

ADRIANA VAREJÃO, UM IMPULSO DE ARQUIVO

Mario Cámara

RESUMO

Este artigo examina obras da artista brasileira Adriana Varejão produzidas em estreito diálogo com o barroco brasileiro. A hipótese deste texto é que, por meio da obra visual de Varejão, é possível revisitar uma série de momentos seminais na história cultural do Brasil, atravessados por violência e sensualidade. Dividido em três partes, este texto argumenta que a produção de Varejão permite novas leituras do encontro entre as culturas nativas e os primeiros colonizadores portugueses, a violência sexual da escravidão e a criação de um barroco estatal decorrente da construção de Brasília.

PALAVRAS-CHAVE: barroco; violência; sexualidade; escravidão.

ABSTRACT

This article examines works by the Brazilian artist Adriana Varejão produced in close dialogue to the Brazilian Baroque. The hypothesis of this text is that through the visual work of Varejão, it is possible to revisit a series of seminal moments in the cultural history of Brazil traversed by violence and sensuality. Divided into three parts, this text argues that Varejão's production allows new readings of the encounter between native cultures and the Portuguese early settlers, the sexual violence of slavery, and the creation of a State Baroque stemming from the construction of Brasília.

KEYWORDS: baroque; violence; sexuality; slavery.

Adriana Varejão visitou Ouro Preto pela primeira vez em 1985. Essa viagem foi seu primeiro contato com uma parte significativa do barroco brasileiro.¹ Algum tempo depois, como ela declarou em várias entrevistas, começou a ler textos teóricos e críticos contemporâneos sobre o barroco, especialmente os de Severo Sarduy e Gilles Deleuze. Dois anos depois dessa viagem, iniciou sua primeira série, *Barrocos*, um conjunto de cinco pinturas a óleo em que trabalhou com base no barroco religioso que tinha visto em Ouro Preto.² Nesta série, aparecem pela primeira vez motivos que permaneceriam em outras séries e obras posteriores: um uso saturado de vermelho que aponta para uma presença informe e o uso de azulejos conventuais como motivo. Através da apropriação de imagens de alta densidade histórica, Varejão definirá sua entrada no barroco moderno. Neste caso específico, nos cinco quadros que compõem o *barroco*, ela trabalha com motivos que reproduzem retratos de santos, anjos e da Virgem Maria, todos provenientes de igrejas de Ouro Preto.

A partir dos anos de 1990, além de seu contato com os escritos de Severo Sarduy e Gilles Deleuze, ela começou a ler *Visão do paraíso* (1959), de Sérgio Buarque de Holanda, e *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre. Varejão diria destas leituras: “Com estes dois livros, minha perspectiva sobre a história começou a tomar forma em meu trabalho.”³ Sejam os textos de Freyre e Buarque de Holanda são investigações sobre a formação colonial da sociedade brasileira e a persistência de certos traços, clichês e sistemas de ideias forjados durante esse período. De diferentes maneiras, esses textos descreveram e analisaram as relações íntimas, sexuais e sensuais, a partir da relação senhor-escravo no caso de Freyre, e as histórias e imagens do paraíso sem culpa divulgadas por muitas narrativas dos numerosos viajantes coloniais que chegaram ao Brasil, no caso de Buarque de Holanda. Como efeito destas leituras, e em acordo com a afirmação

¹ É assim que Varejão descreve seu primeiro contato com o barroco de Ouro Preto: “Meu primeiro contato com o barroco foi através de um livro sobre igrejas barrocas no Brasil. Eu já saturava a tela de minhas pinturas com muita tinta, criando superfícies muito espessas. Quando estive em Ouro Preto pela primeira vez, fiquei *chocada*, em êxtase. Era a primeira vez na minha vida que eu entrava numa igreja barroca. Essa igreja estava em um dos pontos mais altos de Ouro Preto e se chamava Nossa Senhora do Rosário dos Pretos do Alto da Cruz, mais conhecida como Santa Efigênia. Era como se o assunto 'dançasse'. Forte, viva, poderosa. Era para mim uma estranha alquimia entre o ouro e o sangue, entre a riqueza e o drama. Voltei meu olhar para Minas, para suas pequenas cidades históricas, suas montanhas, suas cachoeiras e pedras, e especialmente para Ouro Preto. Aquelas igrejas eram caixas de joias que guardavam joias carnívoras complexas e fascinantes, capazes de ingerir qualquer elemento estranho, fragmentos dispersos, acumulando-os, deformando-os e integrando-os ao seu universo sagrado”, em Adriana Varejão. *Chambre d'échos / Câmara de Ecos*. Entrevista com Hélène Kelmachter, 2004. In: Adriana Varejão. *Chambre d'échos / Câmara de Ecos*. Fondation Cartier pour l'art contemporain / Actes Sud, 2005.

² A série é composta de: *Natividade* (1987) (180 x 130 cm), *Altar amarelo* (1987) (175 x 145 cm), *Azulejos* (1988) (150 x 180 cm), *Anjos* (1988) (190 x 220 cm), e *Santo* (1988) (175 x 145 cm). A série de pinturas pode ser vista em: <http://www.adriana varejao.net/br/imagens/categoria/10/obras> (Acessado: 27/04/23).

³ Em “Entrevista com Adriana Varejão”: <http://abcbllogs.abc.es/alejandradeargos/2016/10/25/entrevista-a-adriana-varejao/> (acessado em 16/01/2020).

de Silvano Santiago: “A arte pictórica de Adriana Varejão se permite ser circunscrita pela forma impulsiva que encena a história.”⁴ A partir da série *Terra incógnita*, sua arte se tornará um espaço histórico, o palco de uma história que, por meio de apropriações e corpos, exhibe conflitos e amálgamas mal-suturados, *assemblages* e temporalidades diversas, sensualidade, mas também crueldade e violência. Esta última é dotada de pelo menos um duplo valor nas referências aos ritos antropofágicos que povoarão suas obras: como um poder vital ou denunciado, diante de leituras apaziguadoras (as de Freyre, por exemplo), ou como uma política de subjugação dos poderes imperiais sobre a colônia e das classes dominantes sobre os corpos das mulheres escravizadas e indígenas.

O PASSADO COMO CONFLITO

Em 1993, Varejão iniciou uma série intitulada *Proposta para uma catequese*, composta de seis obras que foram produzidas até 1998. Estas são *Varal* (1993), *Proposta para uma catequese Parte I Díptico. Morte e esquartejamento* (1993), *Proposta para uma catequese Parte II Díptico. Aparição e relíquias* (1993), *Azulejaria de cozinha com caças variadas* (1995), *Figura de convite I* (1997) e *Figura de convite II* (1998). Nessa série, ela se apropria de diferentes imagens históricas, frisos de azulejos de diferentes igrejas do Brasil e de Portugal, “figuras de convite”, um tipo de decoração que adornava residências particulares para receber os visitantes, difundida entre os séculos XVII e XVIII em Portugal e no Brasil, frisos decorativos exibindo jogos e utensílios de cozinha e um conjunto de gravuras de Theodor de Bry sobre os rituais antropofágicos dos Tupi. A produção de azulejos, que ele usou como fundo e figura, e que em alguns casos já tinha um caráter ilusionista e cenográfico, foi reproduzida em uma espécie de *retombée* em que ela fez suas primeiras incisões, montagens e deslocamentos.

A fim de analisar em detalhe em que consistiria esta incisão, quais seriam seus objetivos e significados, vou me concentrar em um trabalho em particular, a *Proposta para uma catequese Parte I Díptico. Morte e esquartejamento* (1993).⁵ Como seu título indica, a pintura é um díptico no qual estão representadas duas cenas que evocam imagens históricas relacionadas ao empreendimento católico

⁴ Em “Adriana Varejão: Por una poética de la escenificación”, em *Vale cuánto pesa*. Buenos Aires: Grumo, 2019, p. 81.

⁵ A série consiste em: *Varal* (1993) (165 x 195 cm), *Proposta para uma catequese I Morte e esquartejamento* (1993) (140 x 240 cm), *Proposta para uma catequese II Aparição e relíquias* (1993) (140 x 240 cm), *Azulejarias de cozinha com caças variadas* (1995) (140 x 160 cm), *Figuras de convite* (1997) (200 x 200 cm), *Figuras de convite II* (1998) (200 x 200 cm).

durante o projeto colonial e aos rituais antropofágicos praticados pelos índios Tupi. No lado esquerdo do díptico, a pintura mostra uma figura de Cristo imobilizada com uma corda e rodeada de índios com *tacapes*, pronta para celebrar seu ritual antropofágico. Os detalhes arquitetônicos que a emolduram foram apropriados de uma igreja em Olinda e as figuras, com exceção de Cristo, foram tiradas da *América Tertia Pars* do já mencionado Theodor de Bry. O uso das ilustrações de De Bry, ao invés de mais realistas, dá à cena uma densidade cultural na qual a imagem infernal que o continente europeu atribuiu ao Brasil durante os séculos XV e XVI reverbera.

Os desenhos de De Bry tinham sido usados como ilustração para o relato do soldado e viajante alemão Hans Staden, publicado na Alemanha em 1557 sob o nome *Dois viagens ao Brasil*. Staden, de acordo com os detalhes de seu texto, tinha sido capturado pelos índios tupi e estava prestes a ser devorado por eles. As ilustrações de De Bry, que nunca tinha estado na América do Sul, nem mesmo no continente americano, ajudaram a cimentar o terror dos europeus contra os “bárbaros” brasileiros. Durante o século XVI, seu trabalho tornou-se o mais difundido e lido. Como aponta Daniella Contreras:

A necessidade de imagens do Novo Mundo cheio de maravilhas tornou possível o trabalho de Theodor De Bry, um gravador de cobre do século 16 de Liège que, embora nunca tivesse viajado ao Novo Mundo, foi o suporte visual que deu um rosto à América, aquele que os europeus conheceriam por muito tempo.⁶

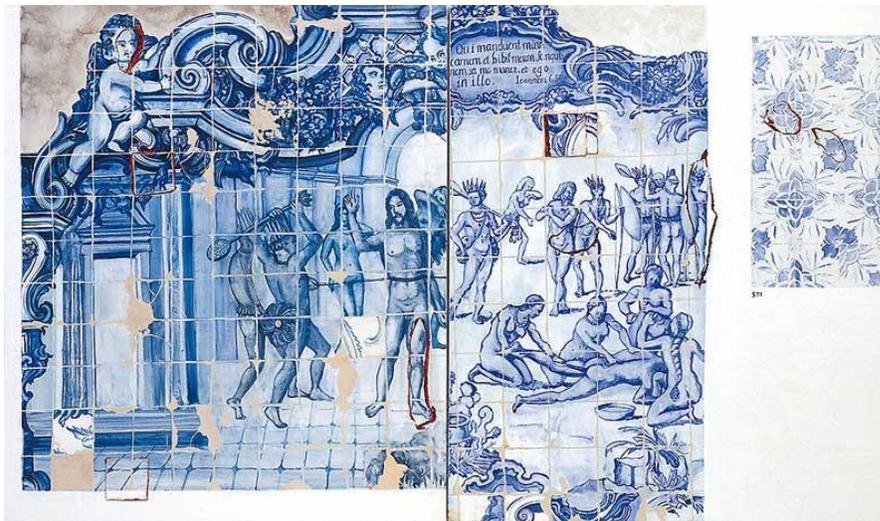
Como o uso de imagens de De Bry, os frisos de azulejos trazem de volta a memória do papel pedagógico desempenhado pelas missões católicas durante o período colonial. A convivência da antropofagia e do catolicismo tem um certo caráter guerreiro.

O lado direito do quadro, que é estruturalmente semelhante ao esquerdo, retrata outra cena “canibal”, neste caso um desmembramento praticado por mulheres indígenas. A imagem também pertence a uma gravura de De Bry e, como observa Adriano Pedrosa, “a cena tem a mesma moldagem encontrada em um painel de azulejos na igreja do convento de São Francisco da Bahia em Salvador da Bahia.”⁷ Na parte superior e em contato com o lado esquerdo, um frontispício reproduz um fragmento do Evangelho segundo São João, *Qui manducat meam carnem, et bibit meum*

⁶ Em *Teodoro de Bry construtor de la imagen del nuevo mundo*. Chile: Oxímoron, 2014, p. 82.

⁷ Proposta para uma catequese. Em Adriana Varejão. *Histórias às margens*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012, p. 64.

sanguinem, in me manet, et ego in illo (Aquele que come do meu corpo e bebe do meu sangue está em mim e eu nele), aludindo figurativamente à dimensão “canibalista” da Eucaristia Católica.



Proposta para uma Catequese - Parte I Díptico: Morte e Esquartejamento, 1993, óleo sobre tela 140 x 240 cm.

Foto: Eduardo Ortega

FIGURA 1

Um fato central é que as imagens reproduzem as mesmas figuras que aparecem nos originais, tanto nos frisos do convento como nas ilustrações de De Bry. Não há intervenção neste sentido; há um deslocamento que constrói uma *cena em outra*. As figuras são reconhecíveis, as paisagens são reconhecíveis, mas a presença indígena celebrando um ritual antropofágico dentro da estrutura de um friso religioso não o é. Como se Varejão tivesse produzido um friso conjectural. A incorporação das gravuras de De Bry numa narrativa religiosa aponta, notoriamente, tanto para uma domesticação como para uma sobrevivência da cultura indígena no âmbito da exploração colonial. O frontispício, como já foi dito, torna-se decisivo em termos da possibilidade de pensar a Eucaristia como uma versão cristã e sublimada da antropofagia.

Esses deslocamentos são uma forma de fazer com que o empreendimento colonial seja influenciado pelos indígenas? É uma tradução figurativa da arte barroca como uma arte da contra-conquista? Quem sobrevive a quem? *A Proposta* coloca estas perguntas sem tentar produzir respostas definitivas. Pode-se afirmar que não se trata de uma cena transcultural na qual índios e portugueses, missionários e nativos, teriam se influenciado mutuamente. Primeiro porque a figuração bélica é evidente e reforça a hipótese de conflito, mas também, e de uma perspectiva mais formal, porque o díptico está unido de tal forma que todo o cuidado na fidelidade da reprodução, sua aparente

intenção *trompe l'oeil*, é prejudicada. Não há dobradiça para harmonizar as cenas do díptico. Sua dissemelhança, ostensivamente exibida por uma incisão que os cruza e divide, constitui não apenas uma simples separação, mas uma afirmação em si mesma sobre a história como um processo de montagem. Portanto, em vez de uma dobradiça, deve-se ler ali uma primeira *incisão* que, redistribuindo as referências históricas, garante que sua remontagem mantenha hiatos e fricções. Portanto, não se trata apenas de representar um conflito, as relações bélicas entre portugueses e índios, o que está em jogo aqui é a representação como conflito, e mais especificamente, uma forma de narrar o passado colonial, de trazê-lo para o presente como uma narrativa aberta e disputada. Finalmente, e de forma discreta, o *materico* aparece. Entre as falsas juntas das imagens, pode-se detectar uma tímida coloração avermelhada, que Varejão vai chamar de “carne”, outra forma de definir “sensualidade”.

REPINTAR DEBRET

Na série *Terra incógnita*, composta por treze pinturas produzidas entre 1991 e 2012, Varejão faz outro tipo de apropriação. Aqui, a geografia se expande para o Sul e as imagens do Brasil são moduladas por sucessivas camadas culturais. A série continua a incorporar o olhar europeu sobre a América, neste caso, a partir das imagens captadas por alguns dos viajantes europeus que viveram por um tempo no Brasil colonial. É o caso do holandês Frans Post, que chegou durante o século XVII com a expedição de João Maurício de Nassau, estabelecido no Nordeste do país entre 1630 e 1654, e do francês Jean-Baptiste Debret, que chegou quase dois séculos depois como parte do que é conhecido como a “Missão Francesa”, com o objetivo de fundar uma Academia de Belas Artes para a Corte. Neste segundo caso, que é o que me interessa, Varejão trabalhou a partir de duas de suas aquarelas, a número 5, *Un employé du govern sortant de chez lui avec sa famille* [Um funcionário do governo deixando sua casa com sua *família*] e a número 7, *Le diner* [O Jantar]. As duas pertencem ao segundo volume de seu *Viagem pittoresque au Bresil*, publicado em 1835 em Paris. As intervenções de Varejão sobre estas duas aquarelas redirecionam a história da comunidade brasileira para um núcleo violento de dominadores e dominados, de vencidos e conquistadores, como se a cultura brasileira não fosse, na verdade, uma hibridização de três “raças” vivendo juntas, mas, como veremos, o resultado do estupro. As aquarelas de Debret são acompanhadas de dois pequenos textos. Em *Un employé*, Debret escreve:

O cenário aqui projetado representa a saída para a caminhada de uma família de fortuna média, cujo chefe é um funcionário do governo. De acordo com o antigo costume ainda observado nesta classe, o chefe da família caminha seguido por seus filhos, colocados em fila por idade, o mais novo sempre na frente; depois vem a mãe, ainda grávida; atrás de sua empregada, uma escrava mulata, infinitamente mais distinta no serviço do que um negro; a enfermeira negra; o escravo da enfermeira; o negro doméstico do senhor; um jovem escravo sendo treinado para o serviço: segue o novo negro, recém comprado, escravo de todos os outros, e cuja inteligência natural, mais ou menos ativa, deve ser gradualmente desenvolvida por chicoteamento.⁸

A respeito de *Le dîner*, Debret escreveu:

No Rio de Janeiro e no resto das cidades do Brasil é usual, durante um jantar conjugal, que o marido se dedique calmamente aos seus negócios e que a esposa se divirta com seus pequenos negrilos, que substituem os pequenos animais de estimação quase extintos na Europa.⁹

É claro que o que é descrito não é apenas um cenário familiar, mas uma ordem hierárquica pública e privada, o funcionário público à frente de sua família em *Un employé* e as crianças escravizadas animalizadas em *Le dîner*. Varejão produzirá sua segunda incisão sobre o dispositivo visual e discursivo para reconstruir ali a violência de uma ordem patriarcal naturalizada ou invisível. A primeira coisa que ela faz com estas aquarelas é renomeá-las *Filho Bastardo* e *Filho Bastardo II*, introduzindo uma indicação sexual. As crianças bastardas, no sistema escravagista brasileiro, eram as crianças que os proprietários tinham com suas escravas. As pinturas produzidas por Varejão, com base nestes títulos, construirão uma cena completamente diferente.

Em *Filho Bastardo*, reconhecemos a figura de *Un employé* em frente de uma indígena nua amarrada a uma árvore, provavelmente prestes a ser estuprada ou morta. À esquerda do quadro, outra figura, neste caso um religioso, estupra uma escrava. No centro do quadro, uma enorme ferida percorre quase toda a tela.

FIGURA 2 (ESQUERDA): Funcionário do governo em passeio. 1820-1830 C.

Aquarela 19,2 x 24,5. MEA 0226 Foto: Horst Merkel

⁸ Ibid, p. 215.

⁹ Paris: Firmin Didot Frères, 1835, p. 87.



FIGURA 3 (DIREITA): Filho bastardo, 1992 óleo sobre madeira, 110 x 140 x 10 cm. Foto: Dirk Pauwels.

Em *Filho Bastardo II*, a cena é semelhante. A figura masculina de *Jantar* é mostrada estuprando uma escrava, e à esquerda, dois homens militares conversam enquanto prendem uma indígena encadeada, que espera em uma cama. Desta forma, ao comerciante e ao funcionário público que apareceram nas aquarelas originais, Varejão acrescenta a instituição militar e a instituição eclesiástica, exibindo um dispositivo colonial-patriarcal baseado na subjugação das mulheres. Agora podemos ser mais precisos: a apropriação feita funciona como uma anamorfose das aquarelas de Debret. O que estava latente nestas últimas torna-se uma imagem explícita e original para nos informar que o projeto colonizador e imperial estava baseado no estupro sistemático da escrava negra e da mulher indígena. Aqui não há sensualidade possível, não há transgressão. A comunidade organizada entre brancos, negros e indígenas é reformulada para mostrar sua verdadeira hierarquia, que incluía o poder da morte e do domínio sobre os corpos.

FIGURA 4 (ESQUERDA): Un dîner brésilien (um jantar brasileiro). 1827, Aquarela 15,9 x 21,9 cm. MEA 0199. Foto: Horst Merkel.



FIGURA 5 (DIREITA): Filho Bastardo II - Jantar Interior, 1995 óleo sobre madeira, 110 x 140 x 10 cm. Foto: Mario Grisolli.

ANARQUIVANDO BRASÍLIA

Argumentei que na primeira série de Adriana Varejão, *Barrocos*, já se podia notar um uso saturado da cor vermelha, o que dava consistência material a algumas de suas pinturas.¹⁰ O procedimento se intensificaria, assumindo diferentes modalidades, em séries sucessivas. Em *Terra incógnita* o material surge, como em *Filho Bastardo I* e *Filho Bastardo II*, mas também em *Mapa de Lopo Homem II* (1992-2004) ou em *Quadro Ferido* (1992), a partir de uma ferida que cruza a tela perpendicularmente; na série *Proposta para uma catequese* (1993-1998), o material é insinuado e aparece em pequenas quantidades entre as juntas dos azulejos; em *Acadêmicos* (1995-1999), *Irezumis* (1994-1997) e *Línguas e cortes* (1997-2003) é hiperbolizado e o que era uma insinuação torna-se um estouro, a cor vermelha torna-se carne e vísceras; e finalmente, em *Mares e azulejos* (1991-2012), mas sobretudo em *Charques* (2018-2018), ele assume uma nova modalidade, pois Varejão abandona a pintura e molda suas produções em construções de gesso e poliuretano, que simulam fragmentos de paredes, dentro das quais a substância material comprimida e aprisionada é revelada. Como se nesta série ela tivesse martelado uma estrutura para nos mostrar sua vida mais secreta.

Na série *Línguas e cortes*, uma de suas produções intitulada *Parede com incisões à Fontana* (2000) nos oferece uma pista que ilumina parcialmente o procedimento de corte. A obra, como seu nome sugere, refere-se ao artista ítalo-argentino Lucio Fontana, conhecido por seus cortes em tela que procuravam quebrar a plenitude bidimensional da pintura e, por meio desta ferida, abrir a superfície, até então imaculada, para um exterior indeterminado. Fontana tinha iniciado a série de cortes em 1958 e tinha definido suas fendas com a palavra italiana *squarcio*, que também significa “rasgar”, “cortar”. Seu trabalho ocorreu no âmbito do que ele chamou de “espacialismo”, cuja concretude consistiu no ato de furar a superfície plana de suas pinturas. As fendas de Fontana expuseram uma estrutura incompleta, romperam os limites da perspectiva e inauguraram uma profundidade abismal na direção de uma espacialidade *sem forma*. Neste sentido, o corte que percorre *Filho Bastardo I* e *Filho Bastardo II*, por exemplo, não só responderia à violência sexual do período colonial, mas constitui o que podemos agora chamar de “terceira incisão”, que ameaça o trabalho a partir do exterior.

¹⁰ Estou me referindo a *Natividade* (1987) e *Santo* (1988), da série *Barroca*.

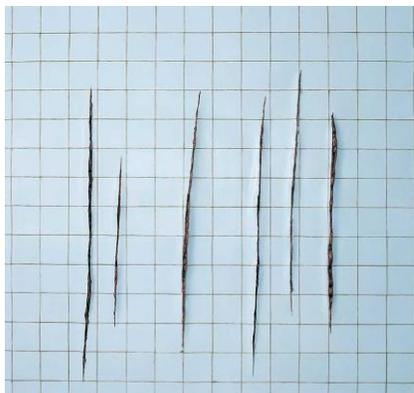


FIGURA 6

Parede com Incisões à Fontana, 2000 óleo sobre tela e poliuretano sobre suporte de madeira e alumínio, 190 x 200 cm.

Foto: Eduardo Ortega.

Por outro lado, eu também gostaria de recuperar uma reflexão de Varejão na qual ela oferece sua própria definição do uso deste material:

Quando penso em carne, penso no “Saturno” e no “Tête de Mouton”, de Goya, no “Boi Esquartejado” e em “Lição de Anatomia” de Rembrandt, em Géricault, Bacon. Ou seja, na pintura em si. Não gosto quando associam a carne em meu trabalho ao “martírio dos povos colonizados”. Prefiro o papel de agente que o de vítima. Mais Juliette que Justine... Tenho me interessado muito pela literatura libertina, e especialmente por Sade. Sade opera diretamente na linguagem, constrói suas cenas como num teatro do seu desejo. Prefiro pensar a questão da carne e do corte em minha obra no campo dessa dimensão erótica da linguagem. Li algo maravilhoso que Philippe Sollers escreveu sobre Sade, comparando sua escrita a uma gravura instantânea proposta aos nervos, onde a língua é sua água-forte, seu buril, sua ponta seca, seu ácido temperado. Foi pensando nisso que o convidei para o texto de apresentação dessa exposição. A carne, para mim, está mais ligada à ideia de erotismo presente no Barroco. É o espaço da abundância e do desperdício em função do prazer, da luxúria. Para mim, a carne é a metáfora da talha barroca, coberta de ouro. É pura voluptuosidade.¹¹

Além da construção de uma genealogia pictórica ou literária, o que nos interessa aqui é sua relação final entre a “carne” e o barroco. A sensualidade como experiência iniciática durante sua primeira viagem a Ouro Preto tem um deslocamento significativo; agora é abundância, desperdício,

¹¹ Em *Chambre d'échos / Câmara de Ecos*. Entrevista com Hélène Kelmachter, 2004. In: Adriana Varejão. *Chambre d'échos / Câmara de Ecos*. Fondation Cartier pour l'art contemporain / Actes Sud, 2005. (<http://www.adrianavarejao.net/br/textos/detalhe/6/varejao-adriana-chambre-dechos-camara-de-ecos-entrevista-com-helene-kelmachter-2004-in-adriana-varejao-chambre-dechos-camara-de-ecos-fondation-cartier-pour-lart-contemporain-actes-sud-2005>) (Acesso: 10/12/2019).

luxúria. Nos encontramos em uma zona semântica que reafirma a ideia do *informe* como constitutiva do barroco. Esta conexão questiona, como quero propor, uma forma de pensar o desenvolvimento histórico do barroco no Brasil, a de um “barroco oficial”. Vou me deter em certas obras que funcionam como pistas e chaves para uma leitura nesta direção. Em *Linda do Rosário* (2004), que faz parte da série *Charques*, Varejão produz uma peça que reproduz uma parede derrubada, coberta de azulejos brancos. Segundo a artista, a obra foi inspirada por um desabamento no hotel *Linda do Rosário* em 2002, quando as paredes caíram sobre um casal enquanto dormia. O que é notável sobre *Linda do Rosário*, mais do que a possível metáfora sexual, é o contraste entre a superfície branca dos azulejos e seu conteúdo carnal, o que só um desabamento deixa observar. Duas outras obras – também parte da mesma série, *Ruína modernista I* (2018) e *Ruína modernista II* (2018) –, seguem o mesmo critério, e embora neste caso as superfícies não estejam cobertas com azulejos brancos, o título escolhido é significativo. Por que falar de ruína modernista?



FIGURA 7 (ESQUERDA): Linda do Rosário, 2004 óleo sobre alumínio e poliuretano, 195 x 800 x 25 cm

Foto: Vicente de Mello



FIGURA 8 (CENTRO): Ruína Modernista I, 2018, óleo sobre alumínio e poliuretano, 12,5 x 239 x 16 cm. Foto: Jaime Acioli.



FIGURA 9 (DIREITA): Ruína Modernista II, 2018, óleo sobre alumínio e poliuretano, 12,5 x 254 x 67 cm

Foto: Jaime Acioli/ Eduardo Ortega

Esta pergunta pode ser respondida se a abordarmos não da perspectiva do modernismo como um todo, mas da perspectiva da arquitetura modernista, cujo encontro com o barroco a partir dos anos 1940 se revelaria fundamental para a história cultural e política do Brasil. Lembremos que o primeiro contato de Varejão foi com a arquitetura barroca de Ouro Preto, e que na série com que lido aqui, *Charques*, tanto as ruínas modernistas quanto o resto das obras são apresentados como

restos de muros. O conceito de ruína aqui, no entanto, precisa ser esclarecido. Não se trata de uma ruína romântica, como a proposta por Georg Simmel, onde a natureza desfaz lentamente o trabalho da cultura.¹² Aqui o processo é radicalmente diferente. As obras que compõem a série *Charques*, já prefiguradas na série *Línguas e cortes*, não devem ser lidas como peças inertes. Ao invés de ruínas, são fragmentos que nos dão um vislumbre de uma substância bloqueada, como se ela exibisse algo há muito recalçado.

A arquitetura moderna brasileira, com os nomes de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer como referências centrais, surgiu, em suas origens, como contraponto ao barroco, e tem no prédio do Ministério da Educação do Rio de Janeiro, com a colaboração de Le Corbusier, seu simbolismo inicial com suas linhas retas e pilotis. No entanto, já em 1937, Lúcio Costa, em um texto chamado “Documentação necessária”, empreendeu a tarefa de revisar o barroco histórico brasileiro, afirmando:

Nossa arquitetura antiga ainda não foi adequadamente estudada. Se já há algo sobre as principais igrejas e conventos - pouco em verdade e girando a maior parte do tempo em torno da obra de Antônio Francisco Lisboa, cuja personalidade atraiu, com razão, as primeiras atenções, em relação à arquitetura civil e, particularmente, à casa, nada, ou quase nada, foi feito.¹³

Uma série de projetos vai confirmar esta genealogia e configurará esta articulação. O Grande Hotel, construído em Ouro Preto em 1938, o complexo da Pampulha, construído em Belo Horizonte em 1943, o hotel “Tijuco”, construído em Diamantina em 1951, e depois a construção de Brasília, como ponto culminante, são alguns dos principais marcos deste caminho. Recordemos algumas informações específicas. Ouro Preto foi declarado monumento histórico nacional em 1932 pelo Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico, na época sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade. O projeto do Grande Hotel foi encomendado a Oscar Niemeyer e foi Lúcio Costa quem o defendeu perante as autoridades.

Da mesma forma que o bom ventilador e o telefone sobre uma mesa seiscentista ou do s. XVIII não podem constituir motivo de constrangimento para os que gostam verdadeiramente de coisas antigas – só o novo rico procura escondê-los ou fabricá-los especialmente no mesmo estilo para não destoarem do ambiente; da mesma forma que o automóvel de último modelo trafega pelas ladeiras da cidade monumento sem causar dano visual a ninguém, concorrendo mesmo, talvez, para

¹² “La ruina”, em *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Ediciones Península, 1988.

¹³ In *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* n° 3, Rio de Janeiro, 1939, p. 149.

tornar a sensação de ‘passado’ ainda mais viva, assim, também, a construção de um hotel moderno, de boa arquitetura, em nada prejudicará Ouro Preto, nem mesmo sob o aspecto turístico-sentimental, porque, ao lado de uma estrutura como essa tão leve e nítida, tão moça, se é que posso dizer assim, os telhados velhos se despencando uns sobre os outros, os rendilhados belíssimos das portadas de São Francisco do Carmo, a casa dos Contos, pesadona, com cunhais de pedra do Itacolomy, tudo isto que faz parte desse pequeno passado para nós já tão espesso, como você falou, parecerá muito mais distante, ganhará mais um século, pelo menos, em vetustez. E as duas grandes sombras, cuja presença o Manuel sentiu tão bem, avultarão, – lendárias, quase irreais. E não constituirá um precedente perigoso – possível de ser imitado depois com má arquitetura – , porquanto Ouro Preto é uma cidade já pronta e as suas construções novas, que uma ou outra vez, lá se fizerem, serão obrigatoriamente controladas pelo SPHAN que terá mesmo de qualquer forma, mais cedo ou mais tarde, de proibir em Ouro Preto os fingimentos ‘coloniais’.¹⁴

No texto, Lúcio Costa ainda distingue a arquitetura moderna da arquitetura barroca. Entretanto, e como é evidente, há um processo inicial de interligação e harmonização entre um projeto arquitetônico moderno e um contexto barroco, ambos parecem se alimentar um do outro ainda temporalmente. O Grande Hotel de Ouro Preto, com sua presença, “constrói” o barroco como o passado autenticamente brasileiro e, ao mesmo tempo, Ouro Preto autoriza a existência da arquitetura moderna brasileira. Qualquer outro estilo, um projeto alternativo de estilo neocolonial tinha sido apresentado, é falso, nos informa Costa. A operação textual constrói um vetor de tempo linear e evolutivo. Pouco tempo depois, e coincidindo com o projeto da Pampulha, o barroco se tornaria definitivamente uma matriz de leitura para a nova arquitetura brasileira. Como aponta María Amalia García, a exposição *Brasil Constrói – Arquitetura Nova e Antiga 1652-1942*, organizada pelo MoMA em 1943 e curada por Philip Goodwin, já propunha esta articulação.¹⁵

Em Brasília, o ponto culminante, o encaixamento será postulado como uma simbiose. A linha reta, central no projeto do Ministério de Educação, mas também no Grand Hotel, cede completamente lugar à curva, lida e proposta por Niemeyer, como uma linha *sensual* e sensorial. Em relação ao primeiro projeto, Pampulha, Oscar Niemeyer já tinha notado o seguinte: “Le Corbusier, depois de ter defendido a disciplina purista e a lealdade ao *ângulo reto*, sobre o qual ele reivindicou direitos particulares, parece ter decidido abandoná-lo quando sentiu no ar as premissas de um novo

¹⁴ Apud Carlos Alberto Ferreira Martins. *Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil: a obra de Lucio Costa*. Universidade de São Paulo, Tese de Mestrado, 1987, 198-99.

¹⁵ María Amalia García, “El lugar de la construcción inevitable: la arquitectura moderna en Brasil a través de la producción crítica de Mario Pedrosa”, *Dearq* n° 15, Bogotá, 2014.

barroco, vindo de fora, de longe.”¹⁶ Ele conseguiu articular um estilo que, como afirma Claudio Conenna, possuía três características:

- 1.- A influência do contexto físico e do ambiente paisagístico do Brasil: rios, lagos, montanhas, mar.
- 2.- A abundância plástica do barroco brasileiro do século XVIII. Especificamente podemos citar as igrejas de São Francisco (1708-23) em Salvador da Bahia ou o Oiteiro da Glória (1714-39) no Rio de Janeiro e o legado deixado pelo grande escultor Antonio Francisco Lisboa, conhecido como “o Aleijadinho” (1738-1814).
- 3.- A admiração plástica do trabalho de Le Corbusier integrada com funcionalidade. A combinação destas correntes faz do trabalho de Niemeyer uma miscelânea demiúrgica entre regionalismo e modernismo com um profundo senso crítico de ambos, sem abraçar fanaticamente o folclórico ou o exageradamente tecnocrático. A curva, um tema essencial na arquitetura barroca e onipresente na natureza, é tratada por Niemeyer de forma livre e equilibrada, à maneira da abstração moderna.¹⁷

O equilíbrio, a montagem, a articulação entre modernidade e tradição colocou o projeto de Brasília em uma linha transcultural e nacionalista. Essa cidade seria construída sem atritos. Acrescentemos algo mais: todos os casos mencionados foram projetos estatais encomendados, primeiro por Getúlio Vargas durante o Estado Novo, e depois por Juscelino Kubitschek, primeiro como prefeito e depois como presidente do país. Assumiram, portanto, em diferentes momentos históricos, um caráter eminentemente político que tornou a modernização e o desenvolvimento eixos centrais. Brasília, em particular, teve o bônus adicional de ser uma cidade desenhada do zero e encarnou como nenhum outro trabalho o slogan desenvolvimentista da campanha presidencial de Kubitschek: “cinquenta anos em cinco”. A nova capital do país representava a utopia de uma cidade igualitária com o desenho das *superquadras*, que abrigariam democraticamente sua população, a simbiose entre passado, presente e futuro, o resultado da articulação entre barroco e modernidade e o poder de uma nação que foi capaz de realizar tal projeto em apenas cinco anos. Por esta razão, Mário Pedrosa argumentou no Congresso Internacional de Críticos de Arte em 1959, cujo tema era Brasília: “Brasília é o ponto mais alto de uma época prevista pelo historiador Henri Pirenne, que coroaria a evolução da entidade histórica que é a cidade, desde a *polis* grega até a comuna medieval.”¹⁸ Brasília, como ponto de chegada e como articulação plenamente realizada, não foi

¹⁶ Apud Valentín Díaz. “Entre Itália e Brasil. El doble nacimiento del Neobarroco en la década del cincuenta”. Revista *Zama* nº 6, 2014, p. 100.

¹⁷ Em “Un lirismo morfotectónico La arquitectura de Oscar Niemeyer”, (<http://www.fau.unlp.edu.ar/web2018/wp-content/uploads/2018/11/47alFondon17PabloConenna.pdf>) (Acesso: 10/01/2020).

¹⁸ Em *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 2004, p. 411.

apenas uma cidade, mas um monumento, como reconhece o próprio Lúcio Costa no relatório que acompanhou a apresentação do projeto:

Ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como *urbs*, mas como *civitas*, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de uma certa dignidade e nobreza de intenção, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter monumental. Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa.¹⁹

Para pensar que tipo de operação está em jogo neste monumento, vou propor o conceito que Jacques Lacan designou com o nome de *point de capiton*,²⁰ com o qual ele identifica o momento em que um significante é vinculado a um significado para produzir uma significação ou, mais precisamente, para engendrará-lo e depois cristalizá-lo. Lacan posicionou-o como um ponto de fechamento na cadeia significante. Pensado em termos linguísticos, o *point de capiton* é, na diacronia de uma frase, o último termo que o produz, fechando sua significação, gerando assim um efeito de fechamento e uma fixação no deslizamento do significante. Sem o *point de capiton*, segue-se a psicose. Yannis Stavrakakis, em *Lacan e o político*, nos oferece uma perspectiva na qual essa cristalização é pensada em termos de disputas simbólicas: “Se o papel do *point de capiton* é necessário (ou universal) em termos estruturais, seu conteúdo particular (o significado contido por sua predominância de significação) não é uma questão de reflexão de uma realidade objetiva pré-existente, mas uma disputa de hegemonia.”²¹ Por isso Ernesto Laclau e Chantal Mouffe utilizaram o *point de capiton* para pensar o social e construir sua teoria de hegemonia:

Se o social não consegue fixar-se nas formas inteligíveis e instituídas de uma sociedade, é porque o social só existe, no entanto, como um esforço para produzir esse objeto impossível. O discurso constitui-se como uma tentativa de dominar o campo da discursividade, de estancar o fluxo das diferenças, de constituir um

¹⁹Em:

https://archive.org/stream/relatorioplanopilotodebrasil/Bras%C3%ADlia,%20Cidade%20que%20invente%20-%20L%C3%BAcio%20Costa_djvu.txt (Acesso: 22/04/2023).

²⁰ Lacan trabalha com este conceito no Seminário III *Psicose*, Classe XXI. Buenos Aires: Paidós, 2009.

²¹ Em *Lacan y lo político*. Buenos Aires: Prometeo, 2007, p. 99.

centro. Chamaremos aos pontos discursivos privilegiados desta fixação parcial pontos nodais [point de capiton].²²

Com a instituição de *points de capiton*, que articulam e organizam retroativamente cadeias significativas, são gerados os fechamentos ou fixações parciais que estruturam o campo social como um discurso e permitem a fixação de uma totalidade. A partir desta perspectiva, Brasília, como projeto arquitetônico e discursivo, funcionou como um *point de capiton* estadual que produziu um significado específico e duradouro sobre o barroco, constituído como um estilo original e nacional. Extraíu desse passado um poder instituinte que tornou possível construir a imagem de um Brasil moderno e desenvolvimentista, com o qual o país atravessou as décadas seguintes.²³ Ao estabelecer essa relação, barroco e modernismo, o que Brasília institui como monumento é a história de uma modernidade e modernização capaz de se apropriar de seu passado sem fissuras. Sem restos e sem poeira, o monumento de Brasília foi concebido para incorporar a imagem definitiva de uma comunidade organizada e perfeitamente distribuída em partes sem conflitos.

As ruínas modernistas de Varejão da sua série *Charques* se levantam contra esse poder instituinte, calculado e certamente paralisante e excludente. Se estendêssemos o conceito laciano às diferentes séries que cobrimos, poderíamos pensar que Varejão enfrenta pelo menos dois outros momentos de totalização e pacificação das produções: a articulação entre o Império e os povos indígenas durante o século XIX e o elogio à miscigenação com a consequente ideia de democracia racial durante a primeira parte do século XX. À articulação Império-povos indígenas, Varejão opõe a ferida temporal atravessada por conflitos e sobrevivências sem uma resolução clara; e ao louvor da miscigenação e da democracia racial, opõe a violência sexual que essa miscigenação provocava. Finalmente, em relação ao barroco modernista, o barroco de Varejão assume as novas leituras daquele estilo que começaram a ser produzidas durante os anos sessenta do século passado, por exemplo, as de Severo Sarduy, que tornará a instabilidade do estilo uma de suas principais forças motrizes:

O primeiro barroco, se o considerarmos como uma perda simbólica do eixo, ou como a instabilidade vivida pelo homem da época, constitui-se como um reflexo ou uma *retombée* especular.

²² Em *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 152-153.

²³ Poderíamos dizer que o ponto de viragem veio com as manifestações de 2013, que terminaram com o impeachment de Dilma Rousseff. Ver nota de rodapé 7.

O barroco do século XX poderia identificar algumas das suas próprias coordenadas, lidas em termos do modelo cosmológico atual - a teoria do *big bang* e os seus recentes desenvolvimentos - e como a sua *retombée* perfeita: nem a escrita da fundação - uma vez que a origem é ao mesmo tempo confirmada e perdida, presente (como relâmpago fóssil) e apagada - nem a implantação coerente da forma capaz de elucidar as irregularidades manifestas.²⁴

As ruínas modernistas de Varejão compõem um *anarquivo* e por isso desconstróem a montagem e a transculturação produzidas ao longo de décadas. Como se perfurassem a superfície pacificada dessas histórias e monumentos, fazem ver traços de sensualidade e violência, de crueldade e descontrolo, sem origem ou ponto de chegada, que vagueiam, como sonhos ou pesadelos, num presente em plena transformação.

REFERÊNCIAS

BUARQUE DE HOLANDA, Sergio. **Visão do paraíso.** *Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil.* São Paulo: Brasiliense, 2000.

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

CONENNA, Claudio. **Un lirismo morfotectónico La arquitectura de Oscar Niemeyer,** [<http://www.fau.unlp.edu.ar/web2018/wp-content/uploads/2018/11/47alFondon17PabloConenna.pdf>] (Acessado: 26/04/2023).

CONTRERAS, Daniella. **Teodoro de Bry constructor de la imagen del nuevo mundo.** Santiago de Chile: Oxímoron, 2014.

COSTA, Lucio. Documentação necessária. In: **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional** **3** (1939), 149. — “Relatório Plano Piloto”, [<https://archive.org/stream/relatoriodoplanopilotodebrasil/>]

²⁴ Em *Ensayos generales sobre el barroco*. Mexico-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 39-40.

Bras%C3%ADlia,%20Cidade%20que%20invente%20-%20L%C3%BAcio%20Co sta_djvu.txt]
(Acessado: 26/04/2023).

CUE, Elena. **Entrevista a Adriana Varejão**, [http://abcblogs.abc.es/alejandradeargos/2016/10/25/entrevista-a-adriana-varejao] (Acessado; 26/04/2023).

DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque au Brésil**. Paris: Firmin Didot Frères, 1834.

DÍAZ, Valentín. **Entre Italia y Brasil. El doble nacimiento del neobarroco en la década del cincuenta**. *Zama* 6 (2014), p. 99-114.

FERREIRA MARTINS, Carlos Alberto. **Arquitetura e Estado no Brasil: elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil: a obra de Lúcio Costa 1924-1952** (Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo.

GARCÍA, María Amalia. **El lugar de la construcción inevitable**. *DEARQ* 15 (2014), 26-37.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. **Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

KELMACHTER, Hélène. **Entrevista con Adriana Varejão**; In: HERVÉ CHADÈS (ed.): *Adriana Varejão: Chambre d'échos/ Câmara de Ecos*, Arles: Fondation Cartier pour l'art contemporain/ Actes Sud 2005, [http://www.adriana varejao.net/br/textos/detalhe/6/ varejao-adriana-chambre-dechos-camara-de-ecos-entrevista-com-helene-kelmachter -2004-in-adriana-varejao-chambre-dechos-camara-de-ecos-fondation-cartier-pourlart-contemporain-actes-sud-2005] (última consulta em 29 de fevereiro de 2020), s/p.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador. Dom Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PEDROSA, Adriano, in Adriana Varejão. **Proposta para uma catequese**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012, p. 62-68

PEDROSA, Mario. **Acadêmicos e modernos**. São Paulo: Edusp, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **El reparto de lo sensible. Estética y política**. Buenos Aires: Prometeo, 2014.

VAREJÃO, Adriana. **Histórias às margens**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2012