

Espaços barrocos: da arquitetura irrompe a carne

Baroque Spaces: the Flesh Bursts from Architecture

Autoria: Bruna Freitas Figueiredo

 <https://orcid.org/0000-0002-4654-3532>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173747>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/173747>

Recebido em: 16/08/2020. Aprovado em: 13/11/2020.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, ano 9, n. 17, jul.-dez. 2020.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

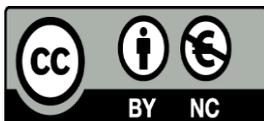
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

FIGUEIREDO, Bruna Freitas. Espaços barrocos: da arquitetura irrompe a carne. *Opiniões*, São Paulo, ano 9, n. 17, p. 410-435, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173747>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/173747>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não comerciais.

espaços barrocos: da arquitetura irrompe a carne

Baroque Spaces: the Flesh Bursts from Architecture

Bruna Freitas Figueiredo¹

Universidade Federal Fluminense – UFF

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.173747>

¹ Bruna Freitas Figueiredo é mestranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: freitasbruna@id.uff.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4654-3532>.

Resumo

Pretendemos, nesse texto, esboçar uma leitura da plasticidade, dos tecidos do texto, do corpo e da escultura/arquitetura presentes em *Crônica da casa assassinada* (1959) e em trabalhos de Adriana Varejão. Entendendo-as como impasses frente à dicotomia alma-corpo e, então, a narrativas morais fundada em um sistema colonial-cristão de dominação, sugerimos que suas propostas estéticas operam de forma a tensionar essa divisão por meio de uma beleza convulsiva da linguagem na qual violência e resistência, repulsa e atração procuram uma *conciliação impossível*. O efeito desse confronto, assim, nos permite adentrar em um campo no qual o barroco surge, seguindo considerações de Schollhammer ([2007] 2016), como gesto sensível sobre o leitor, promovendo a desestabilização tanto de seus conceitos quanto de sua subjetividade.

Palavras-chave

Lúcio Cardoso. Adriana Varejão. *Crônica da casa assassinada*. Barroco.

Abstract

We intend, in this text, to outline a reading of the plasticity, the textual fabrics, and the body and sculpture/architecture present in *Chronicle of the Murdered House* (1959) and in Adriana Varejão's works. Understanding them as impasses in the face of the soul-body dichotomy and, then, of Christian morality, we suggest that their aesthetic proposals operate by tensioning this division through a convulsive beauty of language in which violence and resistance, repulsion and attraction seek an *impossible reconciliation*. The effect of this confrontation, thus, allows us to enter a field in which the Baroque appears, following Schollhammer's considerations, as a sensitive gesture on the readers, promoting the destabilization of their concepts as well as their subjectivity.

Keywords

Lúcio Cardoso. Adriana Varejão. *Chronicle of the Murdered House*. Baroque.

o desastre das formas,
a promessa das dobras

Josely Vianna Baptista

Se a arquitetura da Casa traveste os corpos que ali circulam, é também a carne que reveste sua matéria, expondo em seus interditos e suas dobras a dupla violência do confronto com a alteridade: o sujeito atravessado pelo desejo em um ambiente patriarcal. Estrutura revestida ou o próprio revestimento, a arquitetura é, antes de tudo, carne — corpo orgânico que se desdobra conforme os corpos ali se afetam. Assim nos aproximamos de *Crônica da casa assassinada* (1959), contando com os riscos do movimento instigado por uma leitura de paixão e amadora, mas também por encontros entre expressões: texto, escultura, arquitetura. Minas Gerais e o Barroco; Lúcio Cardoso e Adriana Varejão.

A história dos Meneses contada por Lúcio Cardoso em sua escrita *contra* uma Minas Gerais é marcada pela estrutura opressora, escravocrata e colonial, assim como a arquitetura da casa presente na chácara da família mineira. Demétrio, irmão mais velho entre os três homens herdeiros da Chácara, é a personagem “de natureza tão arraigadamente mineira” que condensa a própria imagem desse arcaísmo:

mais do que ao seu Estado natal, amava ele a Chácara, que aos seus olhos representava a tradição e a dignidade dos costumes mineiros [...]. “Podem falar de mim — costumava dizer —, mas não ataquem esta casa. Vem ela do império, e representa várias gerações de Meneses que aqui viveram com altaneria e dignidade”. (CARDOSO, 1979, p. 55).

Quem nos conta isso é Betty, a governanta da família. Podemos sabê-lo através de uma das partes de seu diário, que se intercalam ao longo do livro. Afinal, a *Crônica* é composta por confissões, cartas, diários — fragmentos justapostos que performam indagações sobre segredo, verdade, desejo, Deus. Mas se Demétrio faz tal declaração é porque há a iminência do ataque a essa construção, o que compõe não só o pano de fundo desses fragmentos, como sua base: as ruínas dos Meneses. Assim, a linguagem, a casa e as personagens sofrem a ressonância de uma crise que se anuncia com a chegada da personagem Nina, a mulher da cidade do Rio de Janeiro, com sua beleza expressiva, no interior mineiro e sua arraigada tradição conservadora e cristã. Segundo os escritos de Betty: “[n]ão havia apenas beleza, mas toda uma atmosfera concentrada e violenta de sedução” (*idem*, p. 52). Como traço da alteridade, Nina, “a mulher de fora”, é desejo e desafia os preceitos morais que sustentam a tradição dos Meneses.

Entendemos, aqui, a carne enquanto os corpos em jogo nesse sistema-arquitetura, que se deslocam entre resistências e capturas, desvios e ameaças. A partir dela, sugerimos três imagens que podem guiar nosso percurso de leitura: a do

charque; a da carne “viva” e a da gangrena, pois pensamos ser por elas que Adriana Varejão e Lúcio Cardoso conversam.

de charques e modernidade

Figura 1: Ruína de Charque – Cordovil, 2002. Adriana Varejão.
Óleo sobre madeira e poliuretano 170 x 225 x 42 cm.



Fonte: site da artista Adriana Varejão.²

Nome da série da artista plástica Adriana Varejão, o título “Charques” parece sintomático do patriarcado. Isso porque sua fabricação figura um processo de controle e disciplina a partir da sujeição da carne. Após ser desossada e fatiada em mantas, ela é empilhada e passa pelo procedimento de salga, do qual saem desidratadas, estruturando blocos estanques. Carne lisa, moldada, “transformada em mármore”:

como se fosse transformada numa carne atemporal, indolor, sem cheiro, com veias expostas mas sem sangue escorrendo. É assim que a carne civiliza-se, perde o aspecto de barbárie ou de

² Disponível em: <http://www.adriavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>. Acesso em: 31 jul. 2020.

canibalismo, ganha estabilidade, apesar de conter e manter toda a matéria da qual é feita (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 255).

Submetida a um trabalho civilizatório, a carne transformada em charque traz em si o caráter de subjugação daquilo que é considerado subversivo, não domesticado. Considerando as implicações de tal trabalho, estamos também dentro de um debate sobre a Modernidade e suas formas de composição da exterioridade, bem como sobre as relações de poder que a sustentam. Pensando com Aníbal Quijano, a Modernidade não pode ser tratada em separado da Colonialidade, sendo esta a lógica do novo sistema de poder capitalista fundado na dominação e exploração de corpos, territórios e biomas, por meio de sua objetificação/classificação. Essa configuração é, sobretudo, antagônica e hierárquica, e supõe um sujeito privilegiado: homem europeu, branco e heteronormativo. Tudo o que lhe for estranho, portanto, estará implicado nesse trabalho retórico-civilizatório a fim de que se torne legível desse ponto de vista: “La exterioridad, el 'afuera' de la modernidad es precisamente lo que la retórica de la modernidad construye [...] debe ser conquistado, colonizado, dominado y convertido en los principios del progreso y de la modernidad; o bien eliminado” (MIGNOLO, 2010, p. 43).

A lógica dessa relação sujeito-objeto forma-se, ainda, a partir de diferenciações pautadas na ideia de *natureza* (distribuídas em noções biológicas: fenotípicas, genitais etc.; e categorizadas em raça, gênero) e consequente *naturalização* da estrutura de poder, cristalizada nos papéis sociais impostos a *priori*.³ A estrutura patriarcal, então, faz parte dessa ordem política, regulada por meio de narrativas (“retórica de la modernidade”) que constroem o Outro como perigo, tentação. Rita Segato soma a essa “exterioridade colonial moderna [...], expurgadora do outro e da diferença” (via Quijano e Mignolo) a “característica pornográfica do olhar colonizador” referente ao processo no qual “a sexualidade se transforma, introduzindo-se como uma moralidade antes desconhecida, que reduz a objeto o corpo das mulheres e ao mesmo tempo inocula a noção de pecado nefasto, crime hediondo e todos os seus correlatos” (2012, p. 120). A reificação da alteridade moderna por meio do determinismo representacional intenciona o despojamento de sua carga política, agentiva, bem como a justificação dos mecanismos de conversão e expurgo.

Nesse sentido, o contraste entre as configurações das personagens Nina e Timóteo, por um lado, e a de Ana – esposa de Demétrio, por outro, dá forma às diferentes formas de despossessão e despolitização do corpo e da subjetividade. Se aqueles são excessos, protuberâncias a serem escondidas ou eliminadas; esta é dominada e parece incorporar-se aos artifícios da estrutura dos Meneses. Vejamos Ana (“uma tão completa ausência de ritmos ou de dissonâncias”), em sua primeira confissão:

³ Conforme discutido por Quijano, a própria concepção ocidental de Natureza como campo do não humano e, portanto, exterior às disputas políticas fundamenta esse mecanismo de sujeição e destituição política.

a casa dos Meneses esvaiu-me como uma planta de pedra e cal que necessitasse do meu sangue para viver. [...] Eu era menina ainda, e desde então meus pais só trataram de cultivar-me ao gosto dos Meneses. Nunca saí sozinha, nunca vesti senão vestidos escuros e sem graça. Eu mesma [...] me esforcei para tornar-me o ser pálido e artificial que sempre fui [...]. Consciente da eleição que me estigmatizava, minha mãe exibia o ser incolor que ia produzindo para satisfação e orgulho dos que moravam na Chácara. (CARDOSO, 1979, p. 99).

Nesse mesmo relato, a personagem nos dá certo vislumbre do tratamento que Timóteo recebia por parte dos irmãos e, então, por todos da casa: “Timóteo sempre foi um temperamento esquisito, de hábitos fantásticos, o que obrigou a família a silenciar sobre ele — como se silencia sobre uma doença reservada” (*idem*, p. 101). Ou ainda, entrevemos seu papel de ameaça sobre aquela arquitetura mineira: “pude enfim verificar que meu marido ameaçava Timóteo de prejudicá-lo em sua herança, internando-o num manicômio, caso ele persistisse em levar a mesma vida que levava naquele momento”. Do que resulta sua atitude de reclusão: “creio que vem daí a esquisita decisão de Timóteo de jamais abandonar o quarto, temeroso de que o outro cumpra sua ameaça” (*idem*, p. 101).

Nina, por sua vez, dado o fascínio provocado por sua beleza – como magia –, reverberava sensorialmente no corpo dos moradores da casa. Valdo, ao revelar o amor que se manifestava como doença em Demétrio, como um mal físico, depõe a respeito da ressonância da mulher naquele, e sua atitude diante de tal fascínio:

Sua natureza [de Demétrio] não permitia aquela intromissão, era demais para suas forças, lutava como um homem que estivesse prestes a naufragar. Aos poucos, à força de encarar Nina como uma ameaça à sua tranquilidade, ao seu bem-estar e até mesmo à sua integridade, acabara por supô-la um perigo geral – um mal que, para bem de todos, evidentemente devia ser extirpado. (*idem*, p. 481).

É também Valdo que nos aponta sua percepção sobre o contraste entre Ana e Nina, compondo assim uma imagem que indica a relação de cada uma com o espaço da casa e os próprios movimentos concernentes ao modo como elas se dispõem naquele ambiente:

Ah, eu imaginava comigo mesmo, como Ana havia assimilado o sistema dos Meneses; como se incorporara à austeridade da Chácara, e aprendera a ser calada e parcimoniosa de gestos. Nina, ao contrário, jamais se adaptara, vivia no ambiente como uma

perpétua excrescência, sempre pronta a partir, voltando sempre (*idem*, p. 429).

Nina está sempre partindo, ultrapassando os limites. Ainda que volte, é sempre uma volta incompleta, já que o extrapolar das fronteiras da casa é a própria impossibilidade de conformação ao sistema. Contudo, ela também compõe aquelas estruturas, mesmo que seja para anunciar e reforçar seu desabamento, o que fará também corroer seu próprio corpo, em uma “combustão interna”.

O que parece estar em jogo nesses contrastes (a fixidez e o movimento; o gesto contido e os exageros; a castidade e a paixão da carne) é a colonização do corpo, como esboçamos rapidamente acima a propósito do paradigma da modernidade, na qual este é concebido como um exterior a ser controlado. Nesse sentido, a Chácara relaciona-se com o ensejo pelo controle da natureza, ao mesmo tempo que engendra o *homem* como sujeito ativo e consciente de si, tornando tudo o que lhe é alterno como perigoso, pois entregue às paixões e ao engano daquele que se deixa levar pelos sentidos – pelo corpo. O efeito desse gesto pode ser lido também em uma carta de Nina, na qual registra uma fala de Timóteo, suplicante:

– Eu sabia o que me devorava. Sabia que era a pusilanimidade, o cheiro de jasmim que decompunha este quarto. Era a ausência de febre, o coração impune. Era todo eu, branco e sem serventia. Olhava minhas mãos brancas, meus pés brancos, minha carne branca – e toda uma náusea, impiedosa e fria, sacudia-me o fundo do ser. Ah, que coisa terrível é a castidade. A castidade eis o que me devorava. Mãos castas, pés castos, carne mansa e casta. E eu chorava, Nina, porque nada mais me conseguiria fazer arder o sangue, e era sobre esta ruína mole que os Meneses erguiam o indestrutível império de sua mentira. (*idem*, p. 209-210).

Se Timóteo não sente mais o arder de seu sangue, e é transformado em um ser impotente, “branco e sem serventia”, isso parece ser efeito do recalçamento do desejo e da própria “paixão da carne” vermelha, isto é, aquela em que está presente o oxigênio e a possibilidade de vida. O corpo, portanto, é dominado pela castidade, expressa em sua “carne branca”, que o transforma em “ruína mole”. Assim, evidencia-se o processo pelo qual o sistema dos Meneses buscava controlar e imobilizar o corpo do outro, pois, escamoteado, era sobre ele “que os Meneses erguiam o indestrutível império de sua mentira”.

Ao conservar a matéria — carne — de que é feita, o charque (de Varejão) e a carne branca (de Cardoso) mantêm inscritos em suas camadas a violência a que foram impostos nesse processo. Eles, ainda, dão a ver o confronto entre temporalidades: se antes era utilizado na alimentação dos escravos, o charque, ao longo da história, torna-se carne associada a uma elite gaúcha e à virilidade masculina. Se antes a carne de Timóteo pulsava com o sangue alimentado pela febre

da paixão, ao longo de sua vida na casa, ela é devorada pela castidade e consequente anestesia.

O controle do corpo, no que diz respeito ao campo da arte, nos leva também ao debate sobre a formação da ideia de estética na modernidade. Ao discutir sobre esses processos, Susan Buck-Morss propõe, a partir de Walter Benjamin, novas articulações entre estética, arte e política. Esse movimento demanda que se entenda, portanto, qual articulação está projetada como tradição, isto é, aquela que se cristalizou em nosso imaginário. Nessa perspectiva, a estética está ligada principalmente às ideias de Arte, Beleza e Verdade, fruto do sublime kantiano. Diante da força de uma natureza ameaçadora, o sujeito, estando em posição segura, pode julgar-se dela independente, revelando sua superioridade. Essa segurança advém da impermeabilidade do corpo aos sentidos, “[s]ua potência encontra-se em sua falta de resposta corporal”, triunfando sobre o controle externo, da Natureza (BUCK-MORSS, 2012, p. 178).

Se a origem da palavra estética remonta à antiga palavra grega *aisthitikos*, “que designa o que é ‘percebido pela sensação’” e a *aisthisis*, uma “experiência sensorial da percepção”, Buck-Morss conclui: “O campo original da estética não é a arte, mas a realidade — a natureza material, corpórea. Como escreve Terry Eagleton, ‘a estética nasce como um discurso do corpo’” (*idem*, p. 175). Ao estabelecer-se em um lugar seguro, a estética torna-se assim *anestésica* (termo proposto pela autora), anestesiada. A arte, então, garante sua autonomia ao anestesiá-la, de que ascende o sujeito viril autotélico, ativo e transcendental.

Ressoam aqui as palavras de Valdo, na escrita de Cardoso, diante do iminente desabar da constelação articulada de modo, digamos, *mineiro*:⁴ “Em vão escutava eu vozes que reabilitavam um sistema de vida irremediavelmente comprometido (Demétrio, seu modo de olhar, de exprimir-se, e sobrepassando acima de tudo aquela noção de família...)” (CARDOSO, 1979, p. 474).

Como desanestesiá-lo o gesto, o texto, a ficção, a arte?

Ainda em Minas Gerais, mas sobre sua experiência em Ouro Preto, Adriana Varejão comenta: “É toda aquela matéria barroca, o que se percebe através dela, o sentimento, e não a tradição intelectual do que aquilo é ou foi. [...] Está comprimido nas gretas, entre pedras e veios da madeira. Não é algo concreto, duro; é elástico, absorvente, como uma matéria esponjosa.” (PEDROSA, 2013, p. 233). É a experiência sensorial que suscita a leitura de um espaço, de um tempo. Ainda, é ela também um modo de leitura. *Sobre ruínas*, Varejão diz:

⁴ Nunca é demais lembrar a declaração apaixonada e febril, seu gesto *contra*: “Meu movimento de luta, aquilo que visio destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que eu levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja é contra Minas Gerais. Que me entendam bem. Contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira.” (CARDOSO, 1999, p. 9).

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, 2005).

Como fazer ruir aquela casa? E, então, como ler nas ruínas – deslocando-as e compondo arquiteturas outras – articulações que não foram cristalizadas, reativando assim perspectivas que não exteriorizam o corpo; o outro?

os limites da carne, da casa, da linguagem

Resistente ao movimento de clausura, a textura da carne “viva” nos leva a pensar na forma barroca como a linguagem é mobilizada por Adriana Varejão e Lúcio Cardoso. Soluções estéticas que mobilizam uma “*alteridade* desestabilizadora”, como aquela que emerge quase sempre no abismo de uma crise (SCHOLLHAMMER, 2016, p. 67). Crise essa do sistema patriarcal e opressor; da racionalidade moderna – ordenadora – que estanca e limita as subjetividades considerando identidades fixas e imutáveis; bem como da visão maniqueísta do mundo. Aparecendo então como função operatória, os artificios barrocos denunciam a artificialidade de determinada estrutura, no limite, sua ruína.

Como modo de trabalhar a linguagem, o barroco, para Deleuze, opera pelas dobras infinitas que se desdobram, proliferando as perspectivas de leitura, pois não importa uma essência, nem mesmo o aniquilar das diferenças, mas um turvar das fronteiras, um enviesar dos contornos, dobrá-los. Tal linguagem, portanto, procura ultrapassar os limites de uma única matéria de expressão, borrando as fronteiras entre as artes para intensificar tanto o efeito sensível quanto as possibilidades interpretativas. A operação barroca, assim, não se restringe a mínimos separáveis nem a categorias estanques, mas propõe o confronto (também uma conversa) de diferentes campos, do que decorrem sempre modulações, impossibilitando certezas e verdades essenciais, já que variações são interpostas, apontando para um procedimento alegórico de acumulações expressivas e significativas.

Do ponto de vista de estudiosos latino-americanos, Karl Erik Schollhammer identifica como traço comum de alguns escritores e críticos, a saber, Severo Sarduy, Lezama Lima, Irlema Chiampi e Haroldo de Campos,

justamente a compreensão da tendência barroca como uma subversão sígnica da representação, isto é, como uma nova pluralidade sígnica que povoa o questionamento da temporalidade linear e da narrativa unilateral e unificadora da

subjetividade romântica, como centro e fundamento produtivo de sentido. (*idem*, p. 54).

Entre dobras e desdobras, considerando assim a subversão sígnica da representação e o descentramento subjetivo, Varejão e Cardoso parecem mobilizar uma *beleza convulsiva*. Em que se conjugam, portanto, o choque da linguagem almejado pelas vanguardas e o artificialismo do barroco para evidenciar a própria artificialidade desse sistema patriarcal e de seu olhar pornográfico, ao mesmo tempo apropriador dos corpos e expropriador da produção de subjetividade. Contra esse olhar colonizador/controlador, uma linguagem erótica, dispendiosa, que desafia a austeridade desse espaço enclausurado, parece dele irromper ou corrompê-lo: uma linguagem-carne arquitetada de modo a fazer ruir a arquitetura dos Meneses, fazer ruir os azulejos (que já eram índices de ruína, pois carregam a violência em sua matéria): acumulações, excrescências, ultrapassamento dos limites expressivos.

Um dos aspectos que Severo Sarduy identifica no paradigma estético do barroco é essa superabundância e o desperdício que contrariam não só a “linguagem comunicativa, econômica, austera”, mas também todo um sistema econômico e cultural burguês, ou de uma elite econômica em decadência (SARDUY, 1979, p. 77). Se pensarmos na linguagem de Cardoso, entrevemos esse dispêndio sígnico: seja nos longos períodos, oração encadeada de oração; seja nas ricas metáforas criando uma miríade de imagens – os tecidos das roupas, os do corpo; ou espécies de tecidos vegetais que compõem a paisagem em conjunto e confronto com os da arquitetura; seja nas desdobras das confissões e relatos, as anotações à margem, as proliferações dos parênteses que os compõem; ou ainda o próprio encadeamento dessas narrativas díspares, mas relatoras de um mesmo evento, compondo o texto como espécie de caleidoscópio.

Esses recursos, assim, parecem dar ao romance um volume, uma densidade, uma dramaticidade: as ramificações de vozes que *performam* e *atuam* estão por trás de um artifício, um trabalho de composição. Portanto, as vozes são postas em uma combinatória tensa, expondo um teatro no qual a própria “realidade” é composta por múltiplas versões (leituras) de que não podemos tirar respostas finais: “caráter polifônico, estereofônico do discurso barroco; a mistura de gêneros, a intrusão de um tipo de discurso em outro; arte de destronamento e discussão” (*ibidem*). Em Varejão, a pintura situa-se entre tela e arquitetura e dá corporeidade à escultura, “modelando” as formas por meio do movimento com a tinta. Assim, o que se coloca em jogo, são os limites do suporte, do espaço bidimensional. Em meio às proliferações dos discursos e a densidade de matéria, jaz a dúvida.

*

Adentremos, novamente, à Chácara dos Meneses. Betty, a governanta da casa, escreve, em um dos trechos de seu diário, a respeito das protuberâncias de Timóteo, irmão caçula:

Ainda daquela vez pude constatar a bizarrice dos costumes que constituíam as leis mais ou menos constantes do seu mundo: ao me aproximar verifiquei que o Sr. Timóteo, gordo e suado, trajava um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera à sua mãe. O corpete descia-lhe excessivamente justo na cintura, e aqui e ali rebentava através da costura um pouco da carne aprisionada, esgarçando a fazenda e tornando o prazer de vestir-se daquele modo uma autêntica espécie de suplício (CARDOSO, 1979, p. 45).

Aparentemente como um mundo à parte, Timóteo traveste-se e goza em fazê-lo. Espécie de afronta, esse excesso desafia os limites do tecido, esgarça-os. O bizarro marca seu mundo como lei, transgressivo no limite em que corrompe os preceitos de austeridade de Demétrio.

Ainda com Sarduy, queremos pensar a escritura como travestimento, entendendo a performance do corpo como performance do texto: “interação de texturas linguísticas, de discursos, essa dança, essa paródia” (SARDUY, 1979, p. 50). Carregado da leitura estruturalista, em suas incursões na revista *Tel Quel*, Sarduy atenta-se a esse aspecto como um *trompe l’oeil*, o texto apontando infinitamente para si mesmo, pois a máscara, enquanto estratégia, seria ela mesma “a dissimulação para dissimular que não é mais que simulação” (BAUDRY apud SARDUY, 1979, p. 49). Nos deslocando um pouco da escritura, sem dela sair, cabe ainda pensarmos nas composições de Timóteo — “a pintura que ele usava, não a pintura comum que uma mulher usa, mas um transbordamento, qualquer coisa de raivoso e de incontrolável, como alguém que houvesse perdido o senso do gosto ou da medida [...] criatura estranha e lunática” (CARDOSO, 1979, p. 77) — em paralelo ao comentário de Sarduy sobre as gravuras de Goya: “a força compulsiva do ridículo, como se rompesse a tela, vai minando em sua expressiva majestade essas damas da corte espanhola, convertendo-as em serenos espantelhos” (SARDUY, 1979, p. 45).

Assim, a força do mascaramento da personagem endossa o mascaramento do texto, mas também nos permite sua leitura como solução estrutural que responde às necessidades do “tema”, e aí é a própria estrutura que se dá a ler enquanto significado. Nessa perspectiva, a ficção dos Meneses, sua artificialidade, é denunciada também no tensionamento da dicotomia realidade vs. ficção, pois o que está em cena são os diferentes modos de agenciar o acontecimento, ou mesmo de dizê-lo, de tentar significá-lo, denunciá-lo, vivê-lo: a ruína da casa.

O movimento de Timóteo na casa, seu movimento no livro e sua força enquanto desvio, corpo dissimulado, carne protuberante, oferece texturas a serem lidas. Tudo se passa no interior do texto, no interior da Chácara, e também sugere a iminência do seu desabar:

– Foi a isto que eles reduziram o meu gesto, Betty. Transformaram-no na mania de um prisioneiro, estas roupas,

que deveriam constituir o meu triunfo, apenas adornam o sonho de um homem condenado. Mas um dia, está ouvindo? – um dia eu me libertarei deste medo que me retém, e mostrarei a eles, ao mundo, quem na verdade sou. (CARDOSO, 1979, p. 48).

Ora, não há fora da Casa pois Timóteo nem sequer sai de seu próprio quarto. E Betty avisa a Nina sobre a inutilidade de seus diversos vestidos e chapéus, visto que os Meneses raras vezes vão à rua. A Chácara e seu exterior, portanto, são negociadas de diferentes maneiras. Há aqueles que saem, vão a cidade e retornam; aqueles que saem dos cômodos e andam pela casa; aqueles que não saem de seus quartos – pois impossibilitados também de fazê-lo, e travestem-se: “[p]asseio-me tal como quero, ataviado e livre, mas ai de mim, é dentro de uma jaula que o faço”, diz Timóteo a Betty (*idem*, p. 48).

Estamos diante de uma narrativa que trabalha sobre limites dos espaços, das ações. Assim, se apropriar do espaço, do corpo, é também se apropriar da verdade como forma de se fazer ver, performar uma existência por meio do travestimento do corpo e da linguagem, ainda que marcados pelas “heranças e ressaibos dos Meneses”: “meu espírito livre se apodera das coisas. Amo padeço como qualquer um, odeio, divirto-me, e, boa ou má, sou uma verdade estabelecida entre os outros, e não uma fantasia” (*idem*, p. 50).

Na mesma chave do limite, Nina escreve, em uma carta a Valdo, o que ouvira Demétrio dizer sobre ela: “Até onde não ousará ela chegar...” (*idem*, p. 29), ao que acrescenta como alerta no mesmo escrito: “as opiniões de seu irmão não são coisas que uma pessoa sensata deve levar em conta, pois são movimentos de um ser mais fanatizado pelos preconceitos, do que mesmo um julgamento equilibrado e justo” (*ibidem*). A exuberância de Timóteo, aqui, soa então mais razoável, a certeza e os preceitos morais estão fundamentados também na excrescência.

Se o que está em jogo é a verdade e um sentido de Deus, Nina mobiliza a dúvida, estremece os alicerces. Escreve Valdo a Padre Justino: “Meu tormento maior é precisamente esta incerteza, e um dos poderes desta mulher é fazer-nos duvidar de tudo, até mesmo da realidade” (*idem*, p. 239). Mas é ao Demônio, por outro lado, a que se vincula a realidade. Confessa Ana, também ao Padre Justino, sobre o que seria o primeiro dom essencial daquele: “despojar a realidade de qualquer ficção, instalando-a na sua impotência e na sua angústia, nua no centro dos seres” (*idem*, p. 107). E já no início do livro, que por sua vez é a conclusão, André escrevia em seu diário: “Tudo se aquieta em mim, a mentira me torna redivivo” (*idem*, p. 13). Contra a morte e a estagnação, o desejo e a dúvida parecem ser “esforço da carne”, “paixão terrena”. De Valdo para Nina:

houve aqui uma transformação desde que você partiu – como que um motor artificial, movido unicamente pelo seu ímpeto, cessou de bater – e a calma que se apossou da casa trouxe também

esse primeiro assomo da morte que tantas vezes reponta no âmago do próprio repouso (*idem*, p. 118-119).

A mentira, contudo, não anula aqui a verdade. Antes, elas dependem de um motor que promova a movimentação, de um desejo que a impulsiona e que a torne legítima. A verdade, pois, não está na chave da realidade ou, como disse Timóteo a Betty, “não me diga que são apenas reais as coisas que existem no meu sangue” (*idem*, p. 49). O que parece ser reivindicado é o direito à existência, sendo esta possibilitada por meio do travestimento, da linguagem, da paixão – lembremos, “esforço da carne”. De novo, Timóteo:

– Como um homem – ou melhor, uma sombra de homem – nada me despertava paixão; Era como se eu não existisse. Que é este mundo sem paixão, Betty? É preciso nos concentrarmos, é preciso retirar de tudo sua dose máxima de interesse e de veemência. E se nada me habita, se sou apenas um fantasma dos outros... (*idem*, p. 50).

Não se trata apenas de felicidade, mas da verdade, isto é, de poder existir para além do aspecto fantasmático, para além dos códigos do outro, para além dos limites do espaço. Ultrapassar o tecido, a vestimenta, travestir-se. Ultrapassar a *fazenda*, a Chácara – desejar, sentir.

Ainda nesses jogos de cena e travestimento, é sintomática a importância dada às vestimentas como (de)formadora da subjetividade. Em um dos diários de André, suposto filho de Valdo e Nina, com a qual nutre uma relação incestuosa, lemos um trecho que se apresenta de modo misterioso: “(*Escrito com letra diferente à margem do caderno*)”. O comentário que segue relata o vestido usado por Nina como agente mobilizador da memória, formando assim a imagem que André projeta sobre a mãe ao mesmo tempo que revela seus desejos, pois diante da confusa lembrança sobre sua adolescência é a visão do vestido que o situa:

sempre que pretendo reviver o que foram os primeiros anos da minha adolescência, reencontro esse estranho vestido de baile [...] – e que consciência do seu encanto possuía ela, ora estacando ora movendo-se com estudada lentidão, infalível como as mulheres que sabem aquilo que vestem (*idem*, p. 196).

A roupa, como traço de memória e de agenciamento das personagens, é também sintoma de decomposição. Não é à toa que Demétrio, emblema da autoridade dos Meneses, ataca os vestidos como quem atacasse a própria Nina, pois as roupas “eram coisas vivas, que ainda valiam em toda a extensão de seu batalhador significado”, e então “era como se a própria Nina ali estivesse, e nos olhasse naquela tarefa de espezinhar seus despojos” (*idem*, p. 477).

A vestimenta que reveste a carne é investida por um sujeito que lhe dá corporeidade e a faz significativa/expressiva de determinada perspectiva. É nesses termos também que André escreve, na tentativa de atribuir significado ao desconhecido: “como um ser surgido de outro mundo, e a que lutamos para revestir de qualquer aparência humana” (*idem*, p. 25). E é por meio do gesto que a tentativa parece se efetivar: “Foi a este gesto, precisamente, que a aparência humana começou a revesti-lo”. Contudo, o movimento consome-se na ação mesma do revestimento: “e eu tive certeza de que me achava frente a frente com um desconhecido” (*idem*, p. 26).

Ainda que, como vimos, o “dar sentido” não se efetue, o que parece importar é o efeito, o reverberar da experiência. Assim, diante da desagregação do signo, mais que palavras, eram necessários gestos que dessem volume – vestimenta – tanto àquilo que não se sabe, quanto ao já sabido, ao sempre dito. Dessa forma, quando lemos uma narração de Padre Justino, por meio das palavras de Cardoso, entrevemos a necessidade de uma espécie de performance, uma formulação da palavra que se endereçasse como figuração, “revelando” a eficácia do sacramento:⁵

(Ah, nós, padres, como nos sentimos ridículos às vezes! Tinha certeza de que ela sabia quais as palavras que eu iria pronunciar, e assaltava-me a consciência de minha impossibilidade – mas de que modo me exprimir, como atingir o cerne daquele coração? Se as palavras pareciam usadas, se os meios eram pobres para comovê-la, é que eu necessitava de gestos, e os gestos de amor são difíceis e perigosos. Era como padre que eu devia falar – e as mesmas verdades tão velhas, as mesmas repetidas revelações, quando o que se tornava necessário era um ímpeto forte, um impulso de todo o meu ser em direção àquela alma desmantelada, um único e definitivo gesto de ternura e de compaixão. E apesar de tudo, miserável, ali me achava eu – e antes de começar já sabia que estava perdido tudo o que eu dissesse, como sementes lançadas num terreno sáfaro. Mas um padre tem a sua missão – dizia eu a mim mesmo à guisa de consolo – e devo ser padre, ainda que não creia na eficácia da minha ação.) (*idem*, p. 299).

Mesmo que consciente da falha, seu gesto advém como missão, algo inerente à sua própria função enquanto padre. A linguagem, assim, aparece por meio da necessidade de certa espessura corporal, é preciso gestos fortes para que o endereçamento se torne quase palpável e provoque ressonâncias no “cerne daquele coração”. Poderíamos pensar, ainda, que essa tentativa de enunciação densa se aproxima da busca por uma carnalidade da linguagem própria da transubstanciação, em que a hóstia é o corpo de Cristo.

⁵ Sobre o “signo eficaz”; o aspecto teatral dos rituais e sacramentos católico-cristãos ver SARDUY, 1987, p. 11-20.

Continua Padre Justino que, na busca por entender o que seria a Graça e poder dizê-la à Ana, quase torna concreta a atmosfera a partir da palavra, dada a sua densidade: “era quase possível apalpar o mal-estar que se estabelecera no ambiente após minhas palavras”, ele narra, constatando, entretanto, a ineficácia de sua ação: “não encontrara a expressão exata que atingisse aquele coração aparentemente empedernido” (*idem*, p. 317). As palavras, assim, obram a tarefa inalcançável a fim de esboçar uma imagem que dê conta da própria matéria vibrante de que é feita o desejo [“O amor de Deus, quem sabe, mora nos descampados e nas zonas inquietas de instabilidade”, diria o padre (*idem*, p. 318)], promovendo um efeito que colocasse “em jogo, sensivelmente, tanto a sua interpretação conceitual quanto, em última instância, sua subjetividade” (SCHOLLHAMMER, 2016, p. 19).

Esse jogo imiscui-se por entre as personagens e a própria leitura do romance, visto nosso envolvimento com a leitura, as súplicas, a busca por dizer “que é a morte?”, ou ainda, em uma espécie de endereçamento perene ao desconhecido, tentar entender o “para sempre”, como aquela:

força enfim que modela não esse que somos diariamente, mas o possível, o constantemente inatingido, que perseguimos como se acompanha o rastro de um amor que não se consegue, e que afinal é apenas a lembrança de um bem perdido – quando? – num lugar que ignoramos, mas cuja perda nos punge e nos arrebatada, totais, a esse nada ou a esse tudo inflamado, injusto ou justo, onde para sempre nos confundimos ao geral, ao absoluto, ao perfeito de que tanto carecemos.) (CARDOSO, 1979, p. 9-10).

*

Como dar contenção à carne? A essa linguagem dispendiosa à procura de *sentidos*? E, entretanto, num contragolpe, fazer pulsar a matéria contraída? A série *Charques*, de Adriana Varejão, “transforma arquitetura em corpo, paredes em membros, massa e tijolos em entranhas” (PEDROSA, 2013, p. 166) e nos permite algum tatear sobre essas questões. Aqui, a pintura ultrapassa a tela para formar espécies de blocos, pedaços, ruínas de alguma arquitetura. Nela, confrontam-se carne e azulejo. A azulejaria, enquanto superfície racional, fria, previsível, asséptica, sugere o “ambiente neutro, asséptico, do equivalente universal” (SEGATO, 2012, p. 122) sobre o qual se estrutura o modelo patriarcal, “este sol que uniformiza tudo” (CARDOSO, 1979, p. 290), a partir dos locais hierárquicos como pressupostos e, assim, naturalizados. Nesse sentido, a pureza, a fluidez e a calma alcançadas pela superfície lisa, ao revestir a carne, procuram esconder seu movimento. Ela, contudo, surge ora moldada ora em convulsão:

Figura 2: Linda do Rosário, 2004. Adriana Varejão.
Óleo sobre alumínio e poliuretano.



Fonte: site do Instituto Inhotim.⁶

Figura 3: Linda do Rosário, 2004. Adriana Varejão.
Óleo sobre alumínio e poliuretano.



Fonte: site do Instituto Inhotim.

⁶ Disponível em: <<https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/linda-do-rosario/>>. Acesso em: 31 jul. 2020.

Acumulações de poliuretano e de tinta, a carne aqui está no campo do simulacro, da linguagem, da representação: “arte em forma de carne” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014), o que confere ao trabalho visual certa ficcionalidade e dramaticidade, mobilizando repulsão e atração. Esses blocos, fragmentários, não só acumulam materiais – a tinta chega a ficar fresca por bastante tempo, quase a não secar, tanto pela quantidade quanto pela profundidade –, mas também desdobram a temporalidade. Como ruínas, evocam memórias de um lugar que persiste como índice.

Figura 4: Linda do Rosário, 2004. Adriana Varejão.
Óleo sobre alumínio e poliuretano. 195 x 800 x 25cm.



Fonte: site da artista Adriana Varejão.

O azulejo, compondo as paredes, nos remete ainda ao imaginário de tradição portuguesa, e assim, à colonização e tentativa de uniformização dos espaços e dos corpos. Além disso, promove o transpor de fronteiras espacial, quando pensamos na história da própria azulejaria, visto que, ligada à cerâmica, leva-nos a viajar também à China, o que aparecerá em outros trabalhos da artista. Cabe ainda pensarmos em outros atravessamentos, pois se vimos que o charque, do vulgar, passa às casas das elites; o azulejo, em sentido inverso, agora reveste açougues e bares populares, numa espécie de profanação da tradição “barrocamente” cindida no tempo e nos usos.

Dessa mesma série faz parte *Elegia mineira* (2007). Ainda que não tenhamos o azulejo, as cadeiras, em formas sinuosas, remetem-nos àquelas, por exemplo, presentes nas casas tradicionais de uma elite mineira.

Figura 5: Elegia mineira, 2007. Adriana Varejão.
Backlight 125 x 163 x 16 cm (edição de 5 + 3PAs).



Fonte: site da artista Adriana Varejão.

Morando, na época, em Minas Gerais, e com as ressonâncias causadas pela leitura do romance de Cardoso, Varejão compõe um trabalho que respira aquele adjetivo tão rechaçado pelo escritor. Os móveis, poderíamos então dizer, *mineiros*, ainda que exibam alguma suntuosidade, ocupam um espaço vazio, sem luxo, de cores pálidas, ressoando a decadência a qual é levado o espaço da Chácara, seu corpo. Uma atmosfera espectral é mobilizada pelas cadeiras que sugerem um espaço aberto para pensarmos nos corpos que ali se sentavam, nas histórias que os formaram. Assinalam também o estabelecimento rígido dos lugares/papéis na estrutura arquitetônica mineira e a função ordenadora de tal espaço que limita a circulação dos corpos.

Há, sobretudo, estagnação e, no limite, um aspecto lúgubre. Sabendo da leitura feita pela artista, pensamos também nos três irmãos fantasmagoricamente, como ruínas, ali, em suas cadeiras: Timóteo, na da esquerda, com sua robusta e adornada silhueta; Demétrio, no centro, a cadeira mais rígida; Valdo, à direita, com densidade expressiva de matéria. Se de longe essas peças não provocam instabilidade, pelo contrário, parecem respirar um repouso quase inabitável, quando nos aproximamos percebemos que é de carne que se compõem seus braços, pernas, suas costas. Percebemos então que estas cadeiras são orgânicas. Nos outros trabalhos de *Charques* as carnes são arte, tinta e poliuretano, mas aqui também, ainda que a matéria seja “de fato” carne, ela não está exposta como material, pois há algo mediando a remissão: fotografia.

Como já assinalamos, ao explorar diferentes suportes enquanto tela, bem como a própria tela ultrapassada em sua extensão e profundidade, as obras de Varejão surgem também como processo de ficcionalização: percorremos azulejos, ruínas, carnes, fauna e flora, documentos coloniais. Tal gesto associa-se a investigações que perpassam figuras e obras históricas, desde os viajantes envolvidos com a exploração/invasão do “Novo Mundo” até pintores acadêmicos:

de Jean de Léry, Frans Post e Jean-Baptiste Debret a Pedro Américo. Tornados materiais, eles são deslocados e constroem, assim, por meio do acúmulo e confronto de imaginários, uma trama compósita de imagens díspares. Conferindo-lhes montagens outras, em novo enquadramento, Varejão esboça, portanto, outras leituras da tradição.

Parte de outra série da artista, intitulada “Terra Incógnita”, em *Filho Bastardo II – Cena de Interior* (1995), por exemplo, ela se apropria de duas pinturas de Debret: *Um jantar brasileiro* (1821) e *Empregado do governo saindo a passeio* (1834-1837), para a partir delas criar um contra-campo:

Figura 6: Filho bastardo II – Cena de Interior, 1995. Adriana Varejão.
Óleo sobre madeira. 110 x 140 x 10 cm.



Fonte: site da artista Adriana Varejão.

Os quadros do pintor francês apontam para a sociedade escravocrata e hierarquizada, de regime patriarcal. Varejão, ao “recortar” imagens daquelas figurações, também recorta dados da história e, ao inseri-los em outra configuração, propõe a leitura daquela sociedade por outro viés, promovendo novas cenas. Borrando as fronteiras entre os planos, à leitura das telas que se articulava na lógica exclusiva – interior *ou* fora da tela; âmbito público *ou* privado; o que está exposto *ou* aquilo que se esconde – é proposta a leitura da perspectiva de uma articulação aditiva. Assim, interior e exterior estão em questão, bem como violência (o sistema

colonial, escravocrata e patriarcal; a violação do corpo feminino) e sensualidade (do quadro, da pintura):

O poder – a religião e o Estado, figurados no macho – produz a miscigenação como encontro violento de etnias, culturas, gêneros e sociedades no intercurso da Europa, África e América. Separando as duas cenas existe um corte, que remete a Fontana e Merleau-Ponty: a tela rasgada como espaço violentamente desvirginado revela a carnalidade pictórica da obra. A pintura de Varejão se localiza numa região entre a sensualidade plástica, visual e tátil, e a razão (HERKENHOFF, 1998).

A partir do trabalho com o corpo do material, Varejão suscita, nesta “sensualidade plástica, visual e tátil”, o corpo também do espectador. Isso, aliado à razão, presente na composição paródica fruto da apropriação profanadora do cânone, coloca em jogo a cristalização de identidades, imagens e narrativas, quando levadas a uma *câmara de ecos*,⁷ provocando tanto ressonâncias como também inversões.

Interessante notar o processo de paródia também na *Crônica*. Nessa chave, Frederico Cabala, em sua dissertação de mestrado, propõe uma leitura instigante e atenta quando analisa uma das passagens finais do livro:

Carregado em uma rede – objeto utilizado por Demétrio para deitar-se à varanda após os almoços – por empregados negros de torso nu, Timóteo exhibe seu corpo flácido e suas longas tranças, adornado por maquiagem e trajando antigos vestidos nobres da mãe. Difícil não encarar tal imagem em dialogismo com os discursos pictóricos *The Rede or Net* (1822), de Henry Alken, e *Volta à cidade de um proprietário de chácara* (1822), de Jean-Baptiste Debret, além do poema de Gilberto Freyre *Rede* (1933). Nesse ponto, a construção ficcional de Lúcio Cardoso faz uma paródia através da qual a representação do poder senhorial é subvertida com a inserção, no centro, do que antes não figurava dentro das molduras familiares (OLIVEIRA, 2019, p. 53).

Essa aparição do recalcado – do que não estava em cena porque ameaçava a própria configuração desta – ressurgindo, de modo central, nas molduras familiares parece com o movimento de Varejão, visto que ambos complexificam, ao justapor, os limites entre fora e dentro. Em *Filho bastardo II* a incisão mostra a carne viva, o que não pode compor o quadro: o corpo e a sensualidade não cabem à dimensionalidade da pintura; a violência não cabe à imagem nacional. Em *Crônica*

⁷ Expressão de Severo Sarduy.

da casa assassinada, o gesto de Timóteo é também a transgressão dessa carne que, se não parecia resistir diante da imposição do silêncio e da morte, vem à toa (em todo tom sensual da linguagem, em toda atmosfera de desejo alimentada na casa por Nina: “Murmurei em voz baixa – ‘Nina’ – e tudo pareceu estremecer em torno de mim”): “o sangue começava a circular mais forte em minhas veias – e todo eu, como um dínamo obscuro, trabalhava na composição daquele gesto elaborado através de dias e dias de morna desistência” (CARDOSO, 1979, p. 493). A figuração da carne viva, portanto, para além da composição estritamente “orgânica”, expressa a noção de movimento que impulsiona e alimenta os corpos, seja o sangue nas veias, seja as densas camadas de tinta na pintura.

“toda proliferación expresa un cuerpo dañado”⁸

Entre charques e carnes vivas, a instabilidade proposta por uma imagem em/de ruína parece ser, portanto, o traço que atravessa as poéticas de Cardoso e Varejão. Pois, nesses espaços, “não há só martírio, há [...] paixão” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 252). Escreve Lúcio Cardoso, narra Padre Justino: “paixão da carne, que de toda é a mais feroz, pois lavra calada como um câncer maligno”, já nos indicando o câncer que tomará o corpo de Nina. Assim, “a violência levada ao paroxismo caminha ao lado da sedução, não apenas como técnica de conquista, mas como experiência humana” (FAUSTO, 1987, p. 187). O que ocorre, portanto, são negociações que não podem ser lidas sob um viés vitimista, mas de modo que elas confirmam força a ambos os movimentos: contenção e dispêndio, representação e contrarrepresentação. “Sedução ao índio pelo espanhol, sedução do conquistador pelo selvagem. Jogo de sedução perverso pois inseparável da violência” (*ibidem*). Sob esse duplo aspecto, a violência é, portanto, “tanto demonstração de poder e afirmação de hierarquias quanto volúpia, prazer, curiosidade e formação de redes de curiosidade” (SCHWARCZ; VAREJÃO, 2014, p. 253).

Assim, a anestesia do charque, bem como o seu encontro com a assepsia do azulejo, emblemas do poder e da hierarquia, não anulam o trabalho subterrâneo da carne, um dos motivos que leva ao esfacelamento da casa, a sua deterioração. No entanto, essa autoridade em ruína, esse poder que subjuga os corpos, é o que sufoca a carne, tornando o lugar irrespirável e desencadeando, contra a proliferação dos desejos, o mesmo movimento: a multiplicação de células em um corpo submetido pelo câncer. O corpo da casa, gangrena – carne sufocada, ambiente irrespirável. O corpo de Nina, beleza e paixão, tomado pelo veneno de um ambiente que, contrário ao móvel da paixão, busca o repouso, levando à corrosão do sistema a partir de seu interior.

⁸ LEZAMA LIMA, 2014, p. 290.

Antes de finalizarmos com a imagem da gangrena trabalhada por Cardoso e falada pelo médico, cabe um deslocamento em direção à imagem do Inferno, presente no diálogo entre Padre Justino e Valdo, narrado pelo primeiro:

O inferno é isto, esta casa, esta varanda, este sol que uniformiza tudo. Contive-me, no entanto, e volvi a cabeça para ele: “Ah, filho. O inferno é por sua essência a mais mutável das coisas. Em última análise, é a representação de todas as paixões dos homens”. Ele pareceu não compreender logo e repetiu baixinho: “Paixões?” Fiz um gesto afirmativo com a cabeça: “Paixões, tendências profundas. O repouso, por exemplo”. E ao dizer isto, senti que possivelmente de um modo um pouco arbitrário havia nomeado aquela casa, a varanda e o próprio brilho do sol. O Sr. Valdo abaixou a cabeça, pensando – em torno de nós tudo silenciou, houve uma grande pausa na pausa já larga do meio dia, um cheiro ameno de rosas subiu na atmosfera; ao longe, desferindo o voo, um pássaro deixou tombar seu grito áspero. Não acreditar em deus é o repouso. A placidez da varanda. (CARDOSO, 1979, p. 290).

Numa cena suspensa pela atmosfera densa e quente da casa, recortada pelas paixões e pela opressão do autoritarismo patriarcal, a imagem tecida pelo padre tensiona, numa espécie de “gesto barroco”, as noções de repouso e movimento, inferno e céu. Como a mais mutável das coisas, como as paixões e tendências profundas, o inferno é, ao mesmo tempo, uniformidade, repouso e placidez. Assim, essa nomeação arbitrária dá lugar a um signo caleidoscópico que se estende à casa, à varanda, ao brilho do sol; bem como superpõe o próprio tempo, apontando para sua dilatação naquele quente ambiente: *uma grande pausa na pausa já larga do meio dia*.

Tudo se envenena e se corrompe, sufoca, torna-se irrespirável. A resistência sucumbe e antes, “como um monumento de tenacidade, agora surgia vulnerável aos meus olhos, frágil ante a destruição próxima, como um corpo gangrenado que se abre ao fluxo dos próprios venenos que traz no sangue”:

(Ah, esta imagem de gangrena, tantas vezes teria de voltar a ela – não agora, mais tarde – a fim de explicar o que eu sentia, e o drama que se desenrolava em torno de mim. Gangrena, carne desfeita, arroxeadas e sem serventia, por onde o sangue lá não circula, e a força se esvai, delatando a pobreza do tecido e essa eloqüente miséria da carne humana. Veias em fúria, escravizadas à alucinação de um outro ser oculto e monstruoso que habita a composição final de nossa trama, famélico e desregrado, erguendo

ao longo do terreno vencido os esteios escarlates de sua vitória mortal e purulenta.) (*idem*, p. 152).

Se em Varejão a carne aparece ainda como uma potência de vida, podendo irromper a qualquer momento da placidez do azulejo, em Cardoso nem mesmo a ruína aponta para a vida, pois os preceitos morais, estáticos, afastam o próprio Deus – acontecimento, revelação, movimento.

referências bibliográficas

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 173-222.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.

FAUSTO, Carlos. A antropologia xamanística de Michael Taussig e as Desventuras da Etnografia. *Anuário Antropológico* (UnB), Brasília, v. 11, n. 1, pp.183-198, 1987. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6382>. Acesso em 19 nov. 2020.

HERKENHOFF, Paulo. Pintura/sutura. In: *Adriana Varejão*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996; reeditado em *Imagens de Troca*, Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998. Disponível em: <http://www.adriavarejao.net/br/textos/detalhe/3/herkenhoff-paulo-pinturasutura-in-adriana-varejao-sao-paulo-galeria-camargo-vilaca-1996-reeditado-em-imagens-de-troca-lisboa-instituto-de-arte-contemporanea-1998>. Acesso em: 31 jul. 2020.

LEZAMA LIMA, J. *Ensayos barrocos*. Buenos Aires: Colihue, 2014.

MIGNOLO, Walter. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

OLIVEIRA, Frederico van Erven Cabala. *Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues: arquitetos da decadência*. 2019. 127 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, 2019.

PEDROSA, Adriano. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Adriana Varejão: histórias às margens [at the margins]*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2013.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Revista del Instituto Indigenista Peruano*, Lima, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

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

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. *e-cadernos CES (UC)*, Coimbra, v. 18, p. 106-131, 2012. DOI: 10.4000/eces.1533. Disponível em: <https://journals.openedition.org/eces/1533>. Acesso em 19 nov. 2020.

VAREJÃO, Adriana. *Chambre d'échos / Câmara de Ecos*. Entrevista com Hélène Kelmachter, 2004. In: VAREJÃO, Adriana. *Adriana Varejão. Chambre d'échos / Câmara de Ecos*. Fondation Cartier pour l'art contemporain: Actes Sud, 2005.