, aproxima a representação do azulejo como pele da arquitetura à representação do corpo

humano – ou por vezes, do corpo fragmentado e eviscerado - como carne da pintura.

Varejão, em entrevista a Hélène Kelmachter¹¹⁸, declara que a antropofagia, presente em todas as suas obras, até então, mantém o seu carácter simbólico da “idéia da absorção do Outro”. Desse modo, a série Proposta para Catequese faria a fusão do sacrifício humano antropofágico à Eucaristia, em um jogo de trocas e substituições que, em *Figuras de Convite II e III*, se dá pela representação que incorpora, simbolicamente, o corpo da artista ou sua cabeça, em oferecimento ao espectador, a ser compartilhada em um ritual antropofágico.

Demarca-se o desvio dos sentidos, de uma relação ilustrativa da história cultural do Brasil para uma reescrita metafórica e invertida da pintura e das imagens culturais do barroco, em uma história parodiada, que se torna ficcional e crítica. A artista realiza cruzamentos de linguagens e tempos que geram uma tensão em torno das questões de memória, migrações, perdas e conquistas que mapeiam a construção do território brasileiro à época do Brasil colonial.

As ideias de encenação e teatralidade levadas da azulejaria barroca, enquanto “boca de cena” de um palco emoldurado à pintura, trazem as imagens barrocas à pintura na contemporaneidade, em uma narrativa e composição fragmentadas e descontínuas, nas quais o corpo da artista é oferecido ao mundo. Incluindo parte de seu corpo, a artista se torna parte da obra, ou seja, ao incorporar-se, metaforicamente, ao corpo da pintura, e oferecer-se ao ritual de comunhão com o espectador, Varejão reconfigura o espaço pictórico, capaz de repensar de modo próprio a pintura na contemporaneidade, a partir da própria história da pintura.

Segundo Herkenhoff¹¹⁹, a analogia feita entre o corpo da artista e a transubstanciação é encontrada em Maurice Merleau-Ponty¹²⁰: “O pintor emprega seu corpo”, diz Valéry. E de fato, não se percebe como um Espírito poderia pintar. É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura”.

¹¹⁸ VAREJÃO, op. cit., nota 76.

¹¹⁹ HERKENHOFF, op. cit., p. 8, nota 9.

¹²⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.16.

1.3.3 O corpo tornado carne e exposto como alimento, aguarda ser devorado.

Tal imbricação – corpo e pintura, está presente no olhar da artista para a seleção de outras obras de referência. Em *Varal* (1993) (Figura 32), o desenho de um suporte para pendurar carnes em cozinhas ou açougues, recebe a representação de fragmentos de um corpo esquarterado. Partes de órgãos e do corpo, que lembram ex-votos, estão dependurados junto à mão do Cristo, em sinal de bênção. A superfície de fundo, simulando azulejos brancos rachados, faz referência à cerâmica chinesa da dinastia Song (Figura 33), enquanto uma metade do rosto de um Cristo, com traços orientais, relembra a influência da China na imaginária barroca. Reencontramos, em *Varal*, a articulação entre a narrativa e a azulejaria, a fragmentação e a descontinuidade, o corpo e a pintura, e o oferecimento ritualístico do corpo em sacrifício.



Figura 32: VAREJÃO, Adriana. *Varal*. 1993.
Fonte: <<http://www.adrianavarejao.net>>

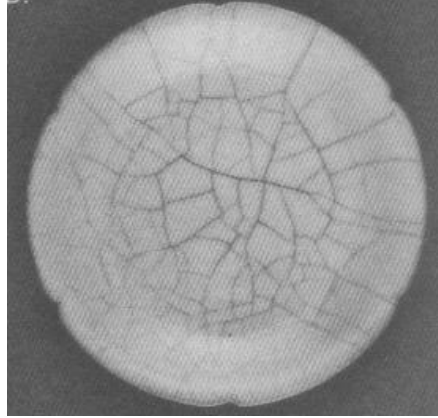


Figura 33: PRATO em cerâmica chinesa, dinastia Song. s.i.d.
 Fonte: Sollers (2005), p. 83.

Azulejaria de Cozinha com Presuntos (Figura 34), *Azulejaria de Cozinha com Caças Variadas* (Figura 35) e *Azulejaria de Cozinha com Peixes* (Figura 36), obras realizadas em 1995, se assemelham à ideia esquemática do varal de pendurar partes de carne. As três obras, respectivamente, foram, em sua maior parte¹²¹, baseadas em painéis que mostram figuras de presunto, caças e peixes (Figuras 37 a 39), presentes na azulejaria da cozinha do Palácio do Correio-Mor.



Figura 34: VAREJÃO, Adriana. *Azulejaria de Cozinha com Presuntos*. 1995.
 Fonte: Néri (2001), s.i.p.

¹²¹ Além dos painéis de azulejaria da cozinha do Palácio do Correio-Mor, em Loures, Portugal, a artista utilizou outros modelos de exemplares cerâmicos, que irão ser introduzidos no texto a medida em que cada pintura acima citada, individualmente, estiver sendo analisada.



Figura 35: VAREJÃO, Adriana. *Azulejaria de Cozinha com Caças Variadas*. 1995.
 Fonte: <<http://adriavarejao.net/>>



Figura 36: VAREJÃO, Adriana. *Azulejaria de Cozinha com Peixes*. 1995.
 Fonte: Herkenhoff (1996), p. 33.

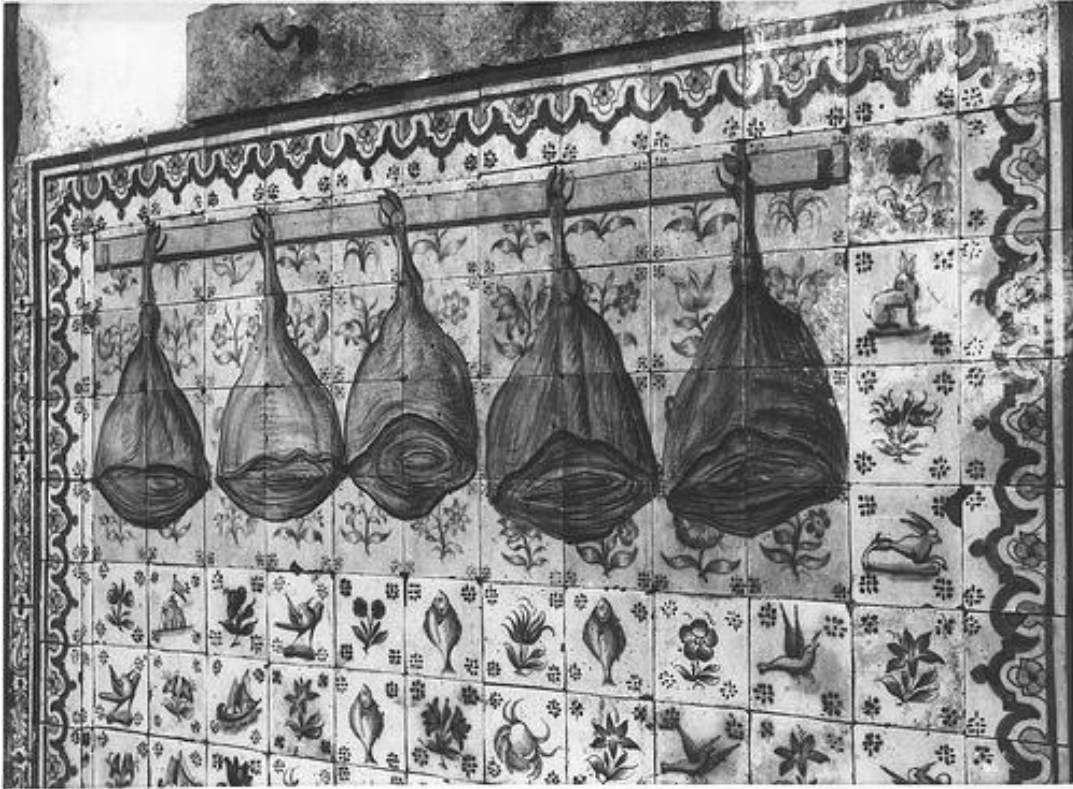


Figura 37: SIMÕES, João M.dos Santos. *Cozinha. Azulejos do século 18. Palácio do Correio-Mor, Loures (Portugal). 1960.*

Fonte: Galeria de Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian.

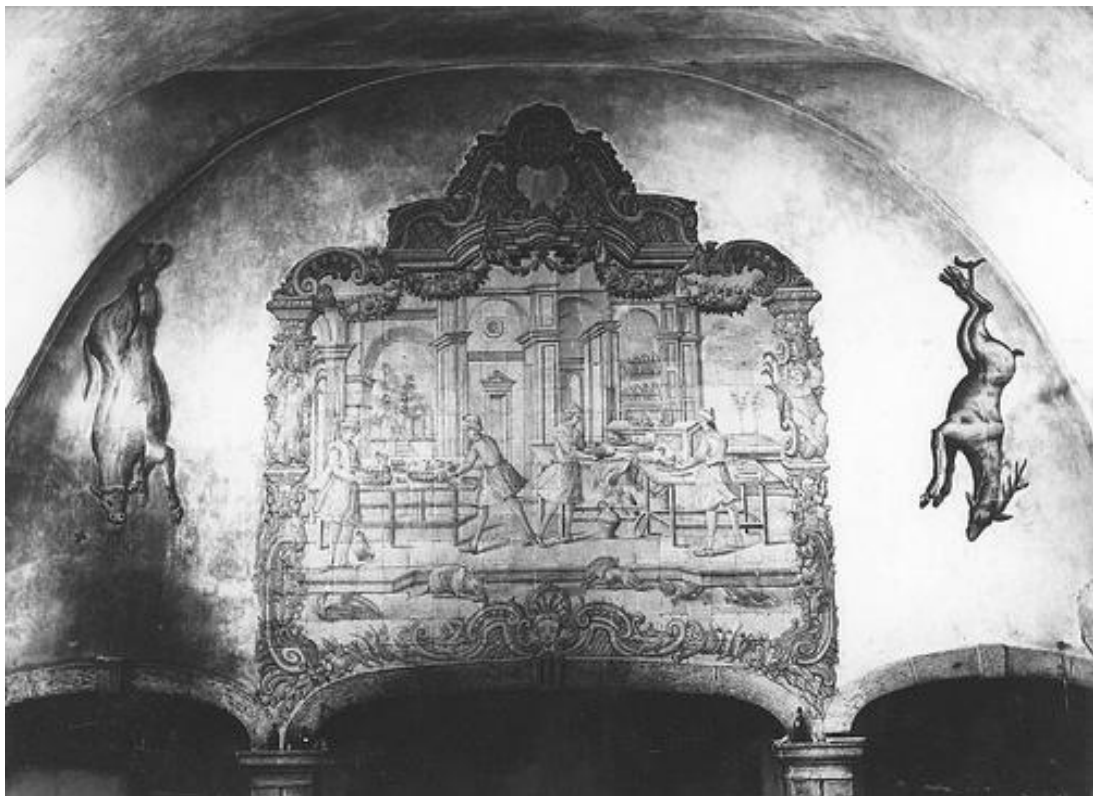


Figura 38: SIMÕES, João M.dos Santos. *Cozinha. Azulejos do século 18. Palácio do Correio-Mor, Loures (Portugal). 1960.*

Fonte: Galeria de Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian.

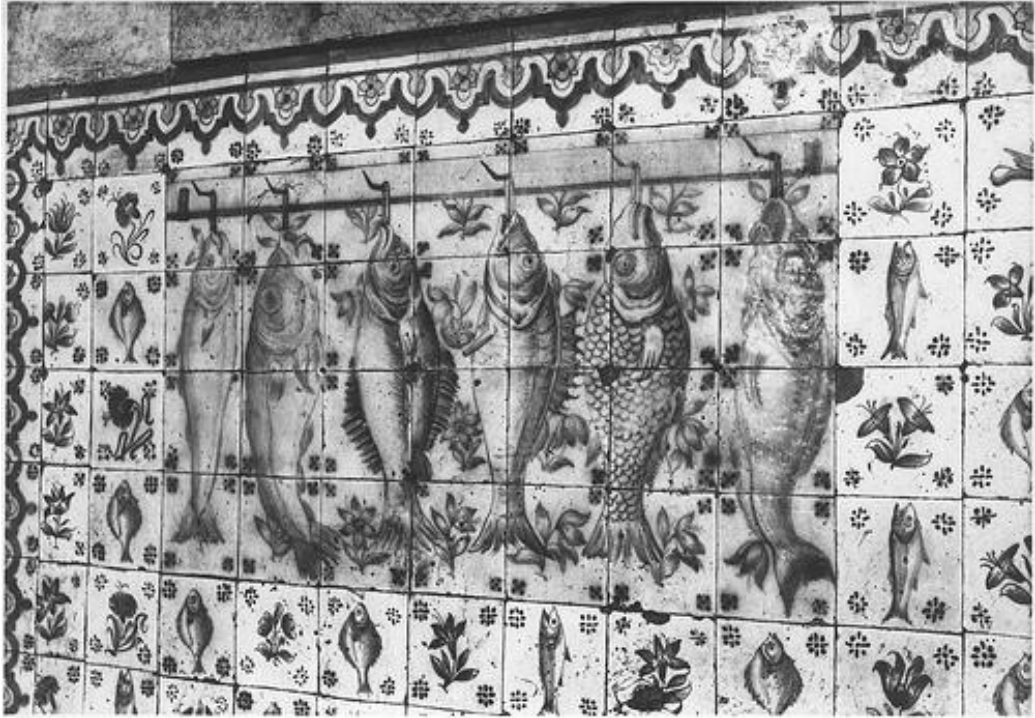


Figura 39: SIMÕES, João M.dos Santos. *Cozinha. Azulejos do século 18. Palácio do Correio-Mor, Loures (Portugal). 1960.*

Fonte: Galeria de Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian.

A pintura *Azulejaria de Cozinha com Presuntos*, de Varejão, apresenta modificações em relação ao principal painel no qual se baseou: as peças de presunto, pintadas em tonalidades que lembram o contorno de figuras em manganês, já não pendem linearmente do varal, que não mais existe, e estão dispostos livremente sobre a composição de azulejos avulsos, como se fossem partes ligadas a órgãos e vísceras. Ao fundo, por detrás das peças pintadas de presunto, a artista criou uma nova composição com azulejos de *figuras avulsas* do painel da cozinha palaciana, nos quais identificamos unidades com desenhos de animais, cestas de frutas (Figuras 40 e 41), flores, figura humana e castelo, todos decorados em azul e branco, com cantos decorados com o motivo do “aranhiço”. Essa azulejaria específica se encontra na tela, misturada a outros desenhos de cerâmicas de revestimento, que não compõem o painel referencial, mas se apropriam de desenhos de barras decorativas e exemplares de padrões ornamentais florais, típicos do século XVII a XVIII (Figura 42)¹²², que tiveram suas composições misturadas e fragmentadas na pintura de Varejão.

¹²² O mesmo exemplo de padronagem foi utilizado pela artista também na obra *Azulejaria de “Tapete” sobre Telas* (1999), que analisaremos mais detalhadamente no próximo capítulo.



Figura 40: AZULEJO de figura avulsa.
1710 - 1750.
Fonte: Museu Nacional do Azulejo, Portugal
(s.d.)



Figura 41: AZULEJO de figura avulsa. [s.d.]
Fonte: Almasqué (s.d.).



Figura 42: SIMÕES, João M.dos Santos. Painel com azulejo de padrão. Azulejos do século 18. 1960.
Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa, Portugal.
Fonte: Galeria de Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian.

Azulejaria de Cozinha com Caças Variadas apresenta novamente a fusão corpo e pintura, presente no desenho que une partes de animais a fragmentos de um corpo feminino (tronco de frente com braço, mão, tronco de costas, em posição de três quartos e um pedaço de perna), pendurados ao modo do varal pintado na azulejaria do Palácio do Correio-Mor. As partes do corpo humano se misturam ao desenho de um presunto e a outras partes fragmentadas, que reúnem vários painéis da cozinha, representando um veado, um boi, peixes e aves, entre outros animais, pintados ao alto, à direita da tela (Figura 43). A articulação entre a pintura e o ritual antropofágico se faz na alusão ao corpo humano como comida, indicado pela fusão com a carne animal.

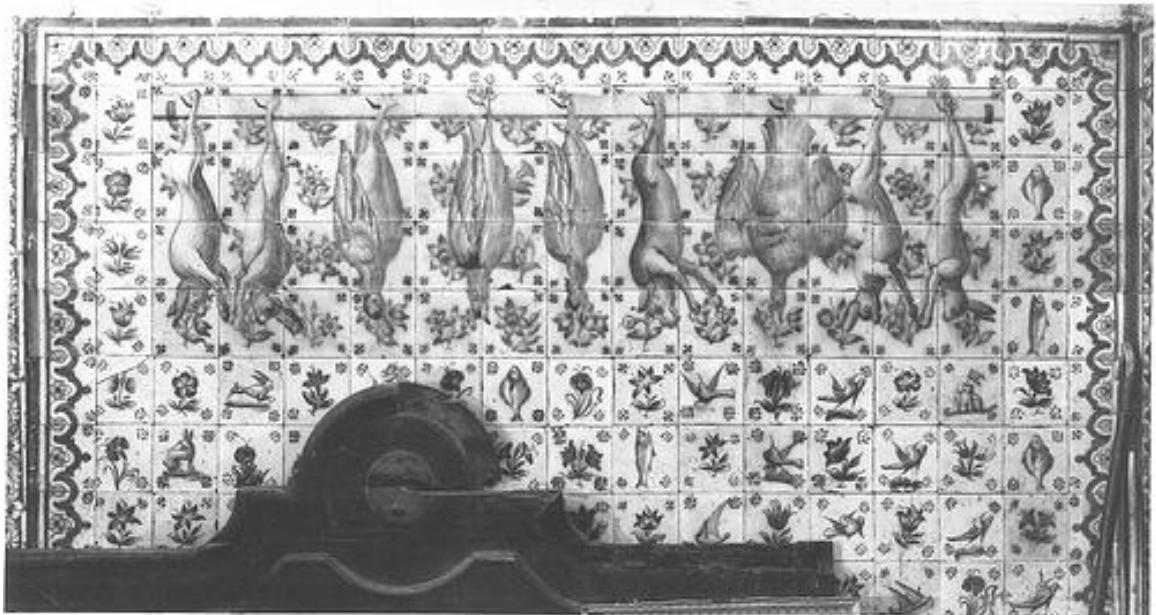


Figura 43: Simões, João M.dos Santos. *Cozinha. Azulejos do século 18*. Palácio do Correio-Mor, Loures, Portugal. 1960.

Fonte: Galeria de Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian.

Ao fundo, a composição dispõe ainda, entre a representação de azulejos de figuras avulsas, partes de barras decorativas (Figura 44), em folhas de acanto e em desenho floral, esta última, encontrada nos painéis da cozinha do referido Palácio. Exemplos da azulejaria monocromática¹²³ foram mesclados entre florais estilizados e abstratos (lisos, em azul celeste e branco).

¹²³ HERKENHOFF, op. cit., p. 10, nota 9. O autor utiliza a expressão “azulejaria vulgar e geométrica, abstrata”, para diferenciar dos azulejos decorados, próprios ao barroco.



Figura 44: Azulejo de cercadura. 1755 - 1780.
 Fonte: Museu Nacional do Azulejo, Portugal (s.d.).

Azulejaria de Cozinha com Peixes é uma variação das duas telas anteriores: apresenta os exemplares dos azulejos avulsos, ao fundo, junto à azulejaria vulgar contemporânea (lisa, em tons de azul celeste, bege e branco). Partes de um corpo humano, sem sexo identificado, se metamorfoseiam em partes de peixes e da caça pendurada, aparentando ser a figura do veado.

Desse modo, a série *Proposta para uma Catequese* apresenta, simbolicamente, um corpo canibal, e, metaforicamente, um corpo da pintura personificado, manifestando - se em imagens do corpo humano. Entre a paródia e a apropriação de imagens da azulejaria barroca, a artista cria um espaço antropomórfico na pintura, não por meio da representação de fisionomias, mas da memória de um corpo, símbolo da presença cultural que ocupou determinado tempo e espaço. A paródia da transubstanciação ou da transformação simbólica do pão em corpo e do vinho em sangue de Cristo, unida ao ritual canibalístico dos índios tupinambás, como transferência de virtudes de um corpo a outro, estão presentes na ideia de consumir espiritualmente o outro.

A artista inverte o olhar chocado do “civilizado” sobre o “bárbaro”, a ser catequizado e demanda uma investida da posição do nativo aculturado sobre a cultura portuguesa, canibalizando a memória cultural, confiscando imagens e colocando-as a seu serviço. Como diria Andrade: “Lei do antropófago”¹²⁴.

¹²⁴ ANDRADE, op. cit., p. 532, nota 86.

CAPÍTULO 2. FRAGMENTAÇÃO E REPETIÇÃO DE PADRÕES ORNAMENTAIS

2.1 LÍNGUAS

Parafraseando Gillo Dorfles¹²⁵, Varejão dedica-se na série *Línguas e Cortes* (1995 - 2005), às “metamorfoses do imaginário arquitetônico”, derivadas da ação de olhar para os fragmentos e resíduos do passado cultural colonial entre Brasil e Portugal e transformá-lo ou rerepresentá-lo “como se fosse novo”, ou como uma outra obra diferente de seu uso original.

Dorfles levanta hipóteses sobre o interesse de muitos artistas pelo interrompido, pelo destroçado, como uma vontade de dar conta do passado:

Porque então esta curiosa paixão pelo não-acabado, pelo ruinoso, reaparecida nos nossos dias? Talvez por uma vontade de neutralizar as formas, de castrar os modelos muito precisos dos monumentos e dos edifícios; talvez porque as esculturas apenas esboçadas [...] ou a arquitectura não acabada [...] nos dão a sensação muito viva de as poder completar à nossa vontade?

Não é nosso objetivo definir por quais motivações Varejão se interessa pelo caráter ruinoso, mas investigar os modelos precisos nos quais se baseou e os inseriu em suas obras, convertendo, desse modo, um pormenor do passado em uma operação própria à arte contemporânea.

Segundo Dorfles¹²⁶, a valorização de um pormenor de uma obra qualquer, tal qual um motivo decorativo, mesmo que mutilado, pode converter-se em outra obra diferenciada, por uma “operação de engrandecimento”:

Eis, portanto, um caso em que o detalhe pode constituir uma entidade por si só e pode – mesmo no caso de ter sido isolado e circunscrito da globalidade – adquirir uma força expressiva maior até que a obra da qual deriva, revelando forças ocultas que na obra original não tinham aparecido.

Da série *Línguas e Cortes*, as obras de Varejão *Língua com Padrão em X* (Figura 45) e *Língua com Padrão Sinuoso* (Figura 46), ambas de 1998¹²⁷, servem como

¹²⁵ DORFLES, G. **Elogio da Desarmonia**. Lisboa: Edições 70, 1986, p. 123 – 125.

¹²⁶ *Ibid.*, p.144.

ilustração da questão discutida por Dorfles, no que se refere ao valor dado pela artista a um pormenor decorativo, isolado, pode converter-se em outra obra “completa e distinta”.



Figura 45: VAREJÃO, Adriana. *Língua com Padrão em X*. 1998.
Fonte: Pedrosa (1999), s.i.p.

¹²⁷ Esta análise não contempla outras versões, como *Língua* (1995) ou *Língua com Padrão de Flor* (1988), da qual não foram encontradas as imagens da azulejaria correspondente. Ficam as duas obras citadas acima como referência-modelo do procedimento de utilização dos padrões decorativos da azulejaria de tapetes pela artista.



Figura 46: VAREJÃO, Adriana. *Língua com Padrão Sinuoso*. 1998.
Fonte: Pedrosa (1999), s.i.p.

Língua com Padrão em X e *Língua com Padrão Sinuoso*, pinturas a óleo sobre tela e poliuretano, têm suas referências iconográficas constituídas pela apropriação de padrões decorativos de azulejos portugueses¹²⁸.

Em *Língua com Padrão em X*, o exemplar do azulejo, em padrão policromado azul e amarelo sobre fundo branco, simétrico, típico da azulejaria de tapetes¹²⁹ do século XVII, forma uma cruz grega na junção entre quatro azulejos, formando em seu interior, um círculo com desenhos estilizados semelhantes a folhas (Figuras 47 e 48).

¹²⁸ Exemplar encontrado em The Berardo Collection. Disponível em: <http://www.berardocollection.com>. Acesso em: 23 de junho de 2008.

¹²⁹ Os *azulejos de tapete* do século XVII ocupavam toda a extensão de uma parede ou meia parede, no sentido horizontal, em padrões policromos, também são considerados *azulejos de padrão*. Cf.: ALMASQUÉ, M. I. A. P. O Azulejo em Portugal. Disponível em: <http://www.oazulejo.net/oazulejo.html><http://www.oazulejo.net>. Acesso em: 10/10/2008.



Figura 47: [Sem Título]. 2º quartel do Século XVII
Fonte: The Berardo Collection (s.d.)



Figura 48: [Sem Título]. 2º quartel do Século XVII
Fonte: The Berardo Collection (s.d.)

Língua com Padrão Sinuoso, pintura em óleo sobre tela e poliuretano da mesma série, possui referência iconográfica também constituída pelo padrão decorativo de um exemplar da azulejaria do mesmo período, de origem em Portugal, encontrada na mesma coleção que o exemplar anterior.

O azulejo, também em padrão policromado azul e amarelo sobre fundo branco, típico da azulejaria de tapetes do século XVII (Figura 49), forma um desenho em linha sinuosa de uma extremidade a outra, no sentido longitudinal. Ao centro, um desenho vegetal estilizado com extremidades trilobadas possui ainda um núcleo contornado por uma pequena ondulação.



Figura 49: [Sem Título]. 2º quartel do Século XVII.
Fonte: The Berardo Collection (s.d.)

Em *Língua com Padrão Sinuoso*, o recorte da pintura, centralizado, mas levemente deslocado em seu eixo vertical para a direita da tela, forma dobras da superfície em direção ao chão. A pintura dilacerada em *carne* tem sua superfície violada, contrastando com a funcionalidade decorativa e de assepsia do azulejo.

Malcom¹³⁰ faz uma diferenciação entre as “apropriações parodiadas” e as representações da figura humana por Varejão, como possibilidade da artista, na série *Línguas...* ter abandonado as referências da arte: “Já não há mais um embate com a história da arte; não há mais apropriações parodiadas nem vestígios que venham diretamente das representações tradicionais da figura humana”.

Mesmo não havendo a citação direta a uma obra no sentido da paródia, sabemos que Varejão mantém fortes referências da história da arte para a representação da *carne*, que associada ao erotismo e ao barroco, passam por Lucien Freud, Damien Hirst¹³¹, Francis Bacon, Géricault, Goya e Rembrandt¹³²:

¹³⁰ MALCOM, op.cit., p. 127, nota 2.

¹³¹ VAREJÃO, op. cit., p. 157, nota 41.

¹³² VAREJÃO, op. cit., s.i. p., nota 76.

Quando penso em carne, penso no “Saturno” e no “Tête de Mouton”, de Goya, no “Boi Esquartejado” e em “Lição de Anatomia” de Rembrandt, em Géricault, Bacon. Ou seja, na pintura em si. Não gosto quando associam a carne em meu trabalho ao “martírio dos povos colonizados”. Prefiro pensar a questão da carne e do corte em minha obra no campo dessa dimensão erótica da linguagem. [...] Para mim, a carne é a metáfora da talha barroca, coberta de ouro. É pura voluptuosidade.

A dramaticidade das obras *Língua com Padrão em X* e *Língua com Padrão Sinuoso* atingem seu ponto máximo na composição pela representação da carne que sai por detrás da superfície.

Pedrosa¹³³ compara as pinturas que representam as línguas a uma parede recoberta por azulejos, “expressão de um colonialismo cultural tão sutil, por vezes imperceptível, porém duradouro: a decoração”. Das seções na superfície decorada da tela, a artista faz ver o interior desordenado do corpo que, segundo o autor, torna-se impossível tentar distinguir entre figura e fundo.

Entre a simetria dos azulejos e a assimetria da carne como matéria, entre a instabilidade e a ordem, o objeto histórico e a ficção, o passado histórico artístico e cultural e a pintura na arte contemporânea, *Línguas* tendem a se aproximar do “advento do descontínuo, do assimétrico, do policêntrico nas criações artísticas dos nossos dias”¹³⁴.

Os padrões repetidos, jogos de deslocamentos, inserem a dimensão temporal na composição espacial, descentralizada e dividida por ortogonais. Mas a representação da carne são potências dissonantes entre a afirmação do plano pictórico e o simulacro.

Varejão captura do paradigma alegórico pós-moderno que nos coloca frente à história, diante do passado reinscrito, procedimentos os quais Buci-Glucksmann¹³⁵

¹³³ PEDROSA; VAREJÃO, op. cit., s.i.p., nota 117.

¹³⁴ DORFLES, op. cit., p. 189, nota 125.

¹³⁵ BUCI-GLUCKSMAN, Christine. Puissance du Baroque. In: _____. **Puissance du Baroque: les forces, les formes, les rationalités.** Paris: Galilée, 1996, pp. 11 – 26. Os termos utilizados pela autora referem-se aos sentidos de se pensar as potências da filosofia do barroco na contemporaneidade, transformados no dinamismo e capacidade de criar infinitas operações de expressão de uma forma artística ou racional, por procedimentos e meios não miméticos e não tradicionais, a partir dos quais seja possível a mutação das noções retiradas do passado e a figurabilidade de uma multiplicidade diferencial de percepções. Tradução da autora.

denomina “*impuros*”, próprios às “*hibridações das artes*” que buscam nas “*arquiteturas arcaicas*”, as combinações entre imagens culturais e sua prática pictórica, abrindo a superfície da pintura à tridimensionalidade.

A pintura em *Línguas*, entre o aviltamento de expor a carne representada e a ornamentação dos azulejos, reinscreve na história da arte e na pintura contemporânea, uma operação dinâmica que, ao mesmo tempo em que utiliza um meio tradicional cria outros procedimentos de se pensar a linguagem pictórica, transformando e juntando formas retiradas do passado a fim de figurar uma superfície tradicional em uma potência dissonante.

Esse poder vem do embate entre a atração e a repulsão da carne representada, reforçando a ideia de repetição da grade ortogonal para além dos limites da obra.

A carne representada dá a ilusão de um corpo dilacerado, com partes viscosas, nem líquidas, nem sólidas, que não se refere a um sujeito específico nem a um objeto, mas se situa em algum lugar intermediário. A pintura da carne, como uma ferramenta que serve a um propósito, registra um processo que abre uma nova divisa entre a superfície e o espaço exterior à obra.

Metáfora do corpo da pintura, a carne marca a obstinada alteração da forma de se representar a carnação da figura humana. Das imagens barrocas da Paixão de Cristo, em que o sangue escorre, Varejão contrapõe a imagem do dilaceramento, no limite da desfiguração do corpo.

Apesar de a artista, em entrevistas, sempre divulgar que não gosta da associação da carne ao martírio da colonização no Brasil, é interessante notar que a figura do corpo dilacerado se aproxima da ideia de “desmascarar o traidor, fazendo-o enfim aparecer na transparência de sua significação”, colocada por Arasse¹³⁶, referindo - se a um antigo costume na França do século XVIII de se retratar cabeças guilhotinadas.

¹³⁶ ARASSE, 1987, apud MORAES, A. R. **O corpo impossível**: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2002, p. 18.

Mesmo considerando não descartar tal hipótese, tais noções podem tornar-se genéricas, justificando o suplemento por uma circunscrição sem conflitos.

A figura da carne, mesmo que pela associação entre as figuras opostas coincida com a ideia de desmascarar as faces da colonização (questões as quais não entraremos em discussão), não dá conta de analisar a desqualificação da “boa forma” pela artista, ao manter juntos, padrão decorativo e a representação de *algo* da ordem do monstruoso.

Varejão¹³⁷ declara na entrevista que, depois de ter seu trabalho voltado a uma relação com a iconografia histórica, no sentido de forma e tempo, inicia uma ligação com o conceito de *erotismo*, de Sarduy e com a *erotização da linguagem*, desenvolvida por Bataille:

“E comecei agora a querer introduzir um conceito no trabalho que é o conceito da erotização que o Severo Sarduy fala muito no livro dele. [...] Recentemente peguei esse livro novamente e pensei: ‘Nossa, mas é como se ele tivesse ficado impresso em mim e eu tivesse seguido os seus caminhos’. [...] Aí mistura isto com Sade e Bataille, aí fala nas figuras do barroco, aí ele fala em artificialidade [...].

Sarduy¹³⁸, ao desenvolver sobre o *erotismo*, situa o prazer, o deleite em analogia com o resíduo, excremento, que tem o ouro como a metáfora da abundância da linguagem barroca, constatado no horror ao vazio.

Após demonstrar conhecimento de Sarduy, Sade, Bataille, Guimarães Rosa e Lezama Lima, a artista tenta descrever, na mesma entrevista¹³⁹, o desenvolvimento de seu trabalho de modo intertextual, no qual faz migrar estruturas e figuras de linguagem para seu processo de criação:

Como o Bataille entra aí: ele fala numa erotização da linguagem. Porque no processo de erotismo – não sei se você leu *O Erotismo*, de Bataille – mas ele fala que o erotismo é o sexo não ligado à reprodução. O sexo sem o lado funcional do sexo. Então, a linguagem dentro do barroco seria a linguagem sem o seu lado funcional [...] então ele fala da repetição, da substituição... Substituição é uma figura importante dentro do meu trabalho [...] Substituição do interior da parede por charque. Do interior da parede

¹³⁷ VAREJÃO, op. cit., p.150, nota 41.

¹³⁸ SARDUY, op. cit., p. 94, nota 20.

¹³⁹ VAREJÃO, op. cit., p.151, nota 41.

pela carne. Então começam aqueles trabalhos dos azulejos, das línguas, dos azulejos cortados e abertos.

A obra posta na obra. O preenchimento do interior da superfície em Línguas e a substituição de partes da pintura da azulejaria pela monstruosidade da carne eviscerada mostra além do desaparecimento de uma figura central, privilegiada em relação à outra, remete ao que Sarduy¹⁴⁰ fala em relação ao “ser barroco hoje”: “Delapidar da linguagem unicamente em função do prazer – e não, como o pretende o uso doméstico, em função da informação”.

Enquanto Sarduy fala do erotismo como desperdício, jogo de puro prazer e deleite, finalidade sem funcionalidade, repetição e desperdício, em um trabalho que não tem como princípio comunicar e representar, mas inserir o suplemento, Bataille¹⁴¹ reconhece que “essencialmente, o campo do erotismo é o campo da violência, o campo da violação”. Para o autor, todo erotismo destrói a estrutura do ser fechado, de um outro corpo:

Só a violência pode colocar tudo assim em jogo, a violência e a perturbação sem nome a que ela está ligada! Sem uma violação do ser constituído – que se constitui na descontinuidade não podemos imaginar a passagem de um estado a um outro essencialmente distinto.

Desse modo, para o autor, o que está em questão no erotismo é a “dissolução das formas constituídas”, apresentadas como “uma coisa, um objeto monstruoso”, que não se reduz à razão. Para Bataille, a ameaça produz uma situação de ambiguidade diante da possibilidade do “horror informe” da violência¹⁴²:

Digamos, sem esperar mais, que a violência e a morte que ela significa possuem um duplo sentido: por um lado o horror não afastado, ligado ao apego que a vida inspira; por outro, um elemento solene, ao mesmo tempo, aterrador, fascina-nos e provoca, uma perturbação soberana.

Em *Língua com Padrão em X e Língua com Padrão Sinuoso*, a destruição da superfície fechada da pintura, é violada pela carne, metaforicamente, eleita pela artista como o outro corpo da pintura. A violação da superfície pictórica, constituída

¹⁴⁰ SARDUY, op.cit., p. 93, nota 20.

¹⁴¹ BATAILLE, G. **O Erotismo**. São Paulo: Arx, 2004, op. cit., p. 27 – 31.

¹⁴² Ibid., p. 71.

por uma ornamentação, compõe a passagem descontínua de um estado a outro, distintos entre si.

Ao dar materialidade ao corpo de poliuretano e tinta encarnada sobre um suporte oculto atrás da tela, feito de madeira e alumínio, Varejão apresenta a ideia da dissolução das formas como coisa monstruosa e ambígua, criando uma situação pictórica e estética em que, mesmo diante de um horror, nos lembra do apego à vida, enquanto nos perturba por sua visão aterradora.

Ao enfatizar contrários, assim como na escrita de Bataille¹⁴³, Varejão rejeita fusões e conciliações, a fim de enfatizar o fluxo e a instabilidade entre os pólos, sem se fixar em uma imagem acabada: “A forma oprime a matéria”¹⁴⁴.

Entre o contato e o contraste de propor a imagem perturbadora de convivência entre dois polos, a artista opera uma ação que mantém o paradoxo de relacionar a representação de uma carne ainda viva, um “algo” sem membros, aos padrões decorativos, que lembram um ambiente limpo e frio.

A decoração cerâmica atesta o caráter esplendoroso do barroco português, o *mar de excessos*, enquanto contrasta com o horror da carne, sugerindo o caráter ruinoso e passageiro de uma tradição.

A representação do tecido sangrento, enquanto tecido orgânico vital relacionado à vida humana e aos seus produtos culturais e históricos, segundo Canton¹⁴⁵, constitui a memória do corpo, mesmo apresentando características de putrefação e desintegração, suscitando no espectador, “sensações de dor, fragmentação,

¹⁴³ MORAES, op. cit., p. 196, nota 136. Segundo a autora, conciliar contrários não é o objetivo de Bataille, que rejeita qualquer fusão, fazendo um movimento constante de manter a contradição presente em seu texto, a fim de enfatizar o fluxo entre os pólos sem se fixar em uma imagem acabada. Desse modo, para anunciar a monstruosidade, por exemplo, o escritor enfatiza sua oposição a uma flor, lembrando que se as flores tiverem suas pétalas arrancadas, “depois de um curto tempo de esplendor, a maravilhosa corola apodrece” e “murcham como lambisgóias velhas e excessivamente pintadas, e morrem de forma ridícula nos caules que pareciam elevá-las às nuvens”.

¹⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, s.d., apud MORAES, ibid., p. 196.

¹⁴⁵ CANTON, op.cit., p. 184, nota 14.

angústia e desmembramento”, ao lado da lembrança de que “somos todos feitos da mesma substância”¹⁴⁶.

A desintegração ou decomposição da carne designa não um modelo canonicamente representado, mas, uma alteração, uma desclassificação que constitui a noção do informe, por Bataille¹⁴⁷. Sendo assim, o termo *informe* não é somente um adjetivo, mas serve a desclassificar a exigência (acadêmica) de que cada coisa tome uma forma, e “que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um escarro”¹⁴⁸.

A conotação do universo por Bataille como *qualquer coisa* que não se assemelha a nada, que supõe um deslocamento, alteração ou dessemelhança da forma, é explicada por Didi-Huberman¹⁴⁹ como uma posição instável “diante de cada matéria, diante de cada forma”, consiste em uma contraditória operação que mantém juntos “contato e contraste”.

A manutenção do contato instável entre a representação da carne, em contraste com a valorização da superfície decorada por pormenores padronizados do século XVII, promove uma *operação de engrandecimento* em *Língua com Padrão em X* e *Língua com Padrão Sinuoso*, metamorfoses do imaginário arquitetônico em pintura que apresentam embutido nas obras, ideias do destacadado, do não-acabado, do ruinoso.

2.2 AZULEJARIA DE “TAPETE” SOBRE TELAS E AZULEJÕES

O valor expressivo de uma operação artística, segundo Gillo Dorfles¹⁵⁰, pode ser exaltado por um *desvio* que não constitui apenas uma interrupção em um percurso, mas pretende ser também renovação e reelaboração. A diferença ou o *desvio* enriquece o significado de um enunciado, através do suplemento de algo imaginário, estabelecido entre forma e conteúdo. Quanto maior a diferença e o paradoxo, entre dois objetos em confronto, maior o desvio estabelecido entre os dois elementos.

¹⁴⁶ Tradução da autora.

¹⁴⁷ BATAILLE, op. cit., p. 27, nota 18.

¹⁴⁸ Tradução da autora.

¹⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p.212, nota 19.

¹⁵⁰ DORFLES, op.cit., p. 90 – 91, nota 125.

Operando pela metáfora entre objetos em confronto, Adriana Varejão se apropria de imagens, restos de um passado arquitetônico, no caso os azulejos, fazendo prevalecer o jogo imaginário e perceptivo, que brinca com o excesso e a ilusão, sobre o aspecto funcional do objeto de origem (material cerâmico destinado a revestir ambientes, tendo como função mínima, durante os séculos XVII e XVIII, a proteção e o adorno).

No processo de criação da artista, um pormenor originário de um azulejo português pode ser o motivo inicial para o jogo de conversão do padrão decorativo em uma obra completamente distinta, revelando pensamentos e desvios de percurso nunca imaginados.



Figura 50: VAREJÃO, Adriana. Azulejaria 'de Tapete' sobre Telas. 1999.
Fonte: <http://www.lehmannmaupin.com>, s.d.

Da série *Mares e Azulejos* (1991 - 2008), a obra *Azulejaria de “Tapete” sobre Telas* (1999) (Figura 50), é composta por 45 telas de formatos diferentes, dispostas ao chão, recostadas sobre a parede e/ou sobrepostas umas às outras. Nesse caso, o pormenor originário de um azulejo português foi o motivo para efetivar o desvio traçado da obra originária e ganhar importância, tornando – se o motivo único criado por Varejão.

A imagem projetada nas telas é uma apropriação de um azulejo de repetição¹⁵¹, com exemplar encontrado no Museu Nacional do Azulejo¹⁵², em Portugal, datado entre 1650 a 1700 (Figura 51). O azulejo em monocromia azul sobre fundo branco, de módulo de padrão 2 X 2, é decorado por motivos florais e vegetais estilizados que criavam ritmos diagonais.



Figura 51: *Azulejo*. 1650 – 1700.
Fonte: Museu Nacional do Azulejo, Portugal (s.d.).

¹⁵¹ *Azulejos de repetição ou de padrão* referem-se ao revestimento parietal, dispostos em uma composição ornamental, na qual repete-se regularmente um ou mais azulejos. Podem formar combinações de 2x2, 4x4 e até 12x12, conforme o número de elementos necessários para formar o padrão. Cf.: <http://www.oazulejo.net/parasabermas.html#glossario>. Acesso em: 10 de outubro de 2008.

¹⁵² Museu Nacional do Azulejo. In: *Coleções dos Museus - Instituto Português de Museus (IPM)*. Disponível em: <http://www.matriznet.ipmuseus.pt/ipm/MWBINT/MWBINT00.asp>. Acesso em: 10 de outubro de 2008. No caso de *Azulejaria de “Tapete” sobre Telas*, o pormenor decorativo foi encontrado por esta autora, entre diversas peças com pequenas variações, ora nas tonalidades azuladas de cobalto, ora na composição de figura e fundo (florão azul sobre fundo branco ou vice-versa) também em outros sites institucionais, como o da Coleção Bernardo e o já citado, da Galeria de Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian, ambos de Portugal. O mesmo padrão fragmentado foi utilizado pela artista na composição das obras *Azulejaria de Cozinha com Presuntos* (1995), *Cacos e Peixes* (1999) e *Azulejaria “de Tapete” em Carne Viva* (1999).

No exemplar português, a padronagem de tapete é constituída por dois centros de rotação: o centro principal possui um florão desenhado sobre fundo branco e pequenas flores brancas trilobadas em disposição cruciforme, contornadas em azul cobalto, de onde caules formam anéis e dão origem a outra flor. Todo esse conjunto encontra-se integrado num quadrilóbulo. O centro secundário sobre fundo azul é formado por outro florão de núcleo em forma de losango, no qual se insere uma pequena flor branca. Ao seu redor, folhas de acanto partem das diagonais. Entre as folhas são desenhadas uma outra flor pequenina e branca.

A obra *Azulejaria de "Tapete" sobre Telas*, parte da projeção da imagem do azulejo, acima citado, para a pintura sobre algumas telas sobrepostas, arranjadas, frontalmente, ou de perfil, enquanto outras telas permanecem brancas. A dinamização da pintura como um políptico é dada pela imagem que se completa pelo olhar do observador, entre uma tela e outra, seja pela superfície do suporte, seja pela sua pequena profundidade, que acaba por se incorporar à obra como superfície pictórica.

Ao modo de uma pausa, a imagem é representada, não em todo o tempo e espaço das telas, mas traz embutido na obra a ideia de separação, entre a imagem representada e o suporte onde se apresenta a ficção.

Desse modo, Varejão brinca com a ambiguidade da percepção, pois enquanto paira a dúvida sobre a totalidade da imagem, já que as telas são sobrepostas, permanece também o jogo com os formatos das telas, entre retângulos, círculos e quadrados, ao receber no conjunto, a projeção modular da azulejaria.

A partir daí, a ideia geral da repetitividade das telas em módulos foi, amplamente, recriada pela artista durante a série *Mares e Azulejos*. Desenvolvendo uma projeção modular que provoca um diálogo com o jogo perceptivo, *Azulejões* (2000) (Figura 52) se destaca de modo exemplar.



Figura 52: VAREJÃO, Adriana. *Azulejões*. 2000.
 Fonte: <http://www.lehmannmaupin.com>, (s.d.)

A obra exposta no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 2001, é composta por 100 telas de formato quadrado, de aproximadamente, 1 x 1 metro (algumas telas tem tamanhos diferenciados para se adequar a ocupação do espaço expositivo). Pintadas em tinta a óleo, como um mar de azulejos no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 2001. As telas receberam antes da pintura azul e branca, ao modo da faiança chinesa, uma camada de gesso e uma coloração que simula a terracota.

Azulejões mantém um diálogo com a tradição, mas ao mesmo tempo, não se trata, comumente, da observação de vários quadros independentes em uma exposição, mas de 100 telas, recombinaíveis¹⁵³, dispostas lado a lado, sem intervalos, produzidas para a ocupação de um espaço expositivo que chega a mais de 20 metros de extensão, onde o observador deverá caminhar, percorrer um espaço para observar a obra.¹⁵⁴

¹⁵³ A montagem das telas, em outros espaços, foi alterada, e parte de *Azulejões* integra a Coleção do Instituto Itaú Cultural.

¹⁵⁴ A questão lembra, de certo modo, a problemática colocada por Krauss em *A escultura no campo ampliado*, publicado originalmente com o título *Sculpture in the Expanded Field*, na revista *October* (primavera de 1979). Nesse texto, a autora discorre, inicialmente, sobre a problemática das categorias como escultura e pintura, que tiveram o uso de seus termos esticados pela crítica de arte do pós-guerra. Krauss lembra que, mesmo sendo a pintura também uma categoria ligada à história, a convenção do que chamamos pintura e escultura não é imutável. Cf.: KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. In: **Gávea**. Rio de Janeiro. Vol.1, 1985.

Os desenhos inseridos em *Azulejões*, todos em tons de azul cobalto, não agregam uma figura única ou inteira, em uma composição que forme a ideia de totalidade ou continuidade, mas enfatizam, sobretudo, o ritmo e a fragmentação dos pormenores decorativos.

Os fragmentos das imagens pintadas foram fotografados pela artista e baseados nos silhares de azulejaria da Igreja da Ordem Terceira do Carmo (Figura 53), em Cachoeira, Bahia. Alguns painéis da Igreja, tiveram peças de azulejos que caíram e, posteriormente, foram recolocadas sem, necessariamente, corresponderem aos locais de origem.



Figura 53: RELSEWITZ, Caio. [Sem Título]. 2007. (detalhe).
Fonte: Flexor (org.), (2007), s.i.p.

Segundo Simões¹⁵⁵, os painéis de azulejos da Igreja datam de 1745 – 1750, e a composição ornamental na capela-mor tinha como tema as figuras da Virgem do Carmo e outros personagens da Igreja, entre eles o Santo Elias subindo aos céus no carro de fogo (Figura 54).



Figura 54: RELSEWITZ, Caio. *Representação de Sto. Elias*. 2007.
Fonte: Flexor (org.), (2007), p. 75.

¹⁵⁵ SIMÕES, 1965, apud FLEXOR, op. cit., p. 71, nota 97.

Os painéis de cabeceira recortada sofreram mutilações, mas as partes iconográficas foram salvas. Os quadros com cenas figurativas, emolduradas por azulejos portugueses azuis sobre fundo branco atingem, aproximadamente, três metros de altura. Algumas decorações e ornamentos presentes remetem ao cruzamento com a influência oriental ou as “*chinoiseries*”, nas chamas e na imitação dos florais que lembram papel de parede japonês ou chinês¹⁵⁶ (Figura 55).



Figura 55: RELSEWITZ, Caio. *Vista parcial da nave e passagem para o claustro*. 2007. Fonte: Flexor (org.), (2007), p. 66.

Adriana Varejão, em entrevista a Malcom¹⁵⁷, confirma a relação entre *Azulejões* e as referências da azulejaria da Ordem Terceira:

Eu fui à Cachoeira, na Bahia, e encontrei lá na Igreja da Ordem Terceira do Carmo (se não me engano) um painel de azulejos que era muito misturado. Os azulejos caem e são colocados de volta posicionados de maneira diferente e, às vezes, até mesmo outros azulejos. Aquilo é um espaço de pura vertigem. (sic.)

¹⁵⁶ Ibid, p. 74.

¹⁵⁷ VAREJÃO, op. cit., p.153, nota 41.

Da relação da azulejaria barroca integrada à arquitetura, Varejão propõe 100 telas dispostas no espaço. Se entre fins do século XVI e XVII, eram comuns os *azulejos de repetição*, de malhas de padrões decorativos nas paredes que criavam fortes ritmos diagonais, Varejão parece ter criado, a partir de uma mistura de referências, a ideia de espacialização da pintura e de sua relação com a arquitetura.

Essa mesma ideia que deu origem à obra mencionada foi pulverizada e multiplicada pela artista em muitas outras, algumas intituladas igualmente com o prenome *Azulejões*¹⁵⁸ (Figuras 56 e 57). As figuras pintadas indicam partes de anjos, como cabeças, pernas, asas, pés e mãos ou fragmentos da arquitetura e seus elementos ornamentais, como pedaços de colunas, volutas, *rocailles* e cristados de chamas¹⁵⁹.



Figura 56: VAREJÃO, Adriana. *Azulejões (Hokusai)*. 2000.

Fonte: <http://www.adrianavarejao.net>, (s.d.).



Figura 57: VAREJÃO, Adriana. *Azulejões (com Ermitão)*. 2000.

Fonte: <http://www.adrianavarejao.net>, (s.d.).

¹⁵⁸ Parte da obra exposta no Centro Cultural Banco do Brasil, (exposição itinerante: Rio de Janeiro/Brasília) em 2000, compôs posteriormente, o acervo do Instituto Itaú Cultural. Além disso, a ideia da repetitividade das telas em módulos foi amplamente recriada pela artista. Outra versão de *Azulejões*, em telas de diferentes tamanhos foi exposta na Galeria Camargo Vilaça, em 2000 (SP). A mesma ideia de repetitividade em telas modulares, com imagens fragmentadas, foi também trabalhada, de modo peculiar, com uma intensificação de ritmos intercalados a espaços vazios, em *Celacanto Provoca Maremoto* (2004). No entanto, apesar dos nomes semelhantes, iremos nos manter no decorrer deste item, restritos à análise da exposição realizada no CCBB/RJ (Figura 52), como modelo do qual decorrem as questões presentes em outras versões, citadas apenas a título de ilustração.

¹⁵⁹ FLEXOR, op.cit., p.175, nota 97. Segundo a autora, *rocailles* é um termo francês que designa o estilo barroco caracterizado pelas curvas, folhagens e conchas e *cristados de chamas* é uma terminação com decoração em forma de chamas, de estilo rococó.

Aliando a figuração da pintura à geometria das telas em série, a artista constrói no espaço, uma malha ortogonal de módulos repetidos em tamanho e formas semelhantes recombinadas.

Calabrese¹⁶⁰ fala de uma “estética da repetição”¹⁶¹, próxima às noções de serialidade, acumulação e fragmentação em pequenas porções que integram uma rede articulada de modelos, em que não há hierarquia.

A partir desse ponto de vista, a repetitividade das telas de Varejão, como modo de produção da composição de uma nova obra a partir de uma matriz histórica, não se dá como criação mecânica de réplicas, mas enquanto aglomeração e justaposição de partes não hierárquicas. Todavia, para análise da repetição não se torna relevante a identificação dos fragmentos ornamentais repetidos, porquanto compõem um princípio de organização em uma ordem ritmada e dinâmica, entre o esquema espacial e o ritmo temporal, não se reduzindo a um protótipo mecânico.

A variação de padrões semelhantes, montados em descontinuidade, torna a série, teoricamente, reprogramável indefinidamente, podendo articular-se em novas redes e obras que mantêm seu nível temático de padrões montados sem uma relação com a narrativa.

Azulejões se dá, então, como uma reabertura de algo sem início, sem desenvolvimento de tempo linear, em ritmo e movimento. A composição cria um “jogo entre vertigem e ilusão”¹⁶², na qual as formas não tomam destaque ou relevância umas sobre as outras, mas ao contrário, funcionam de modo fragmentário, ao mesmo tempo em que compõem um todo em progressão espacial e temporal.

O título *Azulejões* relaciona-se diretamente com o revestimento cerâmico, com a disposição das telas em grade ortogonal, além do formato quadrado da obra no

¹⁶⁰ CALABRESE, op.cit., p. 41, nota 16.

¹⁶¹ O autor diferencia a estética da repetição da repetitividade mecânica, enquanto reprodução industrializada, em série, a partir de um protótipo.

¹⁶² OSÓRIO, Luis Camilo. **Azulejões**: Adriana Varejão volta com força ao Rio. Disponível em: www.adriनावarejao.com.br., s.i.p. Acesso em: 09/01/2009.

espaço expositivo. Assim, o conjunto não se forma como uma operação aleatória ou inocente.

A grade ortogonal, na junção das telas umas com as outras, entre a monotonia da repetição dos formatos referentes aos azulejos e a repentina sucessão de movimentos, torna-se uma versão rígida, mas flexível de um esquema espacial de ordem geométrica, entre duas direções ortogonais (horizontal e vertical), o que implica em noções de distância e limite/proximidade, ao mesmo tempo em que fazem permutas com os princípios de translação e rotação¹⁶³.

Krauss¹⁶⁴ explica que a grade torna dupla a superfície da tela, mapeia a superfície em um sistema de reprodução que opõe o múltiplo ao singular, a cópia ao original.

Segundo a autora ¹⁶⁵, no sentido temporal, a malha funciona nos domínios da autonomia da arte: o plano geométrico é ordenado por uma organização totalmente regular resultante das coordenadas, e substitui a representação mimética ou natural pela extensão de uma superfície única, pois ao contrário da perspectiva, a grade não mapeia as distâncias no espaço em profundidade sobre a superfície de uma pintura. Desse modo, a estrutura visual da grade rejeita a narrativa, mesmo que sugira uma possibilidade de reorganização das características sequenciais que inclua as verticais, reforçando o sentido de uma fragmentação e expansão infinita, já que a espacialização da grade se estende, virtualmente, em todas as direções.

A obra de arte, simples fragmento dessa lógica, opera, aparentemente, reconhecendo o mundo além da moldura, pela força centrífuga que a malha ortogonal sugere¹⁶⁶. A *grid* seria então, a “re-presentação” do que separa a obra do ambiente espacial em que se insere, funcionando como divisa entre o mundo e o interior da obra, isto é, realizando o mapeamento do espaço plano dentro da estrutura/moldura da obra.

¹⁶³ A análise dessas relações sobre a grade ortogonal presente em obras de arte modernas e contemporâneas se encontra no site do Institute of Artificial Art Amsterdam, sob o título Radical Art: an analytical anthology of radical art and meta-art. Disponível em: <http://iaaa.nl/cursusAA&AI/grid.html>. Acesso em: 20/10/2008.

¹⁶⁴ KRAUSS, R. A Postmodernist Repetition. **October**, Vol. 18 (outono, 1981), p. 57 – 58.

¹⁶⁵ _____, op.cit., p. 50 – 61 passim, nota 21.

¹⁶⁶ Ao contrário da força centrípeta, que naturalmente, se concentram em seus limites internos.

Azulejões relaciona o revestimento cerâmico à grade ortogonal dispostas, repetidamente, em um espaço generoso. A operação duplica a organização das telas no sentido temporal, rejeita a narrativa, reforça a fragmentação e a expansão virtual em todas as direções.

Entre telas azuis e brancas, a materialidade do craquelê produzido pela reação das camadas de gesso, ao provocar fendas na superfície, reproduz a ideia da porcelana branca chinesa, da dinastia Song do século XI. Como uma *não-ação*¹⁶⁷, se considerarmos somente como trabalho as partes pintadas, o craquelê opera um deslocamento da representação centrada na figura para uma não-execução orgânica, que remete ao território de contaminação entre as culturas China - Portugal – Brasil. O vazio instaurado pela tela em branco e pelo craquelê, designa o *informe*, no sentido de Bataille, abrindo a pintura para seu interior, de onde não se vê mais a carne representada, mas está no lugar do corpo da pintura que exalta a matéria.

Herkenhoff¹⁶⁸ analisa *Azulejões* usando termos e expressões recorrentes no texto *Glória!, O Grande Caldo*, além de “caldo”; “mar azul”, “telas-azulejo”, “fissuras”, “formas humanas ou antropomórficas”, “barroco sem deus, sem dor”; “circulação do olhar”; “acúmulo”; “epiderme”; “carnalidade”. O autor se refere ainda à obra da artista como uma experiência que faz o espectador mergulhar na pintura:

Azulejões põe o espectador no centro do espaço. Sua estratégia arquitetural foi criar pinturas modulares de 1 x 1 m que lhe permitissem ocupar integralmente duas paredes em ângulo da galeria e, desse modo, estabelecer um foco e definir o espaço de mergulho e circulação do olhar. Ao entrar na sala, o visitante cai n'água. Varejão propõe um banho de mar. Essa experiência se inscreve na tradição neoconcretista dos Núcleos (1960 – 63) de Hélio Oiticica, arquitetura de planos de pura cor no espaço. O espectador penetra na pintura. O mergulho, em *Azulejões*, converte-se na experiência radical de um “caldo” da percepção, que desestabiliza o raciocínio por imagens.

Se *Azulejões* insere o espectador no centro de um espaço a ser percorrido, a partir de uma estratégia que estabelece a circulação do olhar integrado ao espaço físico, mesmo que a artista não tenha como primeira intenção tal estratégia, acaba por

¹⁶⁷ VAREJÃO apud MALCOM, op. cit., p. 44, nota 2.

¹⁶⁸ HERKENHOFF, op. cit., p. 107 – 115, nota 10.

incitar o observador a percorrer esse espaço fisicamente, a fim de “vaguear” pela grande onda pintada e fragmentada. Sobre isso, Varejão assim se refere à sua intenção¹⁶⁹:

Então a idéia é que, quando a pessoa entra, ela está tomando um grande caldo numa onda. Sabe? Quando você toma um caldo e abre o olho e fica vendo milhões de coisas em flashes. E quando a pessoa está diante de um painel, o olho fica o tempo todo em movimento, ele não pára, porque uma figura vai continuando na outra, mais ou menos, existe um fluxo. Não existe uma continuidade, existe um fluxo. E os azulejos são arrumados. É muito difícil arrumá-los, não é nem um pouco casual, não dá certo [...]. Isto aqui tem uns 4 metros de altura por, sei lá, uns vinte [metros] de extensão.

O plano pictórico, matéria, pele da pintura, apresenta vestígios do corpo ao qual a artista se refere: “a pessoa” (o observador). Entre telas sem figuras e outras plenas de tons azuis, esses dois modos de produção criam um fluxo, uma continuidade, a fim de criar à luz da ideia de uma grande onda, um “caldo”, que coloca o espectador diante da dimensão, fragmentação e espacialização da obra, a proposição de uma experiência diferenciada pela pintura.

A ausência da narrativa, substituída pelo ornamento, provoca o *prazer* da experiência visual, pelo excesso e horror ao vazio¹⁷⁰: “O suplemento – uma voluta ainda, ou o ‘anjo a mais!’ (...). ‘Tanto trabalho *perdido!*’”. O que intervém, neste caso, é o jogo do erotismo, enquanto atividade lúdica que transgride o útil, o funcional.

¹⁶⁹ VAREJÃO, op. cit., p. 153 – 154, nota 41.

¹⁷⁰ SARDUY, op. cit., p. 94-95, nota 20.

CAPÍTULO 3. A AZULEJARIA EM ESPAÇOS CONTEMPORÂNEOS

3.1 SAUNAS E BANHOS: ANTROPOMORFIA E PERSUASÃO NA CONSTRUÇÃO DE UM ESPAÇO PICTÓRICO MONOCROMÁTICO

O azulejo colonial luso-brasileiro tinha um poder comunicativo nos séculos XVII e XVIII que não corresponde mais às funções que desempenha o revestimento contemporâneo. Por seu elo com a gravura, pintura, mosaico e desenho, constituía um suporte pictórico junto à arquitetura que integrava um complexo sistema de interpenetração entre culturas, resultante de várias contribuições técnicas e artísticas, que chegaram a Portugal de diversas partes, desde os povos árabes aos ibéricos.



Figura 58: VAREJÃO, Adriana. *Lukács Bath*. 2005.
Fonte: <http://www.adriavarejao.net>, (s.d.).

Enquanto as imagens da azulejaria utilizadas em séries anteriores, por Varejão, eram retiradas, em sua maior parte, de monumentos arquitetônicos barrocos civis e religiosos, de Portugal e do Brasil, a azulejaria monocromática de *Saunas e Banhos* (2001 - 2009) é baseada em espaços de uso público, de tempos e espaços variados,

geralmente fotografados pela artista em territórios diversos, desde saunas, hospitais¹⁷¹, piscina em Budapeste, um *hammam* (estabelecimentos turcos para banho) subterrâneo do século XVIII, um banheiro de rodoviária, ou mesmo um matadouro¹⁷² (Figuras 58 e 59).



59: VAREJÃO, Adriana. *Palatinus Lido Bath*. 2005.
Fonte: <http://www.adriana varejao.net>, (s.d.).

Posteriormente, trabalhadas em AutoCAD 3D e projetadas sobre as telas, as imagens de *Saunas e Banhos* saem do campo das paródias, das alegorias restritas a um determinado período de referências iconográficas históricas para representar ambientes atemporais, que não lidam mais com a narrativa. Projetados como espaços labirínticos, são câmaras misteriosas, arquitetura de interiores com

¹⁷¹ Segundo depoimento da artista, no qual declara: “Não estou trabalhando mais com ficções históricas.... agora estou pintando ambientes que se parecem com saunas, piscinas, hospitais, matadouros...”. Cf. “Bate-Papo Com Adriana Varejão”, ocorrido em 29/11/2005. Disponível em: <http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/.../arquivo/arte/>. Acesso em 06/06/2008.

¹⁷² BATAILLE, 1929, apud HERKENHOFF, op. cit., nota 11, p. 3. De acordo com o autor, na *Encyclopaedia Acephalica*, o verbete *matadouro* indica uma continuidade da religião, no sentido de que os templos sagrados de épocas distantes serviam a um duplo uso, às implorações e aos rituais de sacrifícios como uma forma de desejo sexual e transgressão.

inúmeras aberturas em paredes e corredores que não definem, visualmente, passagens para o exterior.

Calabrese em *A Idade Neobarroca*¹⁷³ afirma que o termo labirinto “é apenas uma das muitas figuras do caos, entendido como complexidade, cuja ordem existe, mas é complicada ou oculta”. Dentro dessa representação figurativa, o autor demonstra que o labirinto é dotado de duas características intelectuais, que são “o prazer da obnubilação”, ou seja, da perturbação da consciência, caracterizada por obscurecer e tornar lento o pensamento diante do que não se pode delimitar e o gosto de tentar vencer sua complexidade pela razão. Para Calabrese, o labirinto é uma figura barroca ambígua, que teria como palavras-chave a “agudeza”, a “astúcia”, a “maravilha” e o “entrançamento” e teriam inspirado autores barrocos, no âmbito do barroco histórico, às manifestações meta-históricas, neobarrocas, a partir do princípio de perda de orientação espacial, dada pela visão global de um percurso racional ou do princípio de perder-se a si mesmo, desafiando a inteligência à descoberta da ordem. A situação de instabilidade seria, desse modo, provocada pelo “percurso-jogo”, cujos requisitos seriam “perder-se, ausência de mapa, miopia teórica, movimento” diante de entrecruzamentos episódicos, que só podem ser resolvidos, segundo uma única regra geral: “nunca percorrer duas vezes um mesmo corredor no mesmo sentido”.

Desse modo, o enigma, segundo Calabrese, estaria assegurado contra o efeito “queda livre” de Alice ao cair no buraco. Assim, em se tratando de traçar uma estratégia mínima diante do maravilhamento de *Saunas*, já que todo mapa nos soa inútil, teremos, como princípio, a sugestão do autor de *A Idade Neobarroca*, de estar sempre em um novo corredor (ou hipótese) e *percorrê-lo de modo contrário ao que nos é induzido pela artista*.

A cor em *Saunas e Banhos* desempenha um papel diferente em relação às séries anteriores, quando estava quase sempre submetida aos referenciais da azulejaria colonial (pelo uso do azul cobalto) ou às representações de pele e de carne que irrompiam da superfície pictórica em tons de encarnado. Caracterizando o jogo de

¹⁷³ CALABRESE, op. cit., p. 145 – 154, nota 16.

luz e sombra e fazendo o olhar percorrer a extensão dos ambientes para *dentro* da superfície pictórica (em oposição às obras anteriores, que, em movimento contrário, as carnes representadas saíam da superfície em direção ao espaço exterior à tela), os tons de branco, amarelo, cinza, azul, verde e violeta, compõem a geometria dos azulejos monocromáticos e os espaços em perspectiva. No entanto, ainda estão presentes, os azuis em tonalidades diversas, que passam pelo cobalto colonial e os encarnados¹⁷⁴.

Em entrevista a Kelmacher¹⁷⁵, a artista menciona a vertigem dos espaços labirínticos das saunas pintadas, nos quais a cor assume o papel de uma ambientação dúbia, que hesita em se definir, deixando ao espectador a incerteza:

[...] Uma vertigem relativa a esse espaço labiríntico. Abre-se um campo atrás da superfície da tela, como uma viagem através do espelho. Nestes quadros, começo trabalhando com uma superfície monocromática: branca, rosa, verde, azul... Em seguida eu projeto a malha geométrica que determina a composição e a perspectiva. Pinto então as sombras, a luz, os meios-tons, numa palheta muito complexa. Em *O Sedutor*, por exemplo, trabalhei com uma palheta azul que ia do azul quase branco ao azul quase negro, passando por todos os tons possíveis intermediários. Também procuro uma dinâmica na cor, adicionando temperatura a ela. Esfriando-a com violeta ou esquentando-a com amarelo, por exemplo. Comecei a me interessar enormemente pela pintura de Morandi. *Penso que esses ambientes têm uma dimensão psicológica importante. Eles podem ser qualquer lugar. Um espaço ligado à morte ou ao prazer*¹⁷⁶.

Sarduy¹⁷⁷ remete ao conceito de *erotismo*, o jogo no qual a desordem, a desmesura, o desperdício e a perversão comportam uma ruptura com a funcionalidade, uma transgressão do útil em que a linguagem, econômica ou reduzida, não tem como propósito, o encaminhamento de uma mensagem.

De modo semelhante, os ambientes criados pela artista, indefinidos entre o paradoxo da hesitação entre a morte e o prazer, são lugares aparentemente silenciosos, vazios, desertos. A dimensão psicológica dada como um jogo de

¹⁷⁴ Essa questão será retomada adiante, por ocasião da análise de obras.

¹⁷⁵ KELMACHER, op. cit., p.4, nota 76.

¹⁷⁶ BATAILLE, G. op.cit., nota 141, p. 19 – 27. O autor afirma que o erotismo, não é estranho à morte. No campo de morte ou de prazer, o erotismo está próximo à violência, e de modo alarmante, se mostra aos olhos pela perturbação. (O grifo é nosso).

¹⁷⁷ SARDUY, op. cit., p. 94 – 5, nota 20.

percepção de referência imprecisa¹⁷⁸ se manifesta nas representações das câmaras azulejadas por meio de indícios da presença do homem, que parece ter estado ali, em algum tempo anterior ou que retornará posteriormente.

Herkenhoff¹⁷⁹ afirma que os espaços representados na série padecem de afasia¹⁸⁰, uma incapacidade de dispor da linguagem:

Depois do fim da história, do esgotamento da modernidade, da falência das ideologias e da impossibilidade da história da arte contemporânea, as Saunas padecem de afasia e enfrentam a morte dos significados. A arquitetura vazia vive uma não-existência funcional. O olhar habita o estado zero do espaço. *O lugar é mudo. A azulejaria é calada. A sala espera.*¹⁸¹

Para uma compreensão melhor do sentido da palavra *afasia*, Jacobson discorre que o termo se refere a um distúrbio da linguagem, uma perturbação na capacidade de comunicação ou uma deterioração da faculdade do sujeito em selecionar, substituir, combinar e contextualizar as palavras em seu discurso. A afasia exige um permanente estado comparativo, manifestado em todo o processo simbólico, subjetivo ou social, no qual o indivíduo reduz a estrutura de suas frases a poucas ou mesmo a uma única palavra em uma estrutura metonímica ao substituir um termo por outro ou quando o indivíduo retém sua comunicação a uma estrutura de natureza metafórica.

A partir de então, considerando a hipótese de Herkenhoff verdadeira – quanto ao padecimento da afasia e sua conseqüente ausência da narrativa – pois que se refere a lugares mudos, onde há em todo o processo, a redução a uma estrutura de natureza única, seja metonímica, seja metafórica, e além disso, considerando que, nesses espaços labirínticos, há tanto a perda da orientação espacial quanto há ordem, mesmo que oculta (como ensina Calabrese), traçaremos uma primeira

¹⁷⁸ Em contraposição à narrativa definida, mesmo que fragmentada, de séries como *Extirpação do Mal* e *Proposta para Catequese*, vistas anteriormente nesta dissertação.

¹⁷⁹ HERKENHOFF, p.1, nota 11.

¹⁸⁰ JAKOBSON, R. **Lingüística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2001, p. 34 – 62 passim. Segundo o autor, a *afasia* é um distúrbio da linguagem, em que ocorre uma perturbação na capacidade de comunicação ou uma deterioração da faculdade do sujeito em selecionar, substituir, combinar e contextualizar as palavras em seu discurso. A afasia exige um permanente estado comparativo, manifestado em todo o processo simbólico, subjetivo ou social, no qual o indivíduo reduz a estrutura de suas frases a poucas ou a uma única palavra (s) em uma estrutura metonímica ao substituir um termo por outro *ou* quando o indivíduo retém sua comunicação em uma estrutura de natureza metafórica.

¹⁸¹ O grifo é nosso.

estratégia, segundo a análise comparativa entre os títulos de algumas obras da série.

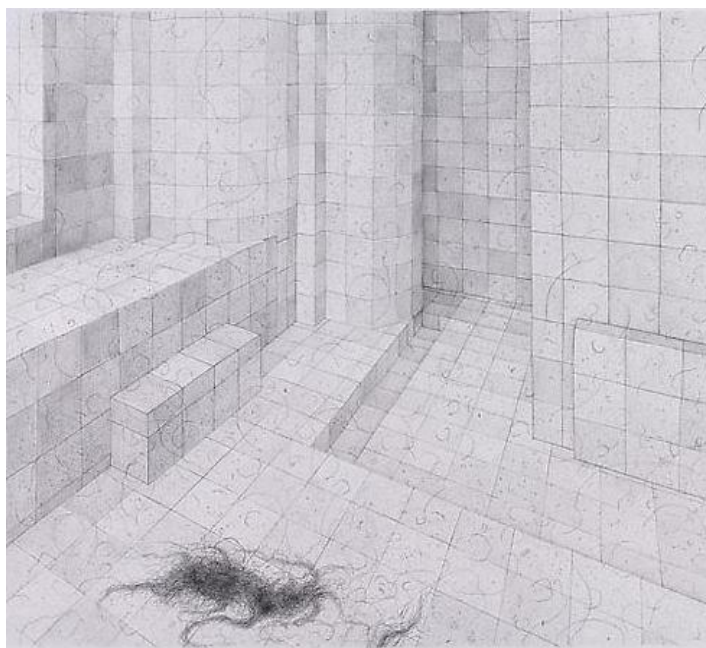


Figura 60: VAREJÃO, Adriana. *A Malvada*. 2009.
 Fonte: <http://www.lehmannmaupin.com/>, (s.d.).

A primeira classificação, quanto ao exame de *títulos*, entre desenhos¹⁸² e pinturas da série, faz possível observar que algumas obras entre outras, personificam os ambientes por características comportamentais ou tipos humanos, predominando uma relação antropomórfica entre a representação dos espaços azulejados e as denominações dadas pela artista. Quase retratos de personalidades sem corpo, lugares vazios de passagem, os títulos determinam o contorno da criação de *espaços antropomorfizados*, podendo se tornar – em obras e versões diversas - um território perigoso (*The Guest* [2004], *O Convidado* [data], *A Malvada* [2009; Figura 60]; dramático (*A Diva* [2004], *O Tímido* [2004], *O Voyeur* [2006], *O Sonhador* [2006]), ou como um filme de suspense (*O Perverso* [2006]), entre outras tantas caracterizações, já que essas se multiplicam de acordo com a interpretação do observador.

Em uma segunda classificação, teria como elemento a *cor*, indicada nos *títulos* das obras da série, como *White Sauna*, *Green Sauna* e *Blue Sauna* (obras de 2003),

¹⁸² Somente a fim de ilustrar quantitativamente a análise da relação dos espaços da série *Saunas e Banhos* com os títulos, iremos, nesse momento, exemplificar as questões com obras realizadas também em desenho. Posteriormente, iremos aprofundar a questão relacionada aos espaços monocromáticos com análise de obras realizadas em pinturas, que é o foco central desse estudo.

pintadas por *áreas monocromáticas*, nas quais o espaço, hierarquicamente, é a figura principal.

Quanto à análise da cor, esta também se dá de modo proeminente em outras obras que não a especificam nos títulos, mas a tem como determinante para a caracterização dos espaços, como *O Sedutor* e *A Diva* (obras de 2004), entre outros, que examinaremos mais detalhadamente adiante. Por ora, nos deteremos apenas na inclusão da cor no título.

A terceira classificação, teria como exame a predominância ou identificação dos *elementos arquitetônicos* ou dos *ambientes* na composição espacial, exemplificada nos títulos como *Ambiente Virtual I*, *Ambiente Virtual II*, *Ambiente Virtual III* (obras de 2001), *Ambiente Virtual IV* (2002), *Swimming Pool* (2005) e *A Fonte* (2009).

É possível ainda notar, uma quarta categoria de classificação quanto aos títulos, de acordo com a paródia ou versão seriada de um modelo, sendo esta obra da própria artista¹⁸³, que pode vir a ser multiplicada, desdobrada e recombinaada, com pequenas diferenças entre a composição, cor, tamanho, suporte e título, como *Mme F.* (2000) e *Blue Sauna* (2003); *O Místico* (2004; 2005), *O Mentiroso* (2004, 2005), *The Guest* (2004) e *O Convidado* (2005, 2009); *A Diva* (2004) e *Diva Divina* (2009); *White Sauna* (2003) e *Mrs. White* (2009); *O Obsceno* (2004; 2009), entre outras.

A criação seriada de Saunas e Banhos se aproxima da definição que Calabrese¹⁸⁴ confere ao termo *repetição*, quando se tem a *variação de um idêntico*, protótipo que multiplica situações dadas a partir de um tema, um tipo ou um modo continuado das aventuras de uma personagem, comumente encontradas em telefilmes, e em seus episódios sem uma linha de tempo precisa.

¹⁸³ SANTANNA, op. cit., p. 7, nota 28. O autor esclarece que a paródia é um efeito de linguagem que pode se manifestar de diversos modos: pelo efeito metalingüístico (como uma linguagem que fala sobre outra linguagem); pela intertextualidade (paródia de textos alheios) ou pela *intratextualidade*, que se refere à situação em que o autor parodia os próprios textos.

¹⁸⁴ CALABRESE, op. cit., p. 44, nota 16.

De modo geral, todos os títulos nas quatro categorias anteriormente descritas não demarcam nenhuma construção de ritmo linear da narrativa, mas intrigam pela ausência dos corpos e personagens indicados.

As telas de cantos arredondados, pintadas a óleo remetem ao campo virtual das telas de vídeo¹⁸⁵, metáfora do processo de transição entre a superfície pictórica e a tela do cinema, em que o movimento da câmera implica em uma trajetória visual a ser acompanhada pelo espectador.

Entretanto, *Saunas e Banhos* é, paradoxalmente, composta pela manutenção de uma estrutura temática sem qualquer relação com o tempo variável de uma narrativa linear. Não há um objetivo preciso de se representar tais espaços, nos quais não se identifica nenhum acontecimento ou episódio, nenhum personagem é representado, enfim, não há aparentemente “nada” a não ser os espaços azulejados e os títulos das obras. Como escreve Herkenhoff em “Saunas”¹⁸⁶, “isto pertence à história do nada”.

O espectador, como em uma sala de espera, aguarda o acontecimento. Ou imagina, enquanto Varejão demonstra conferir à sua lista de saunas, o caráter de um inventário de espaços ficcionais - mesmo que esses tenham sido, a princípio, fotografados pela artista por lugares onde esteve.

Nesse estágio da análise, a ofuscação diante da compreensão da série *Saunas e Banhos* parece tornar-se proeminente, e então as orientações de Calabrese¹⁸⁷, já descritas anteriormente, devem ser retomadas a fim de lembrar que o labirinto é uma *figura barroca ambígua*, desafio a ser equacionado que só pode ser resolvido, segundo uma única regra geral: “nunca percorrer duas vezes um mesmo corredor no mesmo sentido”.

Sendo assim, ao nos depararmos com a “história do nada”, traremos à tona outra questão levantada por Herkenhoff em seguida, no mesmo texto anteriormente

¹⁸⁵ VAREJÃO, op. cit., p.4, nota 76.

¹⁸⁶ HERKENHOFF, op. cit., p. 1, nota 11.

¹⁸⁷ CALABRESE, op. cit., p. 154, nota 16.

citado, sobre o possível abandono do barroco nos espaços da série: “*Na quietude, indaga-se se o barroco saturou seu sentido para a pintura de Varejão*”¹⁸⁸.

Se as imagens de *Saunas e Banhos* deixam de ter como modelo as referências iconográficas históricas, é de se notar, no entanto, que a representação de espaços e de elementos arquitetônicos não é algo estranho ao barroco. Passar a ideia de infinitude era comum nos tetos das igrejas barrocas, que pareciam se abrir aos céus, em *trompe l’oeil*, parecendo engrandecer o espaço que convidava o espectador a se integrar.

Argan¹⁸⁹ fala do propósito da persuasão, em que o “passante”, ao ter seu olhar desviado e atraído por um interior recuado de um monumento barroco, se insere também no conceito de um *convite* transmitido por meios visuais, através do enquadramento em perspectiva marcado por jogos de luz e sombra.

Esse convite é tornado possível pelos valores plásticos dados aos componentes e elementos arquitetônicos (colunas, alto-relevos, frisos decorativos, cornijas, etc.), cheios de volumes curvos e decorações de superfície, que induzem o observador a um processo de identificação com o ambiente de modo imaginário, pois que se trata de “uma ilusão psicológica – e não óptica; uma ilusão que não é provocada por meio de engano, mas pela persuasão”. Desse modo, segundo o autor, o agente da persuasão é o espaço enquanto *ambiente* fundamentado no paradigma que tem como *ordem* a finalidade de “persuadir a estar-em”, ou ainda, persuadir e deixar-se persuadir.

Argan¹⁹⁰ explica que todo esse processo de elaboração da persuasão, desejado, e de certo modo, calculado, elege a ficção pictórica como modo de visualizar, através da mimesis, da imitação, os efeitos que tratam de tornar a imaginação perceptível. A pintura teria, então, a cor como um apelo visual a ser acentuado, não mais ressaltando princípios de simetria e equilíbrio como na arte quinhentista, mas

¹⁸⁸ Deixando a questão em suspenso, vamos desfiá-la aos poucos, ao modo do fio de Ariadne a ser desenrolado por Teseu no labirinto, enquanto fazemos a análise das obras, agrupadas por questões afins.

¹⁸⁹ ARGAN, op. cit., p. 41 – 45, nota 15.

¹⁹⁰ Id., p. 88 – 90.

intensificando e solicitando, artificialmente, a imaginação além das noções visuais. Assim como a cor, a perspectiva barroca está a serviço da produção de novos esquemas, imagináveis e visíveis que enquadram a percepção e a experiência em um “sentimento do monumental”:

O sentimento do monumental na arte barroca não é nada mais do que essa ilimitada extensão da representação em um espaço próximo e distante e num tempo que é passado, presente e futuro. E é claro que nessa dimensão ilimitada entram tanto a natureza quanto a história. É por isso que também encontraremos o sentimento do monumental na composição de paisagens, nas poses dos retratos, às vezes até nas naturezas mortas.

Em *Saunas e Banhos*, o preenchimento da superfície pela azulejaria monocromática já se desviou do barroco histórico, datado, que não é mais o modelo originário das imagens transplantadas que serviram de paradigma à apropriação contemporânea de imagens por Adriana Varejão. No entanto, encontramos algo semelhante ao *sentimento do monumental* em algumas obras da série, que representam, por outros artifícios, algo de uma ilusão ilimitada da extensão de um espaço próximo e distante e sem tempo definido. Mas por ora, deixaremos a questão em suspenso, para desfiá-la aos poucos, ao modo do fio de Ariadne a ser desenrolado por Teseu no labirinto, à medida que fazemos a análise das obras, agrupadas por questões afins.



Figura 61: VAREJÃO, Adriana. *O Tímido*. 2004.

Fonte: <http://www.fortesvilaca.com.br>, (s.d.).

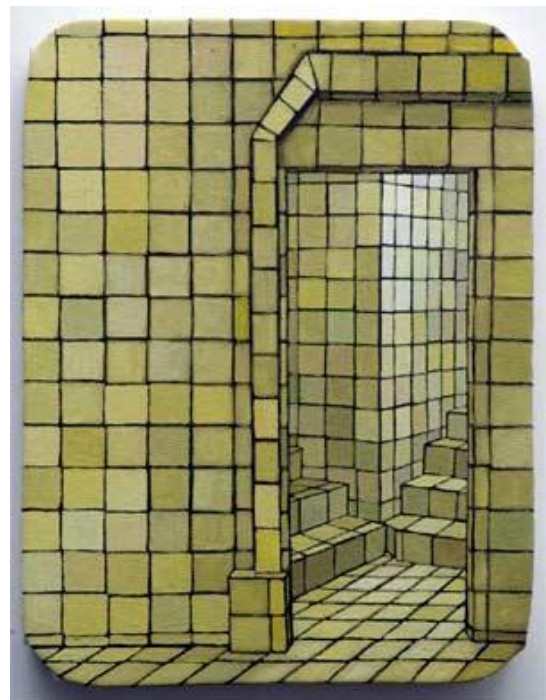


Figura 62: VAREJÃO, Adriana. *O Mentiroso*. 2004.

Fonte: <http://www.fortesvilaca.com.br>, (s.d.).

O Tímido (2004) (Figura 61) e *O Mentiroso* (2004) (Figura 62) são obras de pequenas dimensões, necessitando de uma aproximação do corpo do observador para uma melhor visualização.

Nas obras citadas, a artista ainda não representa o jogo de luz e sombra que demarcará geometricamente as paredes nas obras posteriores da mesma série.

O Tímido está representado por um canto de parede azulejado em tons de azul claro esverdeado, em composição quase centralizada, tendo como eixo vertical uma meia coluna arredondada, levemente deslocada para a esquerda da tela. Entre a parede e o piso, o rodapé dá a ideia do revestimento cerâmico em tons de branco e faz a passagem entre parede e chão. A grade ortogonal entre os azulejos é pintada em tons de marrom esverdeado. O piso, por sua vez, é demarcado por linhas de força diagonais em direção ao canto, ao modo de um tabuleiro de damas ou xadrez em tons de bege e castanho avermelhado.

A aproximação do ponto de vista do observador ao canto é induzida pela quantidade dos revestimentos do piso, podendo variar de 70 a 160 cm, se considerarmos como medida variável, uma cerâmica de 15 a 40 cm¹⁹¹. Ou seja, o observador da obra *O Tímido* possui apenas a visão de uma parede bem próxima, totalmente azulejada. Nada se vê do ambiente à volta, não há saídas visíveis nem iluminações que indiquem algum foco preciso, vindo de alguma direção. O olhar do observador, próximo à tela, procura o tímido.

Na obra em análise, há uma imbricação entre título, espaço e observador. Afinal, quem é tímido: o espaço ou o personagem que o espectador não vê? O observador tem próximo ao seu campo de visão, a tela e o espaço representado. Seria ele colocado na posição psicológica de um personagem tímido perante a coluna esverdeada? Não existe definição.

¹⁹¹ As medidas são indicadas apenas para se pensar sobre a relação entre a imagem e o espectador, tendo em vista que a artista fotografa os espaços, trabalhados em AutoCAD 3D e depois projetados sobre a tela. Não estão consideradas aqui, nenhuma valorização de representação naturalista, mas a investigação de quais efeitos essa projeção pode exercer sobre a análise e interpretação da obra.

O *Mentiroso* tem a grade ortogonal entre os azulejos pintados em negro, enquanto a azulejaria monocromática ocre varia de uma gama de tons mais frios, acinzentados, passando às tonalidades mais quentes, dos ocres rosados aos acastanhados.

A composição de predominância vertical é interrompida pela passagem que dá a ver dois caminhos: à esquerda e à direita, após a parede em primeiro plano. Os caminhos a serem tomados, só diferem pela luz: o caminho da esquerda é um pouco mais sombrio que o da direita e tem alguns tons mais iluminados.

A dubiedade dos caminhos que poderia fazer hesitar um personagem, caso ele exista, é transcrita pelo título *O Mentiroso*. Novamente, assim como em *O Tímido*, nada mais representado além do título já descrito, no ambiente azulejado e modelado pela cor.

Os espaços intitutados com características humanas apontam para a questão do corpo, mesmo em sua ausência, na pintura de Varejão. Depois da paródia e da apropriação de imagens realizadas nas séries anteriores, a artista cria um ambiente antropomórfico na pintura, não por meio da representação de fisionomias, mas da memória de um corpo, símbolo da presença cultural em determinado tempo e espaço.

Das imagens fotografadas em várias partes do mundo pela própria artista, a série em pintura apresenta a ideia da falta de vivência no espaço ou intervalos entre possíveis episódios, em que se espera, de modo desconcertante, o próximo banho, a próxima visita, a próxima cena.

Denise Sant'Anna¹⁹² compara os espaços de passagem nos quais os corpos circulam por locais como ante-salas e corredores que lembram a solidão e a clausura, pois que “tudo parece estar fixo, imóvel, imutável”, à ideia de pausa, espera, reflexão e contemplação, em algum instante entre a aparição e o desaparecimento de alguém:

¹⁹² SANT'ANNA, D. **Corpos de passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 49 – 51.

Mas os locais espaçosos não o seriam devido a seu tamanho ou forma. Seriam espaços generosos porque não ambicionam guardar dentro deles apenas “o espaço”, deixando o tempo do lado de fora. São espaços-tempos que permitem a quem neles vive o contato com a densidade de experiências sensoriais que envolvem, entre outros acontecimentos, a aproximação de alguém.

Os lugares transformados por Varejão em espaços internos atemporais, cruzados pelos pares “figura e geometria, mínimo e acúmulo, transparência e espessura, razão e sensualidade plástica, sangue e assepsia”¹⁹³, demandam “cautela no deslocamento” por degraus, colunas e bancadas, entre outros elementos arquitetônicos representados.

Da prática de revestir com cerâmicas, desde Portugal, os ambientes azulejados de superfícies brilhantes, dispostos em grade ou grelha ortogonal que funcionam como isolante térmico, impermeabilizante para áreas úmidas, “sinônimo de asseio, higiene e assepsia”¹⁹⁴, os locais espaçosos e generosos de *Saunas* ... parecem também deixar o tempo do lado de fora, incitando a um aguçamento dos sentidos, de se estar na expectativa, ou na emboscada, em vias da aproximação de alguém.

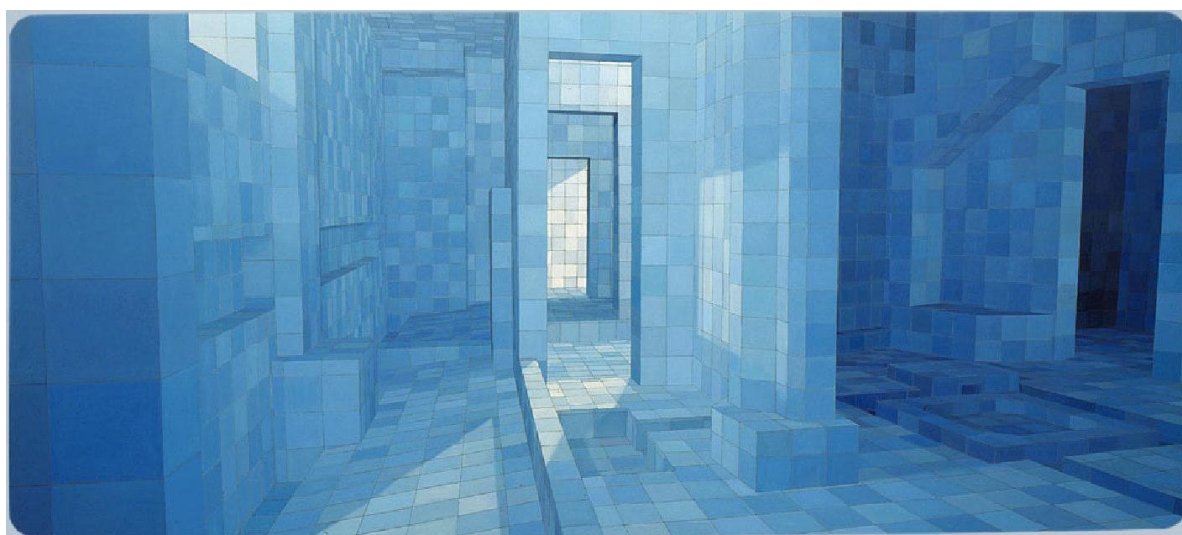


Figura 63: VAREJÃO, Adriana. *O Sedutor*. 2004
Fonte: <http://www.adriनावarejao.net>, (s.d.).

¹⁹³ HERKENHOFF, op. cit., p. 2, nota 11.

¹⁹⁴ PINHEIRO, op. cit., p. 132, nota 96.

O Sedutor (2004) (Figura 63) pintura em tons de *azul cobalto colonial*, se destaca na série, representando um espaço em perspectiva, mas que não demonstra a função de transgredir a mimesis, enquanto desafia a lógica da geometria pela capacidade imaginativa do observador, que aguarda o que o ambiente azulejado sugere.

Apesar do azul colonial, a obra não apresenta indícios da imagem referente ao barroco luso-brasileiro ou, mais especificamente, à cerâmica de influência luso-chinesa. Mesmo assim, *O Sedutor* mantém uma via aberta ao diálogo com a tradição da história da pintura, representada pela utilização da perspectiva renascentista e pelos jogos de luz e sombra ensinados pelo barroco, ao mesmo tempo em que, contrariamente, a composição dos espaços perspécticos tradicionais, não constitui uma janela para o mundo de acontecimentos sequenciais.¹⁹⁵

Entre as passagens de *O Sedutor*, a luz azulada centraliza a composição, quando se tem em vista os ambientes em profundidade demarcados pelo eixo vertical que passa pela abertura ao fundo, assegurando a comunicação com um ambiente mais iluminado que os demais.

À semelhança de um labirinto, não identificamos ao certo entradas e saídas, mas paredes e chão que ocupam a composição de ambientes semelhantes, que se sucedem justapostos. É ainda a cor que cria a ambientação do espaço ordenado pela grade ortogonal em perspectiva.

A perspectiva e a proporção, segundo Argan e Fagiolo¹⁹⁶, surgiram de modo consciente no Renascimento, mas continuam como permanência na prática artística.

¹⁹⁵ A artista cita constantemente em entrevistas o cineasta Peter Greenaway que incorpora à sua narrativa, documentos históricos e fontes literárias, em uma sobreposição de imagens e planos. Entre os filmes deste autor, Varejão destaca *Prospero's Books* (1991) (Cf: HERKENHOFF, op.cit., p. 23, nota 12), *The Pillow Book* (1996) e *Gêmeos Twinn* (Cf. Entrevista a artista, anexada a esta dissertação). É interessante notar que *The Pillow Book* trata da história de uma escritora que tem a pele humana como suporte para sua escrita. Sobre os corpos, ela escreve 13 livros, sendo o sétimo denominado *O Livro do Sedutor*. Entre outros livros listados do mesmo filme, também encontramos a relação de caracterização entre o título e sua representação através do corpo-suporte. Para exemplificar a questão, alguns títulos listados em *The Pillow Book*, como *O Livro do Inocente*, *O Livro do Idiota*, *O Livro do Exibicionista*, *O Livro do Amante* se assemelham ao modo de listar caracterizações antropomórficas, ao modo de uma coleção enciclopédica em um mundo ficcional, presentes nos títulos das obras da série *Saunas e Banhos*, por Varejão (*O Sedutor*, *O Obsessivo*, *O Obsceno*, *O Tímido*, etc.).

¹⁹⁶ ARGAN, G. C.; FAGIOLLO, M. **Guia de história da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 146.

Em uma passagem do livro *Imagem e Persuasão*, o autor cita Dürer, na seguinte definição: “Perspectiva é uma palavra latina, significa ver através (...) É a tentativa de transferir o espaço global para uma superfície.” No entanto, os autores consideram tal definição parcial, um fato técnico, já que a concepção espacial pode assumir um caráter simbólico ou expressivo, representado pela passagem de uma noção de espaço como entidade descontínua para uma representação de espaço infinito, contínuo e homogêneo.

A concepção espacial, ao assumir um caráter simbólico ou expressivo, nos ambientes divididos pela grade ortogonal à maneira de azulejos na série *Saunas e Banhos de Varejão*, tem como referência *para a artista*¹⁹⁷, as obras de Maria Helena Vieira da Silva, Morandi ou mesmo Lygia Clark.

As imagens de Morandi¹⁹⁸ apontam umas para as outras, quanto à coloração e à luz que perpassa objetos e superfícies. A serialidade da representação dos recipientes, uns por detrás dos outros, permitem a ideia de uma “perspectiva de superfícies”, aproximando cores, composição e organização espacial em um “determinado lapso de tempo”.

¹⁹⁷ Os artistas acima citados foram mencionados por Varejão durante a entrevista feita pela autora ao final desta dissertação. Os mesmos artistas são citados por Herkenhoff (op. cit., p. 3, nota 11), como reflexão para questões diversas, presentes na série *Saunas e Banhos*. Maria Helena Vieira da Silva, artista portuguesa radicada na França, viveu no Brasil de 1940 a 47 com sua obra relacionada a obra de Varejão pelo autor, pelo fato da artista portuguesa construir espaços em uma “malha de azulejaria pictórica”. No mesmo texto, Herkenhoff liga a série ao “espaço estruturante entre o ar e as coisas”, típico das naturezas-mortas do artista italiano Giorgio Morandi. O autor ainda situa como “fundamental” nas pinturas da artista carioca, “o espaço real de junção entre os azulejos”, relacionando estes a Lygia Clark: “Talvez correspondesse na pintura de Clark à linha orgânica entre planos reais (em madeira) com que se modula a superfície. É, no entanto, alvenaria”. As relações feitas, apesar de compreendidas como aproximações, não esclarecem o caráter expressivo da cor, a estrutura em grade ortogonal, as relações antropomórficas entre os títulos, nem a relação que as obras constituem com o ponto de vista do observador na série de Varejão. A pintura de Vieira da Silva se situa entre a figuração e a abstração, algumas lembrando labirintos, bibliotecas, tabuleiros de xadrez e azulejos, mas apesar da semelhança com o tema, não constituem uma mesma ordem que possam efetivamente contribuir para a reflexão dos espaços azulejados, labirínticos e vazios das saunas. O princípio da serialidade das imagens de Morandi, entre objetos que se organizam no espaço colorido pela luz, perpassando coisas e superfícies em um tempo indiferente e monótono, não remetem à luz misteriosa e definida das obras de Varejão, a não ser pela utilização da monocromia (como analisado acima e adiante nesse mesmo texto). Também a *linha orgânica* de Lygia Clark, linha não desenhada, *entre* uma superfície e outra, *entre* um plano e outro, *entre* a moldura e a tela, não chega a constituir algo que se aproxime de uma linha presente no mundo, separando duas superfícies, ou que lembre o corte de *Caminhando* - ato em curso que faz constituir a obra, já que a linha de Varejão, entre um azulejo e outro é representada, desenhada pela artista.

¹⁹⁸ GROWE, B. “Cosidetta realtà”: a indisponibilidade do mundo. Serialismo e configuração da luz nas naturezas-mortas de Giorgio Morandi. In: **Revista USP**, n. 57, 2003, p. 170 – 172.

Em relação a Varejão, os espaços monocromáticos e as pequenas variações de tonalidades dos azulejos podem ter em Morandi a referência para obras como *White Sauna* (Figura 64), em que a luz difusa ordena a arquitetura, por toda as áreas superiores e inferiores da composição monocromática. O labirinto, em tons de branco acinzentado, rosado ou azulado, se espalham por todo o espaço pictórico.

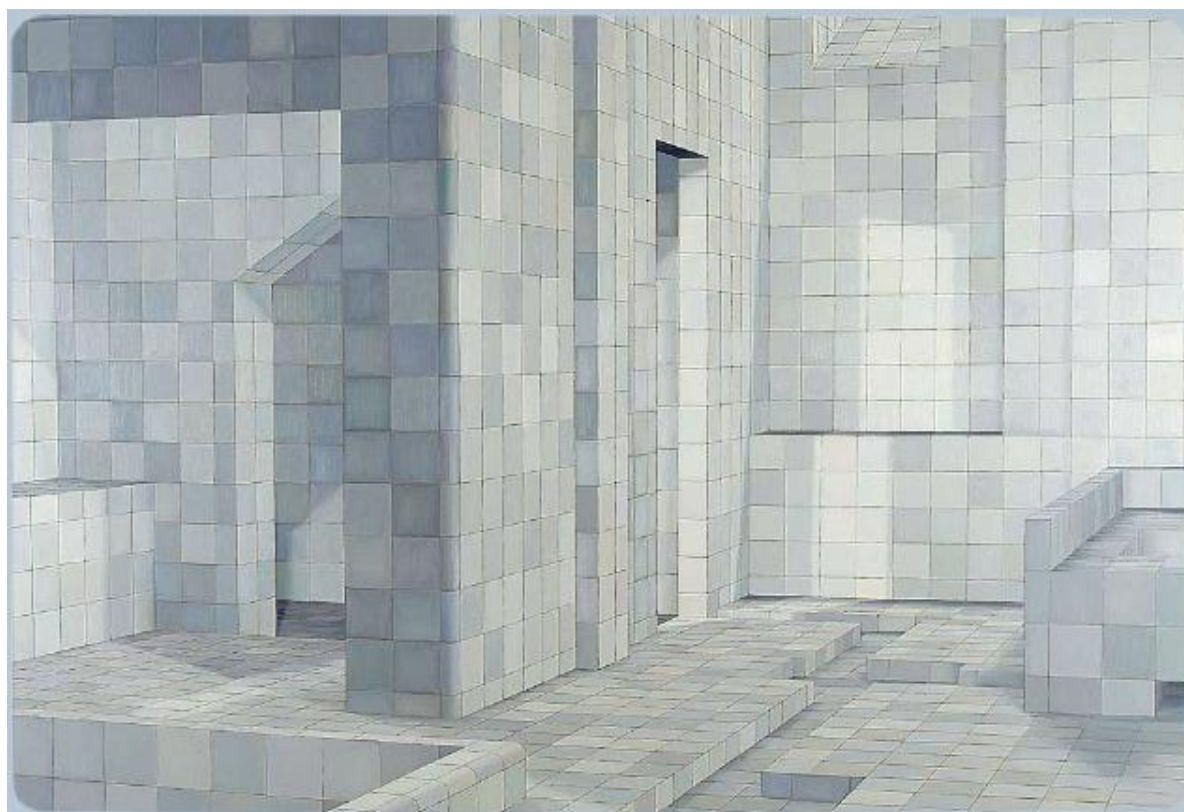


Figura 64: VAREJÃO, Adriana. *White Sauna*. 2003.
Fonte: <http://www.adrianavarejao.net/>, (s.d.).

Contudo, as paredes determinam espaços geometrizados, demarcados por ortogonais e diagonais, no caso da projeção das áreas iluminadas e sombreadas. Por esse ponto de vista, os azulejos monocromáticos de Varejão não constituem as superfícies homogêneas de cor, que permitem relacionar objetos ao espaço vazio de Morandi.

Talvez, a concepção dos espaços azulejados monocromáticos da série, possam ter eco na obra *La Maison de la Celle Saint-Cloud, França*, de Jean Pierre Raynaud¹⁹⁹, artista francês que construiu uma casa em 1969, inteiramente revestida por azulejos

¹⁹⁹ Informações segundo o site *La Maison de Jean-Pierre Raynaud: Confessions d'atelier*. Disponível em: <http://www.diplomatie.gouv.fr/.../index.html>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2009.

brancos de 15 x 15 cm, entremeados por rejuntas negras, até mesmo no teto. Composta por dois níveis, nos quais destacamos, entre outros, os espaços intitulados *La Tour (A Torre)* (Figura 65) e *La Crypte (A Cripta)* (Figura 66), no nível baixo, e *La Salle de Musique (Sala de Música)* (Figura 67)²⁰⁰, no nível alto.



Figura 65: RAYNAUD, Jean Pierre.
La Tour. (s.i.d.)

Fonte: <http://web.archive.org/...html>, (s.d.).



Figura 66: RAYNAUD, Jean Pierre.
La Crypte. (s.i.d.)

Fonte: <http://web.archive.org/...html>, (s.d.).

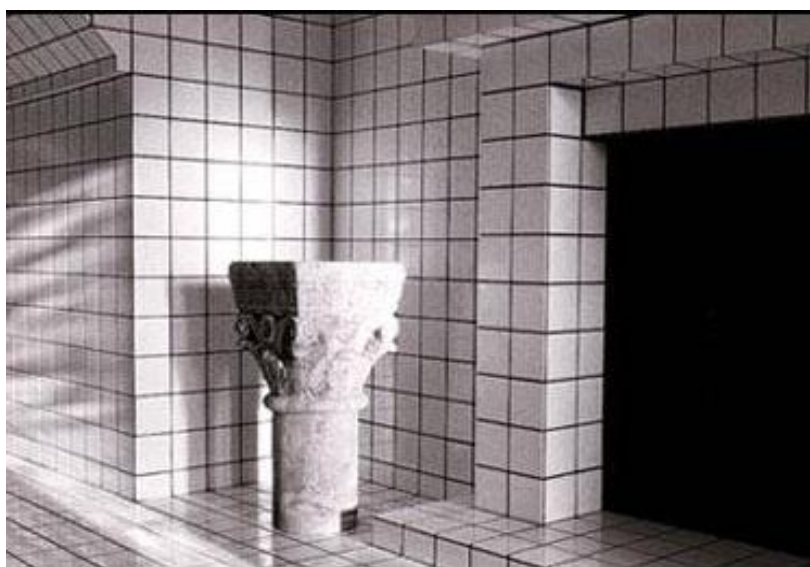


Figura 67: RAYNAUD, Jean Pierre. *La Salle de Musique.* (s.i.d.)

Fonte: <http://web.archive.org/...html>, (s.d.).

²⁰⁰ Tradução da autora.

Raynaud habitou a casa e a transformou em obra de arte, abrindo-a à visitação pública em 1974. Em 1993, o artista destruiu voluntariamente *La Maison*. Os destroços da obra modificada, memória de sua casa, foram deslocados para 1000 *containers* (baldes de inox), expostos no *Musée d'Art Contemporain de Bordeaux*, França.

Os baldes, comumente utilizados em hospitais para receber dejetos humanos em salas de operação, inserem-se em uma operação metafórica, tendo como função recolher as “vísceras, membros e órgãos vitais” de sua casa em ruínas (Figura 68).



Figura 68: Jean Pierre Raynaud. Ruínas de *La Maison*, França
Fonte: <http://web.archive.org/...html>, (s.d.).

A casa-obra de Raynaud, encarnada como espaço de vida e de morte, elemento geométrico e simbólico, remete de certo modo, ao espaço labiríntico presente em *Saunas e Banhos*, que, em citação da própria artista, como visto anteriormente, define: “Um espaço ligado à morte ou ao prazer”²⁰¹.

A Diva (2004) (Figura 69), pintada em tons de encarnado, representa um ambiente centralizado, iluminado por uma luz artificial, que passa por uma abertura à esquerda da tela, em tons e semi-tons de predominância rosada e avermelhada.

²⁰¹ VAREJÃO, op. cit., p.4, nota 76.

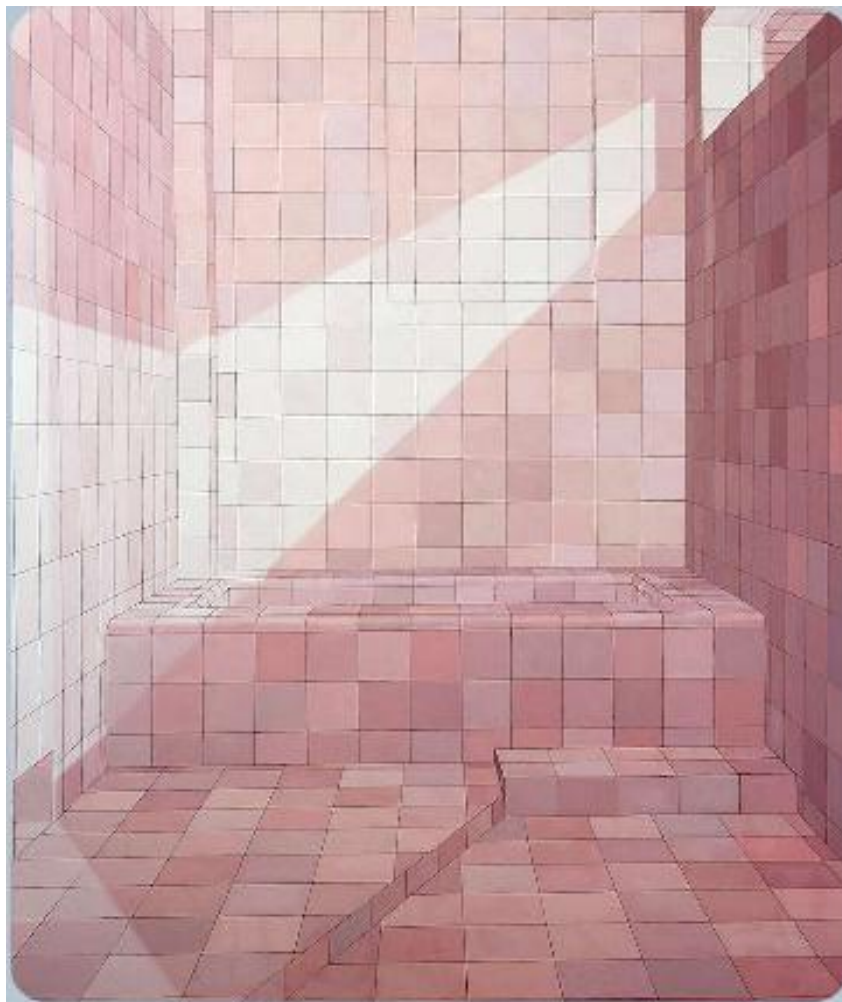


Figura 69: VAREJÃO, Adriana. *A Diva*. 2004.
Fonte: <http://www.adriavarejao.net/>, (s.d.).

Na ausência da narrativa e da representação do corpo, o espaço pictórico é tornado musa, permuta entre a representação do corpo e a perspectiva.

Vemos *A Diva* como um campo composto por espaços menores. Predominam os quadrados da azulejaria, cuidadosamente planejados em AutoCAD 3D e projetados sobre a superfície da tela. Diante do ambiente em grade ortogonal, permanece, como nas outras obras da série, a sensação de inquietude e estranheza diante da visão do espaço indefinido pela desconcertante sensualidade das cores e pelo título que atribui ao espaço o status de uma figura feminina.

Segundo Rosalind Krauss²⁰², o sentido espacial da grade ortogonal (*grid*) remete tanto à geometrização da superfície, ao plano ordenado e não mimético quanto

²⁰² KRAUSS, op. cit., nota 21.

coloca o espectador frente a um campo estético, de superfície mapeada que, paradoxalmente, configura o materialismo ou uma operação lógica e, simultaneamente, nos convence de uma ilusão, de que o espaço pode ser estendido, virtualmente, em todas as direções, além da moldura. Segundo a autora, a força das linhas desenhadas entre as partes que formam a grade, produz, teoricamente, uma força centrípeta que leva ao centro da composição (como em *A Diva*), mas também uma força centrífuga, que se afasta do centro, produzindo a ideia de continuidade do trabalho em direção ao espaço arquitetônico.

Os azulejos desenhados do espaço centralizado de *A Diva* fazem a divisão do espaço no interior da obra, mapeiam a superfície e insinuem uma continuidade através da malha ortogonal, ao mesmo tempo em que formam uma estrutura orgânica²⁰³ nos espaços entre um quadrado e outro, considerando as ordens espacial e temporal.

A ambiguidade produzida pela grade ortogonal é reafirmada pela luz e pelos títulos. Na ausência da representação da figura humana, ao contrário de obras pertencentes às séries anteriores, a artista preocupa-se menos com a historicidade da narrativa.

O acabamento dos azulejos pintados inclui pinceladas transparentes e brilhantes sobre as monocromias de fundo, produzindo o efeito de reflexo sobre a superfície. A composição estável em grades ortogonais cria a ilusão de profundidade e expansão, produzindo impressões inesperadas, entre a claridade e a difusão da luz por áreas sombreadas.

Em algumas obras, a combinação entre os diversos elementos encenam algo próximo à perversão. *The Guest* (2004) (Figura 70), pintura de ambiente azulejado em tons de branco, centralizado por uma coluna arredondada em um campo visual muito próximo ao observador, cujo ponto de vista é direcionado pela perspectiva, como se estivesse vendo da altura de seus olhos em direção ao chão. Por trás da coluna, que obstrui parcialmente a visão da sauna, uma mancha avermelhada, lembrando uma poça de sangue, é cuidadosamente pintada no chão.

²⁰³ A partir desta relação, descrita acima, que a artista se refere à linha orgânica de Lygia Clark, embora aqui, as linhas entre os azulejos assumam um caráter diferente do proposto por Clark.

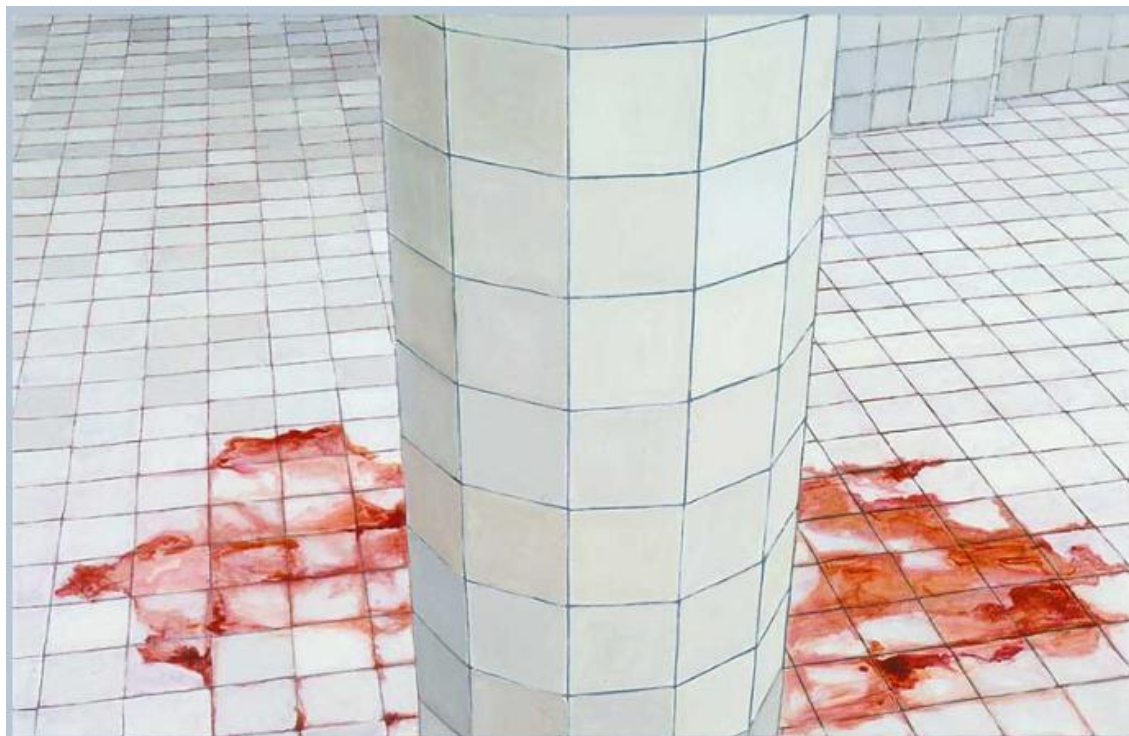


Figura 70: VAREJÃO, Adriana. *The Guest*. 2004.
Fonte: <http://www.adriavarejao.net/>, (s.d.).

A cor vermelha, que lembra a mancha de sangue por se assemelhar a um líquido, transgride, perturba a ilusão aparentemente harmoniosa dada pelo título: *O Convidado*. Ela torna instável o equilíbrio e a possibilidade de se manter a ideia de um ambiente asséptico, ligado à higiene e à purificação dos corpos. A tensão produzida organiza a composição em um jogo de substituição da representação do corpo do “convidado” pelo observador tornado voyeur. Os ambientes de Saunas e Banhos adquirem assim, o valor de um fetiche.

A mancha vermelha, informe, sem origem definida, imprime ao ambiente uma ligação com um tempo passado, mas ainda próximo ou recente. Ainda líquida, a mancha não aponta nenhuma outra pista. Estranha e nebulosa, desperta a atenção para a ideia de ferimento, sangramento, mas também para uma mancha colorida. Pode-se pensar ainda em toda sorte de violência, acidente, fatalidade. Sintomática de um tempo, apresenta ao espectador sua própria condição: um observador de um acontecimento-pintura, anteriormente criado e produzido pela artista.

Colocando como questão a relação da pessoa diante da imagem, a composição de *The Guest* configura um espaço em perspectiva que insere o corpo do outro/espectador, virtualmente, na/diante da pintura.

A coluna, barreira visual para o observador, eixo que provoca a sensação física de movimento, para livrar-se do ângulo de visão obstruído, diante da aflição de identificar o sangramento em um espaço, aparentemente, desértico.

A poça de sangue no chão substitui a representação da carne nas obras de séries anteriores. Permanece o sentido do *informe*²⁰⁴, que substitui o papel da carne disforme, enquanto representa o caráter ruinoso, expondo e modificando o espaço referente por um movimento interno em direção à alteração das formas. A grade, espaço representado pelo rejunte, se modifica levemente em sua geometria nas gretas entranhadas do líquido vermelho pintado. A modificação sofrida acentua a deformação dos contornos dos azulejos brancos à direita da tela, fazendo sobressair o não-sentido, o excesso, o transbordamento de algo que não se reduz aos espaços destinados às saunas e banhos e que recebem um “convidado”. A cor vermelha revela, então, uma forma crítica como memória da carne, fenda entre o presente e o passado, materialidade representada e apresentada: o corpo da pintura.

O que vemos repetidamente em obras da série *Saunas e Banhos* é a implicação em uma concepção de espaço que sai do excesso dos padrões ornamentais orgânicos e fragmentados para uma concepção geométrica e totalizadora em perspectiva, que perde a imagem barroca de referência enquanto mantém a ideia de persuasão do espectador.

O Sonhador (2006) (Figura 71), versão pormenorizada da pintura *O Colecionador* (2008) (Figura 72) apresentam a representação da água nos espaços de banho que torna disforme a grade ortogonal submersa. Novamente, os ambientes em luz difusa, de coloração azulada, demarcam fontes de iluminação que projetam nas paredes áreas diagonais geometrizadas.

²⁰⁴ BATAILLE, op. cit., nota 13.



Figura 71: VAREJÃO, Adriana. *O Sonhador*. 2006.
Fonte: <http://www.adrianavarejao.net/>, (s.d.).



Figura 72: VAREJÃO, Adriana. *O Colecionador*. 2008.
Fonte: <http://www.inhotim.org.br/>, (s.d.).

O Sonhador apresenta uma abertura centralizada e outra à esquerda da tela como fontes principais que clareiam o ambiente, à semelhança de *O Sedutor*.

As aberturas nas paredes e os espaços vazios e iluminados persistem em várias obras da série, bem como designam um itinerário virtual e visual ao observador. O tema da série configura uma mobilidade e dinamismo internos à composição das obras, estendidas à imaginação que fornece análise aos ambientes de ilusão ou até mesmo devaneio²⁰⁵.

O título *O Colecionador* pode remeter à própria condição da obra, integrante da coleção do espaço institucional em que está inserido, em exposição permanente, no Centro de Arte Contemporânea Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais.

O Colecionador, além da área em semelhança com *O Sonhador*, possui um grande plano à esquerda da tela, como uma parede azulejada e recortada por uma passagem que possui uma abertura triangular, apontando seu vértice mais agudo para o espaço de banhos.

As grandes dimensões da tela e seu posicionamento, inserido ou encaixado em uma parede da citada galeria, com medidas coincidentes, induzem o observador a percorrer o espaço físico à frente da tela, retendo sua atenção e provocando algum tipo de interação diferenciada com as obras da série, em relação às anteriores da mesma artista.

Entre passagens que se multiplicam, mas não identificam saídas externas, a arquitetura estática produz um jogo entre o ambiente, a luz e o título. As passagens abertas ao desejo de descobrir o que está por vir ou o que já sucedeu, diminuem as distâncias entre a ausência de narrativa e sua possibilidade de articulação.

A experiência pictórica se encontra construída como uma troca entre a obra e sua fruição, mais do que em relação a uma similitude ou mimese com o espaço fotografado, projetado sobre a tela, pintado e interpretado.

²⁰⁵ Cf. obras que suscitam ideia semelhante, como *O Convidado*, *The Guest*, *A Malvada*, *O Obsceno*, entre outras.

A mudança no papel do corpo nesta série e um novo apelo às funções dos sentidos e da interpretação do observador são colocados em questão. Há aqui uma reversibilidade entre o olhar que se dirige à obra e o dirigido ao observador, mas que apresenta intensidades diferentes de comprometimento com a questão entre as diversas obras da série.



Figura 73: VAREJÃO, Adriana. *O Iluminado*. 2009.

Fonte: <http://lehmannmaupin.com>, (s.d.).

Em *O Iluminado* (2009) (Figura 73), a desorientação espacial está voltada à total falta de definição dos espaços, recortados por canaletas que desenham labirintos em sulcos pelo chão, entremeados de passagens que aparentam semelhanças, por ambientes a serem percorridos, alguns mais outros menos iluminados, salpicados por colunas de formato quadrado ou arredondado.

O ambiente em luz dourada, lembrando as igrejas barrocas encobertas de entalhes folheados a ouro, possui vários focos de iluminação, tendo destaque o fecho de luz que vem da direita da tela, ao alto, por alguma abertura na parede. Os tons de amarelo esverdeado aos ocre profundos se apresentam ao olhar do observador - que percorre o espaço vazio composto por duas colunas - ou uma parede e uma coluna - próximas de seu campo visual, que, por meio dessas estratégias, além da dimensão da tela, pode facilmente se sentir integrado ao espaço representacional.



Figura 74: VELÁZQUEZ, Diego. *Las Meninas* ou *A Família de Filipe IV*. 1656.
Fonte: Argan (2004), s.i.p.

As aberturas e passagens encontradas ao fundo de *O Sedutor*, *O Sonhador*, *O Colecionador* e *O Iluminado*, entre outras obras que não constam nesta análise, lembram o modo da organização e composição espacial de *As Meninas* (Figura 74), de Diego Velázquez²⁰⁶.

Leo Steinberg²⁰⁷, no texto *Velázquez' Las Meninas*, dedica sua análise ao “emblema do poder da pintura”²⁰⁸. Segundo o autor, Velásquez compõe a obra como se o observador fizesse parte da cena e como se a ele pudesse ser dada a decisão de definir o evento simulado.

Na composição de *As Meninas* (1656), ao centro, uma garota de perfil oferece água à princesa Margarida, que, em posição centralizada, olha para fora da tela, em

²⁰⁶ Tal comparação não se pauta por questões de estilo, nem referencia Velázquez como um paradigma de tema para Varejão, mas deseja tratar da pintura em seu esquema composicional de modo a incluir o observador como parte da representação pictórica.

²⁰⁷ STEINBERG, L. *Velázquez' Las Meninas*. **October**, Vol. 19 (inverno, 1981), pp. 45 - 54. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778659>. Acesso em: 03 mar 2009.

²⁰⁸ Não nos deteremos em pequenos detalhes, mas trataremos de ressaltar em quais questões ela pode nos servir de paradigma para a pintura de Varejão.

direção ao observador, sem se interessar pela oferta. À sua volta, um menino brinca perto de um cão. Uma anã e outra menina mais velha também voltam seus olhares para fora da tela. O pintor da cena, atrás da tela - que forma um grande plano à direita da pintura de Velázquez - volta sua atenção ao seu objeto de observação. Ao fundo, em uma passagem para outro ambiente mais iluminado, está situado um homem que parece olhar de relance a cena, antes de partir. As paredes que cercam a câmara onde ocorre a cena estão cheias de pinturas e, um espelho ao fundo, reflete o rei Felipe IV da Espanha e a rainha Mariana.

Seriam os reis objeto de observação do pintor? Mas, Steinberg ainda pergunta, tornando a dúvida mais complexa: o que o Rei e a Rainha veem de seus lugares e o que nós vemos, a partir de nossas posições?

O autor aponta para um tipo de *reciprocidade e transitoriedade* da própria perspectiva, que ricocheteia entre a presença do observador e o plano da pintura, provocando uma troca de olhares recebidos e retornados. Todos olham e são vistos. O poder mimético da pintura de Velásquez, segundo Steinberg, acentua múltiplos atos perceptivos que, maior que a representação de um espaço, fazem circular a realidade, a ilusão e a representação ou replicação pela arte, criando um *encontro*, metáfora da consciência.

Podemos afirmar então, que as saunas pintadas por Varejão, entre a assepsia das superfícies lisas e brilhantes e a contaminação, o sangramento e o erótico, a luz e a cor, indicam que a artista não parece querer captar um momento específico de uma cena, no sentido de uma narrativa da qual é possível descrever um episódio, um sentimento ou pensamento preciso.

A incidência da luz e a gama infinita de efeitos em veladuras por tonalidades criam um espaço a ser percebido e imaginado. A descontinuidade entre o ambiente representado e o ambiente circundante à tela implica no reconhecimento e reciprocidade entre as imagens ambíguas e fugidias, recuadas e envolventes.

A cor é o elemento transgressivo que afirma a planaridade da pintura junto à grade e desordena o espaço antes fotografado, remetendo a outro lugar, ao lugar dos

encarnados, dos azuis em tons de cerúleo, cobalto e ultramar, cria categorias de saunas, lista seus tipos junto aos títulos. Escapa à narrativa, todavia está a espreita dos indícios barrocos.

A variação do modelo labiríntico é o motor das obras que articulam o tema com a expansão visual da grade ortogonal, entre os elementos pictóricos e composicionais à insinuação de uma narrativa que não se consuma.

O *Voyeur* (2006) (Figura 75) tem sua composição dominada por uma grande espiral de água em um ambiente semicircular, que lembra as volutas dos entalhes barrocos, perturba a noção que se tem de piscina ou de um lugar para banho. As espirais dão a ideia de profundidade e fixam o olhar, após as voltas pela espiral, no centro deslocado à esquerda da tela. O título *O Voyeur* torna ainda mais instável a possibilidade de se manter a ideia de uma representação afastada do corpo do observador. Semelhante a um jogo de substituição, a obra parece ser da ordem da *reciprocidade* e do *encontro*, que Steinberg discorre sobre *As Meninas* de Velásquez, entre o olhar que observa e é visto, metamorfoseado pelas formas espiraladas e circulares.



Figura 75: VAREJÃO, Adriana. *O Voyeur*. 2006.
Fonte: < www.adriavarejao.net>

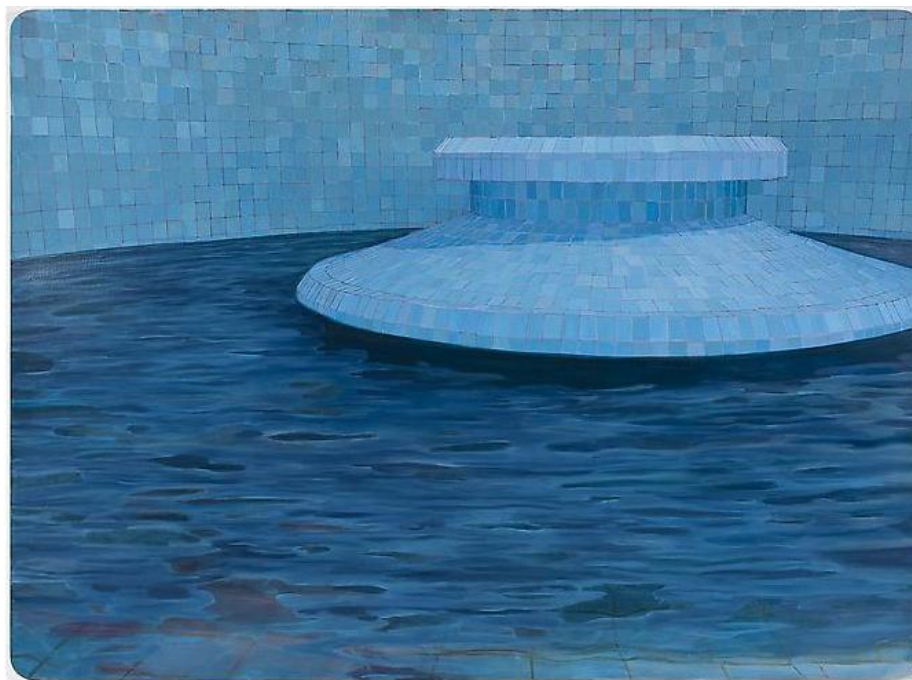


Figura 76: VAREJÃO, Adriana. *A Fonte*, 2009
 Fonte: <http://lehmannmaupin.com/>

Entre o corpo do observador “convidado” ao evento em que nada acontece, *A Fonte* (2009) (Figura 76) adquire valor de fetiche. Novamente, deslocada do centro da tela para a esquerda, a fonte que não jorra para sobre uma piscina de águas em azul ultramar e cobalto.

Todo o ambiente azulejado é pintado em tons de azul, e perto do limite inferior da tela, abaixo da água representada, se entrevê a *grid* deformada, que avança em direção ao que seria um primeiro plano, em maior proximidade ao campo visual do observador. A organização do quadro perde o centro de ortogonais e é levada pelos movimentos de rotação em torno da fonte.

Sem função definida, *A Fonte* faz recordar o conceito de *erotismo* de Sarduy em *Barroco*²⁰⁹, ao inferir, ao espaço barroco, o jogo do prazer enquanto desperdício e deleite, que não serve à funcionalidade de comunicar. A câmara vazia centralizada pela fonte, remete ao capítulo inicial da mesma obra, na qual o primeiro capítulo, *Câmara de Eco*, serviu de título à exposição de Varejão na Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, em Paris. Sarduy explica que a câmara de eco precede a voz, repercute uma narrativa sem datas onde a história se dispersa e a transcrição do

²⁰⁹ SARDUY, op. cit., p. 94, nota 20.

barroco como metáfora retém a preciosidade de sua luz e o desequilíbrio, a dúvida, a inquietação.

Para o autor²¹⁰, a atemporalidade se dá no contágio recíproco entre as diversas formas de expressão, de onde ecoa uma ideia de *infinitude*, que encontra sua margem no outro: “É a ameaça de um exterior inexistente”, porque o espaço, justifica, só existe “em função dos corpos que o ocupam”.

Segundo Sarduy²¹¹, *As Meninas* de Velazquez é o paradigma da metáfora barroca. Condensa a ausência do que poderia ser nomeado e apresenta o tema da representação como o próprio assunto: a obra tornado armadilha, entre o olhar representado e o ato de visão que se apresenta. O autor situa ainda o *neobarroco* ou o *barroco moderno*²¹² como uma discordância, um desequilíbrio, reflexo de um desejo que não pode alcançar seu objeto, pois o olhar “transformou-se em um objeto perdido”.

As saunas de Varejão parecem guiar-se por essas reflexões sobre a metáfora barroca que não nomeia o que está ausente ou perdido e apresenta como tema da representação seu próprio assunto: o azulejo tornado grade ortogonal, formato e constituição da pintura, assunto e armadilha, entre o olhar representado e a visão que observa.

²¹⁰ Ibid, p. 58.

²¹¹ Ibid, p. 75 – 80.

²¹² Ibid, p. 96.

CONCLUSÃO

Em meio aos textos teóricos sobre a pintura contemporânea, as questões relacionadas ao espaço físico e ao endereçamento ao espectador, de certa forma, ainda estão em desenvolvimento. No caso específico da pintura de Adriana Varejão, a expansão da pintura no espaço está, diretamente, relacionada ao modo imbricado com que a artista transita entre a persuasão, como estratégia que traz o barroco à atualidade - não para ser reapresentado, o que não é possível -, mas por um caráter que, ao mesmo tempo, em que se alimenta da fonte, desestrutura as referências do patrimônio artístico, estético e cultural para figurar e manifestar diferenças e descontinuidades.

Ao visitar outros tempos e imagens, Varejão busca na história de formação cultural e artística do Brasil em seu período colonial, gravuras e *pormenores* da ornamentação em azulejaria (só para citar as fontes que trabalhamos nesta dissertação) que, de algum modo, são passíveis de estabelecer uma ponte, ou várias, com a representação do corpo e da carne. De modo algum, essas conexões são sinônimos de homogeneidade e conciliação.

Os sentidos relacionados ao corpo podem ser da ordem da representação: da pele, como cor e tatuagem (série *Extirpação do Mal* [1994]); da imagem de um corpo apropriado de outras obras (série *Extirpação do Mal*, *Figura de Convite* [1997], *Figura de Convite II* [1998], *Figura de Convite III* [2005] e *Proposta para uma Catequese - Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento* [1993]); de um corpo fragmentado (*Extirpação do Mal*, *Varal* [1993], *Figura de Convite*, *Figura de Convite II* e *Figura de Convite III*, *Azulejaria de Cozinha com Presuntos* [1995], *Azulejaria de Cozinha com Caças Variadas* [1995], *Azulejaria de Cozinha com Peixes* [1995] e *Azulejões* [2000]); da carne de um corpo não identificado (série *Saunas e Banhos*) na possibilidade de, metaforicamente, representar o corpo da pintura (*Extirpação do Mal*, *Língua com Padrão em X* [1998] e *Língua com Padrão Sinuoso* [1998]).

A relação com o corpo se manifesta ainda, como o auto-retrato da artista, cuja cabeça decapitada é oferecida pela *figura de convite*, *que espera o visitante*. Mas oferecida a quem? O visitante é o próprio observador que já precisou caminhar,

entre a pintura em *Extirpação do Mal*, para ver os pormenores pintados nas bacias de ágata, que já se enojou com a carne pintada jogada à maca...

Em *Figura de Convite II e III e Proposta para uma Catequese - Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento*, o caráter simbólico da ideia de absorver o outro é determinante para a escolha das imagens, em um jogo de trocas e substituições que compartilham um ritual antropofágico. Ao incluir, na pintura, o corpo do Cristo compartilhado pela Eucaristia ou representar parte de seu próprio corpo em oferta ao visitante, a artista oferece também a comunhão com o espectador.

A imbricação corpo - pintura não é ingênua. Conhecendo novas fontes de imagens, além das, frequentemente, divulgadas em seus catálogos, temos a certeza da amplitude e da importância que a apropriação de imagens culturais tem em todas as obras da artista, aqui circunscritas. Do desejo de fixar o passado ou o presente, transitório e fugidio, que ameaçam pela instabilidade, repousa o princípio da reescrita de Varejão.

O corpo-pintura de Adriana Varejão é memória de um corpo, transubstanciação de um corpo a outro, de uma obra a outra, que canibaliza as imagens do mundo pela “Lei do antropófago”. Logo, o canibalismo e a antropofagia não se restringiram à série *Proposta para uma Catequese*.

A comunhão entre os corpos já havia mostrado vestígios como sangue-tinta, na medusa de *Extirpação do Mal*, figurando uma transfusão de sangue entre as figuras representadas e o espaço do entorno à obra, onde se encontra o observador. O fluido corporal, sangue-tinta, reaparece, pelas marcas de um sujeito ausente (*The Guest* e *O Convidado*), na tela que se intitula *O Convidado*. Novamente, aparece o convite, não importando se é para desvendar a ausência do corpo não representado ou se o observador é o próprio convidado. De qualquer modo, ele está sendo convocado a se integrar àquele espaço de representação.

A não ser pela ausência de uma imagem de fonte histórica, *Saunas e Banhos* permanece esteticamente relacionada ao barroco - ao contrário do que supõe Herkenhoff – seja nas relações com o espaço arquitetônico, que, aliás, são puro

labirinto e ilusionismo espacial, que se quer integrado a outras artes, como a pintura e a azulejaria, seja na determinação de se criar uma ficção tornada “verossímil” por meios pictóricos, como o convite barroco a entrar e ser participante, desde o enquadramento até o título que, em *Saunas*, está personificado e antropomorfizado. Na ausência do corpo, procuram-se pistas que identifiquem os ambientes. *Seria o espaço sedutor, diva, iluminado, tímido?* O labirinto oculto nas séries anteriores é anunciado em *Saunas e Banhos*.

Denunciando a articulação entre o fragmentário, o inacabado, o ruinoso, a acumulação, a repetitividade, cada série torna-se comentário entre o passado e o presente. Distante da preocupação tipicamente moderna com a originalidade, a artista se infiltra por imagens culturais e artísticas, busca do banco de dados o resgate da tradição da pintura.

Da alegoria aos espaços antropomórficos, Varejão canibaliza a história recente e passada, sem uma ordem cronológica linear. Da azulejaria da Igreja e Convento de São Francisco em Salvador, “transplantadas” à moda das gravuras, a pintura toma corpo em direção ao espaço, saindo de seus contornos regulares. Mas volta a se restringir ao espaço representado da tela, nas obras dedicadas às *figuras de convite*. No entanto, a malha ortogonal, já inserida na composição, permanece por todas as obras analisadas.

A imagem da carne na pintura de Varejão imita algo que não tem um significado em si, que é ocasião de pensamento, ideia-objeto, atividade mental. No jogo em que a representação e a substituição são evidenciados, Varejão constrói um espaço outro no torvelinho da pintura com o espaço.

Da arte moderna, faz referência à pintura de Vieira da Silva, com os espaços delineados pela malha ortogonal da azulejaria. Suas saunas assemelham-se à ideia da *Maison* monocromática de Raynaud, reinvestida pictoricamente. Mas *Azulejões* quase transcreve, em uma grande escala, os azulejos desordenados da Igreja da Cachoeira, na Bahia.

Ao contrário da dúvida de Lisette Lagnado, a artista mostra muitas maneiras de afirmar a pintura como um fim em si e também como meio. Na ausência da paródia temática do barroco, suas pinturas mantêm o ponto de intersecção não só com a matéria, como quis a autora. Ademais, estão em busca do poder da pintura, como o evento simulado de *As Meninas*, de Velázquez. Assim como o pintor da cena do quadro atrás da tela volta sua atenção ao seu objeto de observação, fixando seu olhar em um ponto fora das figuras representadas, ou ainda, assim como o Rei e a Rainha estão presentes na pintura apenas pela imagem no espelho, pois a posição de seus corpos demandaria o espaço físico do observador, a artista acentua múltiplos atos perceptivos que fazem circular a replicação da obra, entre seu espaço de origem e o da arte, criando um encontro, metáfora da consciência.

Podemos afirmar que a investigação das obras, no sentido da análise comparativa e minuciosa de cada pormenor apropriado, como um quebra-cabeça, ou parodiando Bataille, como um brinquedo que se abre para ver o que tem dentro, encaminhou e determinou esta conclusão além dos limites esperados. Demonstrou, em toda sua força, a ênfase da artista na descontinuidade entre o objeto original, paradoxalmente, imitado muitas vezes quase em sua íntegra ou montado como um *puzzle*, transubstanciado em uma nova obra a ser “tomada e comida”, transformada simbólica em um processo de aproximação da ordem “esse fica em mim, e eu nele”.

A mistura entre os meios, as combinações entre imagens culturais, a potência dissonante que têm seu poder na violência da perturbação entre a constituição das formas e sua dissolução simultânea iludem a criação de um espaço que se afirma como superfície e materialidade, enfatizando o fluxo e a instabilidade entre os pólos opostos.

O valor da operação artística de Varejão opera pela metáfora entre objetos simbólicos em confronto, joga com o excesso, a ilusão, os descolamentos, revelando pensamentos e desvios de percursos que, produzidos em descontinuidade, têm suas questões reprogramáveis, assim como suas telas se dividem e se multiplicam em versões, entre a materialidade e a ficção.

REFERÊNCIAS

LIVROS

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira. **Tornar-se outro: o topos canibal na literatura brasileira**. São Paulo: Annablume, 2003.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

_____; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BASBAUM, Ricardo; COIMBRA, Eduardo. Tornando visível a arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo (org.), **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 345 – 359.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. São Paulo: Arx, 2004.

_____ et al. Critical Dictionary. **October**, Vol. 60 (primavera, 1992), p. 27. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/779027>. Acesso em: 03 jan 2009.

BUCI-GLUCKSMAN, Christine. “Puissance du Baroque”. In: _____, **Puissance du Baroque: les forces, les formes, les rationalités**. Paris: Galilée, 1996, pp. 11 – 26.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CAMPOS, Jorge Lucio de. **A vertigem da maneira: pintura e pós-vanguarda na década de 80**. Rio de Janeiro: Revan: FAPERJ, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo (org.) **Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 257-270.

COELHO, Teixeira. **Coleção Itaú Contemporâneo: arte no Brasil, 1981-2006**. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

DIDI-HUBERMANN, Georges. **La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille**. Paris: Macula, 1995.

DORFLES, Gillo. **Elogio da Desarmonia**. Lisboa: Edições 70, 1986.

FRAGOSO, Fr. Hugo. **Claustro de São Francisco: um teatro em azulejos**. Salvador: EPSSAL Escolas Profissionais Salesianas de Salvador, s.d., 48 p.

_____. **Um teatro mitológico ou um sermão em azulejos?** Claustro do Convento de São Francisco. Paulo Afonso, BA: Fonte Viva, 2006.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**. 15ª ed., São Paulo: Global, 2004.

GRIMAL, Pierre. Dicionário da mitologia grega e romana. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

HONNEF, Klaus. **Arte Contemporânea**. Colônia: Taschen, 2005.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2001.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

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

MAIA, Pedro Moacir. **Vistas e festas lisboetas em azulejos na Bahia: Ordem Terceira de São Francisco**. Salvador: IPAC, 2002.

MARIN, L. **Détruire la peinture**. France: Flammarion, 1997, p. 146 – 147.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MILLET, Catherine. **A arte contemporânea**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MORAES, Aline Robert. **O Corpo Impossível**. A decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2002.

MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: SOUZA, Laura de Mello (org.), **História da Vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, p. 155-220.

OWENS, Craig. The allegorical impulse: towards a theory of postmodernism. In: HARRISON, Charles e WOOD, Paul (ed.). **Art in theory, 1900 – 2000: an anthology of changing ideas**. USA: Blackwell Publishing, 2006, p. 1025 - 1032.

PINHEIRO, Olympio. Azulejo Colonial Luso-Brasileiro: uma leitura plural. In: TIRAPELLI, Percival (org.) **Arte Sacra Colonial: barroco memória viva**. São Paulo: UNESP, 2005, p. 118-145.

PINHEIRO, Silvanisio. **Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia**. Salvador: Livraria Turista, 1951.

PORCHAT, Edith. **Informações históricas sobre São Paulo no século de sua fundação**. São Paulo: Iluminuras, 1993.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase e Cia**. São Paulo: Ática, 1999.

SANT'ANNA, Denise. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

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

VAENIUS, Otto. **Quinti Oratii Flacci Emblemata**. Madrid: Universidad Europea – CEES, 1996.

_____. **Theatro Moral de la Vida Humana y de toda la Philosophia de los antiguos y modernos en cien emblemas con el Enchiridion de Epicteto y la tabla de Cebes, Philosopho platónico**. Amberes: Officina Henrico y Cornélio Verdussen, [1701?].

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

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

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

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

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

NERI, Louise. Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão. In: _____. (org.) **Adriana Varejão**. São Paulo: O Autor, 2001, pp. 23 – 32.

PEDROSA, Adriano; VAREJÃO, A. **Trabalhos e referências 1992 – 99**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1999.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES COLETIVAS

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

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

BELUZZO, Ana Maria. Trans – posições. In: **Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos**. V.1 [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998. vol. 1. p. 66 - 85.

HENRIQUES, Paulo e MONTEIRO, João Pedro. **As Coleções do Museu Nacional do Azulejo de Lisboa**. São Paulo: SESI/FIESP, 2008.

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

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

PERIÓDICOS

CANTON, Katia. Adriana Varejão. **Artforum**, Nova York, v. 38, p. 184, may 2000.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: **Gávea**. Rio de Janeiro. Vol.1, 1985.

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

OWENS, Craig. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. **Arte e Ensaios**, nº 11, p. 112 – 125, 2004.

PUBLICAÇÕES ON-LINE

ALMASQUÉ, M. I. A. P. O Azulejo em Portugal. Disponível em: <http://www.oazulejo.net/oazulejo.html>. Acesso em: 10 de outubro de 2008.

BATAILLE, G. et al. Critical Dictionary. **October**, Vol. 60 (primavera, 1992), pp. 25 - 31. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/779027>. Acesso em: 03 jan. 2009.

BRY, T. America. **The Kraus Collection of Sir Francis Drake**. Library of Congress. Washigton, EUA. Disponível em: <http://international.loc.gov/cgi-bin>. Acesso em: 03 jan. 2009.

CATTANI, I. B. Cruzamentos e tensões: mestiçagens na arte contemporânea no Brasil e no Canadá. **Interfaces Brasil/Canadá**, Rio Grande, nº. 6, 2006. . Disponível em: <http://www.revistabecan.com.br/arquivos/1157678020.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2008.

FRAGOSO, Fr. Hugo. Biblioteca do Convento de São Francisco. **Grupo de Estudos e Pesquisas História, Sociedade e Educação no Brasil/ HISTEDBR**, Campinas, 04 abr. 2008, pp. 106-126. Disponível em: http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/artigos_pdf/Frei_Hugo_artigo.pdf Acesso em: 15 jan. 2009

HERKENHOFF, Paulo. Saunas. Disponível em: www.adrianavarejao.net. Acesso em: 08 ago. 2008.

INSTITUTE of Artificial Art Amsterdam. Radical Art: an analytical anthology of radical art and meta-art. Disponível em: <http://iaaa.nl/cursusAA&AI/grid.html>. Acesso em: 20/10/2008.

KRAUSS, Rosalind. Grids. **October**, Vol. 9 (Verão, 1979), pp. 50-64. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778321>. Acesso em: 21 out 2008

_____. A Postmodernist Repetition. **October**, Vol. 18 (Outono, 1981), pp. 47 - 66. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778410>. Acesso em: 21 out 2008.

OSORIO, Luis Camilo. *Azulejões*: Adriana Varejão volta com força ao Rio. Disponível em: www.adrianavarejao.net. Acesso em: 09 jan. 2009.

PIZA, Daniel. Como Foi Você, Geração 80?. **Bravo!**, São Paulo, nº 22, julho de 1999. Disponível em: <http://pagespro-orange.fr/sheila.leirner/>. Acesso em: 11 ago. 2009.

STEINBERG, Leo. Velázquez' "Las Meninas". **October**, Vol. 19 (Inverno, 1981), pp. 45-54. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778659>. Acesso em: 03/03/2009.

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

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

DVD

METROPOLIS. France 5. França, 2005. 1 vídeo (07:49 min). Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net>. Acesso em: 05 setembro 2008.

PROSPERO'S Books. Direção: Peter Greenaway. Co-produção: Elsevier Vendex Film, Film Four International, VPRO, Canal Plus & NHK Kasander Film Company. 1991. 1DVD (123 min).

THE PILLOW Book. Direção: Peter Greenaway. Produção: Kees Kasander: Reino Unido/Holanda/França, 1996. 1DVD (126 min).

IMAGENS EM ARQUIVO ELETRÔNICO

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

BRY, Theodor. **America**. The Kraus Collection of Sir Francis Drake. Library of Congress. Washigton, EUA. Disponível em: <http://international.loc.gov/cgi-bin>. Acesso em: 03 jan. 2009.

INHOTIM Instituto Cultural. s.d. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/>. Acesso em: 09 jan. 2008.

JEAN Pierre Raynaud. Disponível em:
http://web.archive.org/web/19970617021105/www.havas.fr/html/french/14/raynaud/1_1.html, (s.d.). Acesso em: 13 abr. 2009.

LA MAISON de Jean-Pierre Raynaud: Confessions d'atelier. s.d. Disponível em:
<http://www.diplomatie.gouv.fr/.../index.html>. Acesso em: 01 fev. de 2009.

LEHMANN Maupin Gallery. Nova Iorque, EUA. Disponível em:
<<http://www.lehmannmaupin.com/>>. Acesso em: 9 mai. 2009

MUSEU Nacional do Azulejo. Disponível em:
<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/ipm/MWBINT/MWBINT00.asp>. Acesso em: 10 out. 2008.

SIMÕES, João Miguel dos Santos. Galeria de Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian. s.d. Disponível em: <<http://www.flickr.com>>. Acesso em: 30 mar. 2008.

THE BERARDO Collection. s.d. Disponível em: <http://www.berardocollection.com/>. Acesso em: 6 jun. 2008.

VAREJÃO, A. **Adriana Varejão**. s.d. Disponível em: <http://www.adriनावarejao.net>. Acesso em: 09 jan. 2009.

ENTREVISTAS

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

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

APÊNDICE A: LEITURA COMPLEMENTAR SOBRE O TEMA

ÁVILA, Affonso. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. (org.). **Barroco: teoria e análise**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

BASBAUM, Ricardo (org.). **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. **Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. “Pensar com arte: o lado de fora da crítica”. In: ZIELINSKY, Mônica (org. e introd.), **Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 167-191.

BATAILLE, Georges. **Visions of Excess: selected writings, 1927 – 1939**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira: um guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. “Arte contemporânea e corpo virtual”. In: LEÃO, Lucia. (org.), **Labirintos do Pensamento contemporâneo**. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 225 – 233.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

_____. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CRISPOLTI, Enrico. **Como estudar a arte contemporânea**. Lisboa: Editorial Estampa, 2004.

COELHO, Teixeira. **Moderno pós moderno - Modos & versões**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

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

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

_____. **La peinture incarnée**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

_____. Pensamento por imagem, pensamento dialético, pensamento alterante: a infância da arte segundo Georges Bataille. In: FABRIS, Annateresa, KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 75 – 112.

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

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GROSENICK, Uta. **Mulheres artistas nos séculos XX e XXI**. Colônia: Taschen, 2005.

JANSON, H. W. **História Geral da Arte: Renascimento e Barroco**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MILLET, Catherine. **A arte contemporânea**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MORAIS, Frederico. **Panorama das Artes Plásticas, Séculos XIX e XX**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.

MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: SOUZA, Laura de Mello (org.), **História da Vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, p. 155-220.

PAIM, Gilberto. **A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

STEINBERG, Leo. Outros critérios. In: FERREIRA, Glória e MELLO Cecília Cotrim (org., apres. e notas), **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

ZIELINSKY, Mônica (org.). **Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES COLETIVAS

CANTON, Kátia (Coord.) **Natureza-morta: still life**. MAC USP/SESI, São Paulo, 2004.

CRIVELLI, Visconti; HUG, Alfons. **Shattered Dreams: Sonhos despedaçados**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2003.

HERKENHOFF, Paulo e HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Manobras radicais**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006

PERIÓDICOS

BARROS, Stella Teixeira de. Adriana Varejão – Presencia de la pintura. **Art Nexus**, nº. 34, p. 48-53, Outubro – Dezembro 1999.

BIENAL Canibal. **O Estado de São Paulo**, Caderno 2 Especial, 2 out. 1998.

CANTON, Katia. A pintura digere a história. **Bravo!**, São Paulo, nº. 13, p. 92-93, Outubro 1998.

DEVORE a 24º Bienal. **Folha de São Paulo**, Especial A, 2 out. 1998.

DUVE, Thierry de. Reinterpretar a modernidade. (entrevista) In: Ferreira, Glória; Venâncio Filho, Paulo. (org.). **Revista Arte & Ensaio**, nº. 5, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da UFRJ, Rio de Janeiro, 1998. p.109-124.

HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão, da China brasileira à unificação com o mundo. **Galeria**, Rio de Janeiro, nº. 31, p. 24-31, Novembro – Dezembro 1992.

_____. Também para a Geração 80, alegria é a prova dos nove. **Folha de São Paulo**, s.i.p., 19 set. 1984.

SOBRAL, Divino. Pintura: fim ou infinito? **Revista Número**, São Paulo, nº. 9, p.10-11, dez. 2006.

ARTIGOS DE PERIÓDICOS (ON-LINE)

BARROS, Stella Teixeira de. Adriana Varejão: the presence of painting. **Artnexus**, nº 34, pp. 48-53, nov-jan. 2000. Disponível em: <http://www.lehmannmaupin.com>. Acesso em: 25 fev. 2008.

BAUMANN, Thereza B. Notícia de uma coleção: as “Grandes Viagens¹” da família De Bry. Museu Nacional / UFRJ. Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/humanas/art.htm>. Acesso em: 26 nov. 2008.

BOIS, Yves Alain. Pintura: a tarefa do luto. **Revista Ars**, ano 4, n. 7, pp.96-111, 2006. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars7/bois.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2008.

CALAINHO, Daniela Buono. Jesuítas e medicina no Brasil colonial. **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, nº19, pp. 61-75. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v10n19/v10n19a05.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2008.

CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago. Portuguese Baroque, Art in Colonial Brazil: the Heritage of 18th-Century. Disponível em: www.cliohres.net/books/6/Da_Camara.pdf. Acesso em: 25 fev. 2008.

CANTON, Kátia. A pulsação do nosso tempo, fev. 2006. Disponível em: <http://ondajovem.terra.com.br>. Acesso em: 09/01/2007

CERQUEIRA, F. N.S.; LOPES, A. S. A 'Extirpação do Mal': contaminação e abertura na pintura de Adriana Varejão. **17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, ANPAP/Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/2008/artigos/020.pdf>. Acesso em: ago. 2008.

DUVE, Thierry de; HOLMES, Brian. How Manet's "A Bar at the Folies-Bergere" is constructed. **Critical Inquiry**, Vol. 25, n. 1, (out. , 1998), pp. 136 - 168. The University of Chicago Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1344137>. Acesso em: 03 jan. 2009.

FRÈROT, Christine. Adriana Varejão. **Art nexus**, nº 57, pp. 104-105, jun. 2005. Disponível em: <http://www.lehmannmaupin.com>. Acesso em: 25 fev. 2008.

LAZZARO, Lívia. A estética da recepção: colocações gerais. disponível em: <http://www.users.rdc.puc-rio.br/imago/site/recepcao/textos/livia2.htm>. Acesso em: 15 mar 2008.

ORABONA, Mariângela. Deux parcours brésiliens: Ronsângela Rennó et Adriana Varejão. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Optika**, Paris, fev 2005, s.i.p. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/index634.html>. Acesso em 16 set.2008

TWEEDIE, James. The Hybrid Text in Peter Greenaway's "Prospero's Books". **Cinema Journal**, vo. 40, no 1 (outono, 2000), pp. 104 – 126. University of Texas Press - Society for Cinema & Media Studies. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1225819>. Acesso em: 09 jan. 2009.

VAENIUS, OTTO. Quinti Horatii Flacci Emblemata. Antuérpia: 1612. 214 p. Emblem Project Utrecht. Edição digital disponível em: <http://emblems.let.uu.nl/va1612.html>. Acesso em: 10 fev. 2009.

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ARRUDA, Luisa D'Orey Capucho. **Figuras de Convite na azulejaria portuguesa do século XVIII**. 1989. 172 f. Dissertação de Mestrado em História da Arte – resenha - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <http://dited.bn.pt/29717/729/1131.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2008.

APÊNDICE B: ENTREVISTA EM INHOTIM, COM ADRIANA VAREJÃO

FÁTIMA NADER - Paulo Herkenhoff, no texto referente às Saunas, afirmou que essas obras “padecem de afasia e enfrentam a morte dos significados”. Ele usa um termo que remete à incapacidade, à perda da linguagem expressiva, sensorial, motora ou visual. Como você considera essa afirmação?

ADRIANA VAREJÃO - Não tenho a menor ideia... Bom, todo trabalho anterior, era muito fácil de escrever sobre ele, porque ele tinha uma quantidade de referências. Era um trabalho extremamente narrativo e que lidava muito com a paródia da história da arte. Então, era quase um trabalho meio de história e antropologia. Tinha elementos fortíssimos culturais para se falar sobre ele. O *Filho Bastardo*, não sei se você conhece, que é uma paródia do Debret, tinha a série dos Irezumis, toda aquela história da pele tatuada, do azulejo, a pele do edifício, a questão da cerâmica, a questão da Companhia das Índias, (*inaudível*), o contágio cultural China-Brasil através de Portugal, eram trabalhos muito impregnados de referências. E na série Saunas, o que aconteceu foi que existiu de repente uma certa ausência dessa narrativa, e eu acho que o próprio Paulo se sentiu meio perdido sobre o que escrever sobre aqueles trabalhos, entendeu?

F.N. - Mas o Paulo fala sobre isso mesmo, da incapacidade da linguagem, do silêncio, da ausência da narrativa, uma suspensão.

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

questão do espaço, a questão arquitetônica, azulejaria como geometria, quando aquela série de *Charques*, que é mais um contraponto entre a geometria e aquelas visceralidades internas, mais carnal. Então, eu estava jogando com esses dois elementos e com a questão da tridimensão do espaço, da evasão do espaço através da arquitetura. Então, as ruínas eram um pouco isso. Quando eu comecei a sair das saunas, eu voltei para o espaço. Só que era um espaço virtual, quer dizer, essas estruturas das ruínas saem completamente da tela, viram pintura no espaço. Então, eu tinha como abandonar o plano - e isso já é uma questão velha da pintura - e ir para o espaço arquitetônico. Então, eu optei por ir para o espaço arquitetônico *dentro* da tela. Na série das saunas, eu comecei a trabalhar com programa de arquitetura, de AutoCAD 3D, quer dizer, eu construía aqueles espaços, fazia a planta baixa, e depois com a câmera eu ia percorrendo aqueles espaços.

F.N. - É você quem faz esse trabalho?

A.V. - Não, eu faço do lado, eu fico o tempo todo do lado de uma pessoa e ela fica fazendo: bota essa coluna, bota isso, abre, bota um degrauzinho, continua aquele espaço todo... E depois eu escolho um ponto de vista, para dar um *frame* naquela imagem, escolher, congelar aquela imagem, onde eu escolho um ponto de vista, pego essa perspectiva criada ali e projeto ela sobre a tela, pinto aquela grade, depois eu vou preenchendo com as cores, com aquela paleta de cores dos azulejos. Então era uma pintura que voltava às questões da pintura, questões super tradicionais, perspectiva, temperatura de cor, composição. Pela primeira vez, eu me senti me aproximando das questões sensíveis da pintura. Eu me via assim olhando muito Morandi, por exemplo.

F. N. - O texto do Herkenhoff (“Saunas”) fala do Morandi e da linha orgânica, da Lygia Clark.

A. V. - É porque, na verdade, o mecanismo de azulejar aquelas estruturas geométricas que são os azulejos, a linha fica sempre por trás, a cor entra depois e a linha é formada pela... porque a linha é muito dura.

F. N. - A linha é o fundo da tela, ela não é pintada?

A. V. - Não, eu pinto a linha, a perspectiva toda, aí depois eu vou colocando as cores nos quadradinhos. Ela não é pintada depois, ela é pintada antes.

F. N. - E a relação com a linha orgânica, da Lygia Clark, por quê?

A. V. - Eu pinto a linha, aí depois eu pinto o plano e o outro plano. A linha é bem mais grossa, quer dizer, a linha é formada pelo negativo daqueles quadradinhos. É bem sutil, assim, mas ela fica bem mais orgânica, não é uma linha assim, sobreposta, é uma linha que fica por trás do plano de cor da geometria.

F. N. - Você comentou sobre como o barroco se abre para diversas referências. Naquela série Extirpação do Mal, todos os títulos estão ligados a procedimentos da medicina. Sabe-se que os jesuítas muitas vezes faziam o papel dos médicos, tinham os receituários, e o mal podia estar ligado ao paganismo. Como você foi buscar esses títulos?

A. V. - Era mais um cruzamento de histórias, de referências. Ela não tem uma justificativa histórica.

F. N. - Não houve uma pesquisa sobre isso?

A. V. - Não, era mais uma história da medicina cruzada com a história da azulejaria, que criou uma ficção. Todos aqueles azulejos, todas aquelas figuras que estão tatuadas naquela pele, ali, daquela Bienal, elas são do Convento de São Francisco, em Salvador, e elas estavam obliteradas nos painéis porque elas representavam algum tipo de mal. Não sei se você já foi nesse Convento, no claustro? Tem a figura dos mamilos, da medusa, as caveiras, eram todas riscadas.

F. N. - A referência à Artemísia, deusa com quatro seios...

A. V. - É, os mamilos estão riscados na azulejaria. Eu peguei as figuras e o critério de escolha das figuras... Dentro tem a história de São Francisco e tem ele sendo (dentro da igreja, né, do Convento de São Francisco) tem a igreja e o convento, muitas das figuras são do claustro (no térreo), e tem uma que é aquela extirpação do

mal por incisão, que tem uns demônios tentando o São Francisco, e todos eles estão riscados. Aquele quadro da maca, que é Extirpação do mal por incisura, ele é desses demônios, que estão dentro da igreja, por exemplo. (...) Mas aquilo é um cruzamento, por exemplo, história da tatuagem, história da medicina, história da azulejaria. Então, a tatuagem tem uma característica, ela é indelével, por exemplo, então quais seriam os mecanismos de apagar? Eu partia de uma história escrita sobre um corpo? Então quais seriam, metaforicamente, os mecanismos de apagar a história de um corpo? Aí pensei em fazer esse cruzamento com a medicina, fazia parte de meu repertório, a medicina. Mesmo porque para fazer aquelas carnes eu via muitos livros de dissecação, livros de história dos instrumentos cirúrgicos, o próprio cinema, por exemplo, os gêmeos *twin*, do Peter Greenaway, um deles é médico ginecologista, que constrói um aparelho para as mulheres mutantes. Então, esse sempre foi um repertório que eu estive muito próxima. Eu fui à China, fiquei três meses lá e eu freqüentei muitos hospitais, porque eu era envolvida com medicina chinesa, então estudava lá acupuntura, *tikun*, que são exercícios de ventosas... E os hospitais chineses são engraçados porque os hospitais de medicina tradicional que são mais antigos, acho que década de 50, então, tem aquelas bacias de ágata branca. Essa série é assim, tem um que é por punção, que tem um mapa de acupuntura onde eu pulsionei todos os pontos, botei uma agulha em cada ponto do corpo, o mapa não aparece. Mas projetei o mapa e botei uma agulha em cada ponto, assim, do corpo visto de frente, de costas e de lado, que é a configuração natural do mapeamento dos pontos de acupuntura. Então, tem um desses quadros que é por punção. Nesse quadro eu botei a figura da azulejaria que é um médico tentando extrair, fazendo uma operação extraindo um demoniozinho da cabeça.

F.N. - Nesse tem uma veladura em cima...

A. V. - Nesse quadro marrom, que é por punção, que eu pinte da azulejaria, que tá lá no claustro, é porque é muito escuro, você não vê na foto, é uma pele mais morena, ela tem até umas cicatrizes (feitas) com tinta. Forma um quelóide, assim, na pele, é uma pele mais mulata, escura, onde a imagem não aparece tanto. Essa é a por punção. A por overdose, a única maneira de apagar uma tatuagem ou uma imagem, é você impregnar de tinta. Você faz uma tatuagem, você apaga uma fazendo outra por cima.

F.N. - É a que tem a figura da medusa...

A. V. - Ela tem uma fantasia onde se injeta tanta cor que a cor estoura e apaga a imagem. A outra tem uma por revulsão que tem o uso de ventosas, que estava dentro desse universo da medicina chinesa. Tem uma quarta que é por curetagem, que são com as bacias brancas, essa obra não existe mais, foi destruída. (...) Ela tinha um *piercing* em uma pele negra onde você não vê a imagem tatuada. Tem umas bacias brancas na frente, e uns recortes da pele. E a imagem que teria sido tirada do quadro, está sobre a bacia, e na bacia você vê que é uma ferida.

F.N. - E nessas (feridas retiradas) você pintou seu auto-retrato?

A. V. - É acho que tem um auto-retrato, porque eu pintei a óleo sobre a bacia não durou.

F.N. - Você pintou direto na bacia?

A. V. - Pinteij, na bacia de ágata.

F.N. - Na obra que tem os demônios, a figura foi tirada da igreja São Francisco. E na parte da tela em que tem o arrancamento, você construiu em separado o fragmento jogado na maca?

A. V. - É, eu pintei tudo e cortei da tela mesmo, e depois eu enchi com espuma por debaixo e dobrei. Mas ela é pintada sobre a tela, junto com a figura que ficou na tela. As Saunas, antes que eu me esqueça, porque a gente pulou para outra série, mas voltando às Saunas, você conhece um livro Leibniz, sobre o barroco, do Deleuze?

F.N. - A Dobra: Leibniz e o Barroco...

- É um livro que o Deleuze fala da obra do Leibniz... Ele fala da questão da questão da dobra e a questão da mônada, que são estruturas, da casa barroca, tal – eu não consigo apreender esse livro filosoficamente, que eu acho que tem que estudar filosofia, mas tem muita coisa ali, tem muito insight ali. E quando ele fala da mônada,

ele fala sobre uma estrutura barroca que é a mônada. E é essa estrutura que é pura interioridade, que ela gera dentro de si mesma a própria luz, que é a mônada. Eu acho que as Saunas são espaços assim, esses espaços de pura interioridade. Quer dizer, como o Deleuze e Leibniz foram parar nisso, com uma questão filosófica em relação ao barroco, eu não sei, eu sei que eu fui parar nisso também. É uma estrutura assim que lida com o que eu acho que é um pouco o palco barroco.

F.N. - É nesse “palco barroco” que eu queria chegar. A imagem barroca, do excesso, você deixa em *Saunas e Banhos*.

A. V. - Mas eu já tinha afastado dessas questões, um pouco.

F.N. - Na série?

A. V. - É, quando eu abordo a questão política do barroco também como arte de persuasão, eu já tava me afastando de uma questão tão assim, como é que se diz, tão sensorial do barroco, já estava em outras questões em relação ao barroco.

F.N. - Mas e a questão do barroco, do envolvimento afetivo que quer buscar o espectador, mesmo que não seja mais por meio da teatralidade junto à paródia e à alegoria? Você acha que isso existe como uma estratégia em “*Saunas*”, de buscar um envolvimento do espectador naqueles espaços virtuais?

A. V. - É, mas não é uma estratégia, eu não pensei em fazer aquele trabalho assim de primeiro. O trabalho foi desembocando ali, naqueles espaços porque eu fui começando a construir as ruínas de charque, que eram espaços arquitetônicos. Aí a partir das ruínas, eu comecei a fotografar muito banheiro, açougue, sabe, espaços meio labirínticos onde tinha azulejos. Saunas, banhos, por conta dessas ruínas. Não sei se você está familiarizada com esses trabalhos que são tridimensionais, são construídos... Eu usava até às vezes, a azulejaria mesmo, daquela modernista, de banheiros dos anos 60, 70, tem obras (inaudível). E aí partindo desses espaços arquitetônicos reais, construídos, as ruínas construídas, eu fui fotografando muito esses espaços e tinha um repertório muito grande.

F.N. - Como você vê a questão que é meio lugar comum, da *morte da pintura*? Você fala que voltou à tradição mesmo da pintura, mas você apontaria alguma questão contemporânea ou que considera de mais relevante na série Saunas?

A. V. - Às vezes, eu acho até que estou fazendo besteira... (risos) Eu não sei, naquelas Saunas, é uma pergunta, eu não sei, eu olho para aquele trabalho, e eu não sei se é um trabalho que tem relevância contemporânea. Eu não sei... Você vê alguma coisa nesse sentido nas Saunas? Porque eu estou abandonando as Saunas, estou assim meio cética em relação a essa...

F.N. - Eu acho maravilhosa a série Saunas, principalmente por toda a sua história e percurso...

A. V. - Que bom ouvir isso... O Paulo não acha...

F.N. - Uma coisa que é interessante no texto dele, que ele fala de Saunas como “o presente em processo”. E o que está me movendo nessa pesquisa é justamente continuar acreditando nas possibilidades da pintura.

A. V. - O que é difícil...

F.N. - É difícil, porque muitas questões colocadas hoje na arte contemporânea de uma forma muito mais tranquila (de serem apresentadas) em outros meios do que na pintura...

A. V. - É você tem muito mais justificativas, por exemplo, você tem no Brasil dois artistas que são pensadores fundamentais, que é o Hélio e a Lygia Clark, e eles influenciaram a arte contemporânea mundial. Então, hoje em dia, eles são figuras importantes no cenário mundial e tudo o que está acontecendo hoje passa muito por eles. Também o Bruce Nauman. Então, eu me sinto um pouco anacrônica, o tempo todo, eu tenho um complexo danado, porque é super marginal pintar. É assim, eu não sou prestigiada por... são pouquíssimos curadores que prestigiam, principalmente os ligados às instituições. A pintura vira uma arte muito voltada pro mercado. Tudo bem que você está presente em galerias importantes, em coleções

importantes, porque todo mundo prefere comprar a pintura ainda. Mas em termos institucionais e de curadoria, de curadores e instituições, esse prestígio é muito pouco atualmente da pintura. O Paulo é uma exceção, é o único curador no Brasil que apóia meu trabalho, um dos poucos no mundo. Eu não tenho um outro curador no Brasil, sabe, que apóie, enfim... As curadorias estão voltadas totalmente para a morte do objeto, para a experiência...

F.N. - Também para novas linguagens e o uso de outras tecnologias...

A. V. - É, não só isso, você vai ver aí, aquele pavilhão ali é exatamente o que a curadoria hoje está em voga. Você viu a Bienal da Lisette? Você vê muito pouco a presença de pintura naquela Bienal. Na verdade, eu acho que a pintura ou não pintura não quer dizer nada, eu acho que tem trabalhos super idiotas que não são feitos em pintura, entendeu? Uma instalação, não necessariamente, quer dizer alguma coisa, não é? Naquele pavilhão ali em cima você tem uma obra de Olafur. O pavilhão parece um hospital. Tem uma obra do Olafur que é um caleidoscópio de espelho. Depois você tem uma obra de um artista que eu esqueci o nome, que faz um comentário sobre a obra do Sol LeWitt. É um cubo minimalista que ele bota várias luzes e fotografa esse cubo de várias maneiras, é uma obra interessante, em Super 8 que fala sobre geometria, sobre avaliação do registro daquela obra. Depois vem uma obra da Dominique Gonzales-Foerster, que é a simulação de uma chuva, que pra mim não simula nada. Depois vem o Iran Espírito Santo, são vidros transparentes, é tudo transparente, não tem nenhuma cor, não tem nenhuma alusão à história da pintura, nada. São obras assim completamente destituídas de relação com a história da arte, eu acho. E depois tem uma obra do Anri Sala, que é um tenista no momento do saque. É um filme, mas ele congela essa imagem, sabe? Então é isso que é a curadoria contemporânea. É uma coisa que não gosto, não me faz a cabeça, mas eu não vejo muito a saída. Os curadores assumiram o poder da arte, não são mais os artistas. Eles elegem.... Tem um artista que eu acho que é o artista mais importante brasileiro, que é o Cildo, que também passa longe da questão da pintura, quer dizer o Duchamp conseguiu acabar com a questão...

F.N. - E aí parece como foi na arte moderna com o Greenberg, quando todos os que não estivessem naquela estrada mofariam...

A. V. - É, mas eu acho que é um pouco... por exemplo, a obra do Cildo explora uma porção ... O Paulo ele é tão doido, que ele consegue fazer uma relação do Filho Bastardo com a obra do Cildo, Missões. Porque ele é o cara que tá falando de linguagem, ele não tá falando sobre mídia, sabe, ele não tá falando de pintura, de instalação, de nada disso, ele tá falando de linguagem. Então eu considero ele um curador sem preconceitos nesse sentido, sabe. Ele fala: ah, eu gosto do que é bom!

F.N. - E não é o meio que determina (a qualidade estética do objeto de arte), não é?

A. V - É, a gente não pode partir de nada falando assim: a questão da pintura. Não existe questão da pintura mais. Oh, eu fico perdidinha nisso, um assunto que eu me coloco, eu não tenho resposta.

F.N. - Voltando ainda à Lygia Clark, *O Caminhando* é o acontecimento, o puro ato ali, no momento presente. Ela não propõe nada que ela representou anteriormente. Ela propõe justamente o ato, na obra desmaterializada, em que a pessoa vai se colocar, naquele momento. Em Saunas, apesar de você ter aquele espaço virtual representado anteriormente, o espectador se coloca em um dado momento, presente e indefinido. Você concorda?

A. V - Eu não sei, pode ser que exista uma projeção mental e você não precise da experiência. Da experiência, assim que eu digo, de caminhar para projetar a experiência de caminhar, de percorrer com o olho.

F.N. - Diferente de outros trabalhos, como uma obra que pode demandar do espectador o percorrer de um percurso físico.

A. V - Um percurso, é ... Agora, a questão é, a meu ver, você imaginar o percorrer é igual ao percorrer. Eu acredito na ficção, eu acredito na artificialidade. Eu não preciso da ética dos materiais, eu posso fazer uma coisa de isopor simulando carne, pra mim tudo bem. Não é uma questão conduzida muito bem conceitualmente na arte contemporânea a questão da representação. Representar o percorrer, o caminhar, ao invés de caminhar mesmo. Representar o *brown* da cerâmica ao invés

de fazer a cerâmica mesmo. Toda a tendência conceitual da arte pretende o oposto que o meu trabalho prega.

F.N. - Sim, pode pretender o oposto do uso dos materiais como simulacro. Mas voltando à questão do espectador, isso não demanda uma posição muito diferente daquela da pintura moderna ou da pura contemplação? A narrativa, em suspenso, não deixa isso muito em aberto? Os espaços das saunas não remetem a uma postura diferenciada do espectador...?

A. V - Não sei... Na verdade, tem por exemplo, Morandi... Eu acho que a diferença é a seguinte: a sauna lida com perspectiva, ilusão do espaço. Quer dizer, eu volto à perspectiva que não é uma questão nem da arte moderna, mas da arte pré-moderna. Existe alguma coisa mais tradicional na pintura do que a perspectiva? Só que também eu não entrego completamente o jogo. Eu faço a perspectiva naquele trabalho, mas ele pode ser lido como espaços puramente geométricos. A variação do quadrado, os vários planos formados pelo quadrado, e a luz, eles criam espaços da geometria, então é a perspectiva aliada à geometria. Eu penso muito no trabalho daquela portuguesa, a ...

F.N. – Maria Helena Vieira da Silva?

A. V - Vieira da Silva. Eu pensei depois que eu fiz as Saunas, sabe, um pouco naquelas malhas dela, na *grid*. Eu não sei conceituar assim meu trabalho, eu acho que eu não sei. Existe uma questão com a *grid* na arte...

F.N. - Mas seus trabalhos são muito estruturados teoricamente. Isso se deu sempre?

A. V - Não, vinha no processo de formação, porque eu vinha fazendo pesquisa pra utilizar determinadas... por exemplo, falar da azulejaria do Convento de São Francisco, do processo de pesquisa do trabalho. Eu não estou falando de conceito estético, entendeu? Isso para mim... eu não sei isso, eu não li Adorno, sabe, não li muito sobre isso. Então, acho que existem os críticos para fazer isso, as pessoas para darem um conceito à obra. Na verdade, eu posso ajudar falando do processo, falando do que eu acho que são questões sensíveis daquilo, mas eu não sei teorizar

em um nível filosófico, estético sobre o trabalho. Eu não sei porque aquele trabalho é... acrescenta alguma coisa na história da arte, ou não.

F.N. - De outros artistas, você sabe?

A. V - Também não. Não sei se sou uma artista relevante pra história da arte ou não. Se a minha existência está servindo ...

F.N. - Olha, eu imagino que pela quantidade de pessoas estudando sua obra... Eu estive semana passada em Florianópolis, no Encontro da ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas) e três trabalhos eram sobre você. Com certeza, é um número relevante!

A. V - Mas tinham sobre que mais artistas? Vamos ver... Tinha Eduardo Sued, por exemplo? Um pintor que eu acho horrroso! E é considerado pelo Ronaldo Brito um *puta* pintor, não consigo entender como... eu acho que é muito difícil, não existe muito movimento... Por exemplo, você conhece Marepe? Por que o trabalho dele é relevante?

APÊNDICE C: CRONOLOGIA

Os dados coletados integrantes desta cronologia têm o objetivo de trazer informações sobre as principais exposições, projetos, duração das séries ou dados complementares que possam ser incorporados à interpretação das obras da artista e tornar visível a dimensão de sua produção. Para dados pessoais e currículo, adotaram-se como fontes básicas o site oficial de Adriana Varejão, entrevistas e correspondências por e-mail confirmadas por sua assistente, Ana Buarque, e como critério de seleção, a qualidade e completude das informações confirmadas por publicação em catálogos que acompanharam exposições, matérias jornalísticas, artigos e/ou sites de galerias e museus. As informações relativas às séries foram reunidas no ano inicial correspondente. Informações de difícil confirmação, pela imprecisão de títulos e/ou datas divulgadas, não foram integrados. Segundo sua assistente, Ana Buarque, em informação dada por e-mail, todas as exposições individuais sem indicação de título, contidas no site da artista, são denominadas *Adriana Varejão*. A relação não inclui eventos posteriores aos divulgados até julho de 2009.

1964	Adriana Varejão nasce no Rio de Janeiro, filha de pai militar e mãe nutricionista.
1981	Matricula-se em aulas na Escola de Artes Visuais do Parque Lage/EAV, no Jardim Botânico, Rio de Janeiro, onde faz cursos até 1985.
1984	Participa do <i>8º Salão Carioca</i> , Rio de Janeiro, R.J., Brasil.
1985	Visita pela primeira vez uma igreja barroca em Ouro Preto, Minas Gerais.
1987	Inicia a série <i>Barrocos</i> (1987 – 1992); Prêmio Aquisição no IX Salão Nacional de Artes Plásticas - FUNARTE (Fundação Nacional de Arte), Rio de Janeiro, Brasil; Participa da exposição coletiva <i>Novos Novos</i> , na Galeria do Centro Empresarial Rio de Janeiro, Brasil.
1988	1ª exposição individual, <i>Adriana Varejão</i> , na Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, Brasil; Participa da exposição coletiva " <i>Brasil Já</i> ", Museum Morsbroich, Leverkusen; Galerie Landesgirokasse, Stuttgart, Germany; Sprengel

Museum, Hannover, Germany.

-
- 1989** Participa da exposição coletiva *U-ABC*, Stedelijk Museum, Amsterdam, Holanda; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.
-
- 1991** Participa da exposição coletiva “*Viva Brasil Viva*”, Liljevalchs Konsthall, Estocolmo;
 Inicia a série *Terra Incógnita* (1991 – 2003) e *Mares e Azulejos* (1991 – 2008);
Adriana Varejão, exposição individual, Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.
-
- 1992** *Adriana Varejão*, exposição individual, Galeria Barbara Farber, Amsterdam, Holanda;
Terra incógnita, exposição individual, Galeria Luisa Strina, São Paulo.
-
- 1993** Inicia a série *Proposta para uma catequese* (1993 – 1998);
Proposta para uma catequese, exposição individual, Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, Brasil;
 Participa da exposição coletiva *De Rio a Rio*, na Galeria OMR, Cidade do México.
-
- 1994** Inicia a série *Irezumis* (1994 – 1999);
 Participa da exposição coletiva *Mapping*, no MoMA/The Museum of Modern Art, Nova York, EUA;
 Participa da XXII Bienal Internacional de São Paulo e da V Bienal de Havana, Cuba.
-
- 1995** Inicia as séries *Acadêmicos* (1995 – 1999) e *Línguas e Cortes* (1995 – 2005);
Adriana Varejão, exposição individual, Annina Nosei Gallery, Nova York, EUA;
 Participa das exposições:
- *TransCulture*, XLVI Bienal de Veneza, Palazzo Giustinian Lolin, Veneza, Itália; Benesse House Naoshima Contemporary Art Museum, Okayama City, Japão;
 - *Johannesburg, South Africa Bienalle*, Johannesburgo, África do Sul;

- *11ª Mostra da Gravura Cidade de Curitiba*, no Museu da Gravura, Curitiba, Paraná, Brasil;
- *Viajeros del Sur - Una Mirada sobre México*, no Museo Carrillo Gil, México, México;
- *Libertinos/Libertários*, Funarte, Rio de Janeiro, RJ.

1996 *The banquet*, exposição individual, Galeria Barbara Farber, Amsterdam, Holanda;

Adriana Varejão, exposição individual, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo;

Participa da exposição coletiva *New histories*, ICA — The Institute of Contemporary Art, Boston, EUA .

1997 *Adriana Varejão*, exposição individual, Galeria Ghislaine Hussenot, Paris, França;

Participa da *I Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, em Porto Alegre;

Realiza o projeto em fotografia *Canibal e Nostálgica* para a revista *Trans>arte. cultura.media*, vol. 1-2, n.3-4, 1997;

Passa temporada no México;

Participa das exposições coletivas:

- *Así esta la cosa: arte objeto e instalaciones de America Latina*, no Centro Cultural de Arte Contemporáneo, Cidade do México, México;
- *Lines from Brazil*, Whitechapel Art Gallery, Londres, Reino Unido.

1998 *Imagens de troca / Trading images*, exposição individual, Pavilhão Branco, Museu da Cidade — Instituto de Arte Contemporânea, Lisboa, Portugal;

Adriana Varejão, exposição individual, Galeria Soledad Lorenzo, Madri, Espanha;

Participa da *I Liverpool Biennial of Contemporary Art*, The Tate Gallery, Liverpool, Inglaterra;

Participa da *XXIV Bienal de São Paulo*, São Paulo, São Paulo, Brasil;

Participa da exposição coletiva *Der Brasilianische Blick*, Coleção Gilberto Chateaubriand, Haus der Kulturen der Welt, Berlim, Alemanha.

1999 Realiza o projeto em fotografia *Alegria*, publicado na revista espanhola *Lapiz* e exposto na Galeria Camargo Vilaça, São Paulo;

Alegria, exposição individual, Lehmann Maupin Gallery, Nova York,

EUA;

Participa da exposição *Trace*, The Liverpool Biennial of Contemporary Art, The Tate Gallery Liverpool, Reino Unido.

2000

Inicia a série *Charques* (2000 - 2004);

Adriana Varejão, exposição individual, Lehmann Maupin Gallery, Nova York, EUA;

Azulejões e Charques, exposição individual, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, Brasil;

Adriana Varejão, exposição individual, *Bildmuseet*, Umeå, Suécia;

Adriana Varejão, exposição individual, Borås Konstmuseum, Borås, Suécia.

2001

Inicia a série *Saunas e Banhos* (2001 - 2009);

Azulejões, exposição individual, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro – Brasília, Brasil;

Adriana Varejão, exposição individual, Galeria Pedro Oliveira, Porto, Portugal;

Participa da *XII Bienal de Sydney*, Austrália;

Participa das exposições coletivas:

- *Brazil: body and soul*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, EUA;
- *New settlements*, Nikolaj — Copenhagen Contemporary Art Center, Copenhagen, Dinamarca
- *El final del eclipse*, Fundación Telefônica, Madri; MEIAC, Badajoz, Espanha [2002];
- *Ultra baroque*, Museum of Contemporary Art, San Diego, EUA; Modern Art Museum of Fort Worth, Texas, EUA; San Francisco Museum of Modern Art, EUA [2001]; Art Gallery of Ontario, Toronto, Canadá; Miami Art Museum, Miami, EUA; Walker Art Center, Minneapolis, EUA [2002];
- *Versiones del sur*, Museo Reina Sofia, Madri, Espanha;
- *El enigma de lo cotidiano*, Casa de América, Madri, Espanha.

2002

Adriana Varejão, exposição individual, Galeria Soledad Lorenzo, Madri, Espanha;

Adriana Varejão, exposição individual, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil;

Adriana Varejão, exposição individual, Victoria Miro Gallery, Londres, Reino Unido;

Participa das exposições coletivas:

- *Tempo*, MoMA The Museum of Modern Art, Nova York, EUA;
- *ArteFoto*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Brasil
- *Caminhos do contemporâneo*, Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil;
- *Off the grid*, Lehmann Maupin Gallery, Nova York, EUA.

2003

Cria a série de múltiplos *Panacéia Phantástica*, em serigrafia sobre azulejos.

Adriana Varejão, exposição individual, Lehmann Maupin Gallery, Nova York, EUA;

Realiza o projeto *Contigente Yanomami*, com fotografia de Vicente de Mello, publicado originalmente em *Yanomami, l'esprit de la forêt*, Fondation Cartier pour l'art Contemporain, Paris, França;

Participa da *I Bienal de Praga*, 2003, República Tcheca;

Participa das exposições coletivas:

- *Infantil*, na galeria A Gentil Carioca, com a obra *Joobie Woogie*, composta por balas de glicerina sobre a parede;
- *Overview — highlights from the collections of Fondation Cartier pour l'art contemporain*, BildMuseum, Umeå, Suécia;
- *Panorama da arte brasileira 2003*, MAM — Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil; Paço Imperial do Rio de Janeiro, Brasil; MAMAM Recife, Brasil [2004].

2004

Saunas, exposição individual, Victoria Miro Gallery, Londres, Reino Unido;

A artista profere palestra sobre sua obra, no Guggenheim, em Nova Iorque;

Participa das exposições coletivas:

- *V SITE Santa Fe*, Novo México, EUA
- *We come in peace... histories of the Americas* — Musée d'Art Contemporain de Montreal, Canadá
- *Brasil: body nostalgia*, The National Museum of Modern Art, Tóquio; The National Museum of Modern Art, Kioto, Japão
- *Novas aquisições 2003* — Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil
- *Estratégias barrocas — arte contemporânea brasileira*, Centro Cultural Metropolitano de Quito, Equador;

-
- 2005** Casa-se com Bernardo Paz, idealizador do Centro de Arte Contemporânea Inhotim, Brumadinho, MG;
- Participa da *V Bienal do Mercosul*, Porto Alegre, Brasil;
- Adriana Varejão*, exposição individual, DA2 - Domus Artium 2002 Salamanca, Spain;
- Adriana Varejão*, exposição individual, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil;
- Adriana Varejão*, exposição individual, Chambre d'échos / Câmara de ecos, Fondation Cartier pour l'art Contemporain, Paris, França;
- Adriana Varejão*, exposição individual, Centro Cultural de Belém, Lisboa, Portugal; DA2, Salamanca, Espanha;
- Expõe *Mélée de guerriers nus – Redux* (fotografia em outdoor, trabalho realizado em Photoshop sobre gravura de Etienne Delaune, de mesmo título), na Fundação Cartier, em Paris.
- Participa das exposições coletivas:
- *Retratos: 2,000 years of latin american portraits*, San Diego Museum of Art, San Diego; Bass Museum of Art, Miami; The National Portrait Smithsonian International Gallery at the S. Dillon Ripley Center, Smithsonian Institution, Washington D.C.; San Antonio Museum of Art, EUA; El Museo del Barrio, Nova York, EUA [2004];
 - *(Hi)story*, Kunstmuseum Thun, Suécia;
 - *Educação, Olha!*, A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, Brasil
 - *Barrocos y neobarrocos — el infierno de lo bello*, DA2, Salamanca, Espanha;
 - *In Site 05: Farsites: urban crisis and domestic symptoms in recent contemporary art*, San Diego, EUA;
 - *O corpo na arte contemporânea brasileira*, Itaú Cultural São Paulo, Brasil.
-
- 2006** Nasce Catarina, sua filha com Bernardo Paz;
- Cria a cenografia para a ópera *Idomeneu de Mozart* (direção André Heller-Lopes), apresentada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro;
- Fotografia como pintura*, exposição individual, Sesc Petrópolis, Rio de Janeiro;
- Participa da IV Bienal de Liverpool, Reino Unido;
- Participa das exposições coletivas:
- *Collection of the Fondation Cartier pour l'art contemporain at MOT*, Museum of Contemporary Art, Tóquio, Japão
 - *ARS 06*, KIASMA, Museum of Contemporary Art, Helsinque,

Finlândia

- *Manobras radicais*, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, Brasil

2007 *Adriana Varejão*, exposição individual, Hara Museum of Contemporary Art, Tóquio, Japão;

Participa das exposições coletivas:

- *80-90: Modernos, Pós Modernos, etc*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil;
- *Global Feminism*, Brooklyn Museum of Art, New York, USA;
- *Homing Devices*, Contemporary Art Museum, Institute for Research in Art, College of Visual and Performing Arts, University of South Florida, Tampa, USA;
- *Latin American Art: Myth & Reality*, Nassau County Museum of Art, New York, USA

2008 Inauguração da *Galeria Adriana Varejão*, espaço permanente planejado para receber as obras *Celacanto provoca Maremoto* (2004-2008), *Linda do Rosário* (2004), *O Colecionador* (2008), *Panacea Phantastica* (2003-2008) e *Passarinhos - de Inhotim a Demini* (2003-2008). No Centro de Arte Contemporânea Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais, Brasil;

Adriana Varejão, exposição individual, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, Brasil;

Participa da III Bienal de Bucareste (Bucharest International Biennial of Contemporary Art), Romênia;

Recebe do Consulado Geral da França a Medalha de Chevalier des Arts e Lettres;

Participa das exposições coletivas:

- *Do Outro Lado do Muro*, Micasa Vol B, São Paulo, Brasil;
- *Laços do Olhar*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil;
- *Poética da Percepção*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil;
- *Visiones: 20th Century Selections from the Nassau County Museum of Art*, Boca Raton, USA.

2009 *Adriana Varejão*, exposição individual, Galpão Fortes Vilaça, São Paulo, Brasil;

Adriana Varejão, exposição individual, Lehmann Maupin Gallery (New

York, USA;

Participa das exposições coletivas:

- *Desenhos [Drawings]: A – Z*, Museu da Cidade, Lisboa, Portugal;
 - *Nus [Nudes]*, Galeria Fortes Vilaça & Galeria Bergamin, São Paulo, Brasil;
 - *Regreso. Arte Latinoamericano y Memoria*, Casa de América, Madrid, Spain.
-