



Entre azulejos, carnes e ruínas: as imagens do Brasil na produção artística de Adriana Varejão

***Entre tejas, carne y ruinas:
las imágenes de Brasil en la producción
artística de Adriana Varejão***

***Between tiles, flesh and ruins:
the images of Brazil in the artistic
production of Adriana Varejão***

Leonardo da Silva Rodrigues
Mestrando em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP)
E-mail: leorodrigues@usp.br

Resumo

O texto sugere três vetores de análise da produção artística de Adriana Varejão: a “azulejaria”, a “carne” e a “ruína”. Investiga como Varejão apresenta imagens do Brasil que articulam formas de crítica imanente às dinâmicas de reconhecimento oriundas do processo colonial brasileiro, apontando para caminhos que conduzem à superação dessa condição de subordinação no campo da cultura e da memória.

Palavras-chave: Azulejaria. Carne. Ruína. Memória. Adriana Varejão

Abstract

The text suggests three vectors of analysis of Adriana Varejão’s art: the “tilework”, the “flesh” and the “ruin”. It investigates how Varejão presents images of Brazil that articulate forms of immanent criticism of dynamics of recognition arising from the brazilian colonial process, pointing to paths that lead to overcoming this condition of subordination in the field of culture and memory.

Keywords: Tilework. Flesh. Ruin. Memory. Adriana Varejão

Resumen

El texto sugiere tres vectores de análisis de la arte de Adriana Varejão: la azulejería, la carne y la ruina. Investiga cómo Varejão presenta imágenes de Brasil que articulan formas de crítica inmanente a las dinámicas de reconocimiento surgidas del proceso colonial brasileño, apuntando caminos que conducen a la superación de esa condición de subordinación en el campo de la cultura y de la memoria.

Palabras clave: Azulejería. Carne. Ruina. Memoria. Adriana Varejão

INTRODUÇÃO

Esse texto foi motivado pela experiência fenomenológica propiciada pelo contato com as mais de sessenta obras expostas, que condensam aproximadamente quatro décadas de produção artística, da pintora e artista multimídia carioca Adriana Varejão, obras essas reunidas em mostra individual na exposição “Suturas, fissuras, ruínas”, organizada pelo curador Jochen Volz, no Edifício Pina Luz da Pinacoteca de São Paulo, durante o ano de 2022.

De saída, pode-se dizer que há na atividade artística de Varejão um pensamento da arte, isto é, um “[...] pensamento efetuado pelas obras de arte” (RANCIÈRE, 2001, p. 13), traço que torna sua atividade irredutível às predicções. Muito pode ser dito a propósito de suas obras, por meio de uma vasta gama de vetores. Contudo, faz-se notável o fato deste pensamento ter como matéria privilegiada uma reflexão sobre o Brasil. Não *qualquer* reflexão sobre o Brasil, mas uma *certa* reflexão, que se ocupa de questões relativas à identidade, ao reconhecimento e à memória nacionais, ao passado que persiste e insiste, sempre mediante processos de violência, violação e imposição nos momentos de sua consolidação histórica. Por meio de cores e formas, relevos e texturas, a arte de Varejão faz vacilar um conjunto de operadores que

marcaram a construção da paisagem mental e imagética no processo de colonização brasileiro, do século XVI ao século XXI. Mais do que “desconstruir” tais operadores, a arte de Varejão os abre, os perfura, os rasga. Ela imprime um processo de contra-violência à violência característica de sua fundação, como se estivesse a nos dizer que, apenas mediante um movimento de quebra dos antigos sistemas de significação, é que se está apto a verificar sua verdadeira consistência.

O ponto de vista de Varejão é, acima de todos, o ponto de vista da pintora. Embora busque sempre que necessário uma interface com outros meios artísticos, qualidade que a faz trabalhar simultaneamente com a arquitetura, escultura, fotografia, desenho e até mesmo instalação, é essencialmente como pintora que Varejão se debruça sobre os problemas relativos ao processo de criação artística. A esse respeito, o crítico Silviano Santiago dirá que “[...] a arte pictórica de Adriana Varejão se deixa circunscrever pela forma impulsiva da encenação (*mise-en-scène*) e pela força quimérica” (SANTIAGO, 2009, p. 73). O que explicaria a predileção de Varejão pela pintura enquanto meio expressivo? Uma constatação de Deleuze pode ser útil a esse respeito:

A pintura se propõe diretamente a liberar as presenças sob a representação, para além da representação. O sistema de cores ele próprio é um sistema de ação direta sobre o sistema nervoso. Não é uma histeria do pintor, é uma histeria da pintura. Com a pintura, a histeria torna-se arte. Ou melhor, com o pintor, a histeria torna-se pintura [...] É o pessimismo cerebral que a pintura transmuta em otimismo nervoso. A pintura é histeria, ou converte a histeria, porque ela dá a ver a presença, diretamente. Pelas cores e pelas linhas, ela investe o olho. Mas o olho, ela não o trata como um órgão fixo. Liberando as linhas e as cores da representação, ela libera ao mesmo tempo o olho de seu pertencimento ao organismo, ela o libera de seu caráter de órgão fixo e qualificado [...] É a dupla definição da pintura: subjetivamente ela investe nosso olho, que cessa de ser orgânico para tornar-se órgão polivalente e transitório; objetivamente, ela coloca diante de nós a realidade de um corpo, linhas e cores liberadas da representação orgânica. E um se faz pelo outro: a pura presença do corpo será visível, ao mesmo tempo que o olho será o órgão destinado a essa presença. (DELEUZE, 1984, p. 37).

É incidindo sob o “sistema nervoso” do observador, enquanto potência sensível que libera o olho de seu funcionalismo orgânico e transforma-o em órgão polivalente a

transitar sobre todo o corpo, que a virulência das formas plásticas de Varejão busca problematizar a tradição imagética oriunda do processo de colonização brasileiro, responsável por assentar formas de identificação e de reconhecimento na memória coletiva nacional que perduram na História. Nessa problematização, porém, Varejão lida simultaneamente com um conjunto de temas que circunscrevem a própria História da Arte, através de um diálogo contínuo com questões relativas à forma estética – o que acaba por assegurar, em última instância, a autonomia da própria forma artística em sua obra.

Como recurso inteiramente estratégico, que terá como finalidade sustentar a investigação aqui proposta, serão adotados três vetores principais de análise da produção artística de Varejão, a saber: a “azulejaria”, a “carne” e a “ruína”. Esses vetores de análise não visam esgotar a totalidade de caminhos pelos quais sua produção artística pode ser tomada, ao mesmo passo que permitirão percorrer um vasto conjunto de problemas que se faz presente durante toda a atividade de Varejão, nos autorizando pensar, simultaneamente, modalidades de crítica imanente e formas de superação da herança colonial que foram conservadas pelas estruturas de poder no curso do tempo.

AZULEJARIA

A arte de Varejão tem como um de seus traços mais marcantes um forte ímpeto apropriacionista. Isto é, trata-se de uma produção artística que vaga pelos vestígios e motivos da História da Arte, seja na profusão de formas oriundas da arte barroca, seja em traços constitutivos de matrizes estéticas da pintura ocidental e também oriental, de modo a se apropriar ativamente desses elementos. Nesse sentido, pode-se apontar, num primeiro momento, uma notável inclinação à citação na produção artística de Varejão, que acaba por recorrer à História da Arte como uma espécie de “repertório mnemônico” ou “patrimônio histórico” acessível para a dinâmica de apropriações, postura essa que Varejão compartilha com outros artistas de sua geração.

Sabemos que um dos debates que caracterizou de forma mais contundente a grande discussão em torno da arte pós-moderna reside na tipificação do impulso de tal arte

para com a atividade de citações. Esse “citacionismo” pós-moderno se aliou a uma tendência de retorno aos suportes tradicionais da arte, passado o episódio de desmaterialização dos meios artísticos associado às últimas vanguardas do século XX, como o Pós-Minimalismo e a Arte Conceitual. Esse retorno se faria visível em algumas correntes artísticas que reataram com a pintura a partir de meados da década de 1970, como o chamado “Neoexpressionismo alemão”, com as obras de Anselm Kiefer e Georg Baselitz, a “Transvanguarda italiana”, com os trabalhos de Mimmo Paladino, Sandro Chia e Francesco Clemente, e o retorno à atividade pictórica na arte estadunidense, com as obras de David Salle, Julian Schnabel e outros.

Tal condição de liberdade para citação, na qual todos os dispositivos da História da Arte, sobretudo aqueles pré-modernos, teriam se convertido em significantes manipuláveis esvaziados de sua carga semântico-histórica, foi compreendida pelos críticos como uma espécie de “amálgama colorido de formas arquitetônicas tradicionais”, que terminaria por transformar “[...] os monumentos da memória numas tantas figuras de retórica esvaziadas e resfriadas” (ARANTES, 1995, p. 33). Contudo, é importante insistir que a atitude apropriacionista de Varejão não se confunde com uma postura meramente estilística, uma “figura de retórica esvaziada”, como se verifica em alguns setores da arte pós-modernista. Nas mãos de Varejão, o mecanismo de citações se converte em dispositivo combativo, em potência reflexiva, a permitir um inconformismo das imagens com relação ao quadro instituído pela história da disciplina.

Talvez não haja elemento mais sintomático de tal condição na atividade da artista que a azulejaria portuguesa. Sabe-se que a arte do azulejo tem longa data. Na Península Ibérica, os mouros teriam sido responsáveis por assimilar e introduzir tais técnicas decorativas advindas do Oriente. Transportados de Sevilha até o porto de Lisboa, via navio, os azulejos de tipo *mudéjar* passaram a se popularizar em terras lusitanas a partir do final do século XV. No período de aproximadamente um século, estes ladrilhos cerâmicos passaram a ser incorporados e produzidos pela própria indústria nacional de Portugal, que passou então a desenvolver formas decorativas próprias, tanto figurativas quanto abstratas. Conforme explica Bedolini, “no final do século XVII, substituindo a colorida tradição mourisca, começou a se afirmar a

tendência monocromática, de procedência holandesa, caracterizada pela prevalência das tonalidades branca e azul” (BEDOLINI, 2021, p. 70). Este azulejo de tipo azul e branco passou a se identificar de modo integral com o barroco português, constituindo-se como forma de afirmação do estilo e da identidade nacionais presente nas molduras e relevos produzidos a partir de 1680.

A imposição da azulejaria portuguesa em terras brasileiras se firma a partir do século XVII pelas mãos de jesuítas em missão de catequização e aculturação dos nativos indígenas, sendo uma constante no revestimento de edifícios religiosos, particularmente nas superfícies internas de capelas, claustros e naves. Em Salvador, no Convento de São Francisco, por exemplo, é possível identificar, na superfície de painéis, azulejos que abrem para vistas panorâmicas da capital portuguesa. O estilo barroco oriundo de Portugal se firmará como a principal forma artística do período colonial brasileiro, através de uma associação entre a corte portuguesa e a Igreja católica, com o intuito de produzir um esquema alegórico de doutrinação dos povos subjugados. Conforme observa Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização*, “a alegoria exerce um poder singular de persuasão, não raro terrível pela simplicidade de suas imagens e pela uniformidade da leitura coletiva” (BOSI, 1992, p. 81). Isso asseguraria, em última instância, uma forte ferramenta de aculturação de povos nativos e escravizados em solo brasileiro, particularmente em regiões que teriam vivido a efervescência do ciclo da extração de ouro, como Minas Gerais, Goiás, Bahia e Mato Grosso.

Nas mãos de Varejão, porém, este instrumento de aculturação e de doutrinação religiosa por parte do poder colonial é subvertido de diversas maneiras. A artista trabalha com um conjunto de reversões que desestabiliza traços pelos quais a azulejaria portuguesa exerceu sua dominação simbólica em solo brasileiro. Em obras como *Figura de convite* (1997), *Figura de convite II* (1998) e *Figura de convite III* (2005), Varejão desestabiliza a assepsia temática e o fechamento formal do azulejo português ao introduzir nele um princípio de erotismo e de volúpia, bem como de assimetria e de desordem, uma vez que as figuras representadas escapam do perímetro delimitado pelo espaço perspectivo da “cerâmica” e entram em contato diretamente com a superfície da tela.

Nessa série de obras, Varejão se apropria de uma figura pintada pelo ourives e gravador holandês Théodore de Bry no século XVI, que visava representar uma guerreira mitológica do povo celta que habitou a Bretanha e que tinha um corpo revestido por padrões florais, sem deixar antever suas partes íntimas. Bry se tornou famoso por fazer gravuras e pinturas que ilustravam o contato com povos nativos da América a partir de relatos de viajantes presentes em diários de viagens no período das expedições marítimas. Sem nunca ter tido contato com os povos originários, Bry foi responsável por criar as imagens que seriam posteriormente difundidas por toda a Europa pela imprensa nascente, imagens essas que ilustravam inclusive rituais de canibalismo por parte de índios Tupinambás.

Ao se apropriar da figura feminina de Bry, Varejão repete os padrões florais presentes no corpo da guerreira, mas deixa suas partes íntimas à mostra, introduzindo sensualidade e erotismo que eram impensáveis no interior da azulejaria das igrejas católicas portuguesas. Não obstante, a figura feminina pintada por Varejão tem uma gestualidade rítmica ao longo das telas que a aproxima das imagens de vênus pudicas e dançantes oriundas da iconografia pagã, forçando assim um sincretismo virtual ao unir uma figura com fortes traços de matriz greco-romana e um estilo à serviço da catequese cristã. Além disso, a partir da segunda pintura da série, a figura feminina pintada por Varejão passa a segurar uma cabeça decapitada, sendo içada pelos cabelos, nos direcionando à questão: de quem seria essa cabeça? Trata-se da cabeça da própria artista? Ou seria a expressão da revolta com relação à condição de subordinação que tanto as representações de Bry, quanto a azulejaria portuguesa, imputavam aos nativos e escravos no Brasil colonial? A dúvida produtiva – e de difícil resolução – não omite o fato da violência e crueldade ser igualmente incluída nesse expediente revisionista dos temas aceitos pela azulejaria de Varejão. Como dirá Lilia Schwarcz a esse respeito, tratam-se de obras nas quais “[...] azulejos com estamparias inocentes de flores convivem com cenas – pouco inocentes – de canibalismo, retiradas de De Bry: aí estão vísceras, partes de animais e ex-votos” (SCHWARCZ, 2014, p. 147).

Em uma obra como *Azulejão* (2016), temos contato com uma superfície de aspecto craquelado que intensifica a dinâmica de assimetria, irregularidade e não-

fechamento formal das obras anteriores que lidam com azulejos. Nessa obra, uma espessa camada de gesso viscoso foi aplicada sobre telas estendidas que, após secarem lentamente, formam rachaduras que propiciam uma lírica do relevo e uma cartografia composta de fissuras, como se estivesse a assinalar as próprias fissuras das narrativas não-contadas, deixadas em aberto, pelo processo colonial brasileiro. Varejão submete o esquematismo estilístico próprio aos azulejos portugueses, com sua sequência rítmica particular, ao turbilhão e à instabilidade das águas, formando um todo convulsivo composto de modulações cromáticas que não cessam de variar. O movimento é introduzido de modo expressivo, como se estivesse a nos lembrar das águas instáveis que serviram como condutoras das expedições marítimas entre Portugal e Brasil e que mudaram para sempre a História – traço que já havia sido explorado em uma sequência de painéis que faz parte de sua instalação permanente em Inhotim, chamada *Celacanto provoca maremoto* (2004 – 2008).

Por fim, em uma obra como *Língua com padrão sinuoso* (1998), o motivo dos azulejos retorna, dessa vez aderindo a uma “cerâmica” com variedade cromática. Porém, Varejão rasga e dilacera o revestimento dos azulejos, expondo-os à carne e ao informe, em detrimento da superfície decorativa que tinha como função adornar os ambientes. Falemos agora sobre este aspecto.

CARNE

Os azulejos de Varejão sangram. As obras de Varejão sangram. Isto é, elas têm um interior de carne, dão a ver as vísceras que as constituem, formam coágulos sanguíneos, são informes, pulsáteis, rubras. Parafraseando Lacan, é como se Varejão possibilitasse, por meio de suas obras, uma “horrível descoberta”, a saber:

[...] aquela da carne que nunca vemos, o fundo das coisas, o inverso da face, do rosto, os segredos por excelência, a carne de onde tudo sai, ao mais profundo mesmo do mistério, a carne enquanto está sofrendo, enquanto é informe, enquanto sua forma por si mesma é alguma coisa que provoca a angústia. Visão da angústia, última revelação do *você é isto – Você é isto que está mais longe de ti, isto que é o mais informe* (LACAN, 1978, p. 186).

Ao se mostrar sensível à questão da carne, do *encarnado*, bem como do sangue, Varejão estabelece um diálogo com a própria história da pintura. De acordo com Georges Didi-Huberman: “É certo que um fantasma de sangue reticular percorre toda a história da pintura. Ele talvez não seja tão prenhe nas lendas, nas *mirabilia* relativas aos gestos milagrosos dos pintores, se não na medida do que ali indica, como fantasma mesmo: um limite” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 22). Esse limite apontaria para uma espécie de “exigência ideal” – embora inalcançável – da parte dos pintores, que almejavam injetar seu próprio sangue na superfície bidimensional da tela, com o intuito de que, através de um emaranhado de linhas e cores imbuídas de si, pudessem transfigurar seu meio artístico e produzir a pura presença, identificável apenas no colorido da vida. É isto que informaria o limite, ou seja, “[...] algo que funciona a um tempo como verdade absoluta e como alteridade absoluta” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 36).

Mas esse limite, Varejão o transgride. Aquilo que estava posto apenas como possibilidade “virtual” para a história da pintura clássica, uma vez que condicionada pelos jogos internos entre superfície e profundidade, entre aparecimento (*epiphasis*) e desaparecimento (*aphanisis*), entre o visível, o invisível e o diáfano, é convertido em possibilidade “real” pela atividade artística de Varejão. Nesse aspecto, sua atitude de transfiguração formal é legatária das vanguardas artísticas. Tal como Lúcio Fontana, Varejão perfura o quadro. Mas ao invés de topar com o fundo da tela, isto é, com a parede ou aquilo que dá sustentação ao quadro, Varejão topa com o informe da carne. Nas palavras de Schwarcz: “Afinal, se Fontana cortava suas telas para revelar e assim devolver a materialidade à própria tela, nossa artista rompe a obra para mostrar novas maneiras de parodiar o imaginário: dentro da tela há representação de sangue, mas que precisa e será suturada” (SCHWARCZ, 2014, p. 44).

Na tela *Língua com padrão sinuoso* (1998), já aludida acima, o padrão da azulejaria é interrompido por meio de uma incisão frontal desferida pela artista no revestimento “cerâmico” da obra. Nesse gesto, sobressai a ideia de que, tal como a pele é a superfície do corpo, a azulejaria seria a “pele” de um edifício, com a função de revestir, adornar, edulcorar ou amenizar as dobras da carne, que nos interpelam através de um processo contra-transferencial cuja função é revelar as próprias

feridas e traumas – que restam abertos – das histórias, narrativas e memórias que foram soterradas, silenciadas e violadas pela própria história social brasileira, da colonização à modernização. Ao esgarçar os padrões geométricos decorativos da azulejaria, Varejão está a nos sugerir que esta, “[...] por mais ‘venérea’ que seja, não passa de uma carga complexa, uma carga de órgãos lindamente enxertados uns nos outros” (DIDI-HUBERMAN, 2001, p. 87).

Essa carne não se contém, é pulsátil, almeja romper com a forma em direção ao informe. Por vezes, sua força interna não suporta ser pendurada na parede e é atirada no chão, tal como vemos na obra *Ruína de charque [Porto]* (2002). Nessa obra, assim como em outras da série, a azulejaria parece ser menos aquela do barroco português que aquela encontrada em espaços como saunas e banheiros públicos do mundo contemporâneo. Por esse aspecto, tal série assinala uma continuidade de problemas: os velhos padrões da azulejaria mudaram, mas as fendas e vísceras continuam abertas. Mais que um traço estilístico, seria o caso de dizer que “[...] as vísceras aparecem diante de nós como a consequência fatal e nauseante da agressão, da ferida e da *incisão* sofrida pela carne” (DIDI-HUBERMAN, 2001, 63). Uma carne que, atirada no chão, visa abolir com o espaço imaginário da escultura clássica, propiciado pelo pedestal ou pelo suporte, e se dirigir diretamente ao espaço próprio ao mundo da vida, trazendo suas dobras sinuosas na mesma altura de nossos pés, no mesmo sítio em que pisamos. Essa capacidade de decomposição da ordem imaginária era referida pelo próprio Lacan (1978) a propósito da experiência de angústia propiciada pelo encontro com a carne. Além disso, seria o caso de destacar que, em todas as obras de Varejão que deixam entrever sua carne, suas vísceras, há a aparição de um sangue. Mas o sangue dessas obras forma coágulos, é grosseiro, tem fases. Ele atenta nosso olhar para uma mudança sibilina, sutil, mas portadora de uma terrível violência. Conforme assinala Didi-Huberman:

Exigir, da imagem, um sangue, define evidentemente alguma coisa como um fantasma de sua mais alta eficácia, seu “imperativo categórico” no imaginário: a exigência de um mistério, de uma conversão na matéria mesma da imagem. É a exigência de uma cor que não se contentaria em preencher apropriadamente seu ar representativo. Uma cor que – como o humor em um corpo – estará perpetuamente em secreção, em circulação, em trânsito, em conversão (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 187).

Desse modo, a carne presente nas obras de Varejão seria portadora de uma dupla ação. Enquanto víscera, isto é, enquanto carne informe a irromper do interior de uma dada ordem, seja ela pintura ou azulejo, estaria a atuar como elemento de decomposição do imaginário, de decomposição das imagens da colonização que se instalaram no imaginário. Enquanto sangue, isto é, enquanto substância condensada, rugosa, a indicar uma fatura, estaria a atuar como elemento alusivo, fantasmático, como um mistério para o imaginário, apontando para uma cor – para um *coloris* – que frustra a representação e sugere uma circulação dinâmica, metamórfica, a retornar do “fundo” das imagens.

Situada do ponto de vista dos suportes nos quais essa carne emerge, seria o caso de dizer que Varejão exerce uma tarefa de liberação das imagens do conformismo que a tradição impôs. A azulejaria barroca portuguesa, que veio a se instaurar como artifício simbólico do processo colonial brasileiro, não suporta a dinâmica pulsátil da carne, isto é, da não-identidade, da não-alegoria e da não-catequese. A carne resiste ao revestimento, indica um fundo que não foi narrado, uma identidade que não foi reconhecida, uma memória que não foi inscrita e que não cessa de não se inscrever. Ela aponta tanto para a violência do processo colonial, quanto para a resistência do corpo flagelado. Além disso, ao mudar o padrão decorativo da azulejaria para pensar a questão da carne, também estende sua dramatização para uma situação pós-colonial, contemporânea, de permanência das questões fundamentais. Quais identidades estariam sendo subjugadas, omitidas, forcluídas pelos dispositivos normativos de poder da cena brasileira contemporânea? Quais seriam as chagas abertas, as feridas circunscritas, no interior do que chamamos de “processo civilizatório” brasileiro? E o que se configuraria atualmente como força pulsátil, isto é, como mecanismo de resistência incendiária a tal processo?

É possível dizer que essas questões percorrem toda a série das *Ruínas de charque* de Varejão, com suas variações internas e modulações formais. Porém, a mesma série explora um aspecto que será retrabalhado anos mais tarde e de modo incisivo pela artista: trata-se da lírica das ruínas. Falemos, por fim, deste aspecto.

RUÍNA

Assim que adentrávamos no primeiro andar do Edifício Pina Luz e nos dirigíamos em linha reta até o seu octógono, topávamos com um conjunto de esculturas de Varejão, sendo duas delas inéditas, concebidas especificamente para o espaço da exposição: *Moedor* (2021) e *Ruína 22* (2022). Essas esculturas – ou “pinturas tridimensionais”, como prefere a artista – entravam em diálogo com a própria estrutura do prédio, uma vez que este edifício eclético classicizante, que fora construído no final do século XIX com o intuito de abrigar o Liceu de Artes e Ofícios, mas que nunca fora terminado, foi por diversas vezes abandonado e acabou por adquirir um aspecto de ruína no centro de São Paulo com o passar das décadas. Após a intervenção do arquiteto Paulo Mendes da Rocha e sua equipe, que dinamizou o edifício ao rotacionar o eixo principal de visitação cruzando os espaços vazios dos pátios internos com pontes e preenchendo os vazios internos com claraboias planas, o projeto final do prédio adquiriu um aspecto de “inacabamento perpétuo”, a abrigar a antiga estrutura neoclássica de modo coexistente e não-conflituoso com as novas intervenções. Esse diálogo virtual entre as estruturas em ruínas de Varejão e a arquitetura da Pinacoteca reitera a dimensão autônoma da arte e de sua própria obra, assinalando uma atitude consciente por parte da artista e uma consonância de caminhos e linguagens.

As ruínas de Varejão, contudo, são mais sugestivas. Essas obras, que ocupavam de modo temporário o octógono da Pinacoteca, eram portadores de uma estranha presença. Ainda que não tenham sido pensadas conjuntamente, característica que acabava por assegurar sua autonomia individual, nota-se que o efeito obtido pela deambulação ao redor delas e entre elas perturbava o campo perceptivo. Nesse sentido, eram obras anti-minimalistas por excelência. Não apenas em virtude de sua evidente natureza expressionista, que voltava a articular a tensão entre componentes decorativos próprios à arte do azulejo, de um lado, e as fissuras da carne e das vísceras informes, do outro. Eram obras anti-minimalistas também devido seu modo de interpelação de nossa consciência espacial. O Minimalismo norte-americano almejava explorar o objeto escultórico (ou “objeto específico”, segundo os termos consagrados por Donald Judd) como um objeto gestáltico. Isto é,

sua estrutura simples e tautológica, cujo formato total podia ser apreendido ou intuído intelectualmente de modo imediato pelo observador, pretendia nos liberar para considerar outros aspectos que se encontravam em relação com essa estrutura fundamental, como o seu material, sua superfície, sua escala etc. Dado o caráter “contingente” e “indiferenciado” dessas estruturas, o observador passaria então a vivenciar o próprio espaço em que caminha, bem como o próprio corpo, tomando consciência de que o processo de observação possui ele próprio uma duração.

O mesmo não acontecia com a experiência propiciada pelo vagar entre as ruínas de Varejão. Suas dimensões assimétricas possibilitavam operações de montagem e desmontagem visual espontânea entre as obras. O observador era convidado a articular a forma quase totêmica de uma das ruínas com a forma acidentada e incompleta de outra. Ou então, podia simplesmente entrever aspectos da coloração de uma nas dobras e desdobras de outra, sem correr o risco de que essas combinações encerrem de modo simétrico a forma. Além disso, o observador também podia se deter nos aspectos específicos de uma dessas obras. No caso de *Talavera Meat Ruin I* (2021), por exemplo, a continuidade da coluna revestida com azulejos de padrões amarelos e azuis é interrompida pela insurgência de uma carne na altura do centro da coluna. Essa carne, por sua vez, não é um bloco matérico conciso: trata-se de um fino vértice que liga as duas extremidades, como se incorporasse o formato de uma ampulheta. Ao contrário do Minimalismo, portanto, pode-se dizer que o modo pelo qual essa fina camada parece dar sustentação à integralidade da coluna é contra intuitivo e acaba por arruinar o fechamento próprio à Gestalt psicológica, suscitando simultaneamente um incômodo visual e uma fascinação ativa. Essas obras, porém, também possuem uma propriedade expansiva, de insinuação, nos fazendo imaginar que as próprias ruínas da Pinacoteca (e de outros espaços) seriam compostas internamente por camadas disformes de carne, escondendo uma potência que não se encerra através de nenhum revestimento.

Desse modo, o que se pode depreender a partir das ruínas de Varejão? Como vimos, há um objeto de interesse que percorre toda sua produção artística: trata-se do barroco. Este é um tema central para Varejão desde o contato que fez com as igrejas barrocas de Minas Gerais no começo de sua atividade artística, que serviu de

inspiração direta para as suas telas pintadas com tinta óleo na década de 1980. E, de acordo com Walter Benjamin, a ruína é um tema barroco por excelência: “O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca” (BENJAMIN, 1984, p. 200).

No livro *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin analisa o modo pelo qual o barroco explora os fragmentos e ruínas como procedimento construtivo. Haveria no imaginário barroco a compreensão de que a ruína carrega consigo uma força para expandir o campo da História, rompendo com a linearidade e com o princípio de causalidade. A ruína comporta origens não-premeditadas na marcha do tempo, propicia revisões do tempo presente, insistindo na força de resistência daquilo que não aconteceu. Nesse sentido, a ruína não seria apenas o registro de algo que passou, uma espécie de “documento” que ajudaria a reiterar a narrativa linear da História, que teria sido conduzida até o tempo presente de modo inevitável. Antes, ela é o signo de uma latência, de uma pulsão que aponta para um emaranhado de histórias e futuros que não foram capazes de ser assimilados por esse gênero maior que é a História escrita pelos vencedores. Assim, ao tratar a ruína como o vestígio de concretizações em aberto, de narrativas suprimidas que carregam o poder de contradizer o curso da história atual, o barroco explicitaria sua inclinação pelo gênero da “*ars inveniendi*” (BENJAMIN, 1984).

Há igualmente uma latência nas ruínas de Varejão, que insiste para uma revisão contínua e para uma problematização consciente da História brasileira que fora escrita e codificada pelos vencedores desde a colonização. Ao serem compostas de carne e darem a ver suas entranhas, essas ruínas apontam simultaneamente para as incisões que sofreram durante o processo de sua constituição e para a virulência informe que não se conforma com as formas ditadas pela gramática vigente. Elas são fragmentos de um passado silenciado e apontam para o despertar de virtualidades abafadas que carregam a potência de liberar o futuro que o passado não teve, articulando uma trama temporal de tipo não-determinista. Afinal, como dirá Benjamin: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e o vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994, p. 226).

CONCLUSÃO

A arte de Adriana Varejão reverbera como caleidoscópio de imagens. Mas essas imagens nunca são engessadas, indiferentes, conformistas. São imagens combativas, dinâmicas e inconformistas. Por meio dos três vetores aqui analisados, fica evidente que sua arte parece ter compreendido a lição de que “a guerra colonial não está sujeita a normas legais e institucionais. Não é uma atividade codificada legalmente” (MBEMBE, 2016, p. 134). Ao contrário, trata-se de uma guerra que se mostra propositora de códigos de conduta e de normatividade que asseguram seu direito à ilegalidade, demonstrando como “[...] o terror colonial se entrelaça constantemente com fantasias geradas colonialmente, caracterizadas por terras selvagens, morte e ficções para criar um efeito de real” (MBEMBE, 2016, p. 134).

Esse “efeito de real”, Varejão o confronta de modo ativo. Como máquina de guerra, sua arte instaura uma cisão na fantasia colonial responsável por codificar o real. Nesse sentido, trata-se de um processo de contra-violência conciso, de crítica imanente e direta, que traz à tona um efeito de estranhamento ao real codificado, de “desreconhecimento” aos sujeitos que o compõem, instituindo um princípio de negatividade corrosivo. Porém, sua arte não é apenas centrada em processos de negatividade estética. Ao induzir o estranhamento com as imagens herdadas do processo colonial, Varejão também presta contas com a diversidade do processo de miscigenação brasileiro, mostrando-se atenta a questões relativas ao sincretismo religioso, à pluralidade de culturas e etnias, ao fator de resistência e sobrevivência dessa carne, isto é, dessa *matéria* brasileira, aprisionada pelo caráter normativo da narrativa contada pelos vencedores. Através desse processo, Varejão aponta caminhos para se pensar uma superação das formas coletivas de identificação e de reconhecimento subordinadas aos dispositivos coloniais que até hoje perduram, mesmo que indique a prevalência de uma matéria informe e pulsátil de difícil caracterização. Pois talvez a atitude mais radical a ser tomada para que esses dispositivos sejam superados de modo efetivo passe pelo reconhecimento daquilo que ainda não tem um nome.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1995.
- BEDOLINI, Alessandra Castelo Branco. “Tradições ininterruptas. A continuidade da azulejaria barroca luso-brasileira na obra de Adriana Varejão”. In: *Rocalha*. São José Del-Rei, MG. Ano II, vol. II, n. I, dez. 2021, pp. 68-86.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de História”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, volume 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L’image ouverte: Motifs de l’incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*. Trad. Stefano Chiodi. Turim: Einaudi, 2001.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire: Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*. Paris: Seuil, 1978.
- MBEMBE, Achille. “Necropolítica”. In: *Arte & Ensaios*. Trad. Renata Santini. Rio de Janeiro: Revista do ppgav/eba/ufrrj, n. 32, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. *L’inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. “A ficção contemporânea e visionária de Adriana Varejão”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *Entre carnes e mares*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita. A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.