



A visceral azulejaria de Adriana Varejão



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JULIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES – IA/UNESP

Priscila Beatriz Alves Andreghetto

A visceral azulejaria de Adriana Varejão!

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração Artes Visuais, linha de pesquisa Abordagens Teóricas, Histórias e Culturais da Arte, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, sob orientação do Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento como requisito para obtenção do título de mestre.

São Paulo, junho 2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

A558h Andreghetto, Priscila Beatriz Alves, [1960](#)
[A visceral azulejaria de Adriana Varejão](#) / Priscila Beatriz Alves
Andreghetto. - São Paulo, 2015.
175 f. : il.

Orientador: [Prof. Dr.](#) José Leonardo do Nascimento
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes.

1. Varejão, Adriana. 2. Arte e história. 3. Arte brasileira –
Período colonial. 4. Trabalhos em azulejo. 5. Mestiçagem.
I. Nascimento, José Leonardo do. II. Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes. III. Título

CDD 709.81

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais pela banca composta pelos professores:

BANCA

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento
Orientador
Departamento de Artes Plásticas - Instituto de Artes de São Paulo

Profa. Dra. Neide Antônia Marcondes Faria
Universidade de São Paulo - Departamento de Artes Plásticas

Prof. Dr. Oscar Alejandro F. D'Ambrosio
Pesquisador Independente - Instituto de Artes de São Paulo

Local de defesa:
Instituto de Artes, UNESP, Campus São Paulo

*Ao Orandy.
Aos Andreghettos.*

“O artista moderno não quer ser novo nem velho, ele quer ser verdadeiro, autêntico, e livre. Ser novo em termos de modernismo não é característica de liberdade; liberdade significa ser livre além dos conceitos de velho ou novo. Ser novo não é ser livre; ser novo é ser escravo, um escravo da necessidade de visibilidade moderna. O artista moderno é novo não porque ele está livre de tabus, ou livre de obrigações, ou livre das tradições – livre disto ou daquilo. Ele é novo porque é um escravo do seu ambiente histórico, pois ele é compelido pela sociedade e pela lógica da arte a tomar um local específico e original no sistema da representação histórica e ser específico para este tempo e este espaço. Novidade não tem nada a ver com liberdade, e não tem nada a ver com a verdade. O problema da verdade – e com a autenticidade em geral – é que você não pode avaliá-la”.

Recorte de “News from the Field” “Lecture Number One” – Boris Groys, The National Academy of Fine Arts, Oslo, março de 1995.

(Texto integrante de instalação, apresentada na 26a. Bienal de São Paulo, 2004)



Agradecimentos

Agradeço inicialmente à minha família, todos os Andreghetos e ao meu esposo Orandyr pela paciência e incentivo nesta caminhada que se iniciou muito antes do período do Mestrado e que exigiu deles, muitas vezes, muito mais do que compreensão pelas minhas ausências, para a concretização desta etapa.

Mérito maior que deste trabalho, deve ser creditado ao Professor José Leonardo, meu orientador, por confiar em mim e me dar total liberdade de errar e acertar comigo mesma, o que pode ser desesperador às vezes, mas assegura, indubitavelmente, um crescimento intelectual impossível de ser alcançado de qualquer outra forma.

A Ení Teixeira Luz, pelo garimpo na leitura e correção de todo este trabalho que deu trabalho.

A todos que descortinaram a construção do meu saber histórico, que são muitos; porém, há alguns nomes que não posso deixar de citar, como Prof. José Ribeiro Júnior, Fábio Franzini e Elaine Lourenço, Geraldo José Alves, Miriam Carvalho.

Aos que facultaram minha incursão no universo das artes com suas peculiaridades, que também são muitos; mas, não posso deixar de mencionar os professores Percival Tirapeli, Milton Sogabe, Agnus Valente e José Spaniol, pelas disciplinas cursadas, e Carol Peres, Mariana Rela, Lucas Costa, Rogério Rauber por agregarem preciosas informações.

Ao Instituto de Artes, em particular por meio dos servidores da Biblioteca, Tiana, Fabiana e outros e, bem como à Seção de Pós-Graduação, Ângela, Gedalva, Fabio e Neusa, pelo pronto atendimento que sempre obtive.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a consecução deste trabalho, minha enorme gratidão.



Resumo

A artista plástica Adriana Varejão, está entre as mais bem-sucedidas do circuito mundial. É atualmente uma das artistas brasileiras de mais destaque na cena contemporânea, no Brasil e também no exterior. O espaço de representação pictórica proposto por Adriana visa a angariar o olhar plurívoco do espectador, sua obra tem como base o período colonial brasileiro. Desse modo, suas obras são vistas como ponto de convergência entre saberes históricos e a cada descrição de suas obras, uma difusão de referências, casos e imagens se desdobram.

Os trabalhos de Adriana exploram as histórias implícitas e não contadas, criando um tipo de historiografia crítica em que, a sua maneira, os retratos acadêmicos iluminam o que ficou oculto da experiência violenta no universo do Brasil colonial.

Palavras chave: fatos históricos; processos criativos; período colonial brasileiro; azulejaria; mestiçagem.



Abstract

The artist Adriana Varejao , is among the most successful on the world circuit . It is currently one of Brazil's most prominent artists of the contemporary scene in Brazil and abroad. The pictorial space proposed by Adriana aims to raise the plurivocal eye of the beholder, his work is based on the Brazilian colonial period. In this way, his work is seen as a point of convergence between historical knowledge and every description of his works, a broadcast references, cases and images unfold.

The Adriana's works explore the implicit stories and untold, creating a kind of critical historiography in which your way, academic portraits illuminate what was hidden from the violent experience in the world of colonial Brazil.

Key words: historical facts; creative processes; Brazilian colonial period; tiles; miscegenation.



Sumário

Introdução.....	14
Capítulo I: Colonização nos processos de criação.....	24
1.1 - Uma obra com a marca e a função da história.....	24
1.2 - Apropriações híbridas no imaginário alegórico da artista.....	28
1.2.1. Figuras de Convite.....	30
1.2.2. Figuras de Convite de Adriana Varejão.....	33
1.3 - Troca entre imagens de um passado colonial: <i>canibalizando</i> o contágio cultural.....	40
1.3.1. Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho.....	45
1.3.2. Varal.....	47
Capítulo II: Poéticas híbridas.....	52
2.1 - A arte chinesa no imaginário barroco.....	52
2.1.1. Passagem de Macau a Vila Rica.....	53
2.2 - Diálogos Quiméricos.....	59
2.2.1. Panacea Phantastica.....	64
2.2.2. Carnívoras.....	65
2.3 - O Santo Ofício, mapeado.....	68
2.3.1. Mapas Metáforas.....	68
2.3.2. Mapa de Lopo Homem II.....	70
Capítulo III: Antropofágico? A crueza da azulejaria não o permite.....	73
3.1 - AH... <i>Esse 'novo mundo'</i> e seus <i>'novos costumes'</i>	73
3.1.1. Proposta para uma Catequese – Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento.....	78
3.1.2. Proposta para uma Catequese – Parte II Díptico: Aparição e Relíquias.....	81
3.2 - Dentro e fora; os dois.....	86

3.2.1. Linda do Rosário.....	86
3.2.2. Celacanto provoca maremoto.....	90
3.3 – Em busca do território genuinamente brasileiro.....	96
3.2.1. A Descoberta da Terra.....	97
3.3.2. <i>Casa Grande & Senzala</i>	99
3.3.3. <i>Polvo</i>	101
Considerações finais.....	106
Referências bibliográficas.....	109
Apêndices	119
Entrevista.....	119
Cronologia.....	125
Glosário.....	139

Ilustrações

Figura 1	Contingente Fotografia como Pintura VAREJÃO, Adriana. (Edição 100)	14
Figura 2	Figuras de Convite Foto de Marina Aguiar Fonte: <i>O olhar</i> .	18
Figura 3	Figura de Convite Solar de Barcelos, c. 1730. Foto: Joaquim Pombal.	19
Figura 4	[Sem Título]. <i>América</i> . 590-1634. BRY, Theodor de.	22
Figura 5	Figura de Convite. 1997. Óleo sobre tela 200 x 200 cm – Coleção Particular. VAREJÃO, Adriana.	22
Figura 6	Mulher dos picts. <i>América</i> . 1590-1634. BRY, Theodor de.	24
Figura 7	Figura de Convite II. 1998. Óleo sobre tela 200 x 200 cm – Coleção Particular. VAREJÃO, Adriana.	25
Figura 8	Figura de Convite III. 2005. Óleo sobre tela 200 x 200 cm – Coleção Particular. VAREJÃO, Adriana.	26
Figura 9	Vista interna do claustro do Convento de São Francisco, Salvador, Bahia. Própria autoria.	30

Figura 10	Frontispício em calcário e azulejos brancos da igreja conventual de São Francisco, de Salvador, 1723. Própria autoria.	31
Figura 11	Detalhe de painel de azulejo no claustro do Convento de São Francisco. Salvador, Bahia	32
Figura 12	Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho. VAREJÃO, Adriana. <i>Trabalhos e referências 1992-1999</i> . São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1999.	33
Figura 13	Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho. VAREJÃO, Adriana. <i>Trabalhos e referências 1992-1999</i> . São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1999.	34
Figura 14	Vaso em cerâmica chinesa. Dinastia Song. s.i.d. Fonte: Sollers (2005).	36
Figura 15	Varal. 1993. VAREJÃO, Adriana. Fonte: < http://www.adrianavarejao.net >	37
Figura 16	Quadro Ferido. 1992. Óleo 165 x 135 cm – Coleção Particular. VAREJÃO, Adriana.	40
Figura 17	Passagem de Macau a Vila Rica. 1992. Gesso e cola sobre tela, pintado a óleo 165 x 195 cm VAREJÃO, Adriana.	42
Figura 18	Panorama da Guanabara. 2012. Óleo sobre tela e resina 120 x 550 cm VAREJÃO, Adriana.	44
Figura 19	História da Província de Santa Cruz. 1576. Biblioteca Nacional Rio de Janeiro. GÂNDAVO, Pedro de Magalhães.	45
Figura 20	Índios Tupinambás em Rouen, na França, 1551. DENIS, Ferdinand. <i>Uma festa Brasileira</i> . 1850. Gravura anônima	47
Figura 21	Cena de antropofagia STADEN, 1557.	48

	Fonte: SCHAWARCZ & VAREJÃO, 2014.	
Figura 22	Panacea Phantastica. 2003-2007. Serigrafia sobre azulejo, (instalação) – Inhotim. VAREJÃO, Adriana.	50
Figura 23	Carnívoras, 2008. Óleo e gesso sobre tela, políptico – Inhotim VAREJÃO, Adriana.	51
Figura 24	Capa da primeira edição de <i>Os Lusíadas</i> , de 1572. Fonte: Bibiloteca Nacional.	53
Figura 25	Mapa de Lopo Homem. <i>Mapas Históricos Brasileiros</i> Reprodução do <i>fac-simile</i> da mapoteca do Ministério das Relações Exteriores.	54
Figura 26	Mapa de Lopo Homem II. 1992-2004. Óleo sobre madeira e linha de sutura 110 x 140 cm VAREJÃO, Adriana.	55
Figura 27	<i>Cronos</i> , deus do tempo na Mitologia Grega, pai de Zeus, <i>devora um de seus filhos.</i> Peter Paul Rubens (1636).	58
Figura 28	Hans Staden. <i>Verdadeira história dos selvagens, nus e</i> <i>ferozes devoradores de homens (1548-1555).</i> Dantes Editora. Tradutor Pedro Sússekind.	60
Figura 29	<i>Família de índios tupinambás</i> , em gravura de Theodore de Bry, do livro de Jean de Léry. Imagem: Enciclopédia <i>Grandes Personagens da Nossa</i>	61
Figura 30	Proposta para uma Catequese – Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento, 1993. VAREJÃO, Adriana.	63
Figura 31	Proposta para uma Catequese – Parte I <i>Díptico: Morte e Esquartejamento</i> , 1993. Detalhe 1 VAREJÃO, Adriana.	64
Figura 32	Proposta para uma Catequese – Parte I <i>Díptico: Morte e Esquartejamento</i> , 1993. Detalhe 2 VAREJÃO, Adriana.	65

Figura 33	Azulejaria da Igreja de Bom Jesus do Setúbal, final do século XVII, Setúbal - Portugal. Disponível: http://www.monumentos.pt	67
Figura 34	Azulejaria da Igreja de Bom Jesus do Setúbal, final do século XVII, Setúbal – Portugal. Detalhe 1	68
Figura 35	<i>Proposta para uma Catequese – Parte II</i> <i>Díptico: Aparição e Relíquias, 1993.</i> VAREJÃO, Adriana.	69
Figura 36	Ruínas do hotel Linda do Rosário, que desabou em 2002. Imagem: jornal O Globo.	72
Figura 37	Linda do Rosário, 2004. Óleo sobre alumínio e poliuretano, (instalação) – Inhotim. VAREJÃO, Adriana.	73
Figura 38	Celacanto provoca maremoto, 2004- 2008. Óleo e gesso sobre tela, 110 por 110 cm cada, 184 peças (instalação) – Inhotim.	76
Figura 39	Celacanto provoca maremoto, 2004- 2008. Detalhe 1 VAREJÃO, Adriana.	77
Figura 40	Celacanto provoca maremoto, 2004- 2008. Detalhe 2 VAREJÃO, Adriana.	78
Figura 41	Celacanto provoca maremoto, 2004- 2008. Detalhe 3 VAREJÃO, Adriana.	79
Figura 42	A descoberta da terra, 1941. Mural para a Biblioteca do Congresso da Fundação. PORTINARI, Candido.	81
Figura 43	Ilustração Casa Grande & Senzala Reprodução.	83
Figura 44	Adriana em seu ateliê, no Rio, diante da parede com 33 quadros da série <i>Pólvo</i> .	85

	MEIRELES, Murillo.	
Figura 45	Polvo Portraits (China Series). Óleo sobre tela VAREJÃO, Adriana.	86
Figura 46	Polvo Portraits (Seascape Series). Óleo sobre tela, 3 telas de 72 por 54 cm VAREJÃO, Adriana.	87



Introdução

“A pintura é minha raiz, da mesma forma que o Brasil”

Adriana Varejão

No decurso do século XX desenvolveram-se várias modalidades da história. Algumas primam pela riqueza de possibilidades que abrem aos historiadores: tanto de interpretação quanto de coesão ou fusão, considerando a proximidade epistemológica com outras ciências que se avizinham. A história da arte é um campo historiográfico particularmente rico no sentido de abrigar, em seu seio, diferentes vertentes de tratamento, sem congelar o passado e nem deter-se a uma única forma ou conteúdo de reflexão para algumas inquietações.

O objetivo desta dissertação emergiu do anseio de realizar um estudo aprofundado acerca das inspirações de Clio¹, convergindo para a história e para o desdobramento em amálgama entre a cultura brasileira e a beleza da nossa miscigenação. Para tanto nasceu, à motivação de pesquisa, a artista plástica Adriana Varejão. E, para emprender o intento de desenvolver este estudo, serão selecionadas as criações da artista que se relacionam com processos históricos.

As obras da Adriana exploram as histórias implícitas e não contadas, criando uma vertente de historiografia crítica, na qual pastiche dos retratos acadêmicos ilumina o que ficou oculto da experiência violenta do universo do Brasil colonial; a violência obliterada retorna na relação encenada entre os quadros. As carnes que saem das paredes de Adriana Varejão não são as “carnes” tranquilas – *viande*, como Merleau-

¹Clio uma das nove musas gregas, segundo a mitologia. A cultura do Ocidente está profundamente marcada pelo legado helênico, ou seja, pelos costumes e ensinamentos deixados pelos homens da Grécia Clássica. Entre essas nove musas está Clio, a musa da história e da criatividade. É conhecida por divulgar e celebrar as realizações. Por sua eloquência, ela é a fiadora das relações políticas entre homens e nações. O nome Clio significa “Proclamadora”. (Dictionarist_{TR})

Ponty preconiza² – que fundavam o encontro entre o corpo do sujeito e o corpo do mundo e que se tocavam na pincelada de Cézanne sobre a tela; aqui, trata-se de carnes do desejo *chair* em movimento cruel, cru, sangrento e implacável que se projetam no espaço com força sensual e invasiva, sem revelar nada além da ferida em textura informe.

Adriana Varejão produz telas com espessas camadas de tinta, tendo como parâmetro as igrejas barrocas brasileiras e sua azulejaria. Posteriormente, passa a apropriar-se de imagens da história do Brasil, retomando representações etnográficas de indígenas e negros, para comentar o processo de miscigenação no país e a violência do processo de colonização. A artista percorre, assim, o repertório de imagens relacionadas ao Período Colonial brasileiro: os azulejos, os mapas e os registros dos viajantes.

Antes, porém, da abordagem dos processos criativos, faz-se mister o destaque de outros aspectos – também relevantes – da vida da artista.

²Em francês, empregam-se dois termos para carne: *viande* significa carne morta, como a carne de animal em um açougue; *chair* quer dizer carne viva em corpo vivo. Merleau-Ponty considera que a *chair* é o meio em que homem e mundo estão entrelaçados. O homem-*chair* está sempre entrelaçando o mundo. O homem não é o centro do mundo. Ele constitui o mundo como o mundo o constitui. O homem é um ser no mundo, em um processo de mútua constituição com o mundo. (Psicologia: ciência e profissão).



Adriana Varejão, 50, é uma das artistas brasileiras mais prestigiadas e bem cotadas no circuito de arte internacional. Depois de seis anos casada com o empresário Bernardo Paz, idealizador do Instituto de Arte Contemporânea Inhotim, em Brumadinho – Minas Gerais. Ela vive atualmente no Rio de Janeiro, cidade onde nasceu, com Pedro Buarque de Hollanda, seu amigo de juventude e executivo da Conspiração Filmes. Mãe de Catarina e Violeta.

A premiada artista já participou de mais de 70 exposições em diversos países. Tem presença marcante em inúmeras Bienais e seu trabalho já foi mostrado em grandes instituições internacionais como MoMA, Nova York; Fundação Cartier, Paris; Centro Cultural de Belém, Lisboa; Hara Museum, Tóquio e The Institute of Contemporary Art, Boston. Um pavilhão dedicado à sua obra pode ser visto no Instituto Inhotim, em Minas Gerais. Faz parte de acervos, como os da Tate Modern, Fundação Cartier e Guggenheim, entre outros.

Sua obra é embasada, particularmente, no período colonial brasileiro. Utiliza a pintura como suporte para a ficção histórica e a exploração de temas como a teatralidade, o desejo e os artifícios presentes no barroco. Mediante a releitura de elementos visuais incorporados à nossa cultura por meio da colonização – como a pintura de azulejos portugueses, ou a referência à crueza e agressividade da matéria nos trabalhos com “carne” – a artista traz à luz relações paradoxais entre sensualidade e dor, violência e exuberância.

Nas suas criações tridimensionais, rupturas na tela apresentam um interior visceral sangrento, formado de elementos escultóricos ou arquitetônicos. Nos trabalhos recentes, a artista desenvolve ambientes virtuais geometrizados que remetem a saunas, piscinas e banheiros, em que retoma questões intrínsecas à pintura como profundidade, espaço e cor.

Em fevereiro de 2011, quando já transcorriam 25 anos de sua primeira exposição individual, uma de suas telas, intitulada "Parede com Incisões à la Fontana", foi arrematada por R\$ 3 milhões em um leilão da casa Christie's, de Londres. Entre artistas latino-americanos vivos, apenas um trabalho do veterano colombiano Fernando Botero, 80, célebre por suas figuras rechonchudas, havia atingido cifra ligeiramente mais alta: R\$ 3,38 milhões.

O trabalho de Adriana não foi, contudo, confinado à categoria "arte latino-americana". Ele participou de uma sessão em companhia de artistas top como o norte-americano Andy Warhol. A revista britânica *The Economist* classificou o resultado de um "sucesso espetacular", lembrando que o vendedor, um português, teria adquirido a tela em 2002 por cerca de R\$ 60 mil. A artista, é bom lembrar, não ganhou nada com a revenda na Christie's.

O lance milionário causou frisson no meio artístico e virou notícia de jornal. "Fiquei surpresa com a repercussão, mas não foi um milagre. Foi fruto de anos de trabalho consistente. E não pode ser visto como um fato isolado. Artistas de vários países já alcançavam preços bem maiores do que esse em leilões. Agora os brasileiros estão chegando. Há muitos valorizados, como Hélio Oiticica, Sérgio Camargo, Lygia Clark, Beatriz Milhazes, Vik Muniz... Aliás, não é só fora do Brasil que essa valorização acontece, em leilões daqui também", diz ela.

A pintura vendida em Londres possivelmente se transformaria no fetiche da grande panorâmica da obra de Adriana Varejão, inaugurada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 3 de setembro de 2012, na 30ª Bienal.

Mas, o quadro não esteve entre as cerca de 40 peças selecionadas para a mostra, algumas de museus como o Guggenheim, de Nova York, e a Tate Modern, de Londres,

outras de acervos particulares, como o do banqueiro Alfredo Setubal, do Itaú, o principal colecionador da artista no Brasil.

Além do custo adicional de trazer a valiosa tela do exterior (o nome do comprador é mantido em sigilo, mas se sabe que está fora do país), Adriana e o curador Adriano Pedrosa optaram por privilegiar na exposição – que teve o título de "Histórias às Margens" – as associações de cor.

Uma pintura também intitulada "Parede com Incisões à la Fontana", datada de 2000, foi exibida no MAM. À diferença da tela leiloadada, predominantemente branca, esta é azul e compôs um conjunto com obras no mesmo tom.

Carioca de Ipanema, Adriana é filha de um ex-piloto de caça da Aeronáutica e de uma nutricionista. Na juventude pensou em estudar arquitetura, mas, numa época em que engenheiros cada vez mais assumiam projetos, terminou fazendo vestibular para engenharia, na PUC do Rio.

Quando começou o ano, viu-se "numa daquelas salas com 47 homens e três meninas". Não demorou muito a trancar matrícula e tentar outro caminho: o desenho industrial. Inicialmente na mesma PUC, depois na Faculdade da Cidade, onde foi atraída pelas aulas de história da arte.

Até então, suas relações com esse mundo eram marcadas por atividades nos tempos de colégio ou pela prosaica convivência com a coleção de fascículos "Gênios da Pintura", que naqueles tempos havia conquistado os lares da classe média brasileira.

Quando o artista norte-americano John Nicholson, que se mudara do Texas para o Rio, anunciou um curso na faculdade, ela decidiu fazer.

Nesse mesmo período, assistiu a um filme que alimentou suas fantasias de se tornar artista – "Adeus às Ilusões" – com Liz Taylor, que protagonizou uma pintora que morava numa cidade litorânea da Califórnia.

Naquele início da década de 1980, em meio à crise da ditadura militar e também das utopias políticas, uma nova geração de artistas se organizava em ateliês e trocava o

intelectualismo conceitual da década de 1970 por uma pintura colorida, de pinceladas fortes, que seria rotulada de neo-expressionismo.

Adriana começou a frequentar o Parque Laje em 1983, mas não participou da famosa exposição "Como Vai Você, Geração 80?", inaugurada em julho de 1984, que lançou nomes como Beatriz Milhazes, José Leonilson, Leda Catunda, Luiz Zerbini e Daniel Senise.

Embora simpatizasse com a nova vertente e gostasse de pintores que serviam de referência para os novos, seus interesses pessoais a levaram para outra margem da história da arte – o território do barroco – estilo artístico dominante durante a maior parte do período colonial no Brasil.

Uma tradicional viagem às cidades históricas de Minas foi a porta que a levou para um acervo de imagens que parecia adormecido no passado colonial, fora da perspectiva da arte contemporânea e do campo de visão da nova safra de artistas plásticos.

Seguindo trilha própria, a conversa com o barroco transformou-se, para Adriana, numa estratégia artística que se poderia chamar de conceitual, marcada por citações, paródias e jogos óticos.

"Trazendo o barroco para a cena contemporânea", explica o crítico Luiz Camilo Osório, "Varejão repõe na ordem do dia uma pintura que não teme o artifício, a ilusão, o jogo delirante e sensual com a aparência".

Tão fértil quanto a descoberta de Minas, foi uma viagem à China, em 1992, que também deixou marcas definitivas em sua obra. A cerâmica da dinastia Song, por exemplo, é a fonte de inspiração para as superfícies craqueladas como as dos azulejões que revestem as paredes de sua impressionante galeria nos jardins de Inhotim.

Desta perspectiva, também é importante pontuar que Elsa Helena³ – sua mãe, nutricionista em hospital de Brasília – descortinou, por força da profissão que exercia, o

³ SCHWARCZ, 2014, p. 119.

ambiente inóspito, de remoção de sujidades e detritos para manter o estado de asseio. Elsa Helena trabalhava em instituição que lidava com subnutrição infantil, problema este presente em todo o país, mais particularmente em Brasília, por tratar-se de um local de migração forte e de chegada de muitos retirantes.

Nesse momento, Adriana começou a combinar imagens, pessoas, origens, comidas e hábitos alimentares. Dessa fase de crescimento, a artista preserva a referência dos pratos e tigelas entregues aos pacientes para evitar contaminação. “Me sinto ambientada num hospital”, diz ela; uma pista a confirmar outra maneira de revisitar a azulejaria.

Em 2012, Adriana ganhou uma retrospectiva no MAM – Museu de Arte Moderna na cidade de São Paulo, com trabalhos produzidos desde 1991. Foram 42 obras, a maioria inédita no Brasil, algumas vindas de instituições de grande prestígio, como a londrina Tate Modern, a nova-iorquina Guggenheim e a madrilenha Fundación “La Caixa”. O curador Adriano Pedrosa escolheu exemplos significativos das séries Pratos, Ruínas de Charque, Mares e Azulejos, Línguas e Incisões, Irezumis, Acadêmicos, Proposta para uma Catequese e Terra Incógnita.

Depois da retrospectiva, Adriana dedicou-se ao novo trabalho: o desenvolvimento de tintas óleo que correspondem a cores de peles de brasileiros. O projeto, que terá uma tiragem determinada, baseia-se numa pesquisa de 1976, na qual o IBGE pediu às pessoas que declarassem a cor de sua pele. O resultado foram 136 tonalidades, que vão da "agalegada" à "preta", passando por "quase negra", "acanelada", "morena roxa" ou "sapecada".

Do mister também resultou o livro *Pérola Imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*, escrito conjuntamente com a antropóloga e historiadora Lilia Moritz Schwarcz e a exposição *Polvo*.

Nome consagrado, Adriana Varejão é muitas vezes procurada por jovens interessados em saber mais sobre o que seria a "carreira" de um artista. "Hoje me perguntam muito sobre a profissionalização; é mais difícil conversar sobre arte."

Talvez alguns desses curiosos se surpreendessem ao saber que a pintora, em momentos de insatisfação, já destruiu obras que poderiam ser vendidas sem maior dificuldade em leilões e galerias. Foi o que fez, por exemplo, com a pintura de uma Nossa Senhora que despejou, enrolada, numa caçamba de entulho. Ataque de raiva? "Não", ela garante.

"Não sou de dar ataques. Eu fiz friamente. Sempre fui muito exigente com meu trabalho. É difícil eu deixar sair do ateliê alguma coisa que não me satisfaça inteiramente. Às vezes retrabalho obras às vésperas de uma exposição, como fiz, em 2005, antes da abertura de uma mostra na Fundação Cartier, em Paris."

Adriana considera que "a pintura lida o tempo todo com essa dinâmica de construção e destruição; você não pode ter medo do ímpeto de destruir, porque ele também é o ímpeto de construir".

Hoje, mais madura, já está aprendendo a ser menos impetuosa – ou fria – na hora de descartar obras. "Com a maturidade a gente vai entendendo que o tempo diz muito sobre os trabalhos, é preciso aguardar para avaliar melhor. Mas, mesmo assim, outro dia eu já estava pronta para pintar por cima de uma obra que não tinha gostado muito e o Pedro não deixou. Espera, ele disse, depois você decide." Por enquanto ela está esperando...

Adriana Varejão entrecruza diversas referências iconográficas próprias ao período colonial, apropriando-se de fragmentos dessas imagens e inserindo-os em suas obras. De sua preferência pela azulejaria – entre gravuras, ilustrações de artistas viajantes, faianças e pinturas – irá sugerir uma composição pictórica de obras demarcadas, por ortogonais, ao modo de um painel de azulejos.

Convém lembrar que a história tornou possível, na moderna historiografia, uma importante expansão de objetos historiográficos. Apenas para antecipar algumas possibilidades destes objetos, chama-se a atenção no sentido de se notar que essa amplitude descortina-se a estudos dos mais variados, como a cultura popular, a cultura

letrada, os sistemas educativos, as representações⁴, ou a quaisquer outros campos temáticos atravessados pela polissêmica noção de “cultura”.

No primeiro capítulo a investigação viajará pelos “territórios barrocos” de Adriana, privilegiando a tradição da azulejaria. Para tanto, as obras selecionadas são *Figuras de Convite I, II e III, Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho*.

O segundo trespassa célere pela azulejaria, assediando instalações ou *site specific* o reconhecimento das fontes apropriadas e parodiadas por Adriana, em confronto com a representação da carne – no sentido de representação de um corpo aberto, fragmentado e como corpo da pintura – com a demarcação da superfície da pintura dividida por grades ortogonais, com intuito de compreender – com maior clareza – a dimensão dos novos sentidos produzidos e ressignificados pela artista.

O terceiro abordará, as obras da artista no pavilhão de Inhotim, em Brumadinho – Minas Gérias, como Celacanto e Linda do Rosário e para finalizar a série lançada no ano de 2014, denominada de Polvo.

Acredita-se, assim, que por meio do conhecimento das fontes e de seus diversos níveis de manipulação, seja possível distinguir, com clareza, os contornos entre a reapresentação da obra de origem colonial e os avanços na criação de um espaço pictórico pela artista.

Adriana torna-se célebre por seu trabalho inovador misturando uma linguagem arquitetônica, escultórica e pictórica. Ela leva de volta às antigas tradições da pintura, colorindo a carne humana como Goya ou Bacon. A peculiaridade que diferencia as obras dessa artista é sua habilidade para jogar, criar paródias... Ela é inspirada pela história da arte brasileira: usa os mesmos métodos e os mesmos códigos, mas, para contar outras histórias, mistura elementos para criar mundos fictícios, alegóricos. Alguns desses trabalhos, muitas vezes, nos chocam por sua visão cruel e impiedosa, mas nos fazem ser

⁴ Como o conceito de **representação** irá permear esta pesquisa, será sempre utilizado no sentido do conceito filosófico, conforme Dicionário on-line do Caldas Aulete: “Processo por meio do qual a mente presentifica a imagem, ideia ou conceito de um objeto apreendido pelos sentidos, imaginação, memória, ou concebido pelo pensamento.”

sensíveis à história do Brasil, e por que não do nosso continente, atingido por tragédias sem fim.

A artista transforma a memória cultural em um colóquio, fazendo uma conexão entre o barroco à época do Brasil, colônia de Portugal, e as questões próprias à pintura e à arte contemporânea. A relação da artista com a história permanece: nas imagens apropriadas como forma – que imita a azulejaria colonial – e no olhar para a formação de nossa memória cultural e artística – provida em grande parte pelos portugueses, pela influência ocidental – culminando num embate entre tempos cediços: passado e contemporaneidade são desordenados e cruzados na obra hodierna.



Capítulo 1

1. COLONIZAÇÃO NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO

1.1 UMA OBRA COM A MARCA E A FUNÇÃO DA HISTÓRIA

O seiscentismo ou barroco é o período constituído pelas primeiras manifestações literárias genuinamente brasileiras ocorridas no Brasil Colônia, embora diretamente influenciadas pelo barroco europeu, isto é, vindo das Metrópoles. O termo denomina genericamente todas as manifestações artísticas dos anos 1600 e início dos anos 1700. Além da literatura, estende-se à arquitetura, escultura, música e pintura.

A artista plástica Adriana Varejão designa o barroco como uma das questões culturais dentro dos processos criativos que compreendem os anos de 1999 a 2009, todavia subverte o discurso presente na azulejaria e em gravuras do Brasil colonial – restritas a um tempo passado – para criar uma paráfrase dessas imagens da arte como um espaço pictórico de anacronismo e desconstrução da narrativa histórica.

Na época de sua primeira exposição individual na galeria Thomas Cohn, em 1988⁵, período em que também participou de uma coletiva no Stedelijk Museum, em Amsterdã, Lissete Lagnado⁶ escreveu o artigo *Adriana Varejão: pintura como fim*, no qual observou que a produção da artista tinha o barroco como tema e que suas obras alcançam o mercado internacional:

⁵ Independentemente da pintura dos anos 1980 da artista não estar contemplada no recorte deste estudo, será abordada a questão inicial levantada por Lagnado, por considerar conveniente a complexidade da questão, a despeito do período demarcado para a análise específica das obras. A pintura de Varejão, aparentemente restrita ao barroco como tema ou fim, se desenvolve na direção do barroco como função que irá permear todo o conjunto de obras da artista, a partir de então.

⁶ LAGNADO, pp. 74-77.

Neste sentido, há um primeiro descompasso a ser diagnosticado. Entretanto, dada a maior "politização" do ambiente artístico estrangeiro, este descompasso contribuiu para que obras com conteúdos extraestéticos pudessem ter uma visibilidade internacional: Adriana Varejão e Marepe talvez sejam os dois maiores emblemas dessa rápida "apropriação" de uma produção local, resultando em sucessos de exposição.

Lagnado⁷acentua o caráter de não religiosidade, temática mais presente em outros jovens artistas da mesma geração, como Caetano de Almeida, Leda Catunda, Edgar de Sousa, Sérgio Romagnolo ou Fábio Miguez:

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

Desde o artigo de Lagnado, observa-se que a apropriação de imagens barrocas, pela própria artista em sua pintura, permaneceu até as séries *Mares e Azulejos* (1991 a 2008), sendo abandonada em *Saunas e Banhos* (2001-2009). Vale ressaltar que Adriana, embora tenha diversos processos criativos concomitantes, suas exposições são seriadas.

A sensibilidade de Adriana converte a anamnese cultural em um colóquio, traçando um vínculo entre o barroco do Brasil Colônia e as questões próprias à pintura e à arte contemporânea na década de 1990. Por todo esse decênio, a artista mantém uma estreita ligação com o barroco, o que remete suas obras à ordem da alegoria marcada pela separação do significante e significado. As imagens apropriadas como representação – formato que imita a azulejaria colonial – e o olhar para a formação da memória cultural e artística brasileira – provisionada em grande parte pelos portugueses – agenciam um embate entre o arcaico e a contemporaneidade.

Sua arte, desde então, irá buscar uma interface poética com meios e linguagens ecléticos como a fotografia, a arquitetura, a escultura, o desenho, a instalação, bem como alguns programas digitais, observando que esta interlocução não significa a

⁷Op. cit., p. 74.

mudança da pintura, mas ressignifica abarcar elementos próprios de outras linguagens e processos híbridos que, tradicionalmente, são exteriores à prática da linguagem pitoresca, de conformidade com Santiago⁸:

Em última instância, a arte pictórica de Adriana Varejão se deixa circunscrever pela forma impulsiva da encenação (*mise-en-scène*) e pela força quimérica. Da arte e da cartografia feitas por cegos e profetas, para uso e deleite dos antigos exploradores da terra, ela retira os elementos substantivos e díspares, que escrevem sua ficção contemporânea e visionária.

A obra de Adriana, assim como de outros artistas que tiveram sua gênese entre 1980 e 1990, inicia a prática do uso de imagens de segunda geração⁹, característica que se mantém fortemente como uma grande tendência contemporânea. Impregnadas de algumas ideias centrais, a artista passeia sem cerimônia por vestígios do barroco ocidental e da iconografia oriental para expor o passado violento, que não passou nem vai passar.

Nesse sentido, observa-se que a arte contemporânea nada tem contra a produção artística do passado, aceitando que essa seja utilizada como elemento motivador. Tadeu Chiarelli, crítico e curador, ao perceber essa tendência começou a discorrer sobre o assunto.

Por ocasião da exposição “Imagens de segunda geração”, realizada no ano de 1987 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), exposição na qual foi curador, Chiarelli produziu um texto homônimo onde afirma e confirma a existência de uma tendência apropriacionista na geração atual de artistas. Geração essa acostumada com a TV, com o cinema e com a publicidade e que convive, sem nenhum tipo de resistência, com um universo carregado de informações. Para Chiarelli, o contato com todo esse universo por parte de artistas de todo o mundo fez nascer um processo de internacionalização da arte (CHIARELLI, 1999, p. 100):

Tal crítico utiliza os termos “imagens de segunda geração” ou citacionismo, para se referir à operação em que o artista, tendo a sua disposição o referido banco universal de imagens, apropria-se de uma imagem que não seja sua e

⁸ SANTIAGO, 2009, p. 73.

⁹A arte internacional dos anos 1980 foi marcada, entre outras questões, por um forte caráter apropriacionista em inúmeras produções. No caso brasileiro, Tadeu Chiarelli foi o principal teórico a se deter sobre tal tema.

a inclua em seu trabalho, imagem essa que pode ser originária tanto de um contexto artístico como de um contexto massificado ou até pessoal¹⁰.

Em face disso, torna-se apropriada a afirmação de Jimenez (1999) de que “*os artistas se inspiram na memória histórica, justapõem ou misturam de forma eclética estilos heterogêneos numa mesma obra*”. Postura semelhante assume Rossi (2006) ao considerar que os artistas contemporâneos, em vez de rejeitarem o passado, buscam na história da arte uma infinidade de imagens para ressignificar. Na mesma esteira, Knaak (1995) pondera que, “*Ao voltar-se no tempo e na história através da citação, a arte propõe a revisão, a reflexão, o questionamento do passado histórico, ou de determinado momento deste passado, a partir de si mesma.*” Sendo assim, pode-se afirmar, com Chiarelli (2001), que o valor de uma obra com tendência citacionista não está na novidade, mas na construção de outros sistemas visuais significativos.

Adriana Varejão traz a sua efetiva contribuição na foto *Contingente*, na qual busca o avesso do lado direito que propõe a América como invenção do Ocidente. Por meio de sua arte, a América reinventa a si e ao mapa-múndi, com aparato iconográfico fornecido pelo discurso dos europeus.

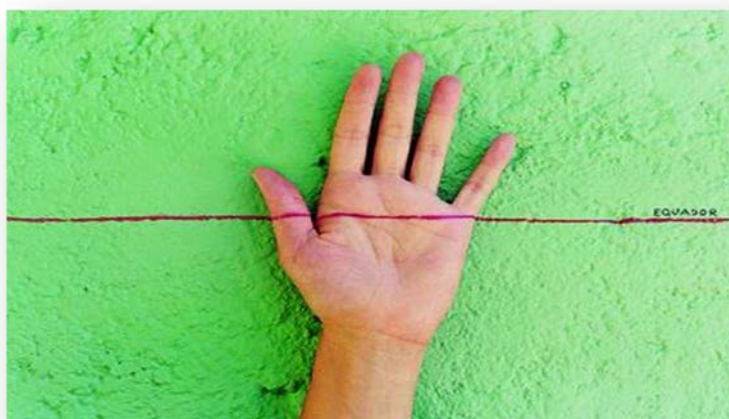


Figura 1: VAREJÃO, Adriana. *Contingente* – 2000.

Fotografia 22x33 cm (edição de 100).

Fonte: Fotografia como Pintura.

¹⁰CHIARELLI *apud* SILVA, 2011, p. 269.

À vista disso, ao se ler uma obra de Adriana com a marca e a função da história, o observador constata que o tempo cronológico – passado, presente e futuro – corporiza a forma alegórica e não a simbólica, em uma imagem única, análoga ao que ocorre no quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, na leitura de Walter Benjamin¹¹.

No texto *Admirável Mundo Novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão*¹², de Louise Neri, a artista trabalha a pintura como um corpo ficcional, que se manifesta por camadas, podendo simular o azulejo, a pele e a carne, não por ironia, mas, ao contrário, a fatura da obra abre um diálogo em favor do anacronismo ficcional, quimérico e cênico, que amplifica os sentidos da fonte, ao mesmo tempo em que se torna capaz de subverter significados. Sendo assim, dado o modo com que Adriana trabalha, Neri afirma a capacidade da artista de “atuar como um agente duplo, um *hacker*, julgando, ameaçando” as fundações do barroco:

O barroco foi um veículo para o novo capitalismo expansionista da economia burguesa europeia, com seu amor abstrato ao dinheiro e ao poder. Como forma de persuasão ecumênica, os povos indígenas foram convidados a interpretar o barroco. O resultado foi a iconografia sagrada do cristianismo ser transformada, “desnaturada” e secularizada num carnaval de imagens pagãs. Cada “episódio” na obra de Adriana Varejão reformula um combate antropofágico entre o ecumenismo do barroco europeu e o hibridismo inato da cultura brasileira, transformando em configurações sempre novas e provocativas o papel vital desempenhado pelo Desejo no progresso da Cultura, com todas as suas perversidades e contradições.

O barroco emerge na arte do Brasil colonial em múltiplas vozes, trazendo a instabilidade da representação, asseverando sua teatralidade. Adriana se apropria do seu espaço narrativo, não para criar um reflexo do barroco do século XVII, de denominação derivada do termo italiano *barocco*, na acepção de bizarro ou pérola irregular, mas, no sentido mais próximo a um estado barroco que realiza associações com o período. Mesmo porque o barroco de Adriana está liberado de um confinamento histórico ou da estabilidade do estilo.

¹¹BENJAMIN, 1985 B, p. 226.

¹² NERI, 2001, p. 23.

Lilia Moritz Schwarcz, em seu texto *Ladrilhar azulejar, varejar*¹³, ousa ao dizer que, em 1980, a atividade de “azulejar varejão¹⁴”, travou um diálogo diretamente com o barroco, com uma forma indefinida e imensamente apoiada no gestual. Como a própria antropóloga enaltece, *não estamos longe de pensar que na obra de Adriana o azulejo é citação; é linguagem. Azulejar seria, pois, acionar essa dialética entre o local e universal; entre dentro e fora; entre cópia e tradução.*¹⁵

1.2 APROPRIAÇÕES HÍBRIDAS NO IMAGINÁRIO ALEGÓRICO DA ARTISTA

A história indica que a arte do azulejo teria surgido em Portugal, por meio da Espanha, pela civilização moura, que por sua vez usufruiu do conhecimento persa. Com o expansionismo em vigor – no final do século XV – a formação do capitalismo era, naquele momento, caracterizada pelas práticas mercantilistas adotadas pelos Estados Modernos. A riqueza acumulada pelas cidades italianas e o progresso do imperialismo português acabaram por estimular a expansão espanhola, no sentido de obter riquezas, a princípio com o comércio de especiarias. Na primazia da alteridade, Schwarcz¹⁶ rememora:

Sabemos que nesse mundo tudo se troca: bens, símbolos, objetos e até mulheres. E nas trocas de azulejos iam junto valores, projeções, utopias e simulacros. Logo associada ao *trompe-l'oeil*¹⁷, a técnica muitas vezes mostrou sua feição performática e foi usada “no lugar de”. No lugar de materiais mais nobres, no lugar da paisagem, no lugar da riqueza. Mas também fez riqueza, uma vez que viabilizou a virtuosidade na técnica, lograda pelos árabes, pelos chineses, pelos holandeses e mais tarde por portugueses, espanhóis e, no caminho da rota, pelos brasileiros.

No Brasil, o barroco foi o estilo artístico dominante durante a maior parte do período colonial, encontrando um terreno receptivo para um rico florescimento. Fez sua aparição no país no início do século XVII, incorporado pelos jesuítas, a fim de catequizar e aculturar os povos indígenas, no contexto da colonização portuguesa dessas terras vastas e virgens, descoberta pelos portugueses.

¹³ SCHWARCZ, 2009, p. 130.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 133.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 133.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 130.

¹⁷ Expressão idiomática que, grosso modo, pode ser entendida como ‘olho errado’.

No decurso do período colonial vigorou um vínculo essencial entre o Estado e a Igreja. Considerando, então: que na colônia não havia uma corte que servisse de mecenas; que não havia preocupação por parte das elites em construir ou patrocinar as artes profanas, se não no fim do período; e que a religião exercia enorme influência no cotidiano de todos, não há como negar que – em face deste conjunto de fatores – a vasta maioria do legado barroco brasileiro esteja na arte sacra: estatuária, pintura e obra de talha para decoração de igrejas e conventos ou para culto privado.

Segundo explicou Alfredo Bosi na obra *Dialética da Colonização*¹⁸:

Nas entranhas da condição colonial concebia-se uma retórica para as massas que só poderia assumir em grandes esquemas alegóricos os conteúdos doutrinários que o agente aculturador se propusera inculcar. A alegoria exerce um poder singular de persuasão, não raro terrível pela simplicidade de suas imagens e pela uniformidade da leitura coletiva. Daí o seu uso como ferramenta de aculturação, daí a sua presença desde a primeira hora da nossa vida espiritual, plantada na Contra-Reforma que unia as pontas do último Medievo e do primeiro Barroco.

Isso legitima que, a partir da segunda metade do século XVII e até o final do século XVIII, o chamado ciclo do ouro – em Minas Gerais, Bahia, Mato Grosso e Goiás – marcou a arquitetura das cidades, que ganharam formas mais elegantes e requintadas. O ouro trouxe prosperidade para as cidades mineiras que viviam da extração, e enriqueceu famílias.

No apogeu do ouro ocorreu um rápido crescimento urbano e o uso da religião e da arte – como instrumentos de controle – tinha a proposta de conter uma “escandalosa relaxação dos usos e bons costumes”. Cabia aos leigos a organização, a celebração dos ofícios, as práticas religiosas; características, incentivadas para a sobrevivência do sistema colonial. As irmandades religiosas competiam na construção de templos decorados com luxo e requinte, ostentando pinturas, entalhes e estatuária.

O século XVIII viu a pintura florir em quase todas as regiões do país, formando os germes de escolas regionais e sobrevivendo maior número de identidades individuais conhecidas. Durante o período circulava uma vasta quantidade de gravuras europeias, que produziam obras de mestres célebres ou ofereciam inspirações iconográficas.

¹⁸ BOSI, 1992, p. 81.

A azulejaria tem, em seu legado, um belo acervo do citado período; a partir do século XVII o costume corporificou-se no Brasil, em painéis decorados com rica policromia, evidenciando a influência dos arabescos *mudéjares*¹⁹. Com a aproximação do fim século XVII, as cores vão gradativamente perdendo espaço, e no século XVIII se difundiu o painel pintado somente em tons de azuis, com peças menores, mas com rica moldura ornamental. Isso se deu com a influência da porcelana chinesa – tão apreciada pelos portugueses – também predominantemente monocromática, e já com uma técnica de aperfeiçoamento que possibilitou a produção de azulejos em larga escala.

1.2.1 Figuras de Convite

Se a arte resplandecia em *Terras Brasilis*, na Metrópole isso não se fazia diferente; afinal, o ouro permitiu opulência em Portugal. As entradas das habitações, vestíbulos, patamares de escadas, pátios abertos funcionando como espaço de recepção dos nobres no século XVIII, são decoradas com figuras de alabardeiros, criados de libré, damas e guerreiros armados (Figura 2), representadas em escala natural e pintadas sobre azulejo em atitude de receber os visitantes.

Como pode ser conferido no texto de Luísa D’Orey Capucho Arruda, trata-se de um momento iconográfico que reinventou e dinamizou determinados espaços da arquitetura portuguesa²⁰:

A historiografia da arte situou as *figuras de convite* no âmbito formal das figuras recortadas da azulejaria barroca, atribuindo-lhes essencialmente um caráter pitoresco. No entanto, o seu sentido de recepção foi entendido utilizando-se as designações de “alabardeiros”, “tricornes” ou figuras que “recebiam os visitantes”.

¹⁹ *Mudéjar*: Termo que deriva do árabe que significa doméstico ou domesticado. A arte de mudéjar é um estilo artístico arquitetônico para os cristãos e que incorpora influências de estilo hispano-muçulmano, tratando-se de um fenômeno autóctone e exclusivamente peninsular. (Declaração do Mudéjar Aragonês como Patrimônio da Humanidade).

²⁰ SILVA *apud* ARRUDA, 1996, p. 76.



Figura 2 – *Figuras de Convite* – Foto de Marina Aguiar – Fonte: *O olhar*.

Na pesquisa iconográfica, a artista se apropria diretamente dos painéis de azulejaria encontrados à entrada do Solar de Barcelos, em Portugal:



Figura 3 – *Figura de Convite*, Solar de Barcelos, c. 1730.
Foto: Joaquim Pombal.

O fascínio pela memória dos lugares materializa-se na obra de Adriana Varejão de maneira teatral. Trazendo o barroco para a cena contemporânea, subverte e reconfigura o repertório de imagens vindas de nossa formação colonial por meio da ficção, apropriação, deslocamento e redimensionamento em sentidos que não os legítimos. No fabuloso universo da artista, não só um refém capturado por índios canibais pode vir a ser substituído pela figura do Cristo, como uma guerreira celta pode se tornar a representação de uma figura da corte.

1.2.1 Figuras de Convite de Adriana Varejão

A apropriação e o arremedo permanecem por toda a série *Figura de Convite* (1997), *Figura de Convite II* (1998) e *Figura de Convite III* (2005). São obras que Adriana fez o jogo de substituição, misturando referências da azulejaria a outras gravuras do artista holandês Theodor de Bry²¹, publicados em *Americae – Admiranda Narratio (...)* (*America - Parte I*), e *Americae; Tertia Pars (America - Parte III)*²².

Associa à gravura de Bry, publicada em *América – Parte I*, a alusão do corpo tatuado da figura feminina. A ilustração apresenta uma guerreira, com o corpo inteiramente tatuado por padrões florais, à exceção do rosto, pés e mãos. A representação da guerreira refere-se a um antigo povo celta que habitou a Bretanha, usando o cordão à cintura, de onde pende a corrente fina que leva a espada às suas costas, da qual só vemos as extremidades. Ela segura a lança na vertical com a mão esquerda, mas a ponta da lança, mais esguia, não está ao alcance de sua mão.

²¹Theodor de Bry (Liège, 1528 - Frankfurt, 27 de março de 1598) foi um ourives e editor de Liège que se tornou especialista em gravuras de cobre. Nascido em Liège, atual Bélgica, logo fugiu para a Alemanha fugindo de perseguições religiosas de católicos espanhóis. Viveu também na Inglaterra, onde expôs seus trabalhos sobre a exploração do novo mundo. Entre suas obras, está uma muito conhecida no Brasil que retrata um ritual de canibalismo dos índios tupinambás na então colônia portuguesa. O trabalho é inspirado no diário de viajantes que descrevem os povos nativos da América e do leste asiático, ou seja, Bry desenhou os nativos sem nunca tê-los vistos. Bry é responsável pelas imagens dos povos do Novo Mundo que, com ajuda da imprensa em ascensão, começavam a circular na Europa. (Convite à História).

²² Escritos conforme o original.



Figura 4: BRY, Theodor de. [Sem Título]. 1590-1634.

In: *América*.

Em *Figura de Convite*, de 1997 (Figura 5), imitando a azulejaria, pintura em azul cobalto sobre o fundo branco da tela em branco, exibe o desenho de uma figura feminina com o corpo recoberto de tatuagens, cabelos longos e soltos, tendo à cintura e ao pescoço uma espécie de cordão. Do cordão à cintura, pende uma fina corrente que parece segurar a espada por detrás de seu corpo. A mão direita da representação feminina parece estar à espera do visitante, recepcionando-o, enquanto a mão esquerda tem o dedo indicador sobre a ponta da lança, semelhante à da *Figura de Convite*, do Solar de Barcelos, em Portugal.

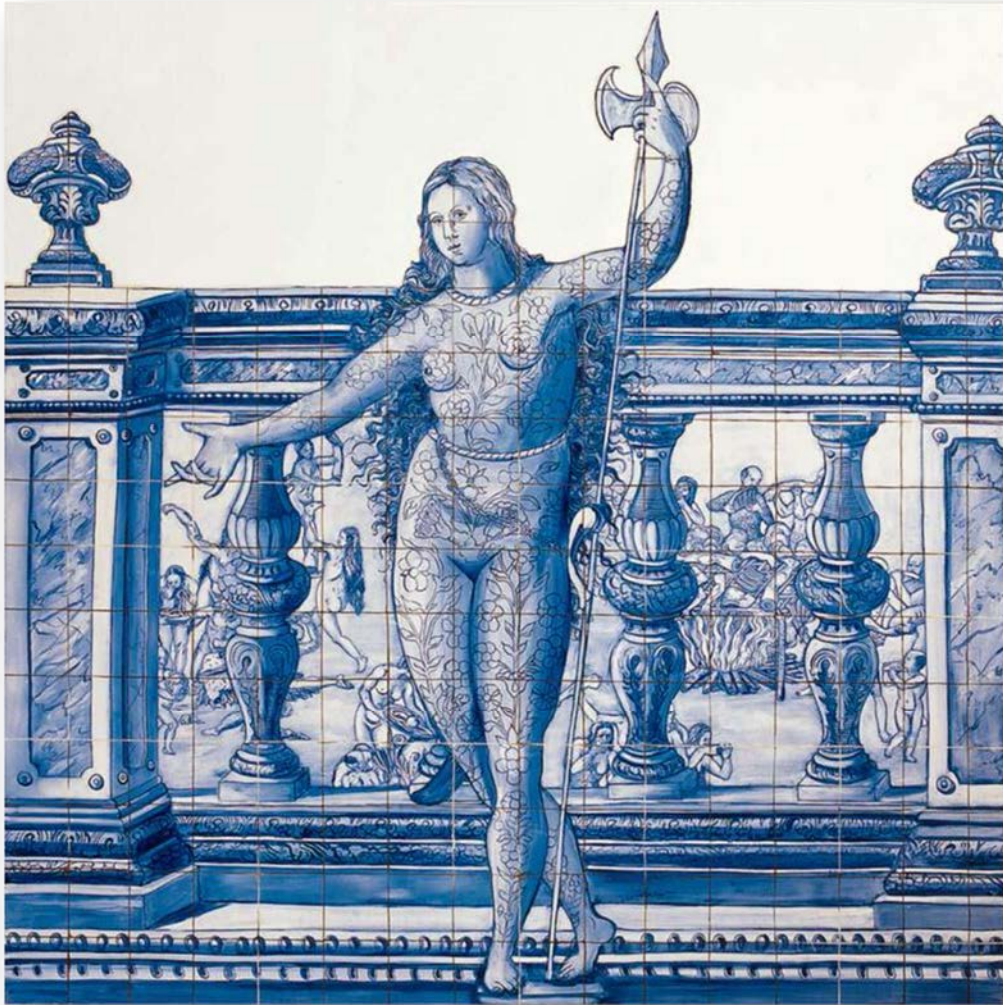


Figura 5: VAREJÃO, Adriana. *Figura de Convite*. 1997.

Óleo sobre tela 200 x 200 cm – Coleção Particular.

Fonte: <[http: www.adrianavarejao.net](http://www.adrianavarejao.net)>

Com o corpo tatuado de flores, a figura feminina exordial combina princípios díspares em sua nudez, funda-se o gestual de cortesia que garante a entrada livre de Adriana Varejão à forma de encenação pictórica que lhe é proporcionada pela arte da azulejaria portuguesa. E, ainda que transporte uma lança na mão esquerda, acolhe-nos

receptiva. Parece indicar o caminho para esse espaço, no qual pode ser vista a representação de uma festa em segundo plano²³.

Na gravura (Figura 6), outra guerreira celta com os cabelos soltos. Seus ombros receberam desenhos de grifos; seu colo, abaixo do pescoço, uma meia lua e uma estrela; raios de sol à volta dos seios e do umbigo; pernas e braços com faixas decorativas e faces de leões nos joelhos. A guerreira tem o rosto voltado à sua direita; leva pendurada uma espada curva às costas; leva, também, uma lança, no sentido vertical, à mão esquerda e duas outras lanças, no sentido horizontal, à mão direita. Ao fundo, uma paisagem longínqua mostra duas torres.



Figura 6: BRY, Theodor de. *Mulher dos picts*, 1590-1634.

In: *América*.

²³ Cabe observar que os aspectos de canibalismo, na obra da artista, serão estudados detalhadamente no contexto apropriado.

É importante resgatar que a teoria das proporções irrompida na Renascença – sendo Bry um homem do período renascentista – não era um simples expediente técnico, mas um postulado metafísico, como afirma Erwin Panofsky²⁴:

A teoria das proporções humanas era vista tanto como um requisito da criação artística quanto como uma expressão de harmonia preestabelecida entre o microcosmo e o macrocosmo; além do mais, era vista como a base racional para a beleza. Podemos dizer que a Renascença fundia a interpretação cosmológica da teoria das proporções, corrente nos tempos helenísticos e na Idade Média, com a noção clássica da "simetria" como princípio fundamental da perfeição estética.

Adriana Varejão – estudiosa das teorias da arte – de posse da gravura de Bry (Figura 6), cria em 1998 a *Figura de Convite II* (Figura 7) e, em 2005, a *Figura de Convite III* (Figura 8), em versões inspiradas na arte colonial do período barroco. Os quadros remetem para duas gravuras *de Bry*, do livro citado anteriormente.

Aqui, uma vez mais, a artista recorre à reutilização de um material histórico e à subtração da sua imagem para fins militantes.

²⁴PANOFSKY, 2002, p.129.



Figura 7: VAREJÃO, Adriana. *Figura de Convite II*. 1998.

Óleo sobre tela 200 x 200 cm – Coleção Particular.

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



Figura 8: VAREJÃO, Adriana. *Figura de Convite III*. 2005.

Óleo sobre tela 200 x 200 cm – Coleção Particular.

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

Observa-se, tanto no diagrama da *Figura de Convite II* quanto no da *III* (Figuras 7 e 8), os mesmos vestígios da Figura 6 de Bry; porém, elas exibem pequenas modificações: a cabeça da figura de convite, da segunda versão, se assemelha mais à gravura de Bry do que a mesma cabeça, da terceira versão. As pinturas se diferenciam, ainda, em relação à fonte: quanto à posição dos braços e acessórios, a não inclusão das lanças e o inacabamento da espada curva.

De conformidade com a própria artista, em entrevista concedida²⁵, para muito além da aliança entre a azulejaria barroca portuguesa e as gravuras de Theodor de Bry,

²⁵ VAREJÃO, In: *Metrópoles*. 2005.

o filósofo Merleau-Ponty entende que a cultura se explica por meio do corpo, e que estas semelhanças entre um gesto e outro da cultura se devem ao fato de que, de um extremo ao outro do mundo, o corpo é o mesmo.

A obra de arte participa dessa cultura como evento, isto é, não há um mundo suprasensível da pintura, no qual as obras vêm se instalar. Há uma só maneira de a obra participar da cultura: que ela seja vista e que desperte em quem a veja algo além de sua existência empírica; e, aqui, se encontra o difícil e o essencial da questão cultural.

Como dito acima, se o corpo imprime-se em tudo o que faz, o mesmo ocorre com o gesto do pintor que, entre todos os que fazem pintura, assemelha-se enquanto gestos de pintores, assim como o estilo assemelha-se enquanto gesto de um corpo²⁶.

O corpo coloca seu monograma em tudo o que faz; além da diversidade de suas partes que o torna frágil e vulnerável, ele é capaz de assemelhar em um gesto que domina sua dispersão. Da mesma maneira, além das distâncias do espaço e do tempo, tem uma unidade do estilo humano que reúne no que se parecem os gestos de todos os pintores em uma única tentativa, em uma única história cumulativa, e sua produção é uma só arte ou uma só cultura.

Reconhece-se assim, na *Figura de Convite II e na III*, um detalhe que chama a atenção do observador: em ambas as pinturas, a mão direita traz uma cabeça decapitada, içada pelos cabelos, e carregada pela figura de cortesia que está na expectativa do observador-visitante. Entre as duas pinturas, as cabeças têm uma expressão suave e posições diferenciadas. Adriana confirmou que se trata de seu autorretrato, corroborando com o pensamento de Merleau-Ponty. Aponta, ainda, como o processo da metáfora barroca – em se tratando de uma imagem na qual o artista é o modelo representado – é quem organiza o espaço pictórico enquanto lugar que será visto e de onde se encontra o observador.

Consoante Paulo Herkenhoff, a analogia feita entre o corpo da artista e a transubstanciação é encontrada em Merleau-Ponty²⁷: – *O pintor emprega seu corpo. E de fato, não se percebe como um Espírito poderia pintar. É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura.*

²⁶ MERLEAU-PONTY, 1991, p. 114.

²⁷ MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16.

Por meio de sua criação compósita Adriana sobrepõe à personalidade do patriarca nobilitado – tal como contemplado à entrada do Solar dos Barcelos – o signo de uma selvagem, da qual a distinção e a fina estampa são retiradas do repertório de alegorias que representam, no imaginário europeu, o indígena do Novo Mundo colonial.

1.3 O NOVO MUNDO É CANIBAL? ENTÃO VOU EXPÔ-LO EM UM VARAL

O olhar do europeu sobre o Novo Mundo reconfigura-se a partir de um hibridismo característico da cultura brasileira, com as atrocidades e o contrassenso presentes na ânsia pelo progresso dessa cultura. Para Neri²⁸, o interesse da artista pelo barroco, hoje, se manifesta a partir da própria técnica que origina o barroco. Ela percorre esse universo, corrompendo seu centro e suas fundações, o espaço dos ícones e seus dialetos, reafirmando a linguagem barroca para, depois, por meio de estratégias pictóricas originais, representar irrupções e colapsos que provocam e repelem ao mesmo tempo, configurando dessa maneira sinais contraditórios.

Proporcionada pelo embate entre imagens, a força quimérica de Adriana *retraça o caminho percorrido pelas figurações da ilusão colonial*²⁹. Se, por um lado, a prática estética – referente ao passado – é recorrente nas artes visuais pelos artistas contemporâneos, por outro, a continuidade de uma prática pictórica fundamentada no ilusionismo da tradição – como intercorre nos processos de Adriana – não remete ao pretérito, mas sim ao devir, como a própria artista melhor explicita³⁰:

... narrativa não pertence a um tempo ou lugar, ela se caracteriza pela descontinuidade. Ela é um tecido de histórias. Histórias do corpo, da arquitetura, do Brasil, da tatuagem, da cerâmica, dos antigos azulejos portugueses, ou dos modernos e vulgares, dos mapas, dos livros, a pintura...

Tanto que a alusão barroca, pela artista, não é pensada ao modo de uma tradução – na qual se segue somente o sentido do modelo legítimo – mas como uma paródia, uma ficção em que se refuta a imagem do modelo original por inserir outra

²⁸ NERI, 2001, p. 37.

²⁹ SANTIAGO, 2009, p. 75.

³⁰ VAREJÃO *apud* CARTAXO, 2009, p. 261.

intenção, provocando um diálogo anacrônico entre a experiência do legado cultural e a obra contemporânea.

A dualidade imbricada – corpo e pintura – imprime em Adriana um repertório híbrido e polifônico, um elemento atravessa toda a sua obra: o corpo, seja rasgado, cortado, dilacerado, esquartejado, seja em fragmentos, em pedaços. O corpo é revelado enquanto pele e carne da pintura, habitando os interiores da arquitetura e descoberto em suas ruínas; é, por fim, representado nas saunas, por metonímia.

No ano de 1994, Adriana apresentou na 22ª Bienal de São Paulo a série *Extirpação do Mal*, composta por *Extirpação do Mal por Overdose*, *Extirpação do Mal por Curetagem*, *Extirpação do Mal por Incisura*, *Extirpação do Mal por Punção* e *Extirpação do Mal por Revulsão*, todas produzidas naquele ano. A série edifica um espaço pictórico fragmentado, no qual a narrativa e materialidade se expandem pelo espaço circundante.

Para compor a série, Adriana pesquisou os painéis da azulejaria da Igreja e do Convento de São Francisco³¹, em Salvador, Bahia (Figura 9). No decorrer da pesquisa, a artista considerou que a azulejaria sofreu, ao longo do tempo, obstruções, arranhões e incisões em algumas partes, como por exemplo, no prédio adjacente à Igreja – cuja construção foi concluída em 1752 – onde há inúmeros painéis de azulejos decorando o ambiente. O conjunto mais significativo encontra-se na parte térrea do Claustro. Trata-se de 37 painéis medindo cerca de 2 metros de altura cada um, que retratam cenas baseadas em gravuras do pintor holandês Otto van Veen, apresentando personagens da

³¹O conjunto arquitetônico, composto pela Igreja e Convento de São Francisco, fica localizado na Praça 15 de Novembro, conhecida como Terreiro de Jesus, no Centro Histórico de Salvador, em sítio tombado pelo IPHAN. Além do Convento e da Igreja, o complexo monumental possui ainda o Cruzeiro e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, de 1702. A azulejaria da Igreja e do Convento de São Francisco é considerada de grande valor artístico. Os painéis do interior da capela-mor, produzidos em Lisboa, são assinados por Bartolomeu Antunes e datados de 1737. O conjunto possui narrativa pintada em azul cobalto sobre branco, reproduzindo passagens da vida de São Francisco. O Convento possui dois pavimentos à volta de um claustro quadrado, também ornamentado por painéis de azulejos assentados entre 1746 e 1748. O conjunto dos painéis de revestimento do térreo, considerados os mais significativos para a história da azulejaria do século XVIII no Brasil, tem incerta sua autoria, pois não se sabe se correspondem ao mesmo Bartolomeu Antunes (Cf.: PINHEIRO, S. Azulejos do Convento de São Francisco da Bahia. Salvador: Livraria Turista, 1951, p. XXII). Apesar de existir ainda outros locais da Igreja e do Convento ornamentados pelos azulejos, somente alguns da Igreja e do claustro térreo serviram ao propósito da artista, de apropriação de suas imagens, para a criação da série *Extirpação do Mal*.

mitologia em cenas edificantes, com epígrafes latinas extraídas da obra do poeta e filósofo Horácio³².



Figura 9 – Vista interna do claustro do Convento de São Francisco, Salvador, Bahia.

É fato que a afinidade entre a pintura e o formato da tela cumpriu-se, a partir do Renascimento, por meio da perspectiva pela associação a uma janela, asseverando seu caráter ilusionista. A partir disso, o *contemplar* atribuído à pintura era aquele que transcendia a sua realidade física e material. Com o surgimento da arte moderna – até o último estágio do período modernista, também conhecido como “alto modernismo” – a divisão entre artes plásticas, espaço e tempo não foi, em certa medida, devidamente identificada. Foi, portanto, nesse contexto, que artistas passaram a experimentar espaços até então não explorados, ou seja, o que veio a ser conhecido mais tarde como *campo expandido*, termo cunhado por Rosalind Krauss³³.

Para Krauss (*op. cit.*, p. 31), o “novo” na arte é algo que sempre provoca desconforto, e a fim de transformá-lo em um sentimento confortável, e mais familiar,

³²Tanto a Figura 9 como todas as demais fotografias – apresentadas neste estudo sobre os painéis de azulejaria da Igreja e do Convento de São Francisco sem o registro indicativo da respectiva fonte – foram tiradas em viagem empreendida por mim a Salvador. Além disso, à exceção do painel em azulejaria que representa os demônios, incluso no interior da Igreja de São Francisco, os outros painéis apresentados neste estudo sobre a série *Extirpação do Mal*, de Adriana, estão localizados no claustro térreo do Convento de São Francisco, Salvador – Bahia.

³³Rosalind Krauss, em seu texto *A escultura no campo ampliado*, publicado originalmente em 1979 pela revista *October*, propõe uma nova abordagem do espaço que ultrapassa radicalmente os limites da noção tradicional da escultura na produção artística tridimensional, como marco da passagem para a pós-modernidade. Este se tornou um texto de referência na produção artística tridimensional.

vários pesquisadores tentam apresentá-lo como algo que vem gradualmente se desenvolvendo a partir de formas do passado. Deste modo, exemplifica com o historicismo, tendência que, segundo ela, trabalha com a novidade para dirimir a diferença, ao criar um espaço na nossa experiência que evoca um modelo de evolução.

Adriana Varejão, ao entrar em contato com o conjunto arquitetônico da Igreja de São Francisco – em Salvador, Bahia – e com a manifestação estética contida na respectiva azulejaria apropria-se de elementos, criando obras de inspiração barroca em um espaço fragmentado, no qual a poética se expande pelo espaço circulante.



Figura 10 – Frontispício em calcário e azulejos brancos da igreja conventual de São Francisco, de Salvador, 1723. Cruzeiro, adro formado pelos solares setecentistas. Patrimônio da Humanidade³⁴.

A alusão barroca assenhoreada pela artista não é pensada de modo a desvelar um signo – no qual se segue somente o sentido do modelo original – mas, como um arremedo, uma ficção que se opõe à imagem do modelo autêntico por induzir outra intenção, suscitando um colóquio anacrônico entre a experiência do legado cultural e a criação contemporânea.

³⁴ TIRAPELI, 2005, pp. 8-11.

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



Figura 11 – Detalhe de painel de azulejo no claustro do Convento de São Francisco, de Salvador, Bahia.

Uma compreensão, em maior profundidade, sobre novos sentidos produzidos pela artista, em particular quanto à *série Extirpação do Mal*, há de ser propiciada por: seguir pistas deixadas nos azulejos figurados; buscar, sempre que necessário, investigar as fontes – das quais as obras da artista surgiram – para auxiliar na interpretação das imagens parodiadas; unir o cruzamento do modelo original à *série* ora focalizada.

Revisitando o conceito de vísceras, a artista reconstrói a história com novos sentidos em telas, pratos e instalações. *Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho*

(1998) é um convite a que se espie – por telas-espelhos – o corpo estripado de Tiradentes, até que se perceba, com vertiginoso desconforto, que de acordo com os quadros, o corpo do mártir ocupa o mesmo espaço que o nosso dentro da cabine. Assim, por meio de sua arte, Adriana faz dois corpos habitarem o mesmo espaço. Carne sobre carne.



Figura 12 – *Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho. (Estudos sobre o Tiradentes de Pedro Américo – (1998). Detalhe: disposição pinturas.* Coleção Ricard Akagawa – São Paulo, SP.

Fonte Imagem: VAREJÃO, Adriana. *Trabalhos e referências 1992-1999.* São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1999. 47p.

O processo de criação designado pela artista – para consumação dessa obra– se relaciona diretamente com os anais da *Inconfidência Mineira*; e, a imagem do enforcamento, com algo consumado e já fragmentado pela historiografia. Quando representa as partes do corpo do esquartejado em terceira dimensão e o fotografa –

como num registro do volume e dos cortes em evidência do retalhado – Adriana procura novos enquadramentos e cortes antes escondidos pelo bidimensional.

Ao figurar o esartejado, a artista embasa o pictórico e eterniza o corpo fragmentado por meio de imagens retalhadas pelos reflexos dos espelhos que são, em função do seu processo de produção, impossíveis de reconstituição. Ou seja, a artista apresenta reflexos de um corpo sem identidade, destituído de informações suficientes para que o corpo do alferes mineiro pudesse ser reconhecido pelo espectador.

Os espelhos foram, como se sabe, objeto de encantamento desde a Renascença e, no século XX, é possível contemplar a extrapolação do campo da representação ser aplicada às mais diversas empregabilidades: como material associado a meios diversos, objetos, fotografias, instalações, vídeos, dentre outros. Em concordância com Jaroslav Andel³⁵:

É sintomático que o crescimento da autorreflexão na arte do século XX tenha conduzido os artistas a utilizar espelhos. Este desenvolvimento culmina na obra de artistas conceituais, interessados pela natureza ontológica e ideológica da representação. Eles atraíram a atenção sobre o objeto da arte enquanto objeto da arte, sobre a condição da produção artística, da apresentação e da recepção da arte³⁶.

Adriana retoma a cor, mesmo depois de fotografar os reflexos dos manequins em branco. O acabamento dado às imagens é realista e possui cor. E retoma a cor da pele, o vermelho do sangue e da carne, assim como das vísceras e os cortes dos membros esartejados. Mesmo esartejando o corpo de forma a não permitir sua reconstituição, o tratamento tonal e pictórico que a artista imprime em suas imagens é realista, algo que identifica o corpo, o sangue e as vísceras e o relaciona com a realidade.

Testemunho – diante de um corpo esartejado e refletivo – evoca a precariedade da memória, do desequilíbrio da existência, da aura da figura humana, do peso, da leveza. No jogo dos papéis do eu e do outro e suas transferências, esta identificação está obstruída e impossibilitada, o que leva ao vazio.

³⁵ANDEL, 2000, pp. 80-87.

³⁶ Google Tradutor, do francês para o português. Acesso em: 06.09.2014.



Figura 13: Adriana Varejão. *Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho. (Estudos sobre o Tiradentes de Pedro Américo)* – (1998). **Detalhe: Fragmentos.** Coleção Ricard Akagawa – São Paulo, SP. Fonte Imagem: VAREJÃO, Adriana. *Trabalhos e referências 1992-1999.* São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1999. 47p.

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

Em *Varal* (1993), o desenho de um suporte para pendurar carnes em cozinhas ou açougues, recebe a representação de fragmentos de um corpo esquartejado. A superfície de fundo, simulando azulejos brancos rachados, faz referência à cerâmica chinesa da dinastia Song³⁷ (Figura 14). A China é detentora da maior tradição mundial na fabricação de cerâmica e porcelana. O reconhecido destaque do país, neste campo, se deve não apenas à beleza e qualidades técnicas dos produtos. Alguns exemplos antigos revelam excelente qualidade e belíssima decoração, mas é apenas a partir da

³⁷Em 907, a queda da dinastia Tang motivou uma nova divisão do império chinês. Assim, em 960 foi instaurada, em Honan, a dinastia Song, que reunificou a China. No que respeita à cerâmica, esta atingiu uma grande mestria, sobretudo as porcelanas de formas elegantes e requintadas, com decoração pintada ou incisa, de temas florais. A arte da porcelana Song é conhecida pela sua simplicidade de formas e pela pureza da cor e dos tons dos seus vidrados. Aparecem os vasos de cor verde-acinzentada, conhecidos em França, durante os séculos XVII e XVIII, como cerâmica *céladon*. A perfeição técnica era devida à maior rapidez do torno e a uma vigilância mais cuidada durante o processo de cozedura, tendo muitas destas peças por única decoração o tom da cor e as qualidades palpáveis.

dinastia Han (206 a.C. - 220 d.C.) que tem início uma tradição contínua de fabricação de cerâmica cozida e vitrificada para uso em túmulos. Da mesma forma que os vasos, os túmulos eram feitos de modo a oferecer um retrato da vida na época, com celeiros, casas, lagos para peixes, animais e jogos reproduzidos no barro. Louça cozida também foi produzida; a dinastia Song (960-1279) representou a idade de ouro da cerâmica chinesa, com os famosos fornos, tanto no sul quanto no norte da China. A cerâmica chinesa produzida após o século XVIII tem sido vista apenas como hábil imitação dos modelos antigos.



Figura 14: Vaso em cerâmica chinesa, dinastia Song. s.i.d. Fonte: Sollers³⁸ (2005), p. 83.

Evocação do barroco, da história, elementos expostos, azulejos, carne. Partes de órgãos e do corpo, que ex-votos³⁹, estão dependurados junto à mão do Cristo, em sinal de bênção, enquanto uma metade do rosto de um Cristo, com traços orientais, relembra

³⁸ Philippe Sollers: Estudou na escola superior de Ciências Econômicas e Sociais, em Paris. Sua primeira obra publicada, *Le Défi* (1957), recebeu o prêmio Fénéon. Mas é no início da década de 1960 que Sollers destacou-se como importante intelectual, empreendendo uma reflexão sobre a linguagem e suas relações com o real.

³⁹ O ex-voto (do latim: Por força de uma promessa, de um voto; ou a abreviação de *ex-voto suscepto*: O voto realizado) é o presente dado pelo fiel ao seu santo de devoção em consagração, renovação ou agradecimento de uma promessa. A origem cristã do ex-voto data do século IV, a partir da absorção de antigas práticas pagãs. A significação mágica pagã foi adaptada para outra experimentação religiosa. No século XVII, a prática atingiu a orla norte do Mediterrâneo. No XVIII e no XIX, chegou ao interior da Europa, onde a tábua votiva foi predominante, e América, até regredir no XX.

também, como gratidão pela bênção recebida. Portanto, dois lados da mesma vertente: o anseio ou gratidão imantam fidelidade e dádiva, de maneira a criar um circuito místico e de religiosidade universal.

Adriana não pendura exatamente partes do corpo, mas as insere nos azulejos, como adesivos. Observa-se o rosto de Cristo, e o baixo corporal avantajado.



Capítulo 2

POÉTICAS HÍBRIDAS

2.1 ESTRO PARA A SÉRIE *TERRA INCÓGNITA*

Em *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino, é estabelecido um diálogo entre Marco Polo, um jovem veneziano, e Kublai Khan, imperador dos tártaros. A tarefa de Marco Polo era a de viajar pelas cidades e descrevê-las para o imperador. Cada descrição do jovem é rica em detalhes de um determinado aspecto que chama a sua atenção.

Fazendo referência a essas cidades sempre com nomes femininos, Marco Polo fala incansavelmente sobre inúmeros lugares. As viagens que viabilizam as narrativas, segundo Polo, só acontecem, de fato, na presença do imperador Kublai Khan. Ele, na verdade, não vai a esses lugares, justificando que todas as coisas que vê e faz ganham sentido num espaço da mente em que reina a mesma calma que existe no lugar onde conversa com o imperador.

A narrativa de *As Cidades Invisíveis* é inspiradora no que diz respeito ao modo de olhar para a cidade, para seus detalhes e nuances que, muitas vezes, passam despercebidas. O livro parece mostrar, também, que a cidade é um espaço para a fantasia, ou pelo menos tem elementos que possibilitam isso. Seja pelas figuras humanas e as relações pessoais desencadeadas por elas, ou mesmo pela infraestrutura, pelo conjunto arquitetônico.

Em um dos ensaios do referido livro, Giulio Argan faz observações relacionadas à arquitetura e aos desdobramentos deste processo. De conformidade com Argan⁴¹, “(...) a arquitetura se adaptou à cultura de massa e à situação tecnológica atual

⁴¹ ARGAN, 2000, p. 49.

destruindo-se como arquitetura e tornando-se urbanismo. O urbanismo é plano, projeto, programa de projeção.”



Figura 16: VAREJÃO, Adriana. *Quadro Ferido*. 1992. Óleo 165 x 135 cm – Coleção Particular.

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

A argumentação de Argan ainda reserva questões pertinentes sobre as intenções em comum entre os projetos arquitetônicos e artísticos. Nos dois processos há poéticas e metodologias intencionadas. São movidas conforme uma ideologia, exercida de modo dinâmico. Ou seja, um conjunto arquitetônico, pensado para uma determinada época, é sempre atualizado num procedimento dinâmico em que se faz referência ao passado no qual foi construído. Esse dinamismo é sentido de um modo geral no comportamento humano e, segundo Argan⁴², também na arte:

A grande mutação no agir humano, também na arte, é exatamente essa passagem da contemplação-representação da natureza-modelo à ação que incide sobre a realidade social e a modifica, e que é recíproca, e obriga o indivíduo a enfrentar situações sempre diferentes, a regular seu próprio comportamento segundo as circunstâncias que a cada vez se apresentam.

A tela *Passagem de Macau a Vila Rica*, de 1992, resgata o quanto os chineses pululam no imaginário ocidental, particularmente no do brasileiro. Excêntricos em seus costumes, sempre representam a fronteira da alteridade possível. Na nossa historiografia, chegam por volta de 1812 quando, a mando de D. João VI, o Conde de Linhares determinou vir uma colônia de chineses de Macau, com a finalidade de conhecer o solo e experimentar o cultivo do chá no Jardim Botânico, nessa época ligado ao Alto da Boa Vista, Rio de Janeiro.

⁴²ARGAN, *op. cit.*, p. 19.

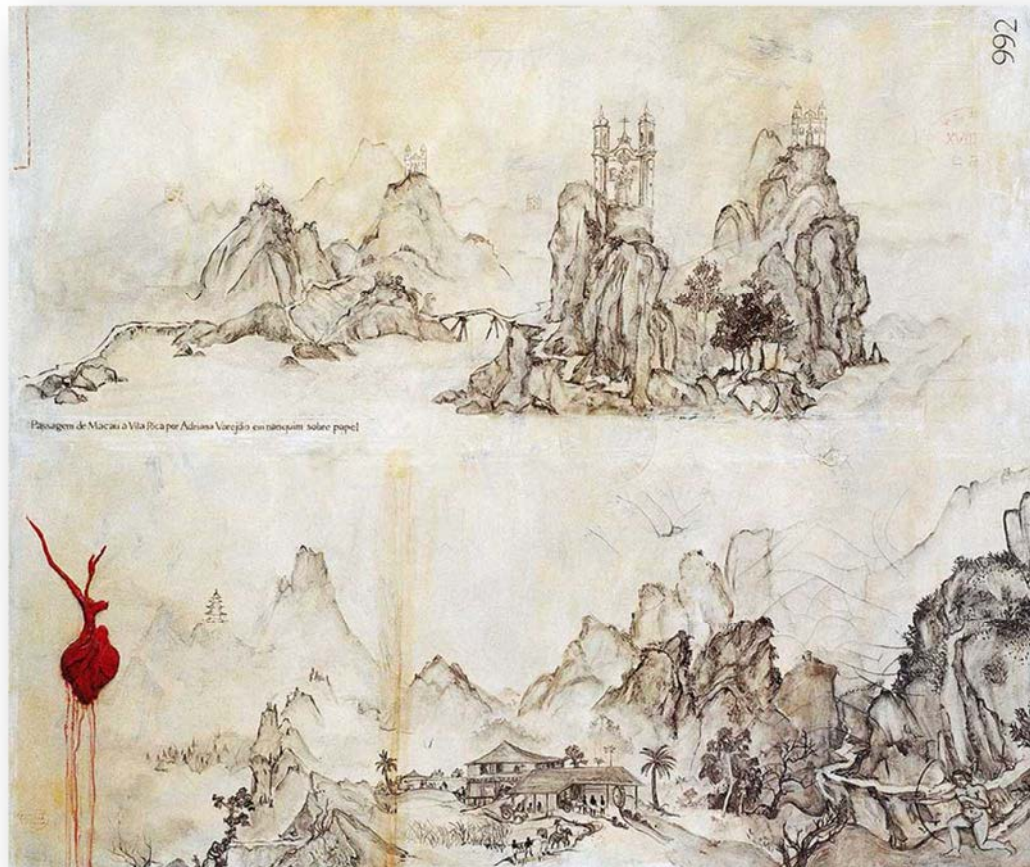


Figura 17: VAREJÃO, Adriana. *Passagem de Macau a Vila Rica*. 1992. Gesso e cola sobre tela, pintado a óleo 165 x 195 cm – Coleção Particular.

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

Afinal, culturas não são mônadas⁴³, posto que não há como pensar na existência de culturas puras ou essenciais uma vez que, desde sempre, elas se amalgamaram umas em relação às outras.

Quiçá, por isso, Adriana tenha se inspirado por duas pontas dessa colonização, por meio da reunião inesperada de dois extremos, Macau e Vila Rica. Mas, evidencia rachaduras e imperfeições nesse processo; no quadro, as linguagens se fundem como efeito da colonização. E esse parece ser o desafio da artista: em vez de didaticamente

⁴³Conceito-chave na filosofia de Gottfried Wilhelm Leibniz. No sistema filosófico deste autor, significa substância simples: Do grego se traduz por "único", "simples". Como tal, faz parte dos compostos, sendo ela própria sem partes e, portanto, indissolúvel e indestrutível. Leibniz usa constantemente a expressão substância simples quando se refere à *mónade*. Cada *mónade* apresenta-se, neste sentido, como um mundo distinto, à parte, próprio – mas também como unidade primordial que compõe todos os corpos. Leibniz – *Princípios de Filosofia ou Monadologia* – ebook.

denunciar a destruição e a violência, brinda-nos ao revisitar artisticamente o que a colonização gestou. O sangue aqui aparece como exploração e colonização política, mas também fertilização, parto, crescimento e drama barroco.

Na obra *Panorama da Guanabara*, de 2012 (Figura 18), a artista revisita a paisagem relida e retirada de um surrado livro chinês, porém agora ambientada no Rio de Janeiro. Numerosos artistas tangenciaram na arte do panorama⁴⁴:

Essa técnica pictórica buscava recuperar em largas extensões horizontais paisagens em geral litorâneas. Mais especialmente, tentaram gravar o Rio de Janeiro e a baía de Guanabara que, desde a abertura dos portos em 1808, converteu-se em cartão postal da corte. Conta-se que, entre os profissionais da arte, destacaram-se pintores que desenvolveram tal atividade em Cantão e Macau, entre os anos 1830 e 1870. Chamados de *trade painters*, esses especialistas, que trabalhavam com técnica ocidental para agradar a uma clientela europeia...

Na obra de Adriana as projeções ganham protagonismo, assim como a memória, que dantes escondida por detrás da imagem perfeita, ganha assim o primeiro plano. O Sagrado Coração assenhora-se da cena indelével como uma mancha que sangra, e que é ímpar porque ostenta uma bidimensionalidade pela razão de tanta tinta acumulada⁴⁵:

E falando em clichês e projeções, fica evidente como a inspiração para essa mancha vermelha veio de um objeto laico, porém recorrente na cultura chinesa: os carimbos. Adriana Varejão destacou em sua obra o fato de as pinturas chinesas estarem sempre repletas dessas marcas, com frequência vermelhas. Por isso mesmo, nesse caso, as próprias manchas se comportam como arte.

Amor humano e amor celestial interagem no projeto cristão, mas também de um plano barroco constante nas artes de Minas Gerais do século XVIII. O historiador Simon Schama⁴⁶ promulgou que a paisagem já vem carregada de memória e pouco tem a ver com a observação a olho nu. E o legado de Franz Boas⁴⁷ estabelece: “o olho que vê é órgão

⁴⁴ SCHWARCZ, 2014, p. 74.

⁴⁵ SCHWARCZ, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁶ SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. 1996.

⁴⁷ Franz Boas (Minden, 9 de julho de 1858 - Nova Iorque, 21 de dezembro de 1942) foi um antropólogo teuto-americano. Na época de Boas, a antropologia era marcada pela ideia de que raça e cultura, e raça e linguagem, constituíam fenômenos interdependentes. A cultura era conceituada como resultado do

da tradição”; portanto, é impossível observar qualquer objeto, situações ou pessoas despidos dos nossos valores culturais. Na regra, registramos tudo a partir das lentes do nosso contexto. E apercebemos ser essa a operação arquitetada por Adriana. Ela toma posse da ideia de que mapas e paisagens estão sempre cheios de clichês e projeções, dissimuladas no resultado final estampado sob a forma de um quadro, um documento, um manuscrito.



Figura 18: VAREJÃO, Adriana. *Panorama da Guanabara*. 2012.

Óleo sobre tela e resina 120 x 550 cm – Coleção Particular.

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

Igualmente em *Panorama da Guanabara*, a artista cria o mesmo formato e o tamanho avantajado de seus arquetipos; traz, assim como traduz, a enseada de Botafogo a partir de sequências cruzadas. Nesse procedimento, assiste-se a uma paisagem brasileira pintada à moda dos chineses, porém com uma técnica ocidental. E, por fim, quem sofre com quem nessa China mineira, nessa Vila Rica capital de Macau ou nesse Rio de Janeiro com pagodes⁴⁸ do Oriente?

pensamento racional do homem manifesto em diferentes graus, dentro de uma escala evolucionista. Encarava-se a história cultural como processo unilinear e universal, cujas expressões peculiares a cada sociedade, em dado momento, refletiam o seu estado de desenvolvimento.

⁴⁸Templo pagão entre certos povos asiáticos. (Cf. Dicionário Michaelis).

2.2 ADRIANA – QUIMERAS

Os registros do século XVI, *por Terras Brasilis*, seriam abalizados por muita imaginação, aliada com grandes doses de curiosidade e todo tipo de utopia. Foi o historiador Sérgio Buarque de Holanda, em seu livro *Visões do Paraíso*, quem salientou que, naquele contexto, e diante de tantas novidades, o pressuposto que vingou foi o de que, muito melhor que ver era “ouvi dizer”⁴⁹. Informações referiam-se a outras informações, depoimentos eram pautados em depoimentos.

Quimeras continuaram existindo nos desenhos e nos mapas da época – dessa terra inóspita habitada por monstros disformes – assim como se viram associadas aos relatos a respeito de práticas antropofágicas, que culminaram em discussões filosófico-religiosas a respeito da índole dos gentios: descendentes de Adão e Eva para alguns, bestas-feras para outros⁵⁰.



Ilustração do livro

Figura 19: GÂNDAVO, Pedro de Magalhães. *História da Província de Santa Cruz*. 1576. Biblioteca Nacional Rio de Janeiro. Fonte: <<http://www.bn.br>>

⁴⁹ HOLANDA, 1976.

⁵⁰ Em 1537 era necessário bula papal, reconhecendo a natureza e a alma dos selvagens.

Exemplo memorável foi a cerimônia descrita, muitos séculos depois, por Ferdinand Denis⁵¹, nomeado em 1838, bibliotecário da Biblioteca do Ministério da Instrução Pública, trabalhando durante quatro décadas. Assim, teve acesso a diversos textos e estudos antigos, dentre eles a um texto quinhentista que trata da festa feita pelos cidadãos de Rouen, na Normandia, para receber a comitiva real encabeçada pelo Rei Henrique II e sua esposa, a Rainha Catarina de Médici. O destaque dessa festa foi a participação de cerca de 50 índios Tupinambás que, trazidos do Brasil por marinheiros normandos, encenaram suas vidas no trópico, representando cenas de seu cotidiano para os cidadãos normandos e para a corte francesa.

O descobrimento dessa obra levou Denis a escrever *Une Fête Brésilienne Célébrée a Rouen en 1550*, publicada em Paris em 1850, em que transcreve do texto quinhentista a parte referente às encenações indígenas e insere diversas notas. Na mesma obra, Denis também acrescenta um texto de André Thévet⁵² sobre a Teogonia⁵³ dos antigos habitantes do Brasil e os *Poemas Brasilicos* do Padre Cristovam Valente que, escritos em tupi, serviam para a catequização indígena.

⁵¹Jean-Ferdinand Denis (Paris, 13 de agosto de 1798 - Paris, 1º de agosto de 1890) foi um viajante, historiador e escritor francês especialista em História do Brasil.

⁵²Frei André Thévet (Angoulême, 1502 - Paris, 23 de Novembro de 1590) foi um frade franciscano francês, explorador, cosmógrafo e escritor que viajou ao Brasil no século XVI, tendo escrito obras sobre os costumes da terra naquele tempo.

⁵³Genealogia e filiação dos deuses pagãos. Qualquer sistema religioso da Antiguidade, fundado nas relações dos deuses entre si e entre eles e os homens. (Cf. Dicionário Michaelis).



Figura 20: Gravura anônima representando os índios Tupinambás em Rouen, na França, 1551.
DENIS, Ferdinand. *Uma festa Brasileira*. 1850.
Fonte: Paris: J. Techener.

De Hans Staden⁵⁴, há que se mencionar suas publicações *Duas viagens ao Brasil: Arroçadas aventuras no século XVI entre os antropófagos do Novo Mundo*. Staden, em suas duas viagens à América do Sul, se ateu quase que exclusivamente aos costumes dos nativos que, na sua peculiar definição, o assombravam “com seus medonhos costumes”⁵⁵. Descreve como os aborígenes erguiam suas habitações, como acendiam o fogo, como atiravam nos animais, como dormiam em redes, desenhando com palavras suas feições: “São gente bonita de corpo e estatura (...) apenas são queimadas de sol, pois andam nus, moços e velhos, e nada absolutamente trazem sobre as partes pudentas”⁵⁶.

⁵⁴Hans Staden [Homberg (Efze), c. 1525 - Wolfhagen, c. 1579] foi um aventureiro mercenário alemão do século XVI. Por duas vezes Staden esteve no Brasil, onde participou de combates nas capitâneas de Pernambuco e de São Vicente contra navegadores franceses e seus aliados indígenas, e onde passou nove meses refém dos índios tupinambás. De volta à Alemanha, Staden escreveu um relato de suas viagens ao Brasil, que resultou em grande sucesso editorial da época.

⁵⁵ STADEN, 1942, capítulo 2.

⁵⁶ STADEN *apud* SCHWARCZ e VAREJÃO, 2014, p. 96.



Figura 21: Cena de antropofagia em uma das edições de *História Verdadeira e Descrição de uma Terra de Selvagens, Nus e Cruéis Comedores de Seres Humanos, Situada no Novo Mundo da América, Desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas Terras de Hessen até os Dois Últimos Anos, Visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a Conheceu por Experiência Própria e agora a Traz a Público com essa Impressão*. STADEN, 1557.

Fonte: SCHAWARCZ & VAREJÃO, 2014, p. 96.

À época, não foram poucos os textos, novelas e telas que sorveram desses relatos e imagens. Sobretudo, as questões inerentes à guerra e ao canibalismo

ganhariam várias acepções. A indignação provocada por esses homens que “comiam-se uns aos outros” era proporcional ao encantamento que exerciam.

Poderia ser relacionada uma sequência de teorias, desde as mais filosóficas às mais artísticas, que frequentaram esse fértil conceito: a antropofagia. Mas, para esse momento, o que vale enaltecer é que Adriana Varejão – nesse universo de associações advindas da concepção de canibalismo – imergiu para muito além do ato de saciar a fome, enaltecendo a artista, na prática ritual, o incorporar a força do inimigo. Surge assim, uma dupla antropofagia: Adriana, em seus processos criativos, funde elementos retirados das gravuras seiscentistas de Thévét, Gândavo, Léry, Staden e, sobretudo, de Bry⁵⁷, as quais passam a ser alimento e combustível visual.

O movimento antropófago de Oswald de Andrade não passa despercebido para a artista. Adriana bebe nas águas e na linguagem feita de aforismos de seu Manifesto de 1928⁵⁸, no qual o modernista Oswald – associando citações de Marx, Freud, André Breton, Montaigne, e cruzando modelos díspares – chegaria a seu conceito de antropofagia. No cerne do manifesto reinaria a contradição entre duas culturas: a assim denominada de primitiva (africana ou ameríndia) e a europeia ou de herança europeia⁵⁹:

Distinta de conceitos como aculturação e sincretismo – que previam um “encontro” harmonioso entre culturas –, aqui vinga a idéia de “deglutição” do outro; moderno e civilizado num processo ao mesmo tempo hierárquico e partilhado. Destaca-se, ainda, não a contraposição com a modernidade industrial, mas sua imbricação. Sobressaem-se, pois, elementos positivos dessa nova civilização, desses “bárbaros tecnicizados” e a entrada de um discurso não linear herdados, justamente, dos sentidos imprevistos da colonização europeia.

Para dar deferência a essa operação polimorfa e híbrida, Adriana converteria telas em azulejos. E nesse ritmo metafórico, expresso em mídias diversas, ela cria *Panacea Phantastica*, que trata de plantas alucinógenas dispostas em superfícies

⁵⁷ Partes das gravuras de Bry são mais bem exploradas no primeiro capítulo desta pesquisa.

⁵⁸ O Manifesto Antropófago (ou Manifesto Antropofágico) foi um manifesto literário escrito por Oswald de Andrade, principal agitador cultural do início do Modernismo brasileiro, o qual fundamentou a Antropofagia. Lido em 1928 para seus amigos na casa de Mário de Andrade, redigido em prosa poética à moda de *Uma Estação no Inferno* de Rimbaud, o Manifesto Antropófago possui um teor mais político que o anterior manifesto de Oswald, o da Poesia Pau-Brasil, que pregava a criação de uma poesia brasileira de exportação. Esteticamente, o segundo manifesto de Oswald, basicamente, reafirma os valores daquele, apregoando o uso de uma “língua literária” “não-catequizada”.

⁵⁹ SCHWARCZ & VAREJÃO, *op. cit.*, p. 96.

azulejadas, monotonamente brancas e azuis. Nessa obra ela inverte as flores inocentes, transformando-as em espécies alucinógenas, em azulejos decorativos antigos.



Figura 22: VAREJÃO, Adriana. *Panacea Phantastica*. 2003-2007.

Serigrafia sobre azulejo, 15,4 x 15,4 cm cada, 40 x 202 x 202 cm (instalação) – Inhotim.

Fonte: <<http://www.inhotim.org.br>>

Outra série é brindada com plantas ~~(de)~~ *Carnívoras*, presente na entrada do pavilhão permanente da artista, em Inhotim; no teto, Adriana escolheu representar as espécies *Darlingtonia*, *Dionaea*, *Drosera*, *Heliamphora* e *Nepenthes*, todas plantas carnívoras. Valendo-se de uma das modalidades mais consagradas da pintura *in situ* – a pintura de forro – a obra pode ser visualizada a partir do primeiro ou do segundo piso. A circunstância é a de que os azulejos viraram quase que a marca registrada, mas também uma provocação e um convite à alegria, tal o paradoxo que apresentam. Quase como se a matéria não compatibilizasse com o resultado; quase como se o material uniforme desmontasse a violência da imagem nele representada. Se o uso da retórica

do canibalismo já era visto como metáfora da colonização, a mesma ganha outro suporte pelas mãos da artista.



Figura 23: VAREJÃO, Adriana. *Carnívoras*, 2008.

Óleo e gesso sobre tela, políptico, 190 x 120 cm (5 telas), 90x 120 cm (2 telas) – Inhotim.

Fonte: <<http://www.inhotim.org.br>>

Os azulejos ocupam grandes espaços de significados na obra de Adriana e são tão híbridos quanto sua arte. A artista coloca em diálogo os trópicos, a colonização, os Song,

a Companhia das Índias, o canibalismo e os azulejos. Feitos para viajar. Sensualidade e violência confrontam não dois, mas um único lado da mesma vertente, assim como as duas faces do azulejo.

2.3 O SANTO OFÍCIO⁶⁰, MAPEADO

O poema épico mais genuíno é o canto da construção duma nação com a ajuda de Deus ou dos deuses. *Os Lusíadas* é uma epopeia moderna, em que o maravilhoso não passa dum artifício necessário, mas só literário. A fé única no Deus cristão é defendida por toda a obra.

Nos primórdios do século XVI, o mapa que desenhava o mundo na realidade o concebe, tal a quantidade de informações inusitadas que permeiam sua composição. Por conseguinte, o traçado de um mapa, na verdade, consolida um imaginário e não o contrário; trata-se de uma tentativa de compreender e classificar o mundo.

Uma tentativa foi imprimir nos mapas metáforas que procuravam atribuir uma menor insegurança: “monstros terríveis nos mares; animais exóticos em terra; uma gente estranha em seus territórios, e nos céus... muitos anjos e divindades que pareciam

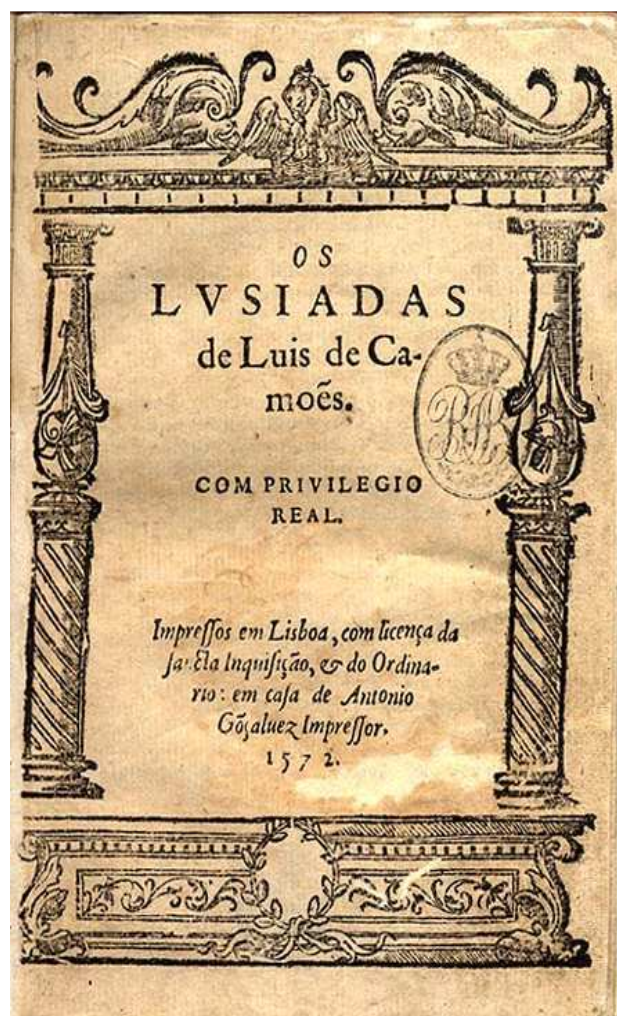


Figura 24: Capa da primeira edição de *Os Lusíadas*, de 1572.

Fonte: Biblioteca Nacional.

⁶⁰ Instituição formada pelos tribunais da Igreja Católica que perseguiram, julgavam e puniam pessoas acusadas de se desviar de suas normas de conduta. Ela teve duas versões: a medieval, nos séculos XIII e XIV, e a feroz Inquisição moderna, concentrada em Portugal e Espanha, que durou do século XV ao XIX. Referência: Mundo Estranho, p. 17.

garantir que a aventura precisava ter espaço e lugar.⁶¹”

E Camões declarou no Canto Primeiro, estrofe três de *O Lusíadas*: “Cesse tudo que a musa antiga canta, que outro valor mais alto se alevanta.”⁶², convocando seu povo a uma aventura insólita em direção ao desconhecido que embalava os sonhos, a imaginação. Para que isso passasse à concretude, era como se fosse necessário, com papel e lápis, desenhar um destino e cogitar sua eficácia.

Adriana, em meio à imagem da Figura 25 e aliada ao contato com o livro *A cartografia portuguesa e a construção da imagem do mundo*⁶³, subverte seu próprio mapa (Figura 26). No mapa (Figura 25) em que ela se balizou, anjos com expressões variadas parecem soprar a sorte dos navegantes desorientados, nessa missão inglória. Nesse mapa todo trocado, o mundo parecia observado de outro ângulo, já que o continente africano, representado pela Líbia, Etiópia e a Guiné, aparece no centro e a Europa encontra-se totalmente fora do seu eixo.

⁶¹ SCHWARCZ & VAREJÃO, 2014, p. 41

⁶² SCHWARCZ & VAREJÃO, *op. cit.*, p. 41.

⁶³ MARQUES *apud* SCHWARCZ & VAREJÃO, *op. cit.*, p. 41.

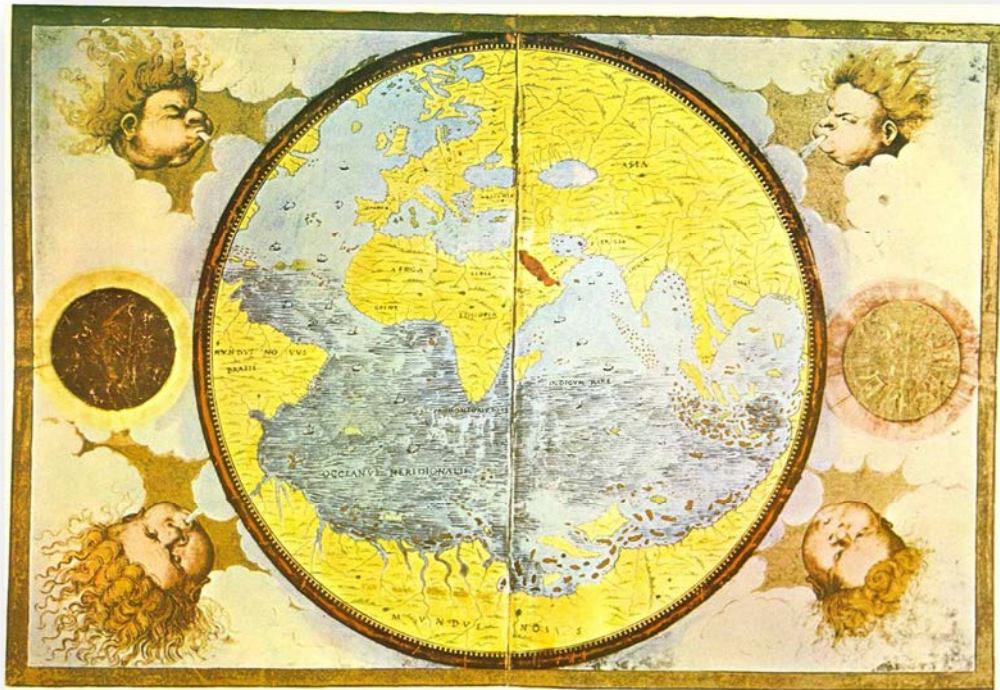


Figura 25: Imagem: Mapa de Lopo Homem. *Mapas Históricos Brasileiros*, da enciclopédia *Grandes Personagens da Nossa História*, Editora Abril Cultural, São Paulo, SP, 1969.

Reprodução do *fac-simile* da mapoteca do Ministério das Relações Exteriores, situada no Rio de Janeiro, então Estado da Guanabara.

No mapa da Figura 25, as agulhas eram bússolas: tinham outra finalidade, ou melhor, não eram para suturar, e sim para direcionar. Já para Adriana, agulhas são agulhas e formalmente costuram os cortes do mapa. Assim, a artista, cria a série *Terra Incógnita*, e o seu *Mapa de Lopo Homem II* (Figura 26) foi literalmente suturado. O ato de cerzir visa, por meio da tecnologia ágil e higiênica, extirpar, fechar, bloquear antes que tudo se contamine. Sutura e contaminação são pares opostos nesse conceito que, no ensejo, sugere ver ao mesmo tempo em que esconde, e separa o mais interno do mais externo.



Figura 26: VAREJÃO, Adriana. *Mapa de Lopo Homem II*. 1992-2004.

Óleo sobre madeira e linha de sutura 110 x 140 cm – Coleção Particular.

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

Ao observar a sutura na parte de baixo, na altura das “terras novas”, o cerzido aparentemente parece ter dado conta da tarefa. Por outro lado, a fenda no centro é maior e não há como deixar de notá-la. Aquém dos tratados que tentavam organizar o caos, ou da medida diplomática, figura o Tratado de Tordesilhas que ditava que as terras situadas até 370 léguas a leste de Cabo Verde pertenciam a Portugal, e as terras a oeste dessa linha pertenciam à Espanha.

A sensibilidade de Adriana literalmente explode e traz para o exterior o que é interior. No entanto, e a despeito da posição e do ângulo que se tome, vinga uma linha mais palpável, a cultura visual de um mundo “novo”, que sempre representou seu legado quimérico mais relevante, e nesse caso não poderia ser diferente.

As imagens legitimam as certezas que não se mostravam incidentes no âmbito da política e da sociedade. Já Adriana faz da ambivalência uma ótima referência. O expectador reconhece esse tipo de intervenção, orquestrada pela artista, na história brasileira.

Ao pontear o primeiro princípio de composição ao segundo, a imagem compósita encenada por Adriana não só traz à cena as vertentes caprichosas da “câmara de ecos barroca”, como alia uma visionária e quase que intraduzível *imago mundi*. Esta difunde sua obra para muito além das linhas limítrofes e previsíveis pela geografia que logra a globalização no velho livro de anotações, que se encontra em vermelho, mitificando o sangue derramado das nações e dos povos periféricos.

Capítulo 3

ANTROPOFÁGICO? A CRUEZA DA AZULEJARIA NÃO O PERMITE

3.1 AH... ESSE 'NOVO MUNDO' E SEUS 'NOVOS COSTUMES'

De conformidade com Maria Cândida Ferreira Almeida⁶⁴ o vocábulo *canibal* eclode à época do descortino da América, por meio de Cristóvão Colombo, que relata em seu diário o encontro de restos abandonados de um festim antropofágico em uma das ilhas das Antilhas. No referido diário, a grafia oscilou entre *carib*, *canib*, *caniba*, *canima*, e ainda *canibales*, enquanto os habitantes da região designavam seus inimigos de *caribes*. O termo canibal passa a significar, para o europeu, não só aquele que come a carne humana, mas também o habitante do Novo Mundo, como sinônimo de índios do Caribe ou sul-americanos, aludindo à antropofagia e à ferocidade.

O termo, na realidade, remonta à mitologia grega⁶⁵ e tem menção na Bíblia⁶⁶, e não há como negar que o canibalismo, ou melhor a antropofagia, é uma prática geralmente associada a rituais religiosos ou macabros, doenças mentais, crimes bárbaros ou até a questões de sobrevivência. Esteve no repertório ritual de tribos e povos de todo o mundo; foi o último suspiro de grupos derrotados.

Foi o historiador e cronista grego Heródoto, do século V a.C, o primeiro a abraçar a complicada tarefa de analisar e classificar o fenômeno do

⁶⁴ ALMEIDA, 2003, p. 40-42. Existe uma diversidade de práticas canibalísticas, com rituais próprios a cada grupo, cujo detalhamento não convém a este estudo.

⁶⁵ Na Grécia clássica, o ato de comer carne humana era denominado *anthropophagía*. Somente depois da descoberta da América, difundiu-se o termo canibalismo.

⁶⁶ O fato é relatado em II Reis 6:24-33: "O rei perguntou a uma mulher da Samaria: 'Que te aconteceu?' E ela: 'Esta mulher me disse: entrega teu filho, para que o comamos hoje, e amanhã comeremos o meu. Cozinhamos, pois, o meu filho e o comemos; no dia seguinte, eu lhe disse: entrega teu filho para o comermos, mas ela ocultou seu filho'".

canibalismo. Foi ele que cunhou a palavra “antropofagia” (fusão de *antropos*, que significa “homem”, e *phagein*, comer), até hoje a mais apropriada para designar o ato de comer carne humana⁶⁷.



Figura 27: *Cronos*, deus do tempo na Mitologia Grega, pai de Zeus, *devora um de seus filhos*. Peter Paul Rubens (1636).

Disponível em: <https://www.museodelprado.es>

⁶⁷MONTAIGNE, Michel de. *Canibais*. Capítulo XXXI do Livro 1 dos Ensaíes.

Antropófagos e canibais são, em princípio, idênticos, mas há uma importante distinção: a antropofagia seria ritual, enquanto o canibalismo ocorreria motivado pela necessidade, pela fome. Essa diferença destaca que o consumo da carne humana – como mantimento – era mais degradante do que a ingestão segundo regras sociais. No período colonial brasileiro foram descritos dois tipos de canibalismo ou antropofagia: exo-canibalismo, comum entre os tupis, e endo-canibalismo, praticado pelos tapuias do nordeste, segundo cronistas coloniais.

A origem desta prática é envolta em mistério e certamente assim permanecerá. Acredita-se que o canibalismo exista desde os mais antigos estágios de desenvolvimento da humanidade, e tenha surgido por vários motivos, desde sobrevivência à fome, tentativa de apaziguar os deuses, até o desejo de vingar-se ou exercer controle sobre os inimigos. No Brasil, o canibalismo ritual era prática comum – ao menos entre os indígenas do litoral brasileiro – que o interpretavam de um modo bastante peculiar, pois, para o guerreiro, representava a mais alta honra terminar como alimento do inimigo; vergonha seria mostrar medo diante da morte e recusar-se a ser devorado. O canibalismo ritual dos tupinambás encontra rica descrição nos relatos de viajantes como o aventureiro Hans Staden, que permaneceu prisioneiro de tribos indígenas do litoral, e de Jean de Léry, que testemunhou a prática por volta da mesma época, em meados do século XVI.

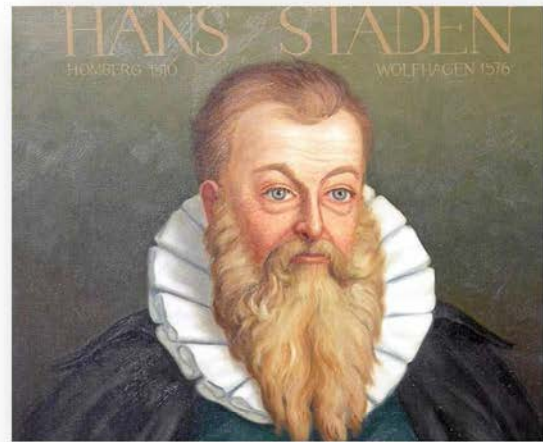
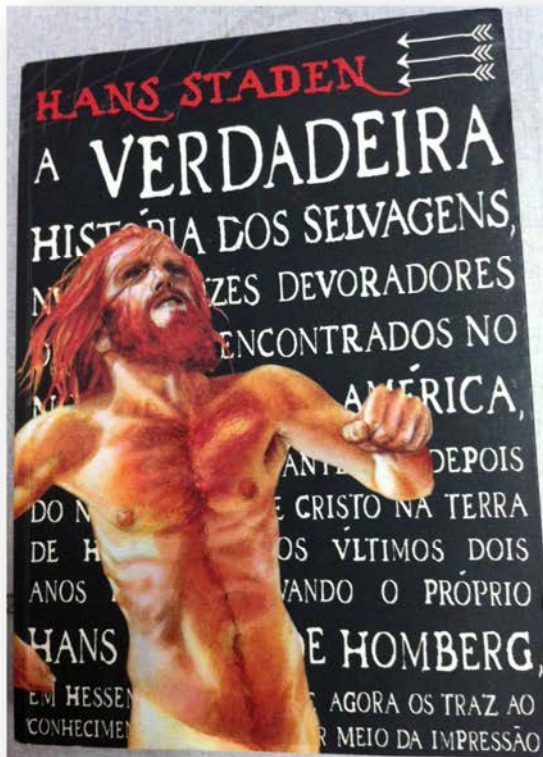


Figura 28: Hans Staden. *Verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens* (1548-1555). Dantes Editora. Tradutor Pedro Süssekind. Fonte: <<http://www.bibliomania.com.br>>

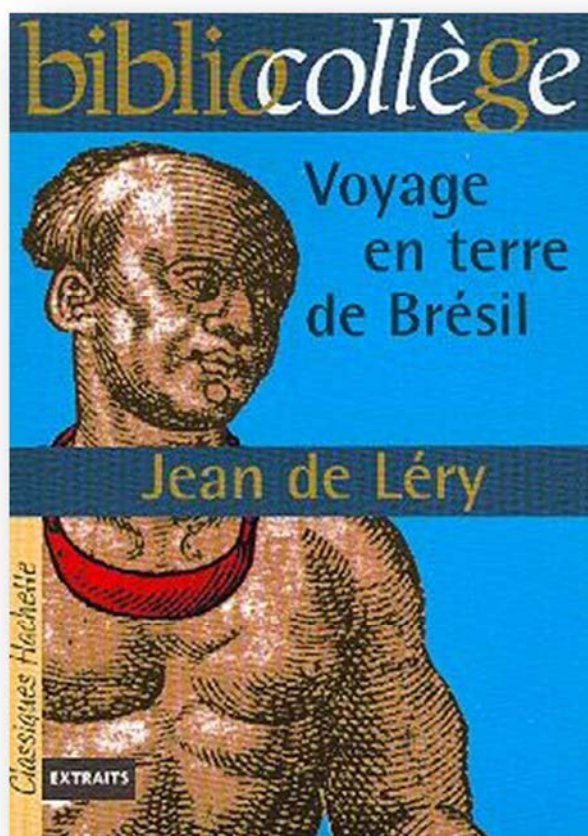


Figura 29: Família de índios tupinambás, em gravura de Teodore de Bry, do livro de Jean de Léry⁶⁸.

Imagem: Enciclopédia *Grandes Personalidades da Nossa História*, Editora Abril, São Paulo, SP, 1969, vol. I.

A partir do século XIX, com a predominância dos costumes ocidentais e cristãos no mundo, o canibalismo foi gradualmente sendo abandonado por todos os povos que tiveram contato com os exploradores, colonizadores e comerciantes europeus, presentes àquela altura em todas as partes do globo terrestre. Além dos conceitos morais e religiosos, estudos feitos nos anos 1960 em tribos da ilha de Papua-Nova Guiné – um dos últimos locais isolados do planeta – verificaram que povos, que até então tinham a prática de comer os tecidos e cérebros de seus parentes mortos, estavam transmitindo uma doença degenerativa aos seus filhos, algo semelhante à doença da ‘vaca louca’; e, nesse caso, por questões de doença, a prática foi suprimida.

⁶⁸Jean de Léry (1534-1611), pastor calvinista e missionário, publicou seu relato no livro *Histoire d'un Voyage Faict en la Terre du Brésil, autrement dite Amerique*, reeditado em 1980 como *Viagem à Terra do Brasil* (tradução Sérgio Milliet), 1980.

Adriana mais uma vez utiliza e reutiliza, a pretexto de tema e metáfora, a Antropofagia. Contudo nada é sensorial: “há projeto e engenho nessa operação de recortar pedaços e dar a eles nova corporalidade”⁶⁹.

No Brasil moderno, o escritor e poeta Oswald de Andrade (1890-1954), no Manifesto Antropófago⁷⁰, declarou-se “contra todas as catequeses”, referindo-se criticamente aos valores que haviam sido transladados da Metrópole para a Col nia.

S  a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.  nica lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religi es. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. **Contra todas as catequeses.** E contra a m e dos Gracos. S  me interessa o que não   meu. Lei do homem. Lei do antropófago. Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa (g.n.).

Sendo assim, emerge um conjunto que se revela nos detalhes de mais uma série, que se dissemina em um tipo de cria o similar   de um *bricoleur* – aquele antigo artesão que, a partir dos objetos que dispõe a sua frente, executa o projeto. Afinal, arquiteta-se antes um projeto, para depois realiz -lo; procura-se, em primeiro lugar, os materiais e, só depois, é que se d  forma ao projeto. Adriana  ,   sua maneira, *bricoleur*: tem diversos elementos   sua volta e os usa a seu dispor, criando matizes com o objetivo explícito de produzir novos sentidos e artes. Confere a eles nova interpreta o.

No ano de 1993, cria a série *Proposta para uma Catequese* e, novamente, estabelece-se um diálogo interno em um processo claro de ressignifica o; um hibridismo reiterado que confere   série diferentes sentidos.

Em *Proposta para uma Catequese – Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento*, nota-se o ressurgimento de Cristo nesta obra, acomodado em meio   imagem de Hans Staden. Observando-se no detalhe, sua mão levantada e com dois dedos erguidos –

⁶⁹ SCHWARCZ, VAREJÃO, 2014, p. 131.

⁷⁰ ANDRADE, “Manifesto Antropófago”. In: *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*. 1998. Vol. 1, pp. 532-535.

fazendo alusão ao gesto convencional de paz e concórdia – aparenta remeter a uma citação bíblica, propositadamente ambientada em um local muito estranho.

No caso, a artista se volta às imagens que acompanham os relatos de viagens, trazendo novamente à cena Theodor de Bry, não para retomar a visão europeia em relação aos costumes nativos, mas para se apropriar e teatralizar as imagens que se constituíram em paradigmas visuais e artísticos do período colonial. Nessa circunstância específica é possível pensar – com relação ao ritual que ocorre ao fundo – o quanto é legítimo imaginar que ela inclui o Cristo, por exemplo, para defender-se do ataque dos canibais.



Figura 30: VAREJÃO, Adriana. *Proposta para uma Catequese – Parte I*

Díptico: Morte e Esquartejamento, 1993.

Óleo sobre tela 140 x 240 cm – Coleção Particular.

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



Figura 31: VAREJÃO, Adriana. *Proposta para uma Catequese – Parte I*

Díptico: Morte e Esquartejamento, 1993.

Detalhe 1

Adriana se vale da apropriação da imagem não como uma cópia ou uma réplica de um estilo qualquer; o Cristo, no centro da tela, é a vítima e, enquanto passível de ser transplantado, dá sentido a um outro ritual. A apropriação das imagens da azulejaria e da gravura – pela artista – se dá por intermédio da projeção de imagens sobre a tela de pintura, quando passa a reconfigurar um diferente sentido. A propósito, cercando a cena, as mulheres, que tiram as vísceras de um inimigo morto, é mais (~~porém~~) fruto da imaginação europeia do que, como deveria ser, fruto de uma observação testemunhal.

Há, ainda, um outro detalhe: na parte superior do diptíco figura a frase: *Qui manducat meam carnem, et bibit meum sanguinem, in me manet, et ego in illo*. Nesse caso, e uma vez dentro do universo de uma antropofagia cristã, a analogia quase que se impõe. A frase retirada do Evangelho refere-se, literalmente, à transubstanciação do pão e do vinho no corpo de Cristo:

“Aquele que come do meu corpo e bebe do meu sangue está em mim e eu nele”. No entanto, roubada, a sentença leva acento, com os

pedaços – que podem ser o Cristo – moqueados para um festim canibal, um canibalismo ocidental⁷¹.



Figura 32: VAREJÃO, Adriana. *Proposta para uma Catequese – Parte I*

Díptico: Morte e Esquartejamento, 1993.

Detalhe 2

Proporcionados pelo entrechoque 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. Cabe inquirir: quem come quem? Por ser figura alegórica e ter o traço classicizante consorciado com o euroentrismo, a estampa do Cristo segue o padrão ilusório greco-latino – revisto pelo Renascimento – da representação humana.

Os pontos de vista doados pela obra de arte ao espectador são diversos e diversificados, e já vêm anunciados na simultaneidade das diferentes imagens em posse da artista. Assim sendo, já vêm marchetado de própria forma de representação tão bem adotada pela artista.

Em *Proposta para uma Catequese – Parte II Díptico: Aparição e Relíquias*, como em uma dilatada inquietação, é fácil notar como vários elementos presentes em outros trabalhos vão ressurgir nesta obra. Contumaz para Adriana, a azulejaria trata-se de

⁷¹ SCHWARCZ, VAREJÃO, 2014, p. 131.

terreno familiar, porém não exatamente reconhecido, esclarecido por Lilia Moritz Schwarcz⁷²:

A inspiração maior vem da Igreja do Bom Jesus de Setúbal, em Portugal. Nesse caso, a referência é evidente, a despeito de não absolutamente necessária. E vale a pena acompanhar os jogos de usurpação e invenção praticados por Adriana Varejão. Palmeiras, árvores, paisagens, estão todos lá, assim como os azulejos que vão virando marca e assinatura da artista.

A Igreja de Bom Jesus de Setúbal é, reconhecidamente, um monumento fundamental na formação e na afirmação da arquitetura manuelina, referência histórica da última década do século XV. A qualidade artística dos painéis azuis e brancos é mediana e o seu impacto visual escapa à primeira atenção do expectador mais incauto e deslumbrado, por exemplo, com as colunas torsas ou com a abóbada da capela-mor. No entanto o conjunto de 12 painéis constitui um dos mais notáveis e insólitos conjuntos da azulejaria historiada do século XVIII, retratando alguns passos da litania da Virgem Maria. Os azulejos barrocos retratam alegorias de alguma forma enigmáticas, baseadas em livro devoto de gravuras de época.

⁷²*Op. cit.*, p. 135.



Figura 33: Azulejaria da Igreja de Bom Jesus do Setúbal, final do século XVII, Setúbal - Portugal.
Disponível: <http://www.monumentos.pt>



Figura 34: Azulejaria da Igreja de Bom Jesus do Setúbal, final do século XVII, Setúbal – Portugal.

Detalhe 1

Estes painéis da Igreja Lusa são espetaculares pela sua complexidade e simbolismo, e foram inspirados na Bíblia, na simbologia das plantas, no exotismo e por que não dizer, também na alquimia. A decoração e a arquitetura do **Convento de Jesus** é realmente original e ajudou a lançar definitivamente a “moda do Manuelino”.

Adriana explora a história artística barroca, metamorfoseando imagens da história da arte em quimeras, ferramenta que reconfigura um outro espaço pictórico, que auxilia a pensar, de modo próprio, a pintura da artista na contemporaneidade. A história da formação colonial brasileira vai sendo redefinida, reescrita, revisitada, por meio da inserção de imagens da gravura e da azulejaria na pintura da artista, recombinadas em uma narrativa fragmentada, que surge na medida em que as fontes são apropriadas e redimensionadas para a produção de outros sentidos, que não os circunscritos pelas obras originais.

Talvez não seja exagero afirmar que, nessa azulejaria compósita de Adriana, sempre se está diante de vários elementos; contudo, há diferenças importantes que alteram a fatura do processo criativo original. Na inversão – no quadro da artista – é um indígena que repousa e projeta uma ramagem de sua boca e não São Francisco de Assis.

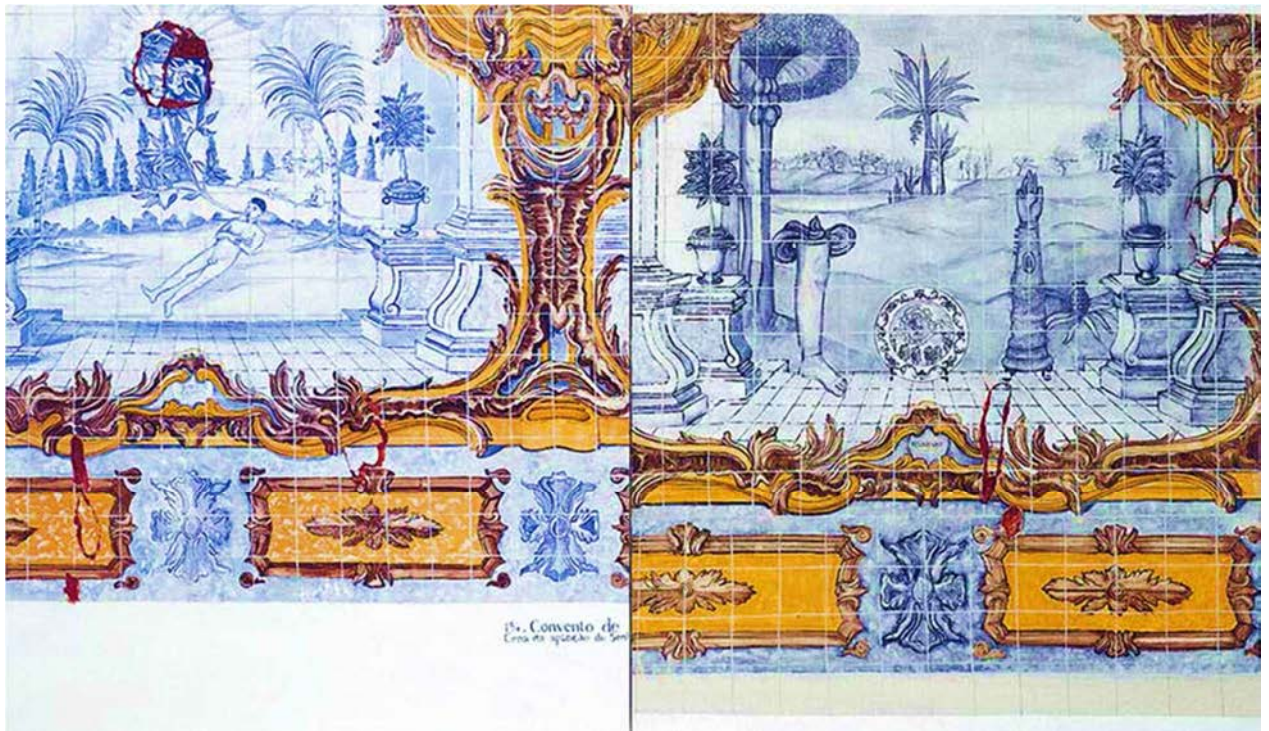


FIGURA 35: VAREJÃO, Adriana. *Proposta para uma Catequese – Parte II*
Díptico: Aparição e Relíquias, 1993.

Óleo sobre tela 140 x 240 cm – Coleção Particular.

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

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

De conformidade com Argan⁷³, a poética barroca do século XVII é da persuasão e, aparentemente, limitada às artes figurativas. Em realidade, o seu fundamento é a “verossimilhança” – um conceito que parece facilmente aplicável à arte. Por outro lado, a persuasão, capaz de determinar um valor ambiental a um espaço imaginário e verossímil, é um convite a entrar e a integrar-se, transmitido por meios visuais associados ao monumento.

Para além da representação do índio, observa-se um pedaço de perna, antes da grelha, um abacaxi dos trópicos, incluído na paisagem, ou um braço de São Bento ereto no centro, que é na verdade baseado no relicário de São Bento, da igreja e mosteiro de mesmo nome, em Salvador.

O conjunto da obra pede, porém, que se coloquem todas as peças juntas, e que se agreguem o amarelo e o azul da azulejaria original, desgastados pela contagem do tempo que o homem insiste em numerar; o sangue que dessa vez não escorre. O importante é que aqui se reencena um suplício e uma benesse: várias formas de crueldade, mas também oblações e graças partilhadas. Não, por acaso, o indígena também descansa e devaneia com outro mundo.

3.2 DENTRO E FORA; OS DOIS

Linda do Rosário

Seus corpos foram encontrados nus e abraçados sobre os restos de uma cama. Há quem diga que eles dormiam, ou que talvez decidiram permanecer unidos, sem fugir, cansados de se esconderem.

O incidente no Hotel Linda do Rosário.
O Globo, 2002.

O *lugar* – impregnado de memória – e que de alguma maneira parece-nos familiar, aproxima-se da questão do *estranho* tratada por Freud: “o estranho é aquela categoria do assutador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.”⁷⁴

⁷³ARGAN, *op. cit.*, pp. 40-43, nota 15.

⁷⁴FREUD *apud* CARTAXO, 2009, p. 267.

É possível reconhecer aquilo que nunca foi visto⁷⁵ quando se é levado muitas vezes – apenas pelo imaginário – a outro lugar, obscuro e medonho, por ser repleto de incertezas; porém, o *estranho* causa medo, desconforto pela inexplicabilidade. A incerteza provocada por caminhos desconhecidos – capazes de promover a expulsão da zona de conforto, uma vez que sua entrada ou saída ainda não é dominada com exatidão – remete à reflexão sobre labirintos, espaços em que⁷⁶:

ninguém pode ajustar seu andar ao de um guia; lá só se entra sozinho; entra-se no labirinto ao mesmo tempo que se adentra uma certa solidão (...) um lugar de violentas oposições (...) perder a cabeça abre prisões.

O azulejo, um dos motes recorrentes da obra de Adriana, reaparece em *Linda do Rosário*, uma das mais importantes obras da série *Charques*. Nesta escultura, a arquitetura se associa ao corpo, e a matéria de construção se torna carne. A obra foi inspirada no desabamento do Hotel Linda do Rosário, no centro do Rio de Janeiro, em 2002, cujas paredes azulejadas caíram sobre um casal num dos cômodos do prédio.

⁷⁵ Cabe enfatizar que, a partir deste subcapítulo, as obras comentadas não estarão tão vinculadas a processos históricos, muito embora se trate de obras com histórias.

⁷⁶ HOLLIER *apud* CARTAXO, 2009, p. 268.

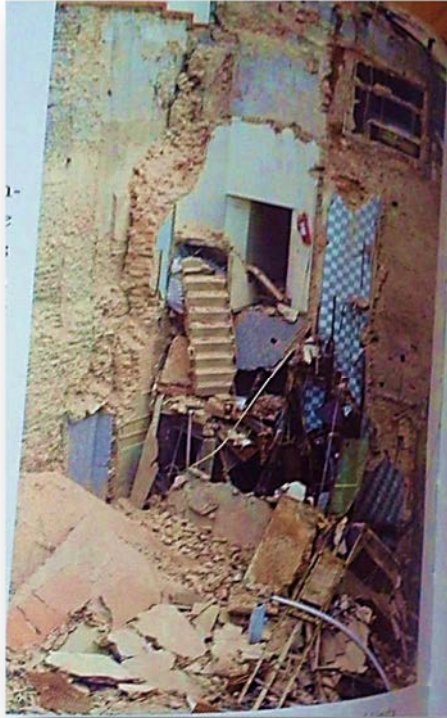


Figura 36: ***Ruínas do hotel Linda do Rosário***, que desabou em 2002. Imagem: jornal O Globo.

O viés simbólico, para a obra, em *Linda do Rosário* é abonado pelo título legitimado pela artista. Aos vazios da arquitetura, Adriana acresce informações no espaço transcendido – do Centro de Arte Contemporânea Inhotim – em instalação desenvolvida a partir do episódio de desmonoramento do hotel homônimo.

Paulo Herkenhoff mostra, mais uma vez, que “A cisão entre azulejos levou Adriana Varejão às ruínas de charques”⁷⁷. Essa é uma pintura de espessuras. Aliás, de muitas dimensões da espessura. Compreender o corpo da pintura é também compreender a possível dor da pintura e não abdicar de sua sensualidade e de seus fantasmas. E, com motivos históricos, a espessura aqui compreende amplamente apenas a materialidade, mas também a densidade simbólica do discurso pictórico.

⁷⁷ HERKENHOFF, 1998, p. 1.



Figura 37: VAREJÃO, Adriana. *Linda do Rosário*, 2004.

Óleo sobre alumínio e poliuretano, 195 x 800 x 25 cm (instalação) – Inhotim.

Fonte:

<<http://www.inhotim.org.br>>

Aqui, parece ter ocorrido uma devastação dos corpos, modo traumático capaz de revelar seus segredos. O corpo explode em vasos sanguíneos de carne e vasos de cerâmica com padrões chineses, islâmicos, chineses com influências islâmicas no contágio das culturas.

A artista discute relações paradoxais entre sensualidade e dor, violência e exuberância. No seu trabalho, difícil de classificar disciplinarmente, a carne, o sangue e, sobretudo a pele enquanto lugar que une ou divide interior e exterior, revelado e oculto, ganham com frequência uma condição metafórica ou transformam-se em imagens fortes de uma cultura que traz a violência e o sacrifício inscritos em sua gênese.

Celacanto Provoca Maremoto

O Barroco vive de uma interioridade absoluta. De uma cisão entre a fachada e o dentro, entre exterior e interior. Mas como em uma mesma dobra, que repercute dos dois lados. Nesse sentido, as incisões em minhas telas tendem a revelar um interior carnal que transborda para a superfície. Através da incisão eu relanço um lado sobre o outro. Assim se harmonizam em meu trabalho corpo e cultura, figura e geometria, mínimo e acúmulo, transparência e espessura, espiritualidade e visceralidade, razão e sensualidade plástica.

Adriana Varejão⁷⁸

A frase inaugural de Michel Foucault sobre Nietzsche, genealogia e história em *Microfísica do Poder*, apresenta a seguinte definição: “A genealogia é cinza; ela é meticulosa e pacientemente documentária. Ela trabalha com pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos”⁷⁹.

Foucault aponta na genealogia uma busca problemática e confirmadora da realidade, para então aduzir que “o que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem — é a discórdia entre as coisas, é o disparate”, e conclui que “a história ensina também a rir das solenidades da origem”⁸⁰.

Adriana proporciona uma articulação entre pintura, escultura e arquitetura, revisitando elementos e referências históricas e culturais. Especialmente criada para o espaço, a partir de um painel original em apenas uma parede, a instalação *Celacanto Provoca Maremoto* (2004-2008) vale-se não só do barroco e da azulejaria portuguesa como principais referências históricas, mas também da própria história colonial que une Portugal e Brasil.

A própria artista é quem recorda que, quando adolescente, lia por toda parte uma frase insistentemente pichada nos muros: “Celacanto Provoca Maremoto”. Como o país estava mergulhado nos “Anos de Chumbo” – designação do período mais repressivo da ditadura militar no Brasil que se estende, basicamente, do fim de 1968,

⁷⁸Entrevista com Hélène Kelmachter. *Câmara de Ecos*. Fondation Cartier pour l’artcontemporain - ActesSud, 2005.

⁷⁹FOUCAULT *apud* HERKENOFF, 2001, p. 3.

⁸⁰*Op. cit*, p. 3.

com a edição do AI-5 em 13 de dezembro daquele ano, até o final do governo Médici, em março de 1974 – muitos intuíram que a excêntrica frase se tratava de um slogan revolucionário, um código empregado por algum grupo de subversivos. Lilia Moritz Schwarcz dissemina que, a explicação para tal frase era, ao fim e ao cabo, bem mais corriqueira e despreziosa:



Concebida pelo jornalista carioca Carlos Alberto Teixeira, a expressão remetia ao seriado *National Kid*, exibido com grande sucesso nos anos de 1960. Em determinado momento, um personagem maléfico, dr. Sanada, exclamava justamente a misteriosa frase: “Celacanto provoca maremoto.”

À proporção de que a memória é o armazenamento de informações e fatos obtidos ao longo de experiências vistas, ouvidas ou vividas, o jornalista ficou com a sentença na lembrança e fez um desenho, nos idos de 1977, em que tudo tremia⁸¹:

A homenagem era das boas, pois não havia quem não se agitasse (e muito) com a entrada dos inimigos, que no citado seriado, eram os terríveis Inkas Venusianos. A contingência virou essência com o autor pichando a frase nos mais variados locais. O passo seguinte para sua multiplicação – e para sua veiculação e compreensão totalmente novas – foi o uso do “moderno” spray, bem como a veiculação da imagem para colegas residentes em Washington e Paris.

Atualmente se conhece a origem da frase, o que esclarece; porém não desvela a abrangência da disseminação. A apropriação também não explica o deslocamento feito por Adriana na criação da obra. Nessa instalação encontram-se o Barroco, o Oriente, o Ocidente, os azulejos, o mar, a música e... o *National Kid*. Muitas camadas, muitas cartografias. Com tantas alusões, esse trabalho é emblemático e, para este estudo, a explicação da frase funciona como um elemento a mais, nem mesmo o mais considerável.

⁸¹ SCHWARCZ, VAREJÃO, 2014, p. 325.

Celacanto Provoca Maremoto pode ser considerado um divisor na trajetória da artista, por intensificar a articulação entre investigações pictóricas e relações com a espacialidade.



Figura 38: VAREJÃO, Adriana. *Celacanto Provoca maremoto*, 2004- 2008.
Óleo e gesso sobre tela, 110 por 110 cm cada, 184 peças (instalação) – Inhotim.

Fonte: <<http://www.inhotim.org.br>>

As pontas dos dedos reincidentes remete, imediatamente, à prática recorrente que a luz propicia, aqui representando também metonimicamente o ato de olhar. A paixão pelo azul, lida como paixão pelo olhar, adquire o caráter de um dilúvio, feixe de sensações que desperta o estado poético; algo semelhante a um transe induzido do corpo, no qual o próprio corpo é participante ativo.



Figura 39: VAREJÃO, Adriana. *Celacanto Provoca Maremoto*, 2004- 2008.
Detalhe 1

As duas imagens que se seguem “atrás do mistério” parecem constituir uma metáfora radial – para usar a expressão de Severo Sarduy⁸² – em que blocos de imagens se sobrepõem, explorando, a partir da figura da folha em branco, significados diferentes. Perceba-se que a lógica desse tipo de imagem, atrás do branco da folha, borbulha o segredo; a folha branca que seduz como um beijo. A cor, os azuis matizados em diversos tons – cerúleo, ftalo, ultramar, cobalto – toda a passionalidade da criação esbarra nessa neutralidade, reafirma e renega, aproxima e afasta ao mesmo tempo.

⁸² Severo Sarduy se refere à “câmara de ecos” como o espaço onde escutamos ressonâncias sem nos ater a uma sequência ou a qualquer noção de causalidade, onde o eco precede, muitas vezes, a voz. Ele se refere também à inversão do enredo histórico conhecido, a uma narrativa sem datas.

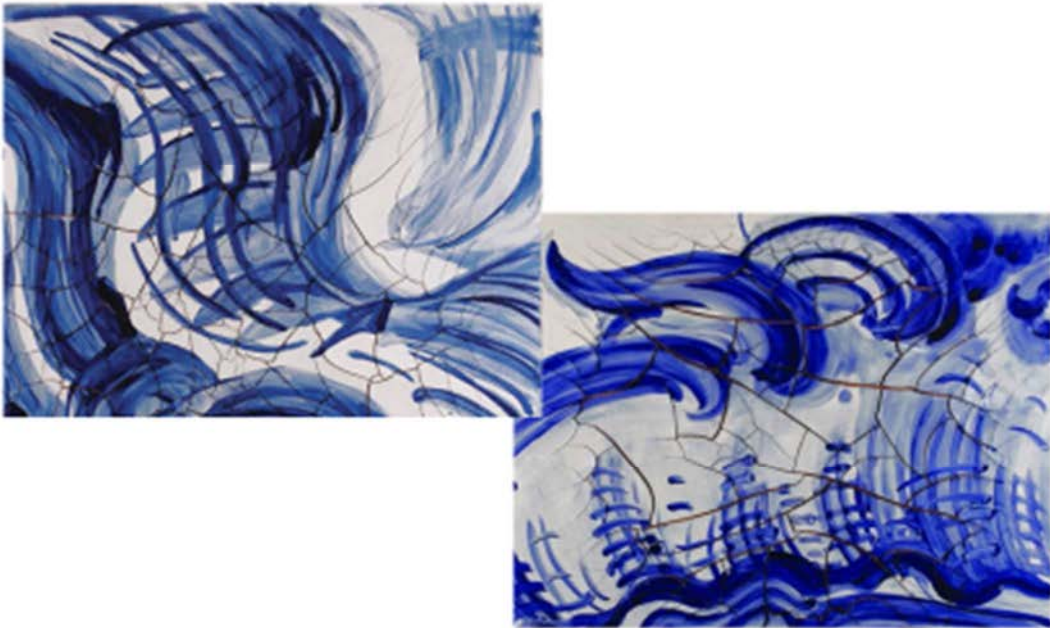


Figura 40: VAREJÃO, Adriana. *Celacanto Provoca Maremoto*, 2004-2008.

Detalhe 2

Do barroco e da azulejaria portuguesa são enaltecidas as principais referências históricas; e, da própria história colonial que une Portugal e Brasil, são emanados os domínios do mar, o grande elemento de ligação entre ‘velho’ e ‘novo’. Colocados nos 184 painéis – formando um *grid* – Celacanto faz referência à maneira, aparentemente desordenada e casual, com a qual são repostos os azulejos quebrados dos antigos painéis barrocos. Assim, o maremoto e as feições angelicais – impressas nas pinturas – formam esta calculada arquitetura do caos, com modulações cromáticas e compositivas, remetendo à cadência entre ritmo e melodia.

Oferecidos como fragmentos: anjos, volutas, panejamento, cornijas ou qualquer outro elemento quimérico, a imagem é produzida a partir de um elaborado e delicado processo de seleção que Adriana revela em videodocumentário⁸³. Primeiro, fotografa-

⁸³ Entrevista concedida a Marcos Ribeiro, em 28 de setembro de 2009.

se os fragmentos de azulejos, depois elege-se o repertório de imagens e as articula por meio de um processo digital, elabora-se um mosaico de combinações infundáveis.



Figura 41: VAREJÃO, Adriana. *Celacanto Provoca Maremoto*, 2004-2008.
Detalhe 3

Ao dar materialidade, fragmento por fragmento, a originalidade da tela de Adriana – como modo de produção da composição de uma nova obra a partir de uma matriz histórica – não se dá como criação mecânica de réplicas, mas sim, como uma aglomeração e justaposição de partes não hierárquicas. Todavia, para análise da repetição não se torna relevante a identificação dos fragmentos ornamentais repetidos, porquanto compõem um princípio de organização em uma ordem ritmada e dinâmica, entre o esquema espacial e o ritmo temporal, não se reduzindo a um protótipo mecânico.

A ausência da narrativa, substituída pelo ornamento, provoca o prazer da experiência visual, pelo excesso e horror ao vazio⁸⁴: “O suplemento – uma voluta ainda, ou o ‘anjo a mais!’ (...). ‘Tanto trabalho perdido!’”. O que intervém, neste caso, é o jogo do erotismo, enquanto atividade lúdica que transgride o útil, o funcional

3.3 ‘Ó PÁTRIA AMADA’ E O SEU *POLVO*

Crises são momentos de verdade. Elas trazem à luz os conflitos que na vida diária permanecem ocultos sob as regras e rotinas do protocolo social, por trás de gestos que as pessoas fazem automaticamente, sem pensar em seus significados e finalidades. Nesses momentos expõem-se as contradições existentes, por trás da retórica de hegemonia, consenso e harmonia social.

Emília Viotti da Costa⁸⁵

A hora é de ancorar em território genuinamente brasileiro. É fato que brasileiros já estão por aqui, porém por meio de olhos imigrantes e, sobremaneira, distantes de qualquer traço de civilização local reconhecível. Logo, permeia, nos processos criativos de Adriana Varejão, o admirável. Se o admirável tem pátria, essa pátria é luso-colonizada, adotada pela relação social de produção denominada de escravidão que, de uma forma geral, estabeleceu-se desde o período colonial até o final do Império. A escravidão, no Brasil, é marcada principalmente pela exploração da mão-de-obra de negros trazidos da África, e transformados em escravos pelos europeus colonizadores do país. Por aqui, já havia muitos indígenas⁸⁶ que também foram vítimas desse processo.

Do declínio socioeconômico do “Velho Mundo”, há a particularidade dos processos imigratórios⁸⁷ – de povoamento no Sul do Brasil, iniciada em 1824, por imigrantes alemães e que continuou, depois de 1875, com imigrantes italianos –

⁸⁴ SARDUY, *op. cit.*, pp. 94-95.

⁸⁵ COSTA, 1998, pp. 13-14.

⁸⁶ A escravidão indígena foi abolida oficialmente pelo Marquês do Pombal, no final do século XVIII. Os escravos foram utilizados principalmente na agricultura – com destaque para a atividade açucareira – e na mineração, sendo, assim, essenciais para a manutenção da economia. Alguns deles desempenhavam também vários tipos de serviços domésticos e/ou urbanos. (Cf. Reformas Pombalinas – Mundo Educação).

⁸⁷ Por não se tratar de objeto desta pesquisa, o detalhamento tanto dos processos imigratórios quanto dos de miscigenação, ocorridos no Brasil, deixam de ser abordados em profundidade. São citados, apenas, para corroborar com a linha adotada na análise das obras, na oportunidade do presente estudo.

imigração essa como fonte de mão-de-obra para as fazendas de café na região de São Paulo, entre o final do século XIX e início do século XX, com um largo predomínio de italianos, portugueses, espanhóis e japoneses; imigração para os centros urbanos em crescimento, com italianos, portugueses, espanhóis e sírio-libaneses, além de várias outras nacionalidades.

A movimentação dos personagens nos momentos de transição, permite perceber que havia um intenso convívio entre colonizadores, índios, negros e – *a posteriori* – alemães, espanhóis, holandeses, franceses, Italianos, sírio-libaneses, armênios, japoneses, chineses, coreanos, isso para citar os maiores processos migratórios. Dentre os muitos recortes possíveis, interessa enfatizar especialmente a concepção do que é ‘Brasil’, a que se deu pela força sexual, nos trechos onde se trata explicitamente e sobretudo do tema da mestiçagem ou miscigenação.

De concordância com Lílian Schwarcz⁸⁸, é no início do século XIX que o termo “*raça*” foi amplamente introduzido, na literatura especializada, por Georges Cuvier⁸⁹ (1769-1832), inaugurando a ideia da existência de heranças físicas permanentes entre os vários grupos humanos. O naturalista francês, por meio de critérios baseados nas diferenças geográficas e na variação da cor da pele, dividiu a humanidade em três subespécies – caucasiana, etiópica e mongólica – e depois as subdividiu por critérios mistos, físicos e culturais.

A relação entre o clima e a raça seria refeita por Euclides da Cunha (1866-1909), em *Os Sertões* (1902). Nos primeiros capítulos, mostrou realisticamente os poucos recursos do sertanejo e as calamidades naturais que o assolavam. Apesar de considerar a mistura de raças diversas como prejudicial, acreditava que o sertanejo compunha uma raça forte e distinguia dois tipos de mestiçagem⁹⁰:

Este fato destaca fundamentalmente a mestiçagem dos **sertões** da do **litoral**. São formações distintas, senão pelos elementos, pelas condições do meio. O contraste entre ambas ressalta ao paralelo mais simples. O sertanejo tomando em larga escala, do selvagem, a

⁸⁸ SCHWARCZ, 1993, p. 47.

⁸⁹As pesquisas de Georges Cuvier, naturalista que muito influenciou seus contemporâneos, representaram uma transição da ciência biológica do século XVIII para a teoria evolucionista de Charles Darwin.

⁹⁰ CUNHA, 1973, p. 126.

intimidade com o meio físico, que ao invés de deprimir enrija o seu organismo potente, reflete, na índole e nos costumes, das outras raças formadoras apenas aqueles atributos mais ajustáveis à sua fase social incipiente (g.n.).

Desse modo, na concepção euclidiana, a mistura racial no sertão teria sido um fator positivo, favorável à adaptação ao meio, sobretudo, por intermédio do sangue indígena. Assim, o mestiço sertanejo ... *É um retrógrado; não é um degenerado*⁹¹. O pintor Candido Portinari (1903-1962)⁹², tem como tema essencial o Homem e, a força de sua temática social, enalteceu a saga sertaneja em muitas das suas telas:



Figura 42: *A descoberta da terra*, 1941.

Pintura mural de Portinari executado para a Fundação hispânica no edifício da Biblioteca do Congresso.

Fonte: <<https://www.escriitoriodearte.com/artista/candido-portinari>>

⁹¹ CUNHA, *op. cit.*, idem.

⁹² A partir de *Café*, o humano – compreendido em termos sociais e históricos – torna-se a tônica da arte de Portinari, voltada para a captação da realidade natural e psicológica, para uma expressividade ora serena e grave, ora desesperada e excessiva. A nova problemática encaminha-o – a exemplo dos mexicanos – para o muralismo, em que procura magnificar sua busca duma imagística nacional, alicerçada no trabalho e em suas raízes rurais. (...) Após 1947, a arte de Portinari conhece uma nova modificação. São postas de lado, ao mesmo tempo, a dramaticidade expressiva e a preocupação social. (...) Os novos temas de Portinari são sobretudo históricos. FABRIS, Annateresa. 1977.

Mais tarde, na década de 1930, com a publicação de *Casa-Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre (1900-1987), a mistura de raças passou a ser vista como fenômeno único, original e favorável à sociedade brasileira. O sociólogo Norbert Elias⁹³, define:

É notável a transformação e regulação de impulsos que requer tanto o fato de escrever os livros como o de lê-los. Não obstante, o livro não cumpre a mesma função na sociedade cortesã que na burguesa.

Pensar os avatares na consagração de Gilberto Freyre e do livro nodal em sua história intelectual permite analisar momentos centrais na construção da autonomia do campo das ciências sociais no Brasil. Os significados de *Casa-Grande & Senzala* são marcantes na trajetória intelectual de seu autor, do pensamento social brasileiro, e na história da edição no Brasil.



Figura 43: Ilustração de *Casa-Grande & Senzala*.

REPRODUÇÃO.

⁹³ ELIAS, 1994, p. 486.

No Brasil, a mestiçagem como fato social, só começou a ser percebida, por historiadores, sociólogos e antropólogos, portanto, no transcorrer do século XIX. Mas, em uma sociedade dominada pela noção da superioridade branca, a miscigenação racial foi então entendida como fato negativo, que degradava o povo brasileiro.

O atrito entre diversas práticas culturais se resolveu, historicamente, com base em perspectivas etnocêntricas. O etnocentrismo se refere a uma atitude – que por via de regra se impõe – baseando-se em determinados valores tidos como generalizantes e válidos, conforme expõe Claude Lévi-Strauss: ... *Esta atitude do pensamento, em nome do qual se rejeitam os ‘selvagens’ para fora da humanidade é justamente a atitude marcante e a mais distintiva destes mesmos selvagens ...*⁹⁴. De forma peculiar, no mundo ocidental, a cultura europeia durante séculos veio se impondo como universal, revelando seu caráter etnocêntrico.

O etnocentrismo, em sua abordagem, configura-se como um campo complexo e híbrido em perspectivas e debates, não se encaixando em esquemas *explicativos-generalizantes*, mas, pelo contrário, tornando-se uma criativa área de estudos e debates, e de incessante interação entre visões distintas; a propósito, a expectativa do “velho continente civilizado” sobre o “novo continente bárbaro” marcou o choque entre as diferentes culturas ao longo de séculos.

Dos anos de 1980 para cá o mundo mudou drasticamente. Pode-se dizer, portanto, que nos tempos pós-modernos as identidades multiplicam-se, ao mesmo tempo em que se fragmentam. O homem pós-moderno, ao adquirir novas facetas identitárias, adquire também mais um aspecto de diferenciação perante o “outro”.

Algo análogo acontece com a *Pele tatuada à moda de azulejaria*⁹⁵, que se encontra em *série* e *outras séries* de Adriana Varejão. Fragmentos de pele são retirados do corpo, ainda com sangue, e expostos em azulejos brancos. Imagens religiosas lembram as relíquias de ex-votos, presença cativa na poética de Adriana. Por fim, as

⁹⁴ LÉVI-STRAUSS, 1974, p. 17.

⁹⁵ SHWARCZ e VAREJÃO, 2014, p. 335.

múltiplas nuances de pele exploram a ideia de que cor é variação, e declaram – quase que de forma indelével – a realização do mais recente trabalho da artista: *Tintas Polvo*.

Num país, como o Brasil, com o panorama histórico, cultural, social e de um hibridismo incalculável, Adriana se inspira no polvo – molusco marinho da ordem dos octópodes – que significa oito pés⁹⁶:

Os polvos dispõem de oito braços com fortes ventosas à volta da boca. Possuem um corpo mole, flexível, não têm esqueleto interno ou externo. Como meio de defesa, liberam uma tinta que excede o papel da camuflagem protetora. Esse pigmento é semelhante melanina humana, que fornece cor para o cabelo e a pele. E ainda, a palavra '**polvo**' em português tem proximidade fonética com a palavra '**povo**' (g. n.).



Figura 44: Adriana em seu ateliê, no Rio, diante da parede com 33 quadros da série *Polvo*.

Foto: Murillo Meirelles.

Fonte: <<http://revistatpm.uol.com.br/revista/141/paginas-vermelhas/adriana-varejao.html>>

⁹⁶ DUARTE, 2014, p. 03.

Adriana apropria-se da temática da cor e da pele sob uma nova roupagem, (e) dialogando diretamente com o imaginário nacional de negociar com a raça: ... *a gente não tem sangue nas veias, tem tinta...*⁹⁷ brinca a artista. Adriana leva ao limite seu status de artista e pesquisadora (e) bem como seu pensamento a respeito da miscigenação, tendo como morada a pintura. Se a mistura de raças e culturas sempre mobilizou sua poética, nessa *série* é a pintura que aprisiona a miscigenação.



Figura 45: VAREJÃO, Adriana. *Polvo Portraits (China Series)*.
Óleo sobre tela, 5 telas de 52 por 45,5 cm e 2 telas de 52 cm – Coleção Particular.
Fonte: <<http://www.adriavarejao.net>>

⁹⁷SHWARCZ e VAREJÃO, 2014, p. 337.

O multiculturalismo era recente quando a artista já trilhava um caminho que mirava as diferenças de raças, culturas, estilos, bem como munia-se de um *ethos* não eurocêntrico, tendo na China, na mestiçagem, no barroco e no passado colonial alguns motivos principais de sua pintura.



Figura 46: VAREJÃO, Adriana. *Polvo Portraits (Seascape Series)*.
Óleo sobre tela, 3 telas de 72 por 54 cm – Coleção Particular.
Fonte: <<http://www.adriनावarejao.net>>

A representação do polvo desperta a atenção da artista pela anatomia, pela forma plural e pela sonoridade do nome, aspectos estes que a levaram à presença de um vocábulo insuspeito, exótico e, sobretudo, sintomático da situação social identitária do país, encontrada em uma pesquisa de campo elaborada pelo IBGE, em 1976⁹⁸:

... o censo oficial brasileiro classifica comumente as pessoas em cinco grupos diferentes de acordo com a sua cor de pele: branco, preto, vermelho, amarelo e pardo. Naquele ano, porém, a pesquisa domiciliar introduziu uma questão em aberto: “Qual é a sua cor?”. O resultado foram 136 termos, alguns inusitados, cujos significados são

⁹⁸ DUARTE, 2014, p. 05.

muito mais figurativos do que literais. As respostas revelam o quanto a noção de raça é subjetiva.

Adriana consoma sua sagacidade ao se apropriar de uma amostragem – supostamente ‘científica’ do IBGE – para colocar em prática como ela está atravessada por uma carga extremamente subjetiva, “psicanalítica” até, que pede a todo momento para ser interpretada à luz de nossa formação colonizada.

Polvo, na sua complexidade como projeto artístico e cultural, revela-se um grande sinal de subjetividades hipercolonizadas⁹⁹. A dificuldade em lidar com a identidade da raça é resultado de uma sociedade que privilegia escancaradamente o branco e é, a despeito de sua face cordial, racista. Mas *Polvo* possui muitas camadas; assim, exhibe o sintoma e, a um só tempo, o desfaz, mostrando seu lado poderoso.

⁹⁹ No sentido figurado de: tomar conta de. (Cf. Dicio)



Considerações Finais

A incumbência de assenhorear-se do tempo pela memória, de inseri-lo na consciência histórica e de dar-lhe um sentido aceitável é uma constante da atividade humana. O agente racional humano busca, ininterruptamente, atribuir sentido ao que faz. Isso ocorre no plano intencional: valores, ideias ou interesses fundamentam e encaminham o agir. Esse plano antecede, ao menos logicamente, o agir concreto.

Desse prisma, há o esforço por construir um tempo histórico em que a existência e a ação tenham sentido e produzam sentido. Essa acepção atribuída à memória histórica, ou construído a partir da história, desempenha um papel decisivo para a identidade de cada um, do grupo a que pertence e da sociedade que forma.

Nessa esteira, vale trazer à colação que a identidade de cada um, do grupo a que pertence e da sociedade que forma se insere em um mundo globalizado, com uma universalidade de linguagens. A complexidade e a abrangência dos veículos de telecomunicações – notadamente a partir da década de 1980 – permeiam ostensivamente a maneira de as pessoas se relacionarem entre si e com os objetos. A televisão, os computadores on-line, dentre outros, colocam todos em contato com todos – pessoas, culturas, nações – evidenciando o rompimento de fronteiras e influenciando significativamente a produção artística contemporânea, caracterizada por uma arte multidisciplinar.

Destarte, no contexto teórico que trata da arte contemporânea, as questões que se relacionam ao espaço físico e ao endereçamento ao expectador ainda estão, de certo modo, em desenvolvimento. No caso específico de Adriana Varejão, a expansão da pintura no espaço está diretamente relacionada ao modo imbricado com que a artista transita pela poética da persuasão. Com esta estratégia, traz o barroco à atualidade, não para ser representado – posto não ser possível – mas por um caráter que, por um lado,

se alimenta da fonte e, por outro, desestrutura as referências do patrimônio artístico, estético e cultural, logrando figurar e manifestar diferenças e discontinuidades.

A tradição artística reproduzida por Adriana não está apenas nos livros, na internet, nem na história da arte. A carioca busca produzir aquilo que está em voga na sociedade. São criações que ultrapassam o plano da tela.

Assim sendo, ela se encaixa na geração de artistas que cria seu próprio deslocamento e escolhe por quem se influenciar: “Sou uma artista contemporânea, e na arte contemporânea não existe mais movimentos. O que se diz é que eles morreram. O último que teve no Brasil foi o Neoconcretismo, até tentaram criar outros nos anos de 1970 e 1980, mas não funcionou. Hoje, cada artista segue um caminho muito individual. A obra é construída em cima de uma lógica própria, e não mais de um movimento. Eu busco várias influências: da pintura, da geometria, da pintura figurativa, da pintura ilusionista. Eu não falo só sobre a pintura em si. Minha pintura fala sobre vários assuntos, várias histórias”, explica a artista.

Alicerçada pelo contato constante com as tintas, Adriana começou a observar que uma camada espessa do material funcionava como um tubo fechado de tinta, ou seja, nunca secava. Na parte externa, contudo, se criava uma pele que, ao ser cortada, expunha a carne fresca.

A partir disso, ela começa a adotar a iconografia carnal e a fazer visitas rotineiras a mercados de carne. O experimento, aliado ao uso das azulejarias e outros tipos de materiais não convencionais – uma prática muito particular de suas obras – cria uma nova linguagem artística.

Além de sua obra ter como base o período colonial brasileiro, a artista também se inspira nos botequins cariocas e nos banheiros públicos europeus, obras não analisadas neste estudo, por opção. Nas suas pinturas testemunha-se uma permutação de visões que englobam o excelso, o ouro, os anjos de tradicionais obras barrocas, para um universo barroco agora selvagem, voraz, vermelho, erotizado e em carne viva.

A mistura entre os meios, as combinações entre imagens culturais, a potência dissonante – que têm seu poder na violência da perturbação entre a constituição das

formas e sua dissolução simultânea – iludem a criação de um espaço que se afirma como superfície e materialidade, enfatizando o fluxo e a instabilidade entre polos opostos.

O valor da operação artística de Adriana Varejão verifica-se pela metáfora entre objetos simbólicos em confronto, pelo jogo com o excesso, a ilusão e os deslocamentos, descortinando pensamentos e desvios de percurso que – produzidos em descontinuidade – têm suas questões ressignificadas, assim como suas telas se dividem e se multiplicam em versões, entre a materialidade e a ficção.

A arte contém em si elementos formadores do homem que vão contribuir para o seu processo de hominização, que será possível a partir do entendimento do homem – enquanto ser social, determinador das ações, das intenções e das transformações – por meio das práticas sociais. A mobilização de esforços para orientar essas transformações é o grande desafio que está posto nesse momento histórico.

O melhor de enxergar o passado com tantos detalhes iconográficos é compreender diferenças onde a fronteira entre o passado e o presente desaparece.

Assim, fica mais fácil compreender o presente...



Referências Bibliográficas

ANAIS

SILVA, Vitor Marcelino. *Origens, Apropriações, Imagens*. ANPAP. Anais 2011.

CATALÓGOS

Adriana Varejão – *entre carnes e mares*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz e VAREJÃO, Adriana. *Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. Rio de Janeiro: Cobogó. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES COLETIVAS

CANTON, Kátia (Org.) *Natureza-morta: still life*. MAC USP/SESI, São Paulo, 2004.

CRIVELLI, Visconti; HUG, Alfons. *Shattered Dreams: Sonhos despedaçados*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2003.

HERKENHOFF, Paulo e HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Manobras radicais*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

LIVROS

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

AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. 2ª ed. rev. SP: Nobel, 1987.

ANDEL, Jaroslav. Miroir et autoréflexion. In: *À travers le miroir de Bonaard à Buren*. Paris. Editions de la Réunion des musées nationaux. ISBN 2-7118-4117-0.

ANDRADE, Osvald. Manifesto Antropófago. In: *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*. Volume 1 [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Clássico Anticlássico. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Projeto e Destino*. Tradução Marco Bagno. 1ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2000.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva/Metalivros, 2000.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

_____. Sobre o conceito da história. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

_____. Escavando e recordando. In: *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Gênese e estrutura do campo literário. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 – 4ª edição, com posfácio, 2001.

CHARTIER, Roger. *História cultural – entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.

_____. *Nelson Leirner: Arte e não Arte*. São Paulo: Takano, 2002.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 18ª Edição, 1977.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

HERKENHOFF, Paulo. Pintura/Sutura. In: *Adriana Varejão*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996; reeditado em *Imagens de Troca*, Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998.

_____. Glória! O grande caldo. In: *Adriana Varejão*. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visões do Paraíso*. São Paulo: Brasiliense, 1976.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Lisboa: Edições 70, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NERI, Louise. Admirável Mundo Novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão. In: (Org.). *Adriana Varejão*. São Paulo: Takano, 2001.

NOVAES, Fernando A. Condições de privacidade da colônia. In: NOVAIS, Fernando (diretor da coleção) e SOUZA, Laura de Mello e (organizadora do volume). *História da Vida Privada no Brasil, vol. 1: Cotidiano e vida privada na América portuguesa*. 10ª reimpressão São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (~~10ª reimpressão~~)

_____. *Aproximações: ensaios de história e historiografia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. O “Brasil” devora Hans Staden. In: *Portinari devora Hans Staden*. São Paulo: Terceiro Nome, 1998.

_____. SILVA, Rogério F. Introdução. In: *Nova História em perspectiva*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

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

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume. 1998.

SANTIAGO, Silvano. A ficção contemporânea e visionária de Adriana Varejão. In: *Adriana Varejão – entre carnes e mares*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

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

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SHAPIRO, Meyer. *Mondrian - a dimensão humana da pintura abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

TIRAPELI, Percival. A Igreja como Centro Irradiador de Cultura no Brasil Colonial. In: *Arte Sacra Colonial: barroco memória viva*. São Paulo: EdUNESP, 2005.

PERIÓDICOS

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

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

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

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

INTERNET

FOTOS

Figura de Convite.

Foto de Marina Aguiar.

Disponível em <http://olhares.sapo.pt/figuras-de-convite-foto3557194.html>

Acesso: 19 fev. 2014.

Cronos, devora um dos seus filhos.

Obra de Peter Paul Rubens.

Disponível em </coleccion/galeria-on-line/obra/saturno-devorando-a-un-hijo>

Acesso: 23 abr. 2015.

VÍDEOS:

RIBEIRO, Marcos. *Adriana Varejão*. In: *Catálogos*. Trecho do programa de TV a respeito de arte contemporânea, CATÁLOGO, criação do diretor Marcos Ribeiro. Produzido pela TV Imaginária Produções, é uma realização do canal de TV a cabo, CANAL BRASIL. Vídeo (9min59).

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8c-5bXV7u8g>

VAREJÃO, Adriana. In: *Metrópoles*. France 5, França, 2005. Vídeo (7min49).

VAREJÃO, Adriana. In: *GNT – Arte Brasileira - História e corpo humano se unem na obra de Adriana Varejão*. 2014. Vídeo (8min2).

Disponível em: <http://gnt.globo.com/programas/arte-brasileira/materias/historia-e-corpo-humano-se-unem-na-obra-de-adriana-varejao-conheca-mais.htm>

VAREJÃO, Adriana. In: *Arte 1 – 33 tons de pele*. 2014. Vídeo (4min5).

Disponível em: <http://arte1.band.uol.com.br/33-tons-de-pele/>

ARTIGOS DE PERIÓDICOS

BARROS, Stella Teixeira de. *Adriana Varejão: the presence of painting*. *Artnexus*, nº 34, pp. 48-53, nov-jan. 2000.

Disponível em: <http://www.lehmannmaupin.com>

Acesso em: 25 fev. 2014.

BAUMANN, Thereza B. *Notícia de uma coleção: as —Grandes Viagens da família De Bry*. Museu Nacional / UFRJ.

Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/humanas/art.htm>

Acesso em: 26 jun. 2014.

BELL, Rachael. *Cannibalism: The Ancient Taboo in Modern Times* (em inglês).

Disponível em:

http://www.trutv.com/library/crime/criminal_mind/psychology/cannibalism/index.html

Acesso em: 18 abr. 2015.

BOIS, Yves Alain. *Pintura: a tarefa do luto*. *Revista Ars*, ano 4, n. 7, pp. 96-111, 2006.

Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars7/bois.pdf>

Acesso em: 25 fev. 2014.

CALAINHO, Daniela Buono. *Jesuítas e medicina no Brasil colonial*. *Revista Tempo*, Rio de Janeiro, nº19, pp. 61-75.

Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tem/v10n19/v10n19a05.pdf>

Acesso em: 22 mai. 2014.

CANTON, Kátia. *A pulsação do nosso tempo*, fev. 2006.

Disponível em: <http://ondajovem.terra.com.br>

Acesso em: 09 jun. 2014.

CERQUEIRA, Fátima Nader Simões; LOPES, Almerinda Silva. *A Extirpação do Mal: contaminação e abertura na pintura de Adriana Varejão*. 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, ANPAP/Florianópolis, 2008.

Disponível em: <http://www.anpap.org.br/2008/artigos/020.pdf>

Acesso em: ago. 2014.

LAZZARO, Livia. *A estética da recepção: colocações gerais*.

Disponível em:

<http://wwwusers.rdc.puc-rio.br/imago/site/recepcao/textos/livia2.htm>

Acesso em: 15 mar. 2014.

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ARRUDA, Luisa D'Orey Capucho. *Figuras de Convite na azulejaria portuguesa do século XVIII*. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 1989.

Disponível em: <http://dited.bn.pt/29717/729/1131.pdf>

Acesso em: 28 mar. 2014.

CERQUEIRA, Fátima Nader Simões. *Memória e Persuasão na Pintura de Adriana Varejão*. Dissertação de Mestrado em Artes. Centro de Artes - Universidade Federal do Espírito Santo, 2009.

SARZI-RIBEIRO, Regilene Aparecida. *A figura humana fragmentada na pintura: Tiradentes esquartejado em Pedro Américo e Adriana Varejão*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes de São Paulo, Universidade Estadual Paulista, 2007.

Disponível em: <http://base.repositorio.unesp.br/handle/11449/87008>

Acesso em: 30 jul. 2014.

LEITURA COMPLEMENTAR SOBRE O TEMA

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. (org.). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

BASBAUM, Ricardo (org.). *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____. —Pensar com arte: o lado de fora da crítica. In: ZIELINSKY, Mônica (org. e introd.), *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 167-191.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. —Arte contemporânea e corpo virtual. In: LEÃO, Lucia. (org.), *Labirintos do Pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 225 – 233.

CAUQUELIN, Anne. *A Invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

_____. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CRISPOLTI, Enrico. *Como estudar a arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Estampa, 2004.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno - Modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.

152

DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. Pensamento por imagem, pensamento dialético, pensamento alterante: a infância da arte segundo Georges Bataille. In: FABRIS, Annateresa, KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 75 – 112.

D'ORS, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GROSENICK, Uta. *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*. Colônia: Taschen, 2005.

JANSON, H. W. *História Geral da Arte: Renascimento e Barroco*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas, Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.

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

PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

STEINBERG, Leo. Outros critérios. In: FERREIRA, Glória e MELLO Cecília Cotrim (org., apres. e notas), *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

APÊNDICE 1:**– O que significa para você o processo de criação?**

Adriana Varejão – Toda criança é um ser extremamente criativo. Com o tempo e a educação, ela vai se moldando, seu pensamento, sua percepção, seu olhar. O primeiro passo para criar é resgatar essa percepção não formatada, livre e sem preconceitos que é a percepção infantil. No meu caso, o processo de criação vem junto a um processo de estudo e disciplina. Eu costumo me interessar por assuntos diversos. Nesse sentido, a curiosidade é uma grande aliada. Quando estou entre uma série e outra costumo folhear livros, ver imagens, absorver o máximo possível de informação. Isso estimula a minha criatividade. Também acho que viajar é muito bom, pois te arranca da sua rotina, faz com que você perceba as coisas de outra maneira. Também costumo arriscar muito. Quando já conheço previamente o resultado que o trabalho pode oferecer, tendo a mudar minha pesquisa para outros campos mais desafiadores.

– Você não termina uma obra para começar outra?

AV – Começo uma de cada vez, mas não termino uma para começar outra. Às vezes, uma fica se pintando sozinha, como eu gosto de falar. É um tempo para amadurecer o olhar, para ver determinadas coisas que não conseguia ver antes. Tento me prender dentro do ateliê, mesmo que eu vá para lá para não fazer nada. Na pintura, assim como na arte de maneira em geral, você tem que ter uma predisposição para a coisa começar a acontecer, tem que se desocupar do mundo, e você só consegue fazer isso depois de um determinado número de horas. Chego ao ateliê, fico fazendo uma porção de coisas, fico olhando para o quadro e aí começo a mergulhar dentro da coisa, da pintura, depois

de três, quatro horas ali. Aí a pintura começa a funcionar, a acontecer, as coisas começam a fluir, o mundo vai ficando cada vez mais distante, a cabeça vai parando e então começo a entrar ali, naquele barato. O tempo aqui não é só o da execução, mas é esse tempo necessário para a cabeça se desligar um pouco dos acontecimentos do mundo, e você ficar num estado mental mais ou menos livre para poder olhar simplesmente.

– Você estudou no Parque Lage, no Rio de Janeiro. A Geração 80 a influenciou de alguma forma?

AV – Naquela época, não tinha como não olhar para eles. Não consigo dizer como seria se eu não tivesse vivido isso, acompanhado essa geração anterior. Lembro que visitei a Bienal de São Paulo de 1985, com a sala A Grande Tela, só com grandes pinturas coloridas que me impressionaram muito. Acho que sou uma mistura de todas essas coisas.

– Outros artistas também utilizaram a memória, a história?

AV – Há experiências interessantes de artistas nesta área, são muitas vezes incursões, como o caso proposto pela exposição: *O Brasil de hoje no espelho do século XXI*. É uma rica possibilidade: ver o que foi feito no passado e pensar o presente. A proposição é trabalhar com o patrimônio edificado, buscando imagens da igreja matriz, da praça, de um edifício marcante ao longo da história da cidade, revendo as alterações (reforma ou restauro), repensando o edifício para as funções atuais.

– Quais as linguagens da arte?

AV – Além das artes plásticas, podem levantar obras os artistas, os estilos, os movimentos de outras linguagens artísticas, tais como o teatro, a dança, a música, o cinema, a literatura, dentre outras. Quando começo uma nova série, é um acontecimento sensacional. Tem um pouco desse frescor do início de quando comecei a ser artista, o frescor de descobrir novos lugares, novos assuntos. Saunas e banhos (2001-2009) foram um pouco assim, comecei essa série completamente por acaso. Abri um livro de arquitetura de Macau [ex-colônia portuguesa; a península asiática tornou-se região administrativa da China em 20 de dezembro de 1999] em Portugal. Estava

numa livraria, comecei a ver um livro e vi umas fotos de um cantinho azulejado, uma arquitetura completamente gambiarra, sem a menor importância; o livro era sobre isso. Macau parecia completamente o Rio de Janeiro. E eu sempre trabalhei em cima dessas ideias de transposições culturais.

– O que você compreende do conceito da artista de introdução de espessura na pintura?

AV – O desafio pode ser a criação a partir da história brasileira, instigando o apuramento do trabalho do próprio, na percepção de seu modo singular, de suas escolhas, de sua poética pessoal: uma atitude investigativa de seu próprio modo de expressão na linguagem visual.

– Você tem uma trajetória de muitos anos com obras que remetem ao Barroco. Como isso aconteceu?

AV – Eu costumava pintar com uma camada muito espessa de tinta. Quando eu entrei pela primeira vez em uma igreja barroca em Ouro Preto me identifiquei com o excesso e com a volúpia da materialidade barroca. Até hoje me lembro dessa igreja, era a Igreja de Santa Efigênia ou Nossa Senhora do Rosário do Alto da Cruz, uma irmandade negra. A partir dessa primeira epifania pesquisei profundamente o barroco presente no Brasil e no México. Meu trabalho tem um caráter polifônico. As referências são inúmeras. O barroco, quando chega à América, se molda às culturas locais e absorve muitas influências. Esse caráter miscigenado é o que mais me atrai no estilo barroco. No Brasil vemos, por exemplo, forte influência chinesa vinda através da Companhia das Índias nas sedas, nas lacas e porcelanas. Temos também gênios como Aleijadinho e Ataíde que têm traços extremamente pessoais.

– O que você sentiu no dia em que um quadro seu foi vendido pelo maior valor já alcançado num leilão por um artista brasileiro [*Parede com incisões à La Fontana II*, de 2001, foi vendido em Londres em 2012 por US\$ 1,7 milhão]?

AV – Nossa, a gente saiu gritando aqui no ateliê. Gritando, que loucuraaaaa! [*Risos.*]

– Você fica sabendo quem comprou o quadro?

AV – Não necessariamente. Esse, eu sei, mas nem sempre é assim. O que é importante

esclarecer, porque fazem muita confusão, é que veem aquele valor e acham que eu que ganhei esse dinheiro. Eu vendi aquele quadro em 2002, na minha galeria de Londres. A galeria fica com metade do valor. Ganhei US\$ 18 mil com aquele quadro. Aí um colecionador, Luís Augusto Teixeira de Freitas, comprou o quadro em Portugal. Depois, colocou no leilão da Christie's e o quadro alcançou esse valor.

– **Mas isso, hoje, reflete no seu preço (hoje), não?**

AV – Reflete, mas é pouco. Respinga só. É longe desses valores. Isso acontece num leilão porque tem três pessoas querendo muito um quadro naquele momento. No dia seguinte pode não ter três pessoas dando lances, e o valor ficar muito menor... Agora, é bom? Claro que é bom! É sensacional um quadro de uma artista brasileira alcançar esse patamar num leilão internacional! Mas, quem ganhou esse dinheiro foi o Luís Augusto Teixeira. Soube comprar na hora certa e vender. *Me dá* sempre um pouco de tristeza quando alguém vende um trabalho meu.

– **Por quê?**

AV – Ah, porque deixei de fazer parte da coleção dele. Por outro lado, é uma alegria ver que há um colecionador tão comprometido com a minha obra, a ponto de pagar esse valor por um quadro.

– **E a relação com a linha orgânica, da Lygia Clark, por quê?**

AV – Eu pinto a linha, aí depois eu pinto o plano e o outro plano. A linha é bem mais grossa, quer dizer, a linha é formada pelo negativo daqueles quadradinhos. É bem sutil, assim, mas ela fica bem mais orgânica, não é uma linha assim, sobreposta, é uma linha que fica por trás do plano de cor da geometria.

– **Você descobriu que era famosa?**

AV – É muito engraçado isso. Quando eu era pequena, minha mãe colecionava *Mestres da Pintura* e eu vivia folheando esses livros – sempre que perguntam da minha primeira experiência com a pintura eu cito isso. Aí, agora, recentemente, a Folha [*de S.Paulo*] lançou uns fascículos com artistas brasileiros. E aí tem eu [risos]. É muito legal quando as pessoas passam a te conhecer não só pelo nome, mas pela obra que você fez.

Na panorâmica do MAM tive esse sentimento, de ver o que eu fiz em todo esse tempo, de enxergar um fio de narrativa que faz sentido.

– Diferente de outros trabalhos, como uma obra que pode demandar do espectador o percorrer de um percurso físico?

AV – Um percurso, é ... Agora, a questão é, a meu ver, você imaginar se o percorrer é igual ao percorrer. Eu acredito na ficção, eu acredito na artificialidade. Eu não preciso da ética dos materiais, eu posso fazer uma coisa de isopor simulando carne, pra mim tudo bem. Não é uma questão conduzida muito bem conceitualmente, na arte contemporânea, a questão da representação. Representar o percorrer, o caminhar, ao invés de caminhar mesmo. Representar o brown da cerâmica ao invés de fazer a cerâmica mesmo. Toda a tendência conceitual da arte pretende o oposto que o meu trabalho prega.

– Mas seus trabalhos são muito estruturados teoricamente. Isso se deu sempre?

AV – Não, vinha no processo de formação, porque eu vinha fazendo pesquisa pra utilizar determinadas... Por exemplo, falar da azulejaria do Convento de São Francisco, do processo de pesquisa do trabalho... Eu não estou falando de conceito estético, entendeu? Isso pra mim... eu não sei isso, eu não li Adorno, sabe, não li muito sobre isso. Então, acho que existem os críticos pra fazer isso, as pessoas pra darem um conceito à obra. Na verdade, eu posso ajudar falando do processo, falando do que eu acho que são questões sensíveis daquilo, mas eu não sei teorizar em um nível filosófico, estético sobre o trabalho. Eu não sei por que aquele trabalho é... se acrescenta alguma coisa na história da arte, ou não.

– De outros artistas, você sabe?

AV – Também não. Não sei se sou uma artista relevante pra história da arte ou não. Se a minha existência está servindo...

– Qual a função da arte para o ser humano?

AV – Arte não é algo ligado à função. Na verdade, a arte é completamente inútil, senão não seria arte. Quando Duchamp pega a roda da bicicleta e a coloca num banco como

num pedestal, ou pega o mictório e o pendura de cabeça para baixo, ele cria um estranhamento, fazendo com que esses objetos sejam percebidos em sua integridade em forma e corpo pela primeira vez. Eles não pertencem mais ao mundo da função, onde nós não os percebemos, onde eles são invisíveis. A arte cria essa narrativa paralela que areja a linguagem, como as minhocas arejam a terra.

“Artes Plásticas não é questão de talento. Não é preciso ser um prodígio técnico, como Nelson Freire ou Mozart. É uma linguagem adulta, que depende do conhecimento, da bagagem cultural, da sensibilidade. Está ligada ao pensamento, à criatividade”

(Adriana Varejão).

APÊNDICE 2



As referências indicadas nesta cronologia têm o objetivo de trazer informações a respeito das principais exposições, projetos, duração das séries ou dados complementares que possam ser incorporados à interpretação das obras da artista e tornar visível a dimensão de sua produção. Para dados pessoais e currículo, adotaram-se como fontes básicas o site oficial de Adriana Varejão, entrevistas e correspondências por e-mail, confirmadas por sua assistente, Fernanda, e como critério de seleção, a qualidade e completude das informações confirmadas por publicação em catálogos que acompanharam exposições, matérias jornalísticas, artigos e/ou sites de galerias e museus. As informações relativas às séries foram reunidas no ano inicial correspondente. Informações de difícil confirmação, pela imprecisão de títulos e/ou datas divulgadas, não foram integrados. Informações por e-mail, todas as exposições individuais sem indicação de título, contidas no site da artista, são denominadas Adriana Varejão. A relação não inclui eventos posteriores à 05.04.2015.

Acervos

Bouwfonds Kunststichting	Hoevelaken (Holanda)
Centro de Arte Contemporânea Inhotim	Brumadinho (Minas Gerais)
Culturgest	Lisboa (Portugal)
Fondation Cartier Pour l'Art Contemporain	Paris (França)
Fundación La Caixa	Barcelona (Espanha)
Ghent Museum	Ghent (Bélgica)
Guggenheim Museum	Nova York (Estados Unidos)

HaraMuseum of Contemporary Art	Tóquio (Japão)
Museu de Arte Contemporânea de San Diego	San Diego (Estados Unidos)
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro	Rio de Janeiro (Rio de Janeiro)
Museu de Arte Moderna de Sintra	Sintra (Portugal)
Stedelijk Museum Amsterdam	Amsterdã (Holanda)
Tate Modern	Londres (Inglaterra)

Prêmios

2013	Prêmio Mario Pedrosa (artista de linguagem contemporânea), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA)
2012	Grande Prêmio da Crítica, categoria Artes Visuais, da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), pela exposição “Histórias às Margens”
2011	Ordem do Mérito Cultural pelo Ministério da Cultura do Brasil
2008	Medalha de Chevalier des Arts et Lettres, do governo francês

Exposições Individuais

1988	Rio de Janeiro, RJ – Individual, na Galeria Thomas Cohn
1991	Rio de Janeiro, RJ – Individual, na Galeria Thomas Cohn
1992	Amsterdã, Holanda – Individual, na Galeria Barbara Farber
1992	São Paulo, SP – Individual, na Galeria Luisa Strina
1993	Rio de Janeiro, RJ – Proposta para uma Catequese, na Galeria Thomas Cohn
1995	Nova Iorque, Estados Unidos – Individual, na Annina Nosei Gallery
1996	São Paulo, SP – Pintura/Sutura, na Galeria Camargo Vilaça
1996	Amsterdã, Holanda – Individual, na Galerie Barbara Farber
1997	Paris, França – Individual, na Galerie Ghislaine Hussenot
1997	Caracas, Venezuela – Individual, no Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber
1998	Madrid, Espanha – Individual, na Galería Soledad Lorenzo
1998	Lisboa, Portugal – Imagens de Troca, no Pavilhão Branco do Museu da Cidade
1999	São Paulo, SP – Alegria, na Galeria Camargo Vilaça
2000	Nova York, Estados Unidos – Individual, na Lehmann Maupin Gallery
2000	São Paulo, SP – Azulejão, na Galeria Camargo Vilaça
2000	Umeå, Suécia – Individual, no Bild Museet
2000	Borås, Suécia – Individual, no Borås Konstmuseum
2001	Londres, Inglaterra – Individual, na Victoria Miro Gallery
2001	Porto, Portugal – Individual, na Galeria Pedro Oliveira

2001	Rio de Janeiro, RJ – Azulejões, no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB
2001	Brasília, DF – Azulejões e Charques, no CCBB
2002	Londres, Inglaterra – Individual, na Galeria Victoria Miro Gallery
2002	Madri, Espanha – Individual, na Galeria Soledad Lorenzo
2002	São Paulo, SP – Individual, na Galeria Fortes Vilaça
2003	Nova York, Estados Unidos – Individual, Lehmann Maupin
2004	Londres, Inglaterra – Saunas, na Galeria Victoria Miro Gallery
2004	Paris, França – Chambre d'echos, na Fondation Cartier pour l'art Contemporain
2005	Lisboa, Portugal – Individual, no Centro Cultural de Belém
2005	Salamanca, Espanha – Individual, na Galeria DA2
2005	São Paulo, SP – Individual, na Galeria Fortes Vilaça
2006	Petrópolis, RJ – Fotografia com Pintura, no Sesc de Petrópolis
2007	Tóquio, Japão – Individual, no Hara Museum of Contemporary Art
2008	Brumadinho, MG – Individual, no Inhotim Centro de Arte Contemporânea
2008	Belo Horizonte, MG – Individual, no Museu de Arte da Pampulha
2009	São Paulo, SP – Individual, na Galeria Fortes Vilaça
2009	Nova York, Estados Unidos – Individual, na Lehmann Maupin
2011	Londres, Inglaterra – Individual, na Victoria Miro Gallery
2012	São Paulo, SP – Histórias às Margens, no Museu de Arte Moderna
2013	Rio de Janeiro, RJ – Individual, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
2013	Londres, Inglaterra – Individual, na Galeria Victoria Miro Gallery
2013	Londres, Inglaterra – Individual, na Galeria Victoria Miro Gallery
2013	Londres, Inglaterra – Individual, na Galeria Victoria Miro Gallery
2013	Londres, Inglaterra – Individual, na Galeria Victoria Miro Gallery
2013	Londres, Inglaterra – Individual, na Galeria Victoria Miro Gallery

Exposições Coletivas

1984	Rio de Janeiro, RJ – 8º Salão Carioca
1985	Rio de Janeiro, RJ – Ao Mestre com Pinturas, na EAV/Parque Lage
1986	Belo Horizonte MG – 9º Salão Nacional de Artes Plásticas: sudeste, na Fundação Clóvis Salgado. Palácio das Artes
1987	Rio de Janeiro, RJ – 9º Salão Nacional de Artes Plásticas, na Funarte – prêmio aquisição MEC
1987	Rio de Janeiro, RJ – Novos, na Galeria de Arte Centro Empresarial Rio
2013	Londres, Inglaterra – Individual, na galeria Victoria Miro Gallery
2013	Londres, Inglaterra – Individual, na galeria Victoria Miro Gallery
2013	Londres, Inglaterra – Individual, na galeria Victoria Miro Gallery
2013	Londres, Inglaterra – Individual, na galeria Victoria Miro Gallery
2013	Londres, Inglaterra – Individual, na galeria Victoria Miro Gallery

Exposições seriadas

- 1987-1988 – Leverkusen (Alemanha) – Brasil Já, no Morsbroich Museum
- 1988 – Stuttgart (Alemanha) – Brasil Já, na Galerie Landesgalerie
- 1989 – Amsterdã (Holanda) – U-ABC, no Stedelijk Museum
- 1989 – Colônia (Alemanha) – 23ª Art Cologne, na Messehalle Koeln
- 1989 – Hannover (Alemanha) – Brasil Já, no Sprengel Museum
- 1989 – Rio de Janeiro, RJ – Rio Hoje, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ
- 1989 – Rio de Janeiro RJ – Stand E 204, na Thomas Cohn Arte Contemporânea
- 1990 – Lisboa (Portugal) – U-ABC, no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian
- 1991 – Estocolmo (Suécia) – Viva Brasil Viva, na Liljevalchs Konsthall
- 1991 – Rio de Janeiro, RJ – Individual, na Galeria Thomas Cohn
- 1991 – Rio de Janeiro, RJ – Processo nº 738.765-2, na EAV/Parque Lage
- 1992 – Rio de Janeiro, RJ – Brazilian Contemporary Art, na EAV/Parque Lage
- 1992 – Rio de Janeiro, RJ – Brazilian Contemporary Art, na Galeria Sérgio Milliet
- 1993 – Cidade do México (México) – De Rio a Rio, na Galeria OMR
- 1993 – Rio de Janeiro, RJ – Arte Erótica, no MAM/RJ
- 1993 – São Paulo SP – 23º Panorama de Arte Atual Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP
- 1993 – São Paulo, SP – Brazilian Contemporary Art, no MAC/USP
- 1994 – Havana (Cuba) – 5ª Bienal de Havana
- 1994 – Nova York (Estados Unidos) – Mapping, no MoMA
- 1994 – Rio de Janeiro, RJ – As Potências do Orgânico, nos Museus Castro Maya. Museu do Açude
- 1994 – São Paulo, SP – 22ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
- 1995 – Belém, PA – Salão de Arte do Pará, na Fundação Romulo Maiorana
- 1995 – Berlim (Alemanha) – Havana/São Paulo, na Haus der Kulturen der Welt
- 1995 – Cidade do México (México) – Viajeros Del Sur – Una Mirada sobre México, no Museo Carrillo Gil
- 1995 – Curitiba PR – 11ª Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, no Museu da Gravura

- 1995 – Johannesburgo (África do Sul) – 1ª Bienal de Johannesburgo
- 1995 – Okayama (Japão) – Trans Culture, na Benesse House Naoshima Contemporary Art Museum
- 1995 – Rio de Janeiro, RJ – Libertinos/Libertários, na Funarte
- 1995 – São Paulo, SP – Coletiva, na Galeria Camargo Vilaça
- 1995 – Veneza (Itália) – Trans Culture, na 46ª Bienal de Veneza, no Palazzo Giustinian Lolin1
- 1996 – Boston (Estados Unidos) – New Histories, no The Institute of Contemporary Art
- 1996 – Copenhague (Dinamarca) – 96 Containers: artacrosstheoceans
- 1996 – Paris (França) – Avant-Première d’um Musée – Le Musée d’Art Contemporain de Gand, no The Institute Néerlandais
- 1996 – Paris (França) – Coletiva, na Galerie Ghislaine Hussenot
- 1996 – Rio de Janeiro, RJ – Guignard: a escolha do artista, no Paço Imperial
- 1996 – São Paulo, SP – Excesso, no Paço das Artes
- 1997 – Curitiba, PR – A Arte Contemporânea da Gravura, no MuMA
- 1997 – Londres (Inglaterra) – Lines from Brazil, na White chapel Art Gallery
- 1997 – México (México) – Asi Está la Cosa: arte objeto e instalaciones de América Latina, no Centro Cultural Arte Contemporáneo
- 1997 – Porto Alegre, RS – 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, na Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul
- 1997 – Porto Alegre, RS – Vertente Cartográfica, na Usina do Gasômetro
- 1998 – Aachen (Alemanha) – Der Brasilianische Blick, Coleção Gilberto Chateaubriand, no Ludwig Forumfür Internationale Kunst
- 1998 – Berlim (Alemanha) – Der Brasilianische Blick, Coleção Gilberto Chateaubriand, na Haus der Kulturen der Welt
- 1998 – Caracas (Venezuela) – Desde elCuerpo: alegorías de lo femenino, no Museo de Bellas Artes
- 1998 – Cidade do México (México) – Situacionismo – Un Grupo de Fotografias, na Galeria OMR
- 1998 – Genebra (Suíça) – The Edge of Awareness, na World Health Organization Headquarters
- 1998 – Nova York (Estados Unidos) – The Edge of Awareness, no United Nations

Building

1998 – Rio de Janeiro, RJ – A Imagem do Som de Caetano Veloso, no Paço Imperial

1998 – Rio de Janeiro, RJ – Arte Contemporânea Brasileira – Um e Outro, no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB

1998 – São Paulo, SP – 24ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal

1998 – São Paulo, SP – Camargo Vilaça Bis, na Galeria Camargo Vilaça

1998 – São Paulo, SP – Fronteiras, no Itaú Cultural

1998 – São Paulo, SP – O Contemporâneo na Produção Artística de Brasil e Portugal, no CCSP

1999 – Belo Horizonte, MG – Inconfidência Mineira – Imagens da Liberdade, no Palácio das Artes

1999 – Cidade do México (México) – Cinco Continentes y Una Ciudad, no Museo de La Ciudad

1999 – Heidenheim (Alemanha) – Der Brasilianische Blick, Coleção Gilberto Chateaubriand, no Kunstmuseum Heidenheim

1999 – Liverpool (Inglaterra) – 1st Liverpool Biennial of Contemporary Art, na Tate Gallery

1999 – Rio de Janeiro, RJ – A Imagem do Som de Chico Buarque, no Paço Imperial

1999 – Rio de Janeiro, RJ – Fundação em Concerto, na Fundação Progresso

2000 – Buenos Aires (Argentina) – Brasil: plural y singular, no Museo de Arte Moderno

2000 – Caracas (Venezuela) – Território Comum, Miradas Diversas: artistas latinoamericanos em el siglo XX, no Espacios Unión

2000 – Curitiba, PR – 12ª Mostra da Gravura Cidade de Curitiba. Marcas do Corpo, Dobras da Alma

2000 – Lisboa (Portugal) – Brasil + 500 Mostras do Redescobrimento. Arte Contemporânea, na Fundação Calouste Gulbenkian

2000 – Lisboa (Portugal) – Brasil 2000 – Um Oceano Inteiro para Nadar, no Culturgest

2000 – Lisboa (Portugal) – Coleção Berardo, no Centro Cultural Belém

2000 – Lisboa (Portugal) – Século 20: arte do Brasil, no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão

2000 – Londres (Inglaterra) – Raw, na Victoria Miro Gallery

- 2000 – Madri (Espanha) – El Enigma de lo Cotidiano, na Casa de América
- 2000 – Madri (Espanha) – Versiones Del Sur, no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- 2000 – Rio de Janeiro, RJ – A Imagem do Som de Gilberto Gil, no Paço Imperial
- 2000 – Rio de Janeiro, RJ – Novas Aquisições da Coleção Gilberto Chateaubriand, no MAM/RJ
- 2000 – San Diego (Estados Unidos) – Ultra Baroque: aspects of contemporary latin american art, no Museum of Contemporary Art San Diego
- 2000 – São Paulo, SP – Brasil + 500 Mostras do Redescobrimento, na Fundação Bienal
- 2000 – São Paulo, SP – Cá Entre Nós, no Paço das Artes
- 2000 – São Paulo, SP – Ideia Coletiva, na Galeria Camargo Vilaça
- 2000 – Sydney (Austrália) – 12ª Bienal de Sydney
- 2001 – Conpenhagen (Dinamarca) – New Settlements, no Copenhagen Art Center
- 2001 – Fort Worth (Estados Unidos) – Ultra Baroque: aspects of contemporary latinamerican art, no Modern Art Museum of Fort Worth
- 2001 – Granada (Espanha) – El Final del Eclipse: el arte de América Latina em La transición al siglo XXI
- 2001 – Madri (Espanha) – El Final del Eclipse: el arte de América Latina em La transición al siglo XXI, na Fundación Telefonica
- 2001 – Nova York (Estados Unidos) – Brazil: bodyand soul, no Solomon R. Guggenheim Museum
- 2001 – Rio de Janeiro RJ – 9º Universidarte, na Universidade Estácio de Sá. Galeria Maria Martins
- 2001 – Rio de Janeiro, RJ – Espelho Cego: seleções de uma coleção contemporânea, no Paço Imperial
- 2001 – Rio de Janeiro, RJ – O Espírito de Nossa Época, no MAM/RJ
- 2001 – San Diego (Estados Unidos) – Ultra Baroque, Museum of Contemporary Art
- 2001 – São Francisco (Estados Unidos) – Ultra Baroque, no San Francisco Museum of Modern Art
- 2001 – São Paulo, SP – Espelho Cego: seleções de uma coleção contemporânea, no MAM/SP
- 2001 – São Paulo, SP – O Espírito de Nossa Época, no MAM/SP

- 2001 – São Paulo, SP – Rotativa Fase 1, na Galeria Fortes Vilaça
- 2001 – São Paulo, SP – Trajetória da Luz na Arte Brasileira, no Itaú Cultural
- 2001 – Washington (Estados Unidos) – Virgin Territory: women, gender, and history in contemporary brazilian art, no National Museum of Women in the Arts
- 2002 – Badajoz (Espanha) – El final del eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XXI, no MEIAC
- 2002 – Cidade do México (México) – El Final del Eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XXI
- 2002 – Madri (Espanha) – El Final do Eclipse, na Fundacion Telefônica
- 2002 – Madri (Espanha) – Arco/2002, no Parque Ferial Juan Carlos I
- 2002 – Minneapolis (Estados Unidos) – Caminhos do contemporâneo, no Walker Art Center
- 2002 – Miami (Estados Unidos) – Caminhos do contemporâneo, no Miami Art Museum
- 2002 – Nova York (Estados Unidos) – Tempo, no MoMA
- 2002 – Rio de Janeiro, RJ – Andar com Fé..., na Galeria Sesc Copacabana
- 2002 – Rio de Janeiro, RJ – Artefoto, no CCBB
- 2002 – Rio de Janeiro, RJ – Caminhos do Contemporâneo 1952-2002, no Paço Imperial
- 2002 – Rio de Janeiro, RJ – Identidades: o retrato brasileiro na Coleção Gilberto Chateaubriand, no MAM/RJ
- 2002 – Rio de Janeiro, RJ – Pintura dos Anos 80, na Sala MAM-Cittá América
- 2002 – São Paulo, SP – Paralela, no Galpão localizado na Avenida Matarazzo, 530
- 2002 – Toronto (Canadá) – Ultrabaroque: aspectsof post-Latin American Art, na Art Gallery of Ontario
- 2002 – Toronto (Canadá) – Caminhos do contemporâneo, na Art Gallery of Ontario
- 2002 – Salamanca (Espanha) – El Final del Eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XXI
- 2002 – Santa Fe (Espanha) – El Final del Eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XXI
- 2002 – Sevilha (Espanha) – Los Excesos de la Mente, no Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

- 2003 – Brasília, DF – Artefoto, no CCBB
- 2003 – Buenos Aires (Argentina) – El Final del Eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XXI
- 2003 – Iowa City (Estados Unidos) – Layers of Brazilian Art, na Faulconer Gallery
- 2003 – Paris (França) – Yanomami: l'esprit de la forêt, na Fondation Cartier pour l'Art Contemporain
- 2003 – Praga (República Tcheca) – I Bienal de Praga
- 2003 – Monterrey (México) – El Final del Eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XXI
- 2003 – Rio de Janeiro, RJ – Infantil, na A Gentil Carioca
- 2003 – São Paulo, SP – Pele, Alma, no Centro Cultural Banco do Brasil
- 2003 – São Paulo, SP – 28º Panorama de Arte Brasileira, no MAM/SP
- 2003 – São Paulo, SP – A Nova Geometria, na Galeria Fortes Vilaça
- 2003 – São Paulo, SP – A Subversão dos Meios, no Itaú Cultural
- 2003 – São Paulo, SP – Tomie Ohtake, na Trama Espiritual da Arte Brasileira, no Instituto Tomie Ohtake
- 2003 – Umeå (Suécia) – Overview: highlights from the collections of Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, no Bild Museet
- 2004 – Curitiba, PR – Tomie Ohtake, na Trama Espiritual da Arte Brasileira: exposição comemorativa dos 90 anos da artista, no Museu Oscar Niemeyer
- 2004 – Kioto (Japão) – Brasil: body nostalgia, no National Museum of Modern Art de Kioto
- 2004 – Recife, PE – Coleção Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães: doações, no MAMAM
- 2004 – Recife, PE – Panorama de arte brasileira 2003, no MAMAM
- 2004 – Lima (Peru) – El Final del Eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XXI
- 2004 – Montreal (Canadá) – We Come in Peace...histories of the Americas, no Musée d'Art Contemporain de Montreal
- 2004 – Quito (Equador) – Estratégias Barrocas: arte contemporânea brasileira, no Centro Cultural Metropolitano de Quito
- 2004 – Rio de Janeiro, RJ – A Face Icônica da Arte Brasileira, no MAM/RJ

- 2004 – Rio de Janeiro, RJ – Educação, Olha! Na galeria A Gentil Carioca
- 2004 – Rio de Janeiro, RJ – 28º Panorama de Arte Brasileira, no Paço Imperial
- 2004 – Rio de Janeiro, RJ – Arte Contemporânea Brasileira nas Coleções do Rio, no MAM/RJ
- 2004 – Rio de Janeiro, RJ – Novas Aquisições 2003: Coleção Gilberto Chateaubriand, no MAM/RJ
- 2004 – Rio de Janeiro, RJ – Tomie Ohtake na Trama Espiritual da Arte Brasileira, no MNBA
- 2004 – Rio de Janeiro, RJ – Yanomami: o espírito da floresta, no CCBB
- 2004 – Santa Fé (Estados Unidos) – V SITE Santa Fé
- 2004 – São Paulo, SP – Bazar de Verão, na Galeria Fortes Vilaça
- 2004 – São Paulo, SP – O Preço da Sedução: do espartilho ao silicone, no Itaú Cultural
- 2004 – São Paulo, SP – As Bienais: um olhar sobre a produção brasileira, na galeria Bergamin
- 2004 – São Paulo, SP – El Final del Eclipse: el arte de América Latina em la transición al siglo XXI
- 2004 – Santiago (Chile) – El Final del Eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XXI
- 2004 – Tóquio (Japão) – Brasil: body nostalgia, no National Museum of Modern Art
- 2005 – Miami (Estados Unidos) – Retratos: 2.000 years of latinamerican portraits, no Bass Museum Of Art
- 2005 – Nova York (Estados Unidos) – Coletiva, no El Museo del Barrio
- 2005 – Porto Alegre, RS – 5ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul
- 2005 – San Diego (Estados Unidos) – in Site_05: Farsites: urbancrisisanddomesticsymptoms in recent contemporary art
- 2005 – Salamanca (Espanha) – Barrocos y Neobarrocos: El infierno do bello, na galeria DA2
- 2005 – San Diego (Estados Unidos) – Retratos, no Museum of Art
- 2005 – São Paulo, SP – O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira, no Itaú Cultural
- 2005 – Thun (Suécia) – (Hi)story, no Kunstmuseum Thun
- 2005 – Washington (Estados Unidos) – Retratos: 2.000 years of latinamerican portraits, no Smithsonian Institution

- 2006 – Belém, PA – 25ª Salão de Arte do Pará
- 2006 – Belém, PA – Traços e Transições da Arte Contemporânea Brasileira, no Espaço Cultural Casa das Onze Janelas
- 2006 – Helsinque (Finlândia) – ARS 06 Kiasma, no museu de arte contemporânea
- 2006 – Liverpool (Reino Unido) – 4ª Bienal de Liverpool
- 2006 – San Antonio (Estados Unidos) – Retratos: 2.000 years of latinamerican portraits, no San Antonio Museum of Art
- 2006 – São Paulo, SP – Fortes Vilaça na Choque Cultural, na Galeria Choque Cultural
- 2006 – São Paulo, SP – Manobras Radicais, no CCBB
- 2006 – São Paulo, SP – Paralela 2006, no Pavilhão dos Estados
- 2006 – Tóquio (Japão) – Collection of the Fondation Cartier pour l'art contemporain, no Museum of Contemporary Art
- 2007 – Melbourne (Australia) – Guggenheim Collection, 1940s to Now, na National Gallery of Victoria
- 2007 – Nova York (Estados Unidos) – Global Feminism, no Brooklyn Museum of Art
- 2007 – Nova York (Estados Unidos) – Latin American Art: myth & reality, Nassau County Museum of Art
- 2007 – Rio de Janeiro, RJ – Mais Precioso que Prata, na Caixa Cultural
- 2007 – São Paulo, SP – Itaú Contemporâneo: arte no Brasil 1981-2006, no Itaú Cultural
- 2007 – São Paulo, SP – Projeto Parede 10 anos, no MAM/SP
- 2007 – São Paulo, SP – 80-90: modernos, pós-modernos, etc., no Instituto Tomie Ohtake
- 2007 – Japão (Tóquio) – Adriana Varejão, no Hara Museum of Contemporary Art
- 2008 – Bucareste (Romênia) – 3ª Bienal de Bucareste
- 2008 – São Paulo, SP – Laços do Olhar, no Instituto Tomie Ohtake
- 2008 – São Paulo, SP – Bordando Arte, na Pinacoteca do Estado
- 2008 – Rio de Janeiro, RJ – Poética da percepção, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
- 2009 – São Paulo, SP – Nus, na Galeria Fortes Vilaça
- 2009 – Madri (Espanha) – Regreso. Arte Latinoamericano y Memoria, na Casa de América

- 2009 – Milão (Itália) Americas Latinas. Las fatigas del querer, no Spazio Oberdan
- 2009 – Lisboa (Portugal) – Desenhos [Drawings]: A-Z, no Museu da Cidade
- 2009 – Sines (Portugal) – De Malangatana a Pedro Cabrita Reis. Obras da Coleção Caixa Geral de Depósitos, Centro de Artes de Sines, Sines, Portugal
- 2009 – Tibães (Portugal) – De Malangatana a Pedro Cabrita Reis. Obras da Coleção Caixa Geral de Depósitos, no Mosteiro São Martinho
- 2009 – Caldas da Rainha (Portugal) – De Malangatana a Pedro Cabrita Reis. Obras da Coleção Caixa Geral de Depósitos, no Centro Cultural e Congressos
- 2010 – São Paulo, SP – Dez Anos do Clube de Colecionadores de Fotografia do MAM, no Museu de Arte Moderna
- 2010 – São Paulo, SP – Jogos de Guerra, na Galeria Marta Traba
- 2010 – São Paulo, SP – Paralela, no Liceu de Artes e Ofícios
- 2010 – São Paulo, SP – Recortes de uma Coleção, na Galeria Ricardo Camargo
- 2010 – Niterói, RJ – Novas Aquisições 2009, no Museu de Arte Contemporânea
- 2010 – Ecatepec de Morelos (México) – El Gabinete Blanco, na Fundación/Colección Jumex
- 2010 – Nova York (Estados Unidos) – Lei da Selva, na Lehmann Maupin Gallery
- 2010 – Rio de Janeiro, RJ – Se a Pintura Morreu, o MAM é Um Céu! No Museu de Arte Moderna
- 2010 – São Paulo, SP – 6ª Sp-Arte, na Fundação Bienal
- 2011 – São Paulo, SP – 7ª Sp-Arte, na Fundação Bienal
- 2011 – Londres (Reino Unido) – Testin gGround | Time Scale, na Zabłudowicz Collection
- 2011 – Lisboa (Portugal) – Mappamundi, na Fundação de Arte Moderna e Contemporânea
- 2011 – Valência (Espanha) – Gigante pela própria natureza, no Instituto Valenciano de Arte Moderna
- 2011 – Recife, PE – Vestígios de Brasilidade, no Santander Cultural
- 2011 – Cascais (Portugal) – The lastfirst decade, na Ellipse Foundation Art Centre
- 2011 – São Paulo, SP – Vieira da Silva/Arpad Szenes e rupturas do espaço na arte brasileira, no Instituto Tomie Ohtake
- 2011 – Paris (França) – Touscannibals, na Maison Rouge. Fondation Antoine de

Galbert

- 2011 – Berlim (Alemanha) – Allcannibals, na me Collectors Room
- 2011 – Istambul (Turquia) – 12ª Bienal Internacional de Istambul
- 2011 – São Paulo, SP – Destricted.br, na Galeria Fortes Vilaça
- 2011 – São Paulo, SP – Fotógrafos da cena contemporânea, no MAC/USP
- 2011 – Ribeirão Preto, SP – O Colecionador de Sonhos, no Instituto Figueiredo Ferraz
- 2011 – Rio de Janeiro, RJ – Jogos de Guerra: confrontos e convergências na arte contemporânea brasileira, na Caixa Cultural
- 2012 – São Paulo, SP – 6ª Sp-Arte/foto, no Shopping JK Iguatemi
- 2012 – Lisboa (Portugal) – Projecto Outdoor | P-28
- 2012 – Porto (Lisboa) – Projecto Outdoor | P-28
- 2012 – Brasília, DF – Amazônia: ciclos da modernidade, no Centro Cultural Banco do Brasil
- 2012 – St. Moritz (Suiça) – St. Moritz Art Masters
- 2012 – Barcelona (Espanha) – Cartographies, na Fundación la Caixa
- 2012 – Madri (Espanha) – Cartographies, na Fundación la Caixa
- 2012 – Londres (Reino Unido) – From de Margintothe Edge, na Somerset House
- 2012 – Rio de Janeiro, RJ – Amazônia, Ciclos de Modernidade, no CCBB
- 2012 – Rio de Janeiro, RJ – Espelho Refletido: O Surrealismo e a Arte Contemporânea Brasileira, no Centro de Arte Hélio Oiticica
- 2013 – Imagine Brazil, Astrup Fearnley Museum, Oslo, Noruega
- 2013 – 30 x Bienal, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil
- 2013 – Correspondências, Galeria Bergamin, São Paulo, Brasil
- 2013 – Gulf, Fordham's Center, Nova York, EUA
- 2013 – Cinematic Visions: Painting at the edge of Reality, Victoria Miro Gallery, Londres, Reino Unido
- 2013 – Brasil Vívido, S|2, Nova York, EUA
- 2013 – Trajetórias – Arte Brasileira na Coleção Fundação Edson Queiroz, Fundação Edson Queiroz, Fortaleza, Brasil
- 2013 – On Painting, Centro Atlântico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria, Espanha
- 2013 – O Cotidiano na Arte, Santander Cultural, São Paulo, Brasil

2014 – Adriana Varejão na Victoria Miro Gallery – Londres

2014 – Polvo; – Victoria Miro Gallery – Londres

2014 – Polvo; – Galpão Fortes Vilaça – São Paulo, Brasil

2014 – Polvo; – Lehmann Maupin Gallery – Nova York – EUA

2014 – Carnivorous; Victoria Miro Gallery – Londres

2014 – Mestiças; – Instituto Tomie Otake – São Paulo – Brasil

2014 – Transbarroco – Teatro Oi Futuro Flamengo – Rio de Janeiro, Brasil

2014 – Museu de Arte Moderna (MAM). O evento arrecada recursos para o Hospital Pro Criança – Jutta Batista. O leilão apregoa obras de artistas, como **Adriana Varejão**, Albano Afonso, Angelo Venozza, Antonio Dias, Carlito Carvalhosa, Carlos Ding Musa, Eduardo Coimbra, Ernesto Neto, Marcelo Solá, Marcos Chaves, Nazareno, Nina Pandolfo, Raul Mourão, Rubens Gerchman, Sandra Cinto, Vik Muniz, Volpi, entre outros.

2015 – Adriana Varejão – ICA - The Institute of Contemporary Art - Boston – primeira exposição individual nos Estados Unidos.

APÊNDICE 3

Glossário

Antropofagia – tomada como metáfora, refere-se à atitude estético-cultural de “devoração” e assimilação crítica dos valores transplantados ao Brasil pela colonização, além de realçar valores interculturais.

Fonte: <www1.uol.com.br/bienal/24bienal/edu/albert_eckhout.htm>

Assemblage – termo incorporado às artes em 1953, cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, "vão além das colagens". O princípio que orienta a feitura de *assemblages* é a "estética da acumulação": todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. O trabalho artístico visa romper definitivamente as fronteiras entre arte e vida cotidiana. A ideia forte que ancora as *assemblages* diz respeito à concepção de que os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original. A pintura passa a ser concebida como construção sobre um suporte, o que pode dificultar o estabelecimento de fronteiras rígidas entre pintura e escultura.

Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>

Azulejaria – a ideia de azulejos recobrimdo as paredes dos edifícios brasileiros vem de Portugal, e é herdeira da artesanaria mourisca. As paredes dos palácios portugueses eram recobertas por tapeçarias produzidas no norte da Europa, em Flandres e na Holanda. O azulejo é valorizado então em Portugal, como substituto à tapeçaria, durante o bloqueio à navegação mercante na guerra entre França e Espanha no século XV. Especialistas chamam o silhar de azulejo de “tapeçarias cerâmicas”. Na arquitetura brasileira, o azulejo ganhará o exterior dos edifícios. Fonte: TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó.

In: ZANINI, Walter (Org.) *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, v.I, p. 165.

Barroco – “Em geral, compreende-se como barroca a arte desenvolvida no século XVII. (...) O homem barroco compreendia a natureza como infinita em sua diversidade e dinamismo e para expressar tal sentimento utilizou recursos formais tais como contrastes abruptos de luz e sombra, manchas difusas de cores, passagens súbitas entre primeiro e segundo planos, diagonais impetuosas, ausência de simetria, entre outros.”

Fonte: <www.itaucultural.org.br>

Craquelado – fendas de pintura que obedece tanto às tensões do suporte, como a técnicas defeituosas, como o emprego de aglutinantes inadequados, como a alterações do meio físico. Pode ser, no entanto, um efeito procurado pelo artista em pintura e na decoração cerâmica.

Fonte: <www.portalartes.com.br/portal/dicionario_read.asp?id=601>

Escatológico – como adjetivo designa o emprego de temas ou de expressões imundas e asquerosas no terreno literário, bem como a utilização de excrementos ou de partes mortas de animais ou de seres humanos em obras consideradas artísticas (instalações de artes plásticas, filmes, peças teatrais etc.).

Fonte: <www.videotexto.info/escatologia_escatologico.html>

Iconoclastia – refere-se à proibição do uso de imagens, causadas por motivos religiosos, tanto pelo Oriente, na Idade Média, como pelos princípios protestantes no século XVI e XVII.

Fonte: GOMBRICH, Ernest. *História da arte nos séculos*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

Iconografia – vocábulo usado para designar o significado simbólico de imagens ou formas representadas em obras de arte. Também nomeia uma disciplina da história da arte, dedicada a identificar, descrever, classificar e interpretar a temática das artes figurativas. Até fins do século 16, a iconografia referia-se especialmente ao significado simbólico de imagens inseridas num contexto religioso. Atualmente, o termo refere-se ao estudo da história e da significação de qualquer grupo temático.

Fonte: <www.itaucultural.org.br>

Iconologia – ciência voltada ao estudo e interpretação, de forma ampla, do significado dos ícones ou do simbolismo artístico de uma obra ou artista, em diferentes contextos históricos e culturais. Também designa uma área das belas-artes que estuda como um determinado tema é tratado por diferentes artistas em diferentes épocas, resultando em representações alegóricas ou emblemáticas de uma visão de mundo.

Fonte: <www.itaucultural.org.br>

Instalação – O termo instalação é incorporado ao vocabulário das artes visuais na década de 1960, designando *assemblage* ou ambiente construído em espaços de galerias e museus. As dificuldades de definir os contornos específicos de uma instalação datam de seu início e talvez permaneçam até hoje. Quais os limites que permitem distinguir com clareza a arte ambiental, a *assemblage*, certos trabalhos minimalistas e as instalações? As ambiguidades que apresentam desde a origem não podem ser esquecidas, tampouco devem afastar o esforço de pensar as particularidades dessa modalidade de produção artística que lança a obra no espaço, com o auxílio de materiais muito variados, na tentativa de construir um certo ambiente ou cena, cujo movimento é dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói por meio da disposição das peças, cores e objetos.

Fonte: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>

Merz – o termo nomeia a principal estratégia do fazer artístico de Kurt Schwitters. Artista alemão considerado um pintor medíocre e imitador dos seus contemporâneos até que descobriu as colagens. Estas composições, que muitos consideram a sua maior contribuição para a arte do século XX, possuem uma grande carga poética proveniente da justaposição de elementos diversos e contrastantes, materiais encontrados ao acaso.

Fonte: <<http://obviousmag.org>>

Poliuretano – o poliuretano é um produto sólido, com textura de espuma, e aparência entre a cortiça e o poliestireno expandido (isopor). É obtido a partir da reação química, que ocorre quase que instantaneamente, entre dois compostos químicos líquidos (...) A espuma de poliuretano pode ser flexível ou rígida.

Fonte: <www.polyurethane.com.br/poliuretano>

Silhar – pedra toscamente aparelhada em forma geométrica, usada em obras de alvenaria; pedra que se estende da face até o meio da parede, material de face triangular (p. ex., azulejo) que se usa como revestimento de paredes, muros etc.

Fonte: Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa.

Readymade – o termo nomeia a principal estratégia do fazer artístico de Marcel Duchamp. Essa estratégia refere-se ao uso de objetos industrializados no âmbito da arte, desprezando noções comuns à arte histórica como estilo ou manufatura do objeto de arte e referindo sua produção primeiramente à ideia. Para designar um tipo de objeto, consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados como museus ou galerias.

Fonte: <www.catalogodasartes.com.br/Detailar_Link_Historia_Arte.asp?>

Site Specific – O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados – muitas vezes fruto de convites – em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de *site specific* liga-se à ideia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço – incorporando-o à obra e/ou transformando-o – seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas. Relaciona-se de perto à chamada *landart* [arte da terra], que inaugura uma relação com o ambiente natural. Não mais paisagem a ser representada.

Fonte: <www.itaucultural.org.br>

