

## ARTE E CORPO:

A CARNE COMO METÁFORA BARROCA NAS OBRAS DE ADRIANA VAREJÃO

### Carlos Vinícius da Silva Taveira

Doutorando do departamento de Letras - Programa em pós-graduação em literatura, cultura e contemporaneidade. Mestre em Teoria da História pelo Programa em Pós-Graduação em História Social da Cultura pela PUC-Rio e Graduado em História Social da Cultura pela PUC-Rio.

**ARTE E CORPO: A CARNE COMO METÁFORA BARROCA NAS OBRAS DE ADRIANA VAREJÃO****ART AND THE BODY: THE MEAT AS A METAPHOR IN BAROQUE WORKS OF ADRIANA VAREJÃO**

Carlos Vinícius da Silva Taveira

**RESUMO**

O artigo busca realizar uma aproximação de certos aspectos presentes no barroco clássico com as obras da artista plástica Adriana Varejão tendo ao fundo a retomada de vários elementos de representação estética e também conceitual da história brasileira, utilizados de forma peculiar pela artista, rendendo ao trabalho uma nova potência na criação de novas significações a alguns temas da cultura brasileira. Dito isto, as obras de arte abrem a possibilidade de se pensar antigos posicionamentos da historiografia sobre determinados temas. Por fim, a ideia é pensar como a arte mediante uma das grandes metáforas do barroco, no caso, a carne, surge como uma forma de questionamento e de pensamento que mantém um diálogo com a disciplina da história.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte, Barroco, História.

**ABSTRACT**

The article seeks to accomplish an approximation of certain aspects present in classic baroque with works of plastic artist Adriana Varejão having to fund the recovery of several elements of aesthetic representation and also conceptual of Brazilian history, used in the most peculiar way by artist, yielding to the work a new power in the creation of new meanings to some of the topics addressed in the Brazilian culture Having said that, the works of art opens the possibility of thinking old positions of historiography on certain topics. Finally, the idea is to think about how the art by one of the great metaphors of the baroque, in this case, meat, emerges as a way of questioning and thought that maintains a dialog with the discipline of history.

**KEYWORDS:** Art, Baroque, History.

“O desperdício em função do prazer ”

**Adriana Varejão**

Falar sobre a carne é enfrentar um dos maiores temas de debate da sociedade dita ocidental e do universo da representação da arte. Desde a antiguidade, e sobretudo com o advento do cristianismo, o termo passa a circular em forma de constante disputa de significação. Etimologicamente o termo “carne” em nossa língua advém da palavra latina “*carnis*” e é encontrado geralmente na expressão “*carō carnis*” que em um primeiro momento de interpretação nos remete a parte da polpa de um fruto, ou de algum alimento, e que ganha uma conotação de algo em oposição ao espírito, com a expansão do cristianismo. Nesse primeiro momento, podemos identificar um sentido de interioridade ligada à palavra carne. O mesmo ocorreria com própria palavra “*car*” e que remeteria aos habitantes da região da Caria e que mais tarde resultaria na palavra em português “caro”, que designaria uma forma de tratamento que valorizasse alguma característica peculiar e valorativa da subjetividade do indivíduo.

Dito isto, a palavra *Carnis* apareceria como algo que representasse a ideia de interioridade de um corpo, de algo que estaria por dentro e, justamente, separado por uma superfície. Podendo ser aproximada a ideia de conteúdo de um corpo, ou algo que poderia ser contido por uma determinada forma. Assim, podemos situar a discussão sobre a carne em um primeiro momento que se articula com as ideias de forma e de conteúdo na antiguidade romana, e que seriam drasticamente modificadas pelas ideias da metafísica cristã que incorporaria novos pontos de discussão como a ligação da carne ao pecado. Nesse caso, a carne é pensada como principal recipiente do pecado, podendo criar uma espécie de mácula no espírito. Por outro lado, a própria carne simbolizaria, também, a perenidade da vida frente a possibilidades infinitas em outro mundo.

Trazendo essa discussão para o tempo atual e tendo como pano de fundo o debate da arte contemporânea sobre a matéria e apresentando como objeto de estudo as representações da carne nas obras da artista plástica carioca Adriana Varejão, esse trabalho busca atingir o objetivo de discutir que papel a carne ocupa no imaginário da artista, recuperando algumas representações do passado e descartando outras formas como superadas.

Ao lado disso, estabelecendo um debate sobre como a contemporaneidade buscou abordar um tema que possui um antigo debate no campo da arte.

Carne, corpo e tempo.

A grande maioria dos estudos artísticos de Adriana Varejão foram realizados na cidade do Rio de Janeiro. Primeiro uma escolha por um curso de graduação na PUC-Rio, seguido por uma mudança para realizar estudos em cursos específicos na Escola de arte do parque Lage. Esta lhe renderia uma influência direta do professor Charles Watson conhecido por seu curso na área de processo criativo que deixaria uma marca profunda na carreira da artista. Foi a partir de seus cursos da década de oitenta que a artista encontraria, finalmente, o tom da busca pela que queria representar e buscar em sua arte. Entre as principais marcas deixadas, algumas questões só seriam respondidas posteriormente, não somente no contexto do Rio de Janeiro, mas em outras cidades, por exemplo do estado de Minas Gerais.

A cidade carioca sempre foi uma das grandes fontes de inspiração para a artista, mas não seria ela o palco principal a lhe render respostas às formulações para uma de suas principais formas de expressão artística, no caso a carne. No contexto da década de oitenta a artista em sua juventude entraria em contato com a intensa vida cultural da cidade e com sua variada multiplicidade. Nesse caso, é que começam a surgir o conhecimento e a observação dos corpos presentes na cidade. Especificamente aqui estou me referindo a corpos em seu sentido genérico, capazes de abarcar tanto os corpos humanos, quanto os corpos de outras vertentes como da arquitetura dos prédios, ou da dinâmica diária da cidade.

Dito isto, o Rio de Janeiro surge como uma um local de possibilidades de conhecimentos e descobertas, mas é após uma viagem a cidade mineira barroca de Ouro Preto que a obra da artista ganha uma nova dimensão. As viagens realizadas pela artista a vários locais nacionais e internacionais contaminariam, também, sua arte no decorrer do tempo, mas é a cidade mineira que parece ter sido uma espécie de local onde foi possível ser o cerne da junção de várias ideias. Em entrevista recente contida no catálogo de sua exposição lançado do museu de arte moderna de São Paulo no início do ano de 2013, Adriana nos diz:

Quando cheguei a Ouro Preto, fiquei chocada, em êxtase. Eu tinha 22 anos e fui parar numa republica de estudantes que se chamava Tabu. (...) Tudo parecia magico. Eu dormi e quando acordei sai para andar sozinha, subindo aquelas ladeiras de paralelepípedos de Ouro Preto. Foi nesse dia que entrei na primeira igreja barroca de minha vida, a da Nossa Senhora da Conceição, de Antônio Dias. Eu acabei perdendo a abertura do Salão Nacional. Eu visitei todas as igrejas da cidade, varias vezes, andava de descalça pelas ruas. Naquele ano eu namorei o Zé e voltei sete vezes a Ouro Preto (VAREJÃO, 2013, p. 235).

Na fala acima dita pela artista é como se a cidade de Ouro Preto lhe oferecesse uma experiência capaz de produzir novos sentidos em sua subjetividade. Para corroborar sobre a questão, podemos citar o artigo sobre a ideia de experiência, do professor João Camillo Penna, que no trecho abaixo ressalta a característica desse acontecimento como algo definido como:

Experiência nomeia algo que excede a linguagem e o conceito, algo que sobra, que não pode ser contido e não tem onde caiba. A experiência se liga no século XX, ao motivo recorrente do real e do corpo, como resto, como resíduo e excesso à linguagem e ao conceito (PENNA, 2012, p. 13).

A experiência é justamente o que de um lado trabalha com a presença do corpo, e de outro é capaz de desestabilizar a capacidade comunicativa da linguagem. Em relação à ideia de presença, podemos pensar no livro *“Produção de presença: O que o sentido não pode transmitir”*, do teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010), que posiciona a presença, justamente entre algo que ele chama de efeito de presença de um lado e de outro de efeito estético, em outras palavras, seria algo que possuindo à presença seria capaz de não se enquadrar nos signos da linguagem.

A problemática da experiência pode ser pensada através das próprias palavras da artista. Ao ser indagada em uma entrevista se conhecia a simbologia cristã presente nas igrejas em Ouro Preto, a própria responde que não, mas ressalta que sua estratégia de leitura caminhou para um outro rumo, pois: “Então para mim tudo partiu para muito para o lado da matéria, acoplado a uma vivencia, aos romances, ao prazer, a sensualidade.” (VAREJÃO, 2013. p. 235).

Dito isto, podemos pensar num cruzamento de conhecimentos, subjetividades e afetos provocados pela ida a cidade de Ouro Preto. Estamos falando aqui de uma possibilidade de uma experiência de interpenetração para voltarmos à uma ideia proposta por João Camillo Penna em análise da experiência da cidade de Nápoles avaliada por Walter Benjamin. É como se a cidade fosse capaz de possuir uma experiência absoluta capaz de se apresentar em cada local, e que em cada local fosse uma experiência universal. No caso citado anteriormente pela artista podemos pensar como o conhecimento dos signos religiosos não é necessário para a efetuação da experiência. A codificação proposta pela representação dos signos perde sua significância frente a outra que dialoga com questões subjetivas e culturais da artista, que juntando-se com a experiência em si, formam uma nova possibilidade afetiva de memória.

Se o domínio dos signos religiosos não é um problema para a experiência, a fabricação física do objeto artístico ou da representação de algo passa a ser. Estou falando da possibilidade de domínio da técnica e da sua aplicação sobre a matéria ao fim de se buscar um efeito de caráter estético. Ao lado disso, passa-se a um questionamento comum na arte contemporânea de refletir sobre o papel da matéria e de suas capacidades para o campo da representação. Os detalhes da cidade chamam a atenção da artista que chega a dizer “é uma pulsão que soprou tudo ali. Há um desejo de penetrar, dissecar, desdobrar aquele corpo para descobrir onde a potência está, de onde ela veio. É um corpo espesso, de camadas sobrepostas, existe sempre algo por detrás” (VAREJÃO, 2013, p. 232). A cidade é um corpo que interage com o corpo da artista, lhe proporcionando uma experiência de troca e de abertura para algo novo.

O impacto que as experiências na cidade de Ouro Preto, e aqui cabe o uso dessa palavra em seu plural, deu uma profundidade gigantesca para a obra da artista no fim dos anos oitenta e início dos noventa. O barroco de Ouro Preto parece ganhar tons de uma cidade mística para a artista. Em outra vertente, à cidade barroca será a grande base para a formação da ideia de cidade na modernidade. Para pensarmos esse ponto é interessante retornarmos as ideias do historiador da arte Giulio Carlo Argan em seu texto a “*Europa das Capitais*”, onde a cidade:

A grande criação política do século XVII é o estado nacional e a sua forma típica é a monarquia absoluta. A Europa moderna é um sistema de Estados em busca de um equilíbrio de forças políticas e econômicas. O Renascimento tinha dado vida a uma civilização urbana em que cada cidade se apresentava não como um município livre, mas como um pequeno Estado Soberano: A cidade não era exclusivamente do príncipe ou um instrumento de sua política pessoal, mas a herdeira de uma tradição histórica própria e o centro de uma cultura (ARGAN, 2004, p. 71).

A cidade é o novo centro da dinâmica social e as capitais são definidas pela centralização política do poder em um só local. Antes a capital política variava conforme regiões ou mesmo mediante à dinâmica das estações climáticas do ano. E, essa nova cidade é fruto direto de uma tradição ou de uma construção histórica. A própria ideia de urbanidade rompe com uma ligação direta com a natureza em seu sentido de objeto. É nesse espaço que o artificial ganha destaque. A cidade de Ouro Preto é transpassada por um pouco desta perspectiva, porém com as devidas restrições e diferenciações para uma realidade colonial americana. A prosperidade aurífera levou a um desenvolvimento de uma cidade sinuosa, erguida entre morros e cercada de natureza, mas repleta de curvas e construções artificiais criadas para extasiar.

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

Pensando sob os principais aspectos barrocos das cidades de Ouro Preto, são as igrejas o melhor cenário para o estudo da chamada estética barroca. Como dito na epígrafe “o desperdício em prol do prazer” (VAREJÃO, 2013, p. 151), em outras palavras, poderia ser dito a matéria em prol do deleite sensorial. Ao se entrar em uma igreja, e aqui pode ser útil citar a ordem terceira de São Francisco em Ouro Preto - que teve projeto de Aleijadinho e que é considerada popularmente como a jóia do Barroco Brasileiro -, a sensação de que os

sentidos são atraídos é quase inconsciente. O conjunto do altar central e os acompanhamentos dos artifícios laterais remetem o olhar a imagem de um palco teatral, onde cada parte parece articulada com outra e tendendo a levar o expectador ao teto da igreja, em um processo de condução do olhar do sujeito. Ao fim, no teto existe uma representação divina do céu com a imagem de Nossa Senhora, como uma espécie de satisfação pelo caminho percorrido. Em entrevista concedida ao crítico Paulo Herkenhoff, a artista cita uma comparação que é interessante para pensarmos a visão de carne e a cidade “A carne é a metáfora da talha barroca, ou seja, está ligada ao excesso, em favor do prazer, em prol de uma certa luxúria” (HERKENHOFF, 2006, p.22).

A talha é um elemento representativo da arquitetura que dá continuidade ao traçado proposto pelo desenho do altar. Geralmente feita de madeira em seu interior e suporte, a sua superfície é carregada de ornamentação que cria uma ligação com o observador. Dito isto, pode-se dizer que todo conjunto arquitetônico e de imagens da igreja é pensado justamente para funcionar em diálogo com um sujeito visualizador que é englobado pela obra de parte. É algo semelhante com o que ocorre no quadro “As meninas” de Diego Velasquez, ícone do barroco espanhol, no qual o próprio pintor aparece retratando quem o está observando. A ilusão criada é de uma participação estabelecida entre sujeito e a obra que o faz sair de si, o que, em outras palavras, pode ser definido como uma situação de êxtase momentâneo, ou uma situação na qual o objeto assume uma relação de simetria com o sujeito espectador.

A experiência da arte barroca é sempre a condução mediante o exagero. Trata-se de algo que vai migrando ou estabelecendo relação com outro objeto, ou mesmo dimensão. O estudo chamado “A *Dobra*: Leibniz e o Barroco”, do filósofo francês Gilles Deleuze (1991), chama a atenção para o aspecto da matéria presente no barroco, utilizando para defini-la a ideia de dobra. Seria algo como se a matéria pudesse realizar uma dobra incessante a partir de si mesma ao infinito, resultando sempre em algo novo e diferente.

Dobrar significa, entre outras coisas, assumir um novo volume e uma nova forma. Palavras como “vazar”, “ultrapassar”, “cruzar”, ou mesmo “invadir”, “canibalizar”, entre outras, podem assumir um sentido de rompimento de fronteiras até então estabilizadas e serem usadas para se falar do barroco. Talvez a melhor metáfora será a ideia grega de *hybris*,



algo que podemos traduzir como “exagero” que contrapõe-se a ideia de equilíbrio. Para os gregos haveria uma legalidade imanente ao cosmo, da qual os desvios deveriam ser combatidos. Estes eram ligados, em grande quantidade, a figura de Dionísio. É este Deus mitológico que parece orquestrar do caos um novo mundo, ou uma nova possibilidade de vida. É da viagem de Adriana Varejão a cidade de Ouro Preto, em 1987, que resulta uma série de trabalhos que abrem caminhos para uma experimentação do barroco em suas obras. A tela é algo a ser explorado e explodido em suas dimensões. É de um desvio a uma cidade que nascem os desvios que suas obras procuram proporcionar. A obra parece ganhar uma autonomia via a expressão da artificialidade barroca. Ao mesmo tempo em que finge estar viva, a obra também representa que seu tempo é curto e limitado, ou seja, uma espécie de efemeridade que pode ser pensada na representação da ruína que tenta sobreviver a passagem do tempo. Sobre esse tema na nossa cultura, a artista comenta o que é transformar em ruína:

É engraçado transformar esse lugar em ruína... Caetano Veloso, numa bela canção em que alude a Lévi-Strauss em sua passagem por São Paulo, diz que *Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína*. As ruínas servem de metáfora para um tempo inacabado. Indicam a fragilidade da tradição, a precariedade da noção de projeto e a instabilidade dos valores em países como o Brasil, onde o descontínuo é a regra. Representam o tempo iminente da decomposição da carne. (VAREJÃO, 2004, p. 30).

Na frase destacada acima é possível observar a visão da artista perante o funcionamento da ideia de cultura brasileira, e que pode ser aproximada como uma cultura do barroco. Ruínas são uma espécie de resistência ao tempo, de algo que sobra mesmo perante uma grande mudança. Por outro lado, pode significar a ideia de mudança para justamente se permanecer o mesmo. Essa ideia pode ser analisada através da tradição não como algo fixo, mas sim móvel. Esse fato aparece na cultura brasileira, sobretudo nos grandes centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo, onde, a partir do presente, pode-se resgatar tradições até então desaparecidas e nomeá-las como algo que estiveram sempre presentes, sem desaparecer momentaneamente no tempo. A conclusão que se chega é de uma cultura com um passado em constante tensão, contendo tradições distintas que podem emergir em um determinado momento, ou simplesmente desaparecer para sempre.

Trata-se de um conflito de tradições que incide diretamente sobre a ideia de projeto em seu significado etimológico de *projectis*, ou seja, de lançar algo a frente, e de sobretudo manter um controle sobre ele. A ideia de projetar, ou seja, de criar um plano que na prática uma ações calculadas sob a égide do tempo futuro acaba por ser contaminado por uma influência direta do passado na cultura brasileira. Se a chave entre futuro e passado é proporcionada com uma grande ênfase nas decisões efetuadas no presente, então uma das que acabam por ganhar importância é a de duração. Nesse caso um espaço de tempo pensado justamente nos corpos e na sua ação neles e sobre eles. É como se o tempo passasse e algo permanecesse, como na ideia de monada presente em Leibniz e salientada por Deleuze (1991, p.130), em que o tempo é uma característica externa que passa por um objeto o afetando. A dimensão do tempo ganha um impacto direto na matéria ou na carne para nos apoderarmos de uma metáfora da artista.

É um tempo que não cessa de passar e de deixar suas marcas. Aqui associamos à ideia de tempo à matéria, e dessa união o que deve ser valorizado é justamente o que pode permanecer ou sobreviver ao seu impacto. O filósofo alemão Walter Benjamin, no seu estudo sobre o barroco, chama a atenção para a ideia de melancolia presente no movimento cultural: “De forma tosca e até injustificada, ela exprime, à sua moda uma verdade e por causa dela trai o mundo. A melancolia trai o mundo pelo saber. Mas em sua tenaz auto absorção, a melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação para salvá-las ” (BENJAMIN, 1984, p.179).

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

Salvar os mortos é internalizá-los, mas também lhe dar outra possibilidade de voz. Nesse caso, podemos comparar à atitude melancólica de Benjamin a uma atitude de trabalhar com o passado e também de realizar uma tentativa de análise do efêmero. Algo semelhante pode ser observado com o uso de imagens históricas por Adriana Varejão. Ícones históricos ganham novas leituras, tanto visualmente quanto conceitualmente. A predominância do passado em determinadas obras surge em quadros que parecem ser corpos altamente sofridos com sua interioridade a mostra, como presente na utilização de mapas de época, ou mesmo de pinturas como Franz Post para simbolizar a possibilidade de uma nova leitura de um momento histórico em que a presença da carne é capaz de oferecer um novo sentido.

Para o professor e crítico Silvano Santiago haveria uma espécie de método nas obras de Adriana Varejão que seguiriam

Proporcionado pelo entrecchoque entre imagens ilusórias sobrepostas, os vários efeitos estéticos e históricos da arte de Adriana obedecem à regra inaugural que governa os jogos da posse contra a propriedade particular. A regra de admissão à sua linguagem pictórica diz que o movimento dos olhos e da sensibilidade do espectador é o de vai e vem, semelhante ao da porta de saloon dos filmes de faroeste. (SANTIAGO, 2009, p. 75).

A metáfora usada pelo professor remete ao dispositivo jurídico de se tomar posse de algo por seu uso e após um período de abandono. O uso capião da nova funcionalidade a um objeto, abrindo novas perspectivas de utilização. A ideia utilizada por Silvano Santiago permite, também, uma dissociação de Adriana Varejão com a grande metáfora modernista brasileira da antropofagia. Em algumas obras é até possível estabelecer relações com o movimento antropofágico, sobretudo em seu aspecto da representação estética e de seus conteúdos, mas no geral a concepção geral do trabalho se distancia do modernismo brasileiro.

É a partir de fragmentos que são recontadas novas narrativas nas obras de Adriana Varejão. Segundo o crítico Adriano Pedrosa, existe uma espécie de união entre histórias variadas, criando, assim, uma arte polifônica. Sobre o uso da história, o mesmo relata sua impressão ao dizer que:

pode-se apontar uma preocupação da artista em expor e conectar histórias marginais, agregando referências históricas, pessoais, literárias e ficcionais. Assim história pode referir-se à ficção e à não ficção, aos relatos históricos e aos pessoais, o que lança a pintura nos rumos da literatura. (PEDROSA, 2013 p. 12).

O comentário acima de Adriano Pedrosa dá ênfase a marginalidade dos temas abordados na escrita poética da história de Adriana. Podemos seguir essa linha de raciocínio e analisar como a artista parece assumir um compromisso de não contar uma “história dos vencidos”, mas sim de reposicionar alguns grupos marginalizados como os enunciadores da história do Brasil. Se as principais representações do Brasil parecem vir de fora, ou mais especificamente da Europa, ou mesmo de grupos elitizados da sociedade Brasileira, é com essas representações que ao serem ironizadas abrirão novas perspectivas.

Em entrevista concedida a mestrandos do departamento de Artes da universidade Federal do Espírito Santo, Fátima Nader, a artista declara o uso da paródia no seu trabalho em relação a inúmeros temas: “Era um trabalho extremamente narrativo e que lidava muito com a paródia da história da arte” (NADER, 2009, p.156). Assim, a paródia proposta por Adriana pode ser pensada como um instrumento de inversão que se aproxima da alegoria barroca. Segundo Walter Benjamin, que considerava a alegoria como categoria de apreensão da realidade, o resultado direto dessa absorção seria considerar que: “Essa circunstância nos conduz as antinomias do alegórico, cuja discussão dialética, é incontornável se quisermos de fato evocar a imagem do drama barroco. Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer coisa.” (BENJAMIN, 1984, p. 197-198).

Abre-se, assim, a perspectiva de múltiplas leituras que podem ser efetuadas a partir de uma alegoria. Pensando do ponto de vista das obras da artista, alegorizar ou parodiar parece ser o principal componente no seu método de captura de componentes do passado e o seu reposicionamento sob uma nova enunciação sob uma nova leitura. A herança barroca pode ser percebida já no uso do *trompe-l'oeil*, ou seja, do artifício como uma forma de se aproximar da realidade. O olhar do espectador é levado a ver na tela uma realidade que se passa por outra. Isso ocorre em inúmeras obras da artista, mas talvez o momento de maior efeito seja nas que estejam relacionadas com a representação da azulejaria, tanto à clássica

que envolve a cultura proveniente do período colonial, quanto nas representações mais recentes intituladas de saunas.

Os quadros de Adriana Varejão parecem fingir ter vida. Ao demonstrar seu interior e investigar em alguns casos com métodos cirúrgicos, ou de intervenção médica, a artista parece querer demonstrá-los como corpos maltratados ou envelhecidos. Cada corte parece gerar uma desarmonia e, por em seguinte, uma nova narrativa. Na série originada graças a inspiração a partir da danificação dos murais do mosteiro de Santo Antônio na Bahia ocorrida no século XVII, vemos como a paródia da pintura original ganha um novo tratamento em obras de arte que ganham nomes referentes a processos de retirada de tatuagens da própria pele humana. Nisso a série de pinturas sobre as “extirpações do mal” ganham os epítetos por incisura, reversão ou overdose, e a representação pictórica surge mediante cortes na própria tela da obra.

Esse processo de cortes sobre a superfície pode ser observado no trabalho dedicado ao pintor Italo-Argentino Fontana, ou nos deslocamentos de peles dos quadros como nas série *irezumis*. Se a representação da carne aparecia graça a cortes provocados de maneira calculada, ou mesmo rasgos na pele/superfície da tela, na tela *Azulejaria verde em carne viva*, a simbologia da carne parece vir por viés, agora explodindo de dentro da pele para sua exterioridade. É como se os experimentos de cortes e suturas das primeiras experiências artísticas da passagem dos anos oitenta para os noventa não dessem conta mais de uma potência interior reprimida.

Na segunda metade da década de noventa a narrativa de fatos históricos parece perder importância nas obras da artista em prol de uma presença do objeto de arte da carne. A pintura *Azulejaria verde em carne viva*, é produzida alguns anos antes do início da série de pinturas dedicadas às *saunas*, nas quais são representados lugares fechados sem a devida localização de onde poderiam se situar geograficamente e com uma ausência de alguns traços do barroco presentes nas obras anteriores da artista. Porém, um dos truques de representação barroca foi a separação entre a percepção do externo e do interno. A fachada ou superfície sempre foi algo que poderia discordar totalmente interioridade. Ao mostrar a carne das obras, Adriana justamente faz uma inversão e provoca a pergunta: onde fica o interior da obra? A artista parece brincar com possíveis repostas para essa pergunta. Se as obras da década de

oitenta e noventa são marcadas pela presença constantes de cortes e demonstração da carne, sobretudo como um elemento essencial do componente da narrativa, na série *saunas* essa presença da carne é praticamente não usada, restando seu aparecimento restrito a alguns mínimos elementos presentes na tela. Além disso, se as ações do uso da representação da carne parecem oferecer um caráter de ruína ao quadro, sobretudo em seu aspecto temporal, nas obras das *saunas* o tempo parece não ter uma marcação linear. Em algumas é possível imaginar algum resquício de narrativa em linha, mas, em sua maioria, os elementos parecem contribuir para a suposição de um grande labirinto.

Talvez seja esse justamente o truque ou a grande ironia deixada pela artista, a carne tão exposta em uma primeira fase da carreira aparece justamente em vestígios ou altamente controlada, dando um novo significado às interpretações. Por fim, as ruínas passam para um novo regime de temporalidade e narrativa que ganham uma nova forma de ser efetuada na obra da artista e uma nova forma de serem percebidas pelo observador dos quadros.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Ed Cultrix, 1997.

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

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e Barroco*. São Paulo: Papyrus, 1991.

DIEGUES, Isabel. (Org.). *Adriana Varejão: Entre carnes e mares*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

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

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

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

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

---

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

VAREJÃO, Adriana. *História às margens*. São Paulo: Museu de arte moderna de São Paulo, 2013.

\*\*\*

Artigo recebido em abril de 2014. Aprovado em junho de 2014.