UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte

EDUARDO AUGUSTO ALVES DE ALMEIDA

Profanação de uma imagem do mundo:

Mapa de Lopo Homem II, de Adriana Varejão

São Paulo

2018

EDUARDO AUGUSTO ALVES DE ALMEIDA

**Profanação de uma imagem do mundo:
Mapa de Lopo Homem II, de Adriana Varejão**

Versão Original

Tese apresentada ao Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Teoria e Crítica de Arte.

Área de concentração: Teoria e Crítica de Arte

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Dias de Castro

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A447p Almeida, Eduardo Augusto Alves de
Profanação de uma imagem do mundo: Mapa de Lopo
Homem II, de Adriana Varejão / Eduardo Augusto Alves
de Almeida ; orientadora Eliane Dias de Castro. -
São Paulo, 2018.
218 f.

Tese (Doutorado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

1. Pintura - Brasil - Século 21. 2. Arte
Contemporânea - Brasil - Século 21. 3. Teoria da
Arte. 4. Estética (Arte). 5. Varejão, Adriana, 1964-
. I. Castro, Eliane Dias de , orient. II. Título.

ALMEIDA, Eduardo A. A.

Profanação de uma imagem do mundo:

Mapa de Lopo Homem II, de Adriana Varejão

Tese apresentada ao Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Teoria e Crítica de Arte.

Área de concentração: Teoria e Crítica de Arte

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Dias de Castro

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Julgamento:

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Julgamento:

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Julgamento:

Prof(a). Dr(a).

Instituição:

Julgamento:

Para meus pais Gilmar e Arlete,
pelo investimento de uma vida.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, cuja bolsa contribuiu com a realização desta pesquisa.

À professora doutora Eliane Dias de Castro, minha orientadora desde o mestrado, pela acolhida, confiança, mobilizações e ensinamentos preciosos.

À autora da obra que possibilitou a invenção desta tese, Adriana Varejão, pela sua poética, pela oportunidade de pensar junto e pela generosa entrevista.

Aos amigos do Grupo de Experimentações e Pesquisa das Poéticas e Políticas do Sensível, que acompanharam esta tese desde o óvulo, e em especial a Gisele D. Asanuma, com quem realizei trocas imprescindíveis desde que ambos ingressamos no doutorado.

Aos colegas estudantes, professores e equipe de administração e secretaria do Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, pelo suporte ao longo de todos esses anos de pesquisa.

Pela oportunidade de interlocução e por tantos aprendizados fundamentais em minha trajetória acadêmica, agradeço aos membros das bancas de qualificação e de defesa – professores doutores Celso Fernando Favaretto, Dália Rosenthal, Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior, Erika Alvarez Inforsato e Silvia Miranda Meira.

Aos colegas pesquisadores da Universidade de São Paulo e de tantas outras instituições que tive oportunidade de visitar, a quem apresentei preliminares do trabalho e com quem apurei as ideias aqui presentes.

A Daniela Figueiredo Canguçu, pela ajuda especialíssima com os conceitos lacanianos.

Aos meus alunos, que me mantêm em movimento.

Aos meus pais Gilmar Alves de Almeida e Arlete Billa Alves de Almeida, por terem investido suas vidas em favor da minha realização pessoal e profissional.

À minha esposa Juliana Livero Andrucioi, pela companhia, pelo incentivo e pelas inúmeras concessões de tempo, espaço, amor.

À minha filha Lis, que antecedeu a tese por poucos meses e instituiu o verdadeiro prazo para que ela fosse escrita.

Aos familiares e amigos, pelo apoio expressado das mais variadas formas.

RESUMO

Esta tese defende que a arte pode profanar o real ao produzir suas realidades poéticas. Ou seja: a criação artística detém a potência de destituir regimes de visibilidade, dizibilidade e pensabilidade, dando a eles novos usos e os devolvendo ao domínio dos homens. A principal questão é saber como isso ocorre. Quer dizer: quais são essas operações da arte capazes de desativar mecanismos de subjetivação ao mesmo tempo em que produzem outros? Como isso se realiza e que saberes pode-se recolher daí? Toda esta investigação parte da pintura Mapa de Lopo Homem II, de Adriana Varejão. Seguimos suas pistas na companhia de pensadores da arte, da ciência e da filosofia, com destaque para Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Jacques Lacan, Jacques Rancière, Jean Baudrillard e Hal Foster, de maneira a produzir uma teoria crítica que colabore com a interpretação da arte hoje, num viés estético e político. Se parece lugar-comum dizer que a arte produz transformações culturais, o ponto desta tese é ligeiramente diferente: saber como a experiência estética pode transgredir a simbolização, fazendo irromper significados que desconstruam estruturas culturais, atentando contra a idealização da realidade em seus valores morais, econômicos, sociais, intelectuais etc. Interessa a nós o aspecto inesperado da realização artística, seu teor de insurgência, seu flerte com o esquizo. Enfim, queremos olhar para o que pode haver de destrutivo, paradoxal ou desestruturante na elaboração poética promovida pela arte visual e que resistências se levantam contra o processo. Para isso, nos inspiramos no conceito de Real lacaniano. E dizemos que a conformação artística é o mapa que se traça sobre o território numa profanação do real: sistematização ficcional e ilusória, síntese posta como realidade, representação interpretativa necessariamente parcial, insuficiente, faltosa. Que não consegue ser viva como a experiência, mas a revive, recria, interpreta, representa e reapresenta, toma-a para si e formaliza, desenha contornos, acumula camadas, esquematiza estrategicamente conforme seus próprios jogos de poder.

Palavras-chave: Teoria e crítica de arte. História da arte. Estética. Arte contemporânea. Pintura. Adriana Varejão.

ABSTRACT

This thesis argues that art can desecrate the “Real” by producing poetic realities. This means that artistic creation has the power of deposing regimens of the visible, speakable and thinkable, of giving them new uses and of returning them to the realm of men. The main question is knowing how this happens. Which operations of art may deactivate some mechanisms of subjectivation at the same time that they produce others? How does this happen, and what knowledge can be acquired from that process? All this research originates from the painting Map of Lopo Homem II, by Adriana Varejão. We followed the painting’s hints in the company of thinkers from the arts, sciences and philosophy fields, with special mention to Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Jacques Lacan, Jacques Rancière, Jean Baudrillard and Hal Foster, in order to produce a critical theory that could collaborate with the interpretation of art today, in an aesthetical and political point of view. If it seems commonplace to say that art produces cultural transformations, the point of this thesis is slightly different: it is to learn how the aesthetic experience can transgress symbolization, bursting meanings that deconstruct cultural structures, attacking the idealization of reality in its moral, economic, social, intellectual values, etc. We are interested in the unexpected aspect of artistic achievement, its insurgency content, its flirtation with the schizo. We want to look at what can be destructive, paradoxical or destructuring in the poetic elaboration promoted by visual art and which resistances arise against the process. For this, we are inspired by the Lacanian concept of the “Real”. And we say that the artistic conformation is the map drawn on the territory in a profanation of the “real”: fictional and illusory systematization, synthesis put as reality, necessarily partial interpretative representation, insufficient, lacking. That cannot be alive as an experience, but revives it, recreates it, interprets it, represents it and resubmit it, takes and formalizes it, draws contours, accumulates layers and strategically schematizes according to its own power plays.

Keywords: Art theory and criticism. History of art. Aesthetics. Contemporary art. Painting. Adriana Varejão.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Adriana Varejão. <i>Mapa de Lopo Homem II</i> (2004).....	15
Figura 2 – Adriana Varejão. <i>Mapa de Lopo Homem II</i> (2004, visão angulada para enfatizar volume).....	16
Figura 3 – Adriana Varejão. <i>Mapa de Lopo Homem II</i> (2004, detalhe das fissuras e suturas).....	17
Figura 4 – Adriana Varejão. <i>Mapa de Lopo Homem</i> (1992).....	18
Figura 5 – Lopo Homem. <i>Mapa-múndi</i> (1519)	23
Figura 6 – Robert Rauschenberg. <i>Monograma</i> (1955-59).....	33
Figura 7 – Lygia Clark. <i>Planos em superfície modulada nº 1</i> (1957).....	33
Figura 8 – Adriana Varejão. <i>Filho bastardo</i> (1992)	51
Figura 9 – Andy Warhol. <i>Ambulance disaster</i> (1963-1964)	61
Figura 10 – Andy Warhol. <i>Brillo boxes</i> (1964)	63
Figura 11 – Lucio Fontana. <i>Conceito espacial, expectativas</i> (1965).....	66
Figura 12 – Jacques Lacan. <i>Esquemas óticos e/ou funcionamento do registro escópico</i>	69
Figura 13 – Joseph Beuys. <i>Cartaz da Universidade Livre Internacional (FIU) para a Documenta 7</i> (1982)	74
Figura 14 – Fernand Deligny. <i>Linha de errância: Janmari</i> (1973)	79
Figura 15 – Qiu Zhijie. <i>Mapa da arte total</i> (2012, detalhe).....	79
Figura 16 – Marcel Duchamp. <i>Fonte</i> (1971).....	86
Figura 17 – Joseph Kosuth. <i>Uma e três cadeiras</i> (1965)	86
Figura 18 – Adriana Varejão. <i>Paisagens</i> (1995).....	102
Figura 19 – Adriana Varejão. <i>Varejão acadêmico – heróis</i> (1997)	103
Figura 20 – Adriana Varejão. <i>Carne à moda de Frans Post</i> (1996)	104
Figura 21 – Adriana Varejão. <i>Proposta para uma catequese: morte e esquartejamento</i> (1993, díptico I).....	105
Figura 22 – Adriana Varejão. <i>Proposta para uma catequese: aparição e relíquias</i> (1993, díptico II).....	105
Figura 23 – Adriana Varejão. <i>Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho (estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)</i> (1998).....	106
Figura 24 – Adriana Varejão. <i>Quadro ferido</i> (1992)	107

Figura 25 – Adriana Varejão. <i>Azulejaria em carne viva</i> (1999).....	108
Figura 26 – Adriana Varejão. <i>Parede com incisões à la Fontana</i> (2000).....	109
Figura 27 – Adriana Varejão. <i>Testemunhas oculares X, Y e Z</i> (1997).....	110
Figura 28 – Adriana Varejão. <i>Extirpação do mal por curetagem</i> (1994)	111
Figura 29 – Adriana Varejão. <i>Extirpação do mal por incisura</i> (1994)	112
Figura 30 – Adriana Varejão. <i>Extirpação do mal por overdose</i> (1994).....	113
Figura 31 – Adriana Varejão. <i>Extirpação do mal por punção</i> (1994).....	114
Figura 32 – Adriana Varejão. <i>Extirpação do mal por revulsão</i> (1994).....	115
Figura 33 – Adriana Varejão. <i>Irezumi em ponta de diamante</i> (1997).....	116
Figura 34 – Adriana Varejão. <i>Cena de interior II</i> (1994).....	117
Figura 35 – Adriana Varejão. <i>Panorama da Guanabara</i> (2012)	118
Figura 36 – Adriana Varejão. <i>Panorama da Guanabara</i> (2012, detalhes)	118
Figura 37 – Adriana Varejão. <i>Tea and Tiles II</i> (1997)	119
Figura 38 – Adriana Varejão. <i>Margem</i> (1999).....	120
Figura 39 – Adriana Varejão. <i>Figura de Convite I</i> (1997)	121
Figura 40 – Adriana Varejão. <i>O sonhador</i> (2006)	122
Figura 41 – Adriana Varejão. <i>O sedutor</i> (2004).....	122
Figura 42 – Adriana Varejão. <i>Mêlée de guerriers nus - redux</i> (2005)	123
Figura 43 – Adriana Varejão. <i>Kindred spirits</i> (2015).....	124
Figura 44– Adriana Varejão. <i>Kindred spirits</i> (2015, detalhe)	124
Figura 45 – Adriana Varejão. <i>Passagem de Macau a Vila Rica</i> (1992).....	148
Figura 46 – Adriana Varejão. <i>Éden</i> (1992).....	149
Figura 47 – Adriana Varejão. <i>Chinesa</i> (1992)	150
Figura 48 – Adriana Varejão. <i>Retratos Polvo (Amazônia)</i> (2014)	151
Figura 49 – Adriana Varejão. <i>Celacanto provoca maremoto</i> (2004-2008, detalhe 1)	152
Figura 50 – Adriana Varejão. <i>Celacanto provoca maremoto</i> (2004-2008, detalhe 2)	152
Figura 51 – Adriana Varejão. <i>White Mimbres I</i> (2015).....	153
Figura 52 – Caravaggio. <i>Incredulidade de São Tomás</i> (c. 1601)	162
Figura 53 – Igreja da Ordem Terceira de São Francisco (Salvador/BA). <i>A inveja é o grande mal</i> (c. 1752).....	168
Figura 54 – Igreja da Ordem Terceira de São Francisco. <i>A inveja é o grande mal</i> (c. 1752, detalhe).....	168

Figura 55 – Hélio Oiticica. <i>Tropicália</i> (1967) e penetráveis PN2 “Pureza é um mito” (1966) e PN3 “Imagético” (1967).....	169
Figura 56 – Cildo Meireles. <i>Missão/Missões (Como Construir Catedrais)</i> (1987)	175
Figura 57 – Modesto Brocos. <i>A redenção de Cam</i> (1895).....	179
Figura 58 – Porcelana restaurada com a técnica kintsugi	197

SUMÁRIO

PREÂMBULO.....	14
INTRODUÇÃO	22
TESE.....	29
REALIDADE DA ARTE	31
ARTE E FICÇÃO.....	35
ARTE E ILUSÃO.....	39
HISTÓRIA E FICÇÃO.....	46
ALGUNS INSTRUMENTOS DE NAVEGAÇÃO	48
1 O REAL NA ARTE.....	50
1.1 O QUE É REAL?	52
1.2 O RETORNO DO REAL.....	61
1.3 PONTO DE IMPOSSÍVEL.....	69
1.4 REAL ASSASSINADO.....	76
1.5 O MAPA E O TERRITÓRIO	78
1.6 O REAL COMO EFEITO.....	87
1.7 A REALIZAÇÃO DO REAL.....	88
1.8 O REAL DA IMAGEM.....	94
2 PROFANAÇÃO COMO MÉTODO	101
2.1 CONTRADISPOSITIVOS	128
2.2 PROFANAÇÃO DO ANTEPARO-IMAGEM.....	133
2.3 O ARTIFÍCIO BARROCO.....	137
2.4 NEOBARROCOS	140
3 CORPO DA OBRA	147
3.1 CONVERSAS COM ADRIANA VAREJÃO	156

3.2 RASGAR UMA IMAGEM COMO SE RASGASSE O FIRMAMENTO	180
3.3 FRAGMENTOS	182
3.4 LACUNAS E APAGAMENTOS	188
3.5 SUTURA E OBJETO-CICATRIZ	192
CONSIDERAÇÕES FINAIS	200
REFERÊNCIAS	208
ANEXO	218
A – Do rigor na ciência, de Jorge Luis Borges	218

PREÂMBULO

Figura 1 – Adriana Varejão. *Mapa de Lopo Homem II* (2004)

Figura 2 – Adriana Varejão. *Mapa de Lopo Homem II* (2004, visão angulada para enfatizar volume)

Figura 3 – Adriana Varejão. *Mapa de Lopo Homem II* (2004, detalhe das fissuras e suturas)

Figura 4 – Adriana Varejão. *Mapa de Lopo Homem* (1992)

Esta tese se iniciou com uma inquietação insensata, provocada pelo livro *A Partilha do Sensível*, onde Jacques Rancière afirma que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2005, p. 58). Digo “insensata” porque eu não encontrava razões para tal inquietação. Tampouco conseguia explicar a frase, ou por qual motivo ela constaria num livrinho sobre estética e política. Se queremos pensar o real, trataríamos de sair à luz do dia e racionalizá-lo, esclarecê-lo, esmiuçá-lo cientificamente com hipóteses e antíteses, afinal, é do real que tratamos, nu e cru, puro, ideal e utópico. Estas conclusões imediatas foram as primeiras a ruírem. Diversas outras caíram depois, com o correr dos anos, enquanto a própria questão disparadora desta tese se expandia, ganhando formas variadas, imiscuindo-se em demais campos do conhecimento.

Aquela inquietação inicial começou a fazer sentido quando me reaproximei do trabalho de Adriana Varejão, mais especificamente do seu *Mapa de Lopo Homem II*¹ (Figura 1), que tinha visto anos antes no Museu de Arte Moderna de São Paulo². Havia algo na sua pintura que dava corpo para a frase de Rancière, como se ela materializasse a conceituação estética e a expressasse pelas vias da obra de arte. Tornou-se meu objetivo revisá-las, pintura e frase, por meio da teoria e da crítica.

Uma vez que esta é uma tese de teoria e crítica de arte, é a partir de um trabalho artístico que ela ganha forma. De certo modo, o que Adriana Varejão faz com o mapa é colocar em prática aquela ideia estética. Para dizer com outras palavras, ela ficciona o real e nos instiga a pensá-lo. Tanto o real em si quanto o seu conceito, que no final das contas são mais ou menos inseparáveis, tais como mente e corpo, mapa e território, forma e conteúdo. Seria uma característica específica desse trabalho ou uma potência geral da arte? Como tal procedimento opera? Como definir esse real no âmbito artístico, termo que usamos de forma corriqueira ao relatar um acontecimento, dar uma notícia, mencionar algum achado da ciência, da medicina, da política? Enfim, um termo que adere com facilidade à experiência real, ameaça real, fato real, verdade, informação incontestável. Seria esse o real de Rancière? Qual a necessidade de pensá-lo? De que ficção o autor trata?

¹ Adriana Varejão pintou uma primeira versão do mapa em 1992, intitulado simplesmente *Mapa de Lopo Homem* (Figura 4). Durante o transporte para uma exposição, poucos anos depois, a pintura sofreu avarias e foi dada como destruída. A artista pintou o *Mapa de Lopo Homem II* em 2004, o qual permanece em sua coleção particular.

² Em 2013, na exposição intitulada *Adriana Varejão: Histórias às Margens*, com curadoria de Adriano Pedrosa.

E os demais conceitos, que foram se apresentando ao longo da pesquisa, tais como: realidade, ilusão, conformação, imagem, imaginário, representação, artifício, reversibilidade, rasgadura, sutura, corpo? Como eles atravessam a produção e a circulação da arte? De que maneira a arte produz conhecimentos a respeito do mundo real e/ou das realidades todas que observamos nele?

Fui construindo minha hipótese com essas perguntas, entre outras. Ao mesmo tempo em que perseguia as pistas do Mapa de Lopo Homem II. Uma trajetória intuitiva, supondo que algum território haveria de ser descoberto além das fronteiras que me eram familiares. Mais ou menos como os portugueses faziam à época das grandes navegações, desde a conquista de Ceuta em 1415 (ALEGRIA, DAVEAU, *et al.*, 2012, p. 51), com auxílio de seus mapas rudimentares. Com a falta de instrumentos que medissem as distâncias percorridas, como os atuais odômetros, e com a impossibilidade de viajar em linha reta, dada a motriz dos ventos, a localização do navio era estabelecida pelo inacreditável sistema chamado Ponto de Fantasia. Que dizia onde o navio se encontrava segundo a distância estimada pelo piloto após um dia de navegação. Em outras palavras, o espaço percorrido ao longo de um dia, também chamado de “singradura”, era intuído pelo piloto, navegante experiente, que apontava no mapa a localização provável da embarcação (CORTESÃO, 1960, p. 152). O piloto, de fato, fantasiava a respeito do mundo e do mapa, e era a partir dessa sua imaginação que determinava o rumo da frota.

Esse sistema é anterior à invenção das latitudes e longitudes. Foram as navegações que possibilitaram o desenvolvimento das tecnologias náuticas, ao mesmo tempo em que estas impulsionavam os navios para lugares mais distantes. A navegação de altura, feita pelo ponto de esquadria, substituiu a navegação estimada pelo ponto de fantasia entre o fim do século XV e início do XVI. Mesma época em que Lopo Homem desenhou seu mapa-múndi, no qual Adriana Varejão se baseou para pintar a sua própria versão.

Eu também tive o prazer de fantasiar a trajetória desta tese ao longo dos primeiros anos de pesquisa. Foi o que me permitiu explorar artistas, pensadores, artesanias, devaneios, interlocutores, entre inúmeras outras possibilidades então desconhecidas. Enquanto a navegação produziu metodologias, as metodologias foram oferecendo sensatez àquela inquietação inicial. A experiência de deriva foi fundamental para minhas descobertas improváveis, para as conquistas e as subsequentes

demarcações de territórios. Na medida em que navegava, um mapa se desenhava. Mapa que configura, enfim, a tese que agora se apresenta.

INTRODUÇÃO

Figura 5 – Lopo Homem. *Mapa-múndi* (1519)

A título de contextualização, convém voltar no tempo. Lopo Homem, cartógrafo e cosmógrafo português, produziu uma das primeiras imagens do novo mundo em 1519 (Figura 5). Seu mapa mostra a África no centro e a Europa fora do eixo convencional, ambas rodeadas por um gigantesco continente, como se América, Antártica e Oceania fossem uma só terra, extensão da Ásia e das tão almejadas Índias. Trata-se de uma tentativa inicial de localizar as regiões recém-descobertas, com a função política de organizar os interesses de expansão do reino de Portugal, e hoje sugere certo imaginário da época, num misto de ciência e misticismo.

A grande utopia sempre foi chegar ao controle perfeito na projeção gráfica; o realismo na representação, de modo que um bom mapa desse conta de tudo aquilo que não se conseguisse ver com os olhos. Por isso, mapas sempre se comportaram como documentos ideológicos, uma vez que corresponderam não só aos desenhos, mas também às projeções políticas das nações que os encomendavam (SCHWARCZ e VAREJÃO, 2014, p. 308).

Em seu Mapa de Lopo Homem II, Adriana Varejão recupera aquela antiga cartografia e interfere na imagem, abrindo feridas e expondo a sua carne. A artista põe em questão valores e crenças que formaram um imaginário brasileiro, assim como o próprio sentido de construção da história por meio das imagens. Ela interroga o mapa original: o que ele desenha? Que caminhos indica? Que mundo representa? Quais são os seus interesses, quais são os interesses de quem o encomendou e de quem o utilizou para se localizar? Como é possível, hoje, apreender tais interesses – em que “apreender” significa tanto “apreciar” quanto “aprender, tomando-o para si”? Com a materialidade da arte, Adriana acessa a imaterialidade da cultura e sugere a impossibilidade de inscrição do real.

A cartografia de Lopo Homem deu a ver uma forma de mundo, ou melhor, conformou uma imagem do mundo, realizando-a por meio da linguagem cartográfica. Essas conformações são poderosas e exercem seu poder numa ambiguidade. Pois um mapa, enquanto conforma o real, dá forma ao imaginário do cartógrafo e de seu contexto cultural. Ao mesmo tempo em que alimenta, transforma e renova imaginários e culturas.

Institui, assim, um regime de visibilidade, ou seja, dá a ver ao mesmo tempo em que educa o olhar. Visibilidade associada a dizibilidades e pensabilidades, que obedecem à mesma lógica: produzem discursos e educam a dizer, produzem pensamentos e educam a questionar. É na intersecção desses regimes que Rancière (2005) encontra as bases da sua estética. É também nesse ponto de contato que se produz o que nesta tese chamo de “ficção”, a saber: conformações do real, ou seja, criações de formas simbólicas, racionais e discursivas acerca do mundo, cuja intensidade, no contato com o espectador, é ficcional – em oposição à intensidade ilusória, como veremos adiante.

A cartografia de Lopo Homem, embora disposta como imagem científica da Europa do século XVI, apresenta estrutura ficcional no sentido de que conjuga narrativas, tempos, espaços, valores culturais, vontades de poder, desejos, perspectivas etc. Por ser e também por oferecer uma forma de apreender o mundo, não seria jamais absoluta, mas uma versão, ou uma perspectiva.

O que acontece quando Adriana Varejão se apropria daquela imagem, a reproduz com pintura e nela interfere com o artifício das cisões e suturas simuladas? Podemos dizer que a artista contesta a história maior, contada pelos colonizadores, que requer para si o estatuto de verdadeira, oficial, comumente aceita. Contesta as projeções políticas e ideológicas, assim como os seus resultados hoje. Como alternativa, ela sugere histórias outras, menores, experimentadas na carne e impressas nos corpos.

Adriana se volta ao passado para pensar o hoje. Ela diz: “sou uma artista contemporânea com preocupações atuais. As figuras da história que utilizo, apesar de recorrentes, são moldadas para um tempo presente. Faço uso da paródia, de arremedos” (VAREJÃO e HERKENHOFF, 2006, p. 30). Em sua obra, vestígios do passado, colocados em tensão com o presente, geram sintomas pictóricos.

O que nos leva a perguntar: qual é o papel da arte na escrita, na crítica e nas reescritas da história? Que conhecimentos podem advir das suas imagens? De que maneira as imagens, especificamente as pinturas, tocam a tessitura da experiência viva que persiste, insiste e sobrevive no tempo? Que inquietações dessa ordem estão implicadas no Mapa de Lopo Homem II?

Trabalho com a hipótese de que a arte pode – ainda que não deva, necessariamente – interferir na conformação de uma dada realidade e provocar nela uma fissura, uma tensão, um estranhamento, o que chama atenção para a maneira como

ela se conformou – ou se realizou. Essa espécie de desrealização operatória seria uma característica do que aqui denominamos “profanação”.

A cartografia de Lopo Homem apresenta hoje uma realidade em certa medida desatualizada e por outro lado bem estabelecida: não é atual no que diz respeito às escalas, às distâncias e à curvatura da Terra; enquanto o desenho da Europa no norte e o “Novo Mundo” às suas margens ainda seja um entendimento que persista das maneiras mais diversas. O poder eurocêntrico, macho e financeiramente abastado a descobrir e dominar a periferia, a expandir a luz da tradição cultural etc. Se estamos cansados dessa narrativa, tampouco escapamos dela por completo. Ao mesmo tempo em que, por gerações, lhe demos forma visível, dizível e pensável, ela também nos conformou, subjetivou, submeteu.

Estamos tão imiscuídos nessa realidade que por vezes fica impossível perceber suas falhas, nuances e perversidades. Essa condição domesticada é o que chamo de ilusória: uma existência tão próxima e conectada ao banal que não se pode criticá-lo; não permite que nos afastemos o suficiente para tomar conhecimento dos seus limites.

A ficção que dá formas às realidades não seria o oposto da verdade. Na maneira como a elaboramos aqui, tanto a verdade quanto a falsidade são ficcionais, pois têm sentidos e significados dispostos num contexto e numa perspectiva. O contraponto da ficção seria a ilusão, ainda que nenhuma dessas posições seja absoluta. A ficção é sempre um pouco ilusória e a ilusão tem sempre algo de ficcional. Isso porque implicam condições espaciais: distanciamentos entre o eu e o outro.

Como o espaço nunca se aparta completamente do tempo, a distância cronológica entre Adriana Varejão e Lopo Homem permite que a artista encontre potência para sua poética. O anacronismo é, inclusive, típico de sua obra. Veremos que muitos procedimentos criativos do Mapa de Lopo Homem II relacionados à apreensão do tempo são observados em outros trabalhos de Adriana, que citaremos conforme necessário. Cada um deles sugere inúmeros fios, que se estenderiam a leituras variadas. Tentaremos, aqui, acompanhar um só fio condutor, que parte de um trabalho e se prolonga até os limites destas páginas. Com sorte conseguiremos sugerir continuidades possíveis, de maneira que o leitor possa persegui-las de acordo com o seu interesse.

Foi preciso ir além dos escritos de Jacques Rancière para que sua afirmação ganhasse significado, assim como foi preciso recuperar certa história da pintura para

produzir uma crítica do Mapa de Lopo Homem II e do imaginário que ele coloca em questão.

Minha primeira surpresa, ao pesquisar artistas europeus em visita ao Brasil no período colonial, foi descobrir não apenas que eram mais numerosos do que eu supunha, mas também que existe vasta bibliografia sobre o tema, incluindo edições de livros primorosas, com textos de época e coleções de obras completas. Além de Jean-Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay, mais conhecidos, houve Frans Post, Albert Eckhout, Johann Moritz Rugendas, Raymond-Auguste Quinsac de Monvoisin, Thomas Ender, Maria Dundas Graham Callcott, Hans Staden, Theodore de Bry, Joaquim José Codina, José Joaquim Freire, Louis Choris, Hercule Florence, Adrien Taunay, Jacques Burckhardt, Henry Chamberlain, Eduard Hildebrandt, Jean-Victor Frond, só para citar alguns. A lista é imensa. Também conhecidos como “artistas viajantes”, muitas vezes acompanharam expedições científicas e puseram seus desenhos, ilustrações, aquarelas em prol do registro, estudo e catalogação, privilegiando a visão naturalista dos objetos de pesquisa.

Diante desse universo, foi necessário tomar a decisão pragmática de olhar com mais atenção somente os nomes que servem de referência constante para Adriana Varejão, a saber: Frans Post, Theodore de Bry, Albert Eckhout e Jean-Baptiste Debret. São a quem ela recorreu diversas vezes ao produzir suas pinturas, como se desenvolvesse assim uma exploração plástica e conceitual daquilo que o Mapa de Lopo Homem II apresenta sintática e metodologicamente: questionamentos, rasgaduras e transposições de uma imagem de mundo, ou melhor, da configuração de um imaginário de época que é recuperado e posto diante da atualidade. A pintura, nesse sentido, vê-se num embate com o presente, tensiona, negocia, confronta, problematiza o mapa e o território como espaços fluidos, em movimento constante e permanente redefinição.

A pintura de Adriana Varejão incide sobre dispositivos de subjetivação da História, em especial da História da Arte, que por sua vez operam máquinas de governo – digo “dispositivo” no sentido que Giorgio Agamben (2009) concede ao termo, e que veremos com mais cuidado em breve. Ainda que seus trabalhos não escapem de ser, eles próprios, dispositivos, detêm o potencial de desestabilizar certa ordem estabelecida, intervir na domesticação visual do imaginário brasileiro, romper as superfícies de maneira literal e também simbólica. Quer dizer, mesmo enquanto dispositivo, a arte pode atuar como uma espécie de contradispositivo na medida em que desarma ou

desabilita mecanismos de subjetivação. Uma poética que realiza certa inoperância visual e que exerce, nesse fazer, a sua política (AGAMBEN, 2007).

Com cuidados e ressalvas, trataremos esse desarme como um gesto profanatório, no sentido de que retira certo imaginário do lugar de intocável, questiona o inquestionável comumente aceito, requer o poder de transformar, dar novo uso, reconfigurar e recolocar em circulação. Um conceito de profanação também emprestado de Agamben (2007) que, no caso de Adriana Varejão, parece operar como um método de criação artística – no sentido de procedimento e embate entre artista, matéria e assunto.

Ao longo dos próximos capítulos vamos convocar pensamentos estéticos de Rancière e Agamben, teorias específicas da história da arte publicadas por Georges Didi-Huberman e Hal Foster, excertos da psicanálise de Jacques Lacan e da filosofia de Jean Baudrillard, entre outros autores, para desenvolver alguma teoria crítica a respeito do Mapa de Lopo Homem II e, de maneira geral, dos procedimentos criativos de Adriana Varejão em parte considerável de sua obra. A partir dessa crítica à produção da artista tentaremos fundamentar uma teoria, não com intuito de que se aplique à multiplicidade das formas poéticas atuais, mas com o desejo de que ajude a elaborar algum entendimento sobre suas potências e possibilidades estéticas. Busco uma forma paradoxal de pensar, capaz de dialogar com a ambiguidade própria dos tempos atuais e das suas respectivas manifestações poéticas.

Se Adriana Varejão incide sobre uma imagem de mundo e a profana, poderíamos dizer que transforma o real? Não exatamente. Isso porque trabalharemos aqui com um conceito de real desenvolvido por Hal Foster (2014), que por sua vez vai buscá-lo em Jacques Lacan. Um real que não deve ser confundido com as realidades experimentadas no dia a dia, e muito menos deve ser associado à ideia de verdade; trata-se de uma instância que antecede a linguagem e que não se inscreve durante o fazer da arte nem durante a sua interpretação. O real de que tratamos aqui diz respeito a esse “antes que fosse” da linguagem – não se refere a uma cronologia, mas sim à impossibilidade de que algo se realize na linguagem –; real inominável, traumático, que está além da nossa capacidade de suportar. Ao ponto em que chamá-lo de “real” já é distorcer a sua natureza, reduzindo-o a uma palavra e seus significados possíveis, inserindo-o na limitação da semântica. Um real inacessível exceto pelas ficções e ilusões que se produzem a seu respeito, que dão a ele qualidade intensiva e de alguma maneira

remetem à sua infinidade assombrosa, quase sempre não de maneira direta, mas pelo caminho inverso, do negativo ou do retorno, ou seja, por aquilo que o real apresenta como falta ou falha. Pois é a falha do real que permite a realização do mundo como o conhecemos e apreendemos, com suas imagens, conhecimentos, teorias.

A ficção, aqui, é uma qualidade da realidade, ou melhor, é uma intensidade manifesta na apreensão das formas de realização do real. Chamaremos de “conformação” essa “realização numa forma”. Nesse quesito, convém diferenciar “fictício” de “ficcional”. O primeiro a ser entendido como a fantasia tida como fantasia, quase sempre pelas artes em geral, que rendem produtos de ficção por princípio apartados da realidade, tais como romances, filmes, peças de teatro. Em outras palavras, trata-se da ficção tal como entendida pelo senso-comum. O segundo termo é o que nos interessa pensar, que vai além das artes na direção da vida; gesto criador de imaginários sobre o mundo e, no limite, de realidades habitáveis – considerando que tais processos de criação são até certo ponto conhecidos, ou seja, sabe-se ao menos da existência deles.

Outra conformação de que trataremos é a ilusão, como adiantamos há pouco. A qual, segundo Jacques-Alain Miller (2012), é uma nostalgia pela ordenação do Real – natureza que se perdeu e é irrecuperável; uma espécie de autoproteção contra o caos ou a desordem insuportável do Real. Numa recusa por reconhecer as estruturas ficcionais da realidade, o espectador se ilude, supondo – ou fantasiando – viver ainda aquele ideal perfeito, harmônico, equilibrado. Ficção e ilusão, aqui, são qualidades intensivas, antagônicas e complementares das realidades que subjetivamos, portanto não se excluem.

Todos esses conceitos talvez pareçam complicados à primeira vista. Espero que, nas próximas páginas, eles se assentem junto com a poeira levantada aqui. Precisei adiantá-los, com desmedida rapidez, para que finalmente pudessemos chegar à tese que o Mapa de Lopo Homem II inspirou.

TESE

A tese de que a arte profana o real, ou seja:

- 1) Inscreve o real na linguagem.

- 2) Produz formas de realidade (concebe, cria, inventa usos).
- 3) Dá a ver a estrutura ficcional e/ou ilusória das realidades.
- 4) Desativa dispositivos (mecanismos de poder e submissão).

Evidente que esta tese não pretende fundamentar uma lei geral da arte, ainda mais nestes tempos em que até mesmo as leis gerais da física caíram em descrédito devido ao seu caráter idealista, que não se ancora em qualquer realidade material (PRIGOGINE, 2011). Trataremos aqui de uma potência da arte, que pode ou não passar ao ato. Isso significa que “alguma” arte “pode” profanar o real; ou seja, nem toda obra ou todo artista de fato operam tais mecanismos. Entretanto, o fato de uma pintura e uma pintora apresentarem essa potência já configura um motivo de estudo, em especial porque seus procedimentos podem ser depois pensados em âmbitos mais abrangentes, na obra de outros artistas.

O Mapa de Lopo Homem II inspira esta tese ao apresentar uma espécie de fazer profanatório que ajuda a perceber certo potencial crítico da arte. Enquanto apropriado e violentado, o mapa de Adriana Varejão dá a ver processos de conformação do real, tanto pela via da ficção quanto pela ilusão, e assim reaproxima os homens do território. Para dizer com outras palavras: sua pintura opera uma profanação do real na medida em que dá a ver a estrutura cultural de um imaginário sobre o mundo – isso se realiza por meio das interferências de Adriana Varejão sobre a produção cartográfica de Lopo Homem, que resignificam o imaginário mobilizado por ela.

Por que profanar uma imagem de mundo em vez de profanar o próprio mundo? Porque, conforme a noção lacaniana de Imaginário, não conhecemos o mundo exceto pelas imagens que fazemos dele e pelos sujeitos dessa projeção. Resulta que profanar uma imagem é profanar um mundo, e este “um” apenas seria “o” num deslize interpretativo, ou seja, na medida em que nos deixamos iludir pela ideia de que existe de fato “o mundo” absoluto, compartilhado por todos e livre de subjetivação.

Se essa operação profanatória for entendida como procedimento comum ou até mesmo como metodologia da arte contemporânea, os trabalhos em geral não exporiam, denunciariam ou criticariam o real, como muitas vezes se pensa, mas exporiam, denunciariam ou criticariam a maneira pela qual o real se realiza numa dada realidade –

num contexto sociopolítico, numa comunidade, numa época etc. –, pois a conformação é um ato de realização. Fariam isso enquanto desvelam a configuração daquela realidade específica, sua construção simbólica, seus valores culturais. Destituindo, assim, o real do seu lugar de intocável, concedendo a ele sentidos outros e o devolvendo ao uso e à propriedade dos homens.

O que esta tese afirma é, por assim dizer, o lugar-comum de que a arte pode transformar maneiras de ver, pensar e dizer o mundo. Porém é tomando tal noção como hipótese que ela avança um passo além e se põe a investigar *como* isso acontece. Nesse sentido, trata-se de uma tese sobre o fazer artístico. Não o fazer entendido como uma metodologia geral e muito menos absoluta, mas como um procedimento plausível, praticável e identificável em demais obras ou artistas. Como veremos, se não é possível conhecer o real nem mesmo olhando para as potências que antecedem as realizações, é possível estudar as potências para que delas se extraiam vislumbres acerca do conhecimento em si, seus meios e métodos. Por conta disso esta pesquisa é um meio que visa conhecer não uma realidade, mas os próprios métodos de conhecê-la.

Trata-se, enfim, de um exercício teórico e crítico acerca de procedimentos criativos da arte contemporânea, que toma como objeto de pesquisa o Mapa de Lopo Homem II e, de alguma maneira, a obra geral de Adriana Varejão. Sua intenção é que, a partir do que se observa em tal recorte, possamos reavaliar outros trabalhos de outros artistas e talvez até mesmo de outros tempos. Pois não se trata de pensar “sobre” o Mapa de Lopo Homem II, mas de pensar “o” trabalho e, “com” ele, pensar aquilo para o que aponta, sugere, atíça. A saber: o contexto sociopolítico atual, a história, a estética, o imaginário, a experiência impressa na carne dos corpos e assim por diante.

REALIDADE DA ARTE

Quando se apropria e interfere numa cartografia que supostamente apresenta o real, Adriana Varejão provoca uma ressignificação da imagem e da sua realidade. Tal procedimento coloca em questão a história geral, a história da arte, o imaginário de povos e dilemas da colonização do Brasil, as feridas que permanecem abertas ao longo do tempo e o que se encontra inflamado debaixo da calma superfície do banal, as

relações entre mapa e território e, no limite, os próprios sentidos de real, realidade, representação, ficção e ilusão nas imagens artísticas.

Este trabalho de pesquisa propõe uma série de reflexões estéticas, teóricas e críticas que partem da pintura Mapa de Lopo Homem II e seguem algumas pistas sugeridas por ela. Pretendemos pensar não apenas a arte *stricto sensu*, mas com ela avançar para fora; queremos, a partir de um problema artístico, pensar suas implicações sociais, políticas, morais e o que mais for possível.

Uma das tentativas do Modernismo foi desconstruir a ideia de que, na relação entre arte e vida, a primeira representa a segunda. A arte deixaria de ser representação de uma realidade outra, exterior a ela, para assumir-se como realidade em si. Claro que os objetos de arte em geral, e em especial as pinturas, instauram realidades por si próprios; porém a ideia de representação que rui na modernidade é aquela da mimese, que remonta à Grécia clássica. As colagens cubistas são o exemplo mais comum, nas quais elementos da realidade cotidiana são inseridos diretamente na tela, e não mais pintados. Os objetos foram sendo incorporados, ou seja, passaram a constituir o corpo da obra. Robert Rauschenberg, em meados do século XX, mudou o sentido de pintar um objeto: ao invés de representar uma cabra com tinta sobre tela, preferiu despejar tinta sobre uma cabra empalhada (Figura 6). Na mesma época, Lygia Clark eliminou as molduras que delimitavam o espaço ficcional da arte de modo que aquele “objeto quadro” deixasse de apontar um lugar outro e fosse apreendido em si mesmo, na sua realidade material. Para isso ela pintava placas de madeira com tinta industrial, limpando-as tanto das figuras de representação quanto da artesanias do artista (Figura 7). Tal assepsia visual, oriunda de vanguardas como a suprematista ou a neoplasticista, nutriu movimentos posteriores, como os concretos, neoconcretos, minimalistas etc.

O corpo das obras mais recentes é outro. “Se na arte moderna o real manifestava-se pelo viés da ciência, na contemporaneidade a realidade é revelada pela experiência fenomênica do sujeito, transformando-o no protagonista da obra” (CARTAXO, 2012, p. 11-12). A autora acrescenta que “após uma década do exercício autocrítico da pintura (com a *action painting*), uma nova geração de artistas, a partir dos anos 1960, buscou o resgate de uma relação mais aproximada com o real” (CARTAXO, 2012, p. 12).

Figura 6 – Robert Rauschenberg. *Monograma* (1955-59)

Figura 7 – Lygia Clark. *Planos em superfície modulada nº 1* (1957)

Por sua vez, a realidade da arte, enquanto conformação da vida, pode tanto constituir imaginários de mundo quanto provocar neles algum abalo, colocá-los em crise, desconfigurá-los. Imaginários que também podem ser entendidos literalmente como coleções de imagens, além do seu sentido mais usual, relacionado à imaginação, às fantasias, aos sonhos e aos desejos.

Essa é a nossa hipótese. A partir da qual queremos saber: como se dá essa relação entre uma dada realidade da arte e uma dada realidade do ser humano?

Para que a questão não se faça ampla nem obtusa demais, podemos colocá-la em termos específicos: se o Mapa de Lopo Homem II instiga a problematizar constituições do mundo (geográficas, sociopolíticas, filosóficas etc.), por que um mapa qualquer, retirado de um atlas escolar, não o faz, ou o faz com menor potência? Em que momento, ou por meio de qual procedimento, a arte deixa de ser mero objeto e passa a ser um gesto? Será que o trabalho de arte contém em si esse potencial provocador ou será que é o público que o concede a ele? Que forma é essa (material, intelectual, sensível) capaz de provocar a transformação de outras?³

Mais uma vez, a separação completa de arte e público é inoportuna, pois tanto a potência intrínseca quanto a imiscuída ao trabalho coincidem em nossa percepção. Hal Foster (2014, p. 134), entretanto, fará uma distinção que ajuda a elaborar esse problema. Ele se baseia em um esquema elaborado por Jacques Lacan (1988) para propor que, se o sujeito que vê também está sob o olhar da arte, é possível pensar o cruzamento de seus olhares em termos de anteparo-imagem. Para o crítico, toda pintura faz coincidir a imagem e o seu anteparo, isto é: a imagem pintada não basta em si para ser apreendida pelo espectador, ela requer um suporte que dê condições ao ato de ver. Esse suporte, que no limite é a própria cultura em que imagem e espectador estão inseridos, é o que possibilita olhar, interpretar e produzir significados.

Para entender como isso funciona, basta imaginar que o Mapa de Lopo Homem II seja exibido a pessoas de um país distante, que desconheçam a história do Brasil, a

³ Por mais que as questões aqui se refiram ao Mapa de Lopo Homem II, é preciso admitir que elas facilmente se ampliam para a arte em geral, em especial a desenvolvida no século XX, e que outros críticos se empenharam em respondê-las das mais variadas formas e com ricas teorias. Um dos casos famosos é de Arthur Danto, que desde meados do século passado tenta encontrar uma solução para essa diferenciação entre os objetos de arte e os objetos banais. Seu exemplo clássico são as caixas de esponjas Brillo, criadas por Andy Warhol no início de sua carreira artística. Danto primeiro elabora a Teoria Imitativa e a Teoria da Realidade da arte (DANTO, 2013), cotejando-as. Anos depois, tratará dessa diferença como uma “transfiguração do lugar-comum”, que inclusive dá título a um dos seus livros (DANTO, 2005).

história da arte eurocêntrica e as mazelas da nossa colonização. Com anteparo tão diverso, as interpretações possivelmente colocarão outros significantes para operar e produzirão significados outros.

Podemos dizer que o conjunto anteparo-imagem funciona como um dispositivo que dá a ver ao mesmo tempo em que ensina a ver (ou educa o olhar). Voltaremos a isso em momento oportuno. Por ora, ficaremos com a hipótese de que a potência de ser ou de não ser do trabalho de arte se realiza na sua realidade (ou na sua conformação) posta em contato com outrem.

Não há dúvidas de que a pintura de Adriana Varejão não é “o” real nem “a” realidade, como se ambos pudessem ser sintetizados com a precisão desses artigos definidos. Tampouco cabe duvidar de que o trabalho de arte incide e se insere numa(s) realidade(s), provoca e sugere formas e manifestações da(s) mesma(s). Mas seja pela incidência ou por passar a constituir alguma realidade, o Mapa de Lopo Homem II evoca o real, como se quisesse de fato representá-lo, tais como as cartografias científicas convencionais. A evocação necessariamente falha, pois o real de que tratamos aqui jamais chegará por si mesmo aos domínios da linguagem. É nesse gesto poético que reside, entretanto, o seu artifício: ao simular uma tentativa de apreender o real, a pintura provoca, criticamente, a própria realização da realidade, seja ela histórica, científica, filosófica, artística etc. Em que a realização é meio e método de conformação de realidades, com suas intensidades ficcionais ou ilusórias. Essa é a nossa tese.

ARTE E FICÇÃO

Ao afirmar que o real precisa ser ficcionado para ser pensado, Rancière deixa indicações sobre o que entende por ficção. Se a ficção pressupõe um fingimento, o filósofo explica que “fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis” (RANCIÈRE, 2005, p. 53). É preciso ser verossímil para fingir – e ser verossímil é muito diferente de ser realista ou verdadeiro. Isso significa que não se trata de falsear uma verdade, mas de criar uma estrutura simbólica ou uma forma na linguagem, uma “ordenação de signos” (RANCIÈRE, 2005, p. 55). Nesse caso, comunicar verdades é apenas uma manifestação mais persuasiva – e enganosa – da ficcionalização.

Após revogar a divisão aristotélica entre historiadores e poetas, que distinguia realidade e ficção, “a revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido” (RANCIÈRE, 2005, p. 56-57). Isso porque “a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção” (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

Para Rancière, a “política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005, p. 59).

Nossa hipótese seguiu os rastros de Rancière até o Mapa de Lopo Homem II. Quando constatamos que não basta, em primeiro lugar, chamar de ficção apenas os arranjos materiais. Isso porque, no campo da cultura, ou da linguagem, as potências de significação se expandem para outras formas, registros e estruturas inteligíveis.

Tampouco basta dizer que tudo é ficção, ou que ficção e realidade são a mesma e exata coisa. Essa é a nossa segunda constatação.

Se tratarmos a apropriação do mundo pela humanidade como uma ordenação de signos, diremos que a realidade é uma realização – não necessariamente material – numa forma e numa linguagem. É o que aqui chamamos de “conformação”.

Diremos, ainda, que toda conformação, assim como toda apreensão e interpretação, é um processo de conhecimento que se realiza entre o sujeito e o seu objeto. Não apenas na relação entre eles, mas no espaço “entre”: um espaço potencial, intensivo, vital; uma zona de indiscernibilidade onde as sombras do sujeito e do objeto se confundem. Na troca de olhares entre um e o outro, a conformação incorpora intensidades sensíveis. Uma força intensiva da conformação é ficcional. A outra, em contraponto, é ilusória.

Ampliamos, assim, o sentido de ficção proposto por Rancière, de maneira que preencha os requisitos do nosso objeto de estudo. Sem, todavia, nos afastarmos demais da sua teoria, segundo a qual os enunciados “definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer” (RANCIÈRE, 2005, p. 59).

Em suma, o Mapa de Lopo Homem II possui de ficcional aquilo que, ao olhar do espectador, sua forma apresenta como estrutura simbólica perceptível, discernível, dizível. Ao mesmo tempo em que ela convoca outra intensidade, do tipo ilusória, que engana o olhar, manipula a apreensão e não permite perceber, distinguir ou questionar a sua estrutura. Nesse sentido, ficção e ilusão configuram intensidades de processos de subjetivação provocados pelas artes visuais em geral.

Umberto Eco também tem a contribuir com essas definições. Na série de conferências que dedicou especificamente às questões da ficção, em especial a do tipo literário, o autor menciona a necessidade de selar um pacto com o leitor, baseado num fingimento consciente e numa suspensão parcial de descrenças. “O leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. [...] Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu” (ECO, 1994, p. 81). A suspensão das descrenças, por sua vez, é parcial porque se evanesce quando o leitor se deixa levar pela ilusão da obra.

Por exemplo: se imaginarmos ler a história de Chapeuzinho Vermelho pela primeira vez, sem conhecer o desenrolar do enredo, assinamos um acordo ficcional com o autor para aceitar que o lobo fala. No entanto, quando Chapeuzinho é devorada por ele, sua morte surpreende e contagia, provocando quase sempre uma tristeza no leitor. A ilusão está nessa morte, assim como a dissolução do acordo ficcional; não porque Chapeuzinho retorna sã e salva depois, pois não é desse tipo de ilusão que tratamos aqui, mas porque ela de fato morre para o leitor, e sua morte é sentida e experimentada num nível de envolvimento sensível diferente da fala do lobo, quase como se a personagem morresse “de verdade”. Daí Umberto Eco (1994, p. 93) concluir que afirmações ficcionais são verdadeiras em seu contexto. Essa verdade adquire um teor moral, implicado na perspectiva de quem a narra e imprime nela seus valores.

Se o acordo ficcional é comum na ficção literária, quando tratamos de História prevalece a intensidade ilusória, que não pressupõe acordo algum. É impossível selar um pacto para se iludir, uma vez que o próprio pacto desvelaria a ilusão e impediria sua experiência. A verdade da História ilude na medida em que transmite sua moral; para deixar de iludir, deve abrir mão desse viés narrativo persuasório.

Eco (1994, p. 111) conta que durante muitos séculos houve duas grandes ilhas no litoral sul da Índia, chamadas Ceilão e Taprobana, e os cartógrafos do século XVI

inclusive as desenharam. Depois se constatou que havia uma ilha só, e que a duplicação tinha origem na interpretação imaginativa das descrições de viajantes. Podemos dizer, a partir desse caso, que as duas ilhas eram ilusórias, e que só poderiam continuar a existir, após a constatação do engano, se o viajante assinasse um pacto ficcional com o autor do mapa ou de uma narrativa decorrente qualquer. Mas a questão que nos interessa é: as duas ilhas de fato existiram por um tempo, e para muitas pessoas nunca deixaram de existir; marcaram vidas, determinaram trajetórias, certamente apareceram no horizonte de desejos, planos, sonhos etc. Por conta disso, sabemos que a ilusão por vezes é mais verdadeira do que a ficção, assim como a narrativa assumidamente “artificial”, como Eco (1994, p. 125-126) a define, pode exercer maior poder sobre seu receptor do que a “natural”, baseada em “fatos verdadeiros”, por mais que aquela disponha de paratextos indicando que se trata de um fingimento ou uma criação imaginária ou fantasiosa.

Nosso relacionamento perceptual com o mundo só é possível por produzimos histórias, que são criadas, conduzidas e transmitidas. Advém daí o caráter vital da história, tanto pelo aspecto ficcional quanto pelo ilusório. Ao ponto de Eco (1994, p. 137) querer saber: “se a atividade narrativa está tão intimamente ligada à nossa vida cotidiana, será que não interpretamos a vida como ficção e, ao interpretar a realidade, não lhe acrescentamos elementos ficcionais?”

São exemplos de ficções da arte: a própria ideia de história organizada em estilos e movimentos, as vanguardas, o conceito de Modernismo, o fim da História, as epistemologias do sul etc. São ficções no sentido de invenções intelectuais, recortes metodológicos, produção discursiva, conformações narrativas que necessariamente implicam limitações de tempo e espaço, personagens, narradores, pontos de vista, enredo. Ficções que implicam tomadas de posição e problemas subsequentes: gêneros, economias, hegemonias, ignorâncias, julgamentos.

O que a ideia de modernidade representa para um artista iraniano? O que um artista do Zimbábue tem a dizer sobre o fim da história, a não ser sorrir e concordar que sim, é o fim da história alheia, o fim da história de quem o interroga?

Não se trata de dizer que é impossível escapar dos preconceitos e assim inutilizar a crítica; trata-se, ao contrário, de considerar a trama ficcional de cada obra analisada e de cada crítica produzida para, enfim, saber que lidamos com possibilidades interpretativas limitadas. Mais ainda: trata-se de rever a hierarquização dessas

possibilidades, chamar atenção para os jogos de poder implicados nelas e atentar contra as hegemonias, os imperialismos e, no limite, os fascismos de variadas grandezas que se estabelecem ao longo da história da arte. Por fim, trata-se de reconhecer as limitações e as opressões dos discursos que a própria crítica produz com as suas eleições e as suas ignorâncias, com o que dá a ver e com o que deixa invisível, com toda essa subjetivação própria do processo.

Daí a relevância de falar em ficções da arte – ou ficções da história da arte – enquanto modelos de realidade da arte. De maneira que essa suposta verdade não continue a legitimar aproximações impositivas, que se pretendem verdadeiras fora de um contexto simplesmente relacional. Acolher outro termo – o “ficcional” – junto com a conceituação que o acompanha é uma tomada de posição política diante da estética. A partir dessa escolha podemos cogitar produzir uma reflexão crítica pautada num processo criativo; um pensamento próprio da arte, que escape das variações filosóficas e das variáveis científicas. Uma teoria e uma crítica, enfim, que se aproximem das variedades sensíveis da arte, como escreveram Deleuze e Guattari (1992, p. 238). Se não é uma fórmula, é ainda assim um caminho.

ARTE E ILUSÃO

Gombrich publicou, em 1959, *Arte e Ilusão*, livro clássico da história da arte que analisa a representação pictórica pelo viés do ilusionismo. Penso ser importante recuperar pontos da sua obra para que possamos demarcar uma referência fundamental da teoria e localizar outros caminhos traçados a partir dela nas décadas subsequentes. Com metodologia estruturalista e inclinações ao campo da psicologia, o autor investiga a percepção e a interpretação de imagens não necessariamente artísticas, oriundas de variadas culturas, e por mais que possamos fazer ressalvas, seu ponto de vista não deixa de ser curioso. Ele quer saber, por exemplo:

por que diferentes idades e diferentes países representam o mundo visível de maneiras tão distintas? As pinturas que hoje consideramos fiéis à realidade parecerão tão pouco convincentes para futuras gerações como a pintura egípcia para nós? Será inteiramente subjetivo

tudo o que diz respeito à arte, ou haverá padrões objetivos na matéria? E se houver, se os métodos ensinados hoje nas classes de modelo vivo resultam em imitações mais fiéis à natureza que as convenções adotadas pelos egípcios, por que os egípcios não os adotaram? (GOMBRICH, 2007, p. 3)

Gombrich se debruça sobre uma questão da arte que caiu em desuso no século XX, que é a da fidelidade à natureza nas representações visuais, em especial as pictóricas.

Sabemos que Adriana Varejão pinta num registro diferente daquele considerado pelo autor, com outros pressupostos e outras questões a esmiuçar. Já não podemos dizer o mesmo da cartografia de Lopo Homem. Que embora não seja uma pintura artística convencional, mas um esquema técnico de navegação, ainda pretende, como todo mapa, ser fiel a uma determinada realidade. Hoje conhecemos seu contexto e temos uma porção de ideias formadas sobre o imaginário da época, suas organizações sociopolíticas, suas causas e consequências. Daí podermos identificar, nessa imagem, sinais do mundo que ela representava. O que mudou e o que permanece?

Considerando que eras e culturas distintas desenvolveram suas maneiras de lidar com o visível, Gombrich nota que nenhuma é necessariamente mais real do que a outra, nem mais verdadeira ou fiel à natureza.

Se o efeito tridimensional desenvolvido pelos renascentistas ainda nos parece mais próximo da realidade do que a estruturação hierárquica das pinturas góticas, por exemplo, não é porque sua técnica produz uma imagem mais real, mas porque algo da realidade renascentista ainda persiste na nossa maneira de ver o mundo. Em outras palavras, o imaginário daquela época continua, em alguma medida, a determinar o atual. Ele ainda nos subjetiva. Podemos, assim, dizer que certos valores simbólicos daquela Europa ainda colonizam o nosso olhar.

Evidente que nosso contexto sociocultural é também muito diverso daquele. Mas, se algo resiste, qual será o motivo? Ao olhar para as imagens, desde o Renascimento às fotografias compartilhadas nas redes sociais virtuais, o que elas dizem de nós?

Adriana Varejão sabe que, ao se apropriar e interferir na imagem da cartografia de Lopo Homem, ela não fere o imaginário daquela época, mas o atual, de quem olha para a pintura hoje. Daí dizer que a arte pode, por um artifício de apropriação e

intervenção, provocar uma fissura na realidade que está posta; pode “transformar” maneiras de ver, pensar e dizer o mundo nesse sentido de “mudar a forma”, alterá-la, distorcê-la, sugerindo outros significados a partir do mesmo significante.

Claro que não se trata de uma realidade absoluta, compartilhada por todos de maneira igualitária, mas ainda assim é possível observar certo comum nessas produções imagéticas de cada sujeito contemporâneo.

Gombrich viu esse comum estabelecer uma espécie de estilo de época, que podemos chamar de moda, padrão hegemônico, imaginário coletivo, entre outros nomes. A questão que o autor coloca é que “quase não nos perguntamos mais por que é tão fácil distinguir uma árvore pintada por um chinês de outra pintada por um mestre holandês. Se arte fosse apenas, ou principalmente, a expressão de uma vida pessoal, não poderia haver história da arte” (GOMBRICH, 2007, p. 3).

O que sobrevive e o que determina a história, a despeito dos jogos de poder que lhe dão forma, são essas narrativas compartilhadas num certo padrão, as quais sobressaem a toda singularidade que de fato existiu. Conhecemos algumas histórias da arte que são contadas pelos objetos remanescentes. E não só isso: histórias contadas por objetos que se convencionou chamar de “artísticos”. Onde estão os demais objetos que não entram nessa classificação? Os cabos de adagas esculpidos, as rendas dos vestidos de bonecas, os batentes de portas e janelas, os vasos de cerâmica, os brincos de jade, entre outros exemplos quaisquer que podemos supor? Ainda que esses objetos falem sobre a visualidade dos tempos passados, eles raramente compõem as narrativas da história da arte, a não ser quando representados em pinturas e esculturas, por exemplo. O fato de habitarem outros museus também deixa ver a maneira como as narrativas se organizam, embora muitas vezes fosse inconcebível separar, na época original, os objetos em realidades tão distintas.

Se a pergunta “o que é arte?” jamais encontrou solução absoluta, ao longo do tempo notamos uma série de parâmetros mais ou menos claros que oferecem respostas parciais. Para conhecê-los, é necessário olhar não apenas os objetos da história da arte, mas também aqueles que não compõem essa história. Tais falhas eletivas dizem muito sobre as ilusões que permeiam a realidade.

Gombrich (2007, p. 13) explica que ver já implica significar, depositar sentidos, criar interpretações. Porém a ilusão “é difícil de descrever ou analisar, porque, embora

possamos estar intelectualmente cômnicos do fato de que qualquer experiência deva ser uma ilusão, não podemos, a bem dizer, observar a nós mesmos tendo uma ilusão” (GOMBRICH, 2007, p. 5). Estamos implicados na intensidade ilusória da realidade sem distanciamento possível para percebê-la. No limite, somos a condição da nossa própria ilusão.

A grande ilusão é tomar a realidade como verdadeira pela sua objetividade, como se fosse completamente visível e igualmente acessível a todos, sem considerar as estruturas culturais que dão suporte a uma dada e singular visualidade. Em outras palavras, iludir-se não significa apenas mergulhar nos estímulos visuais ou deixar-se enganar pela verossimilhança de uma imagem de mundo, mas acreditar que todas as pessoas veem igualmente, interpretam uma tal como as outras, concedem os mesmos valores, cuidados e preceitos.

No caso das imagens artísticas, mesmo aquelas que pretendem representar a natureza, o resultado nunca é o registro fiel de uma experiência visual, mas a construção de um modelo relacional. A forma de uma representação está intimamente conectada à sua finalidade e às exigências da sociedade na qual a linguagem visual tem curso (GOMBRICH, 2007, p. 78). Representar diferentemente exige que se veja de modo diferente. Daí dizermos que os estilos sugerem os regimes de visibilidade das suas épocas.

Gombrich chega a mencionar que ver arte e também além da arte é iludir-se sempre e necessariamente (GOMBRICH, 2007, p. 176), agregando sentido à matéria ou à forma dos objetos artísticos, e que depois de conceber um sentido é muito difícil apreender outro (GOMBRICH, 2007, p. 191).

Nunca houve imagem igual à natureza, pois todas as imagens se baseiam em convenções. Tais convenções são o que chamamos aqui de modelos de “conformações”. Criar dentro de um contexto é menos um exercício de liberdade e mais um aprisionamento; de qualquer maneira é uma condição. Que fez, por exemplo, as representações do Brasil colônia uma coleção de imaginários europeus; representações que sugerem como os colonizadores viam os escravos, os índios, as cidades e a natureza, mas não deixam ver como esses retratados viam a si mesmos. Como sobreviveu o imaginário do colonizador, é ele que tradicionalmente conta a história e permanece a nos subjetivar.

Acontece que ele não é mais nem menos verdadeiro do que os imaginários desaparecidos. Pois “a pintura é uma atividade, e o artista tende, conseqüentemente, a pintar o que vê” (GOMBRICH, 2007, p. 73). Entretanto o processo não é sempre inocente. Tanto nos retratos do Brasil colônia quanto nas cartografias náuticas das grandes navegações, a produção do artista podia ser manipulada para dar a ver algo diferente do que de fato era visto, uma vez que a circulação de tais imagens tinha interesses bem determinados.

Se o conceito de ilusão, para Gombrich, ainda está muito próximo da mimese, Baudrillard oferece uma perspectiva diferente. Para ele, a ilusão é vital, ou seja, é a condição de sobrevivência num mundo tomado pela objetividade, totalmente decifrado, insuportável (BAUDRILLARD, 2003, p. 63), onde a imagem foi assassinada (BAUDRILLARD, 2003, p. 86). Esse crime ocorre quando a potência ilusória da imagem se extingue e ela é reintegrada na ordem realista, na lógica da representação, para servir como testemunho da verdade. Em um mundo onde tudo é imagem, não é possível haver imagem ilusória (BAUDRILLARD, 2003, p. 89), potencial, capaz de preservar inclusive a ilusão da arte, afastando o artístico da realidade banal.

Para o autor, o real sequer existe, há somente um efeito de real, que se fez princípio. “Uma instância jurisdicional a partir da qual tudo é julgado e rejeitado... O real tornou-se o álibi perfeito” (BAUDRILLARD, 2003, p. 61). Perfeito para quê? Para justificar os próprios parâmetros, julgamentos, normatizações, ou seja, para justificar certa governança das formas de vida; um álibi perfeito para menosprezar a fantasia, a inconstância e a sensibilidade próprias da criação que não ganha forma verbal ou formulação científica. O filósofo explica que a realidade objetiva é, na verdade, uma hiper-realidade total que não reconhece a realidade subjetiva nem a representação. “O assassinato da imagem consiste em reintegrá-la de todas as maneiras possíveis na ordem realista, na lógica da representação (a imagem como reflexo, como testemunho). Retira-se toda a sua singularidade, enquanto universo paralelo” (BAUDRILLARD, 2003, p. 86). Pois se existe algo que as imagens da arte devem sustentar é essa vitalidade que escapa ao positivismo capitalista, lógico, selador; vitalidade que recusa o sentido dado, apreendido e compreendido.

Baudrillard (2003, p. 64) propõe uma ilusão radical contra a realidade integral. Um pensamento também radical. Ao mesmo tempo em que provoca: será que a linguagem dá conta desse pensamento? Ou será que é a própria linguagem que cerceia sua radicalidade?

Pois o trabalho da arte consiste em levar a linguagem à sua singularidade, escapar da banalidade, da justificativa fácil que se apresenta pela certeza ou pela verdade. Para tanto, deve sustentar a ambiguidade da ilusão. Em especial porque uma imagem sempre põe fim a algo. Como diz o filósofo, a imagem deve trair o princípio da realidade ao mostrar que ele não é tão seguro quanto se costuma crer (BAUDRILLARD, 2003, p. 122). Ela precisa desfazer o efeito de real. Estaria, nessa potência, a sua poética.

Para preservar a vitalidade da imagem do mundo é preciso considerar os acontecimentos em sua literalidade, ou seja, com seus paradoxos, cantos obscuros, significantes sem significados e vice-versa, ambiguidades, vazios etc., ao invés de esclarecê-los com a objetividade lúcida de uma imagem morta. Se a imagem, nos dias atuais, ainda tem uma potência é a de trair o princípio de objetividade do real. “Como será possível restituir-lhe esse estatuto excepcional de uma imagem que põe fim ao mundo e que, não sendo sua expressão, é, ao mesmo tempo, sua emanção, uma forma de intuição vinda de outros lugares?” (BAUDRILLARD, 2003, p. 118).

Segundo Baudrillard, um dos problemas graves da arte contemporânea é que não se pode mais distingui-la da realidade. “Como o mundo inteiro se tornou imagem, é cada vez mais difícil encontrar o ponto ômega a partir do qual colocá-lo em suspensão pela imagem” (BAUDRILLARD, 2003, p. 120). Por conta disso é que nos interessa o Mapa de Lopo Homem II, ou seja, por sua capacidade de, literal e simbolicamente, colocar em suspensão uma imagem do mundo. E é também por conta dessa sua capacidade que o temos como um possível desvio sugerido para a arte atual, que insiste em produzir imagens num mundo essencialmente visual.

Luigi Pirandello oferece um terceiro ponto de vista sobre a ilusão, que para nós é muito caro. Na peça *Seis Personagens à Procura de Autor*, ele desenvolve uma ideia diferente do *trompe l'oeil* da arte visual; a ideia de uma potência ilusória disposta no tempo.

O enredo apresenta um dia de ensaios de uma companhia teatral, interrompido pela chegada de seis personagens – não atores, mas personagens encarnados –, a partir da qual se inicia uma longa discussão sobre a realidade dos palcos e a exterior.

Em determinado momento, o personagem Pai faz o Diretor perceber que seus desejos do presente, não realizados no futuro, passam à condição de ilusão. Essas ilusões têm, portanto, dois momentos: o da potência de tal desejo se realizar e a ilusão não se realizar, ou o contrário, de o desejo não se realizar e a ilusão se fazer em seu lugar.

O Pai provoca:

quando o senhor relembra aquelas ilusões que hoje não cultiva mais; todas aquelas coisas que agora já não lhe “parecem” mais como “eram” algum tempo atrás; não sente que lhe falta, não digo este tablado do palco, mas o chão, um chão firme debaixo dos pés, quando deduz que “este”, como o senhor se sente agora, toda a sua realidade de hoje, tal como ela é, também está destinada a parecer-lhe igualmente ilusória amanhã? (PIRANDELLO, 2004, p. 122-123).

Tal conflito é exclusivo da humanidade, que se localiza numa linha do tempo e produz história. As personagens encarnadas não têm por que se preocuparem, sua existência é puramente ilusória e não mudará. Com um destino pré-determinado, a existência dos personagens de Pirandello é previsível e imóvel. Aliás, ao contrário dos homens, cuja história se faz enquanto existem, os personagens existem apenas enquanto a história se faz e tais como ela. Nessa condição, eles não podem modificar a história, não podem transtorná-la nem profaná-la.

O Pai compara a sua realidade ilusória com a realidade banal do diretor:

só quero fazer o senhor ver que, se nós [personagens] não temos outra realidade além da ilusão, o senhor também deveria desconfiar da sua realidade, essa que o senhor hoje respira e apalpa em si mesmo, porque – assim como a de ontem – ela também está destinada a, amanhã, revelar-se uma ilusão (PIRANDELLO, 2004, p. 123).

A partir desse quadro, o Pai conclui, para surpresa do Diretor, que a sua realidade ilusória é mais “real”, verdadeira e confiável, do que a dos humanos. Pois é dada de antemão, “fixada”, com toda a certeza de que continuará a mesma amanhã. É a única certeza de fato absoluta, ao contrário do que se observa na existência humana, em que a certeza é condicional e quase sempre momentânea. “É terrível, senhor diretor! Uma realidade imutável, que lhes devia dar calafrios ao se aproximarem de nós” (PIRANDELLO, 2004, p. 124), diz o Pai sobre sua condição de personagem.

HISTÓRIA E FICÇÃO

Se “o ficcional é um princípio fundador cuja regra básica é duvidar de si mesmo”, a ilusão seria aquilo que não se crê como forma de verdade, diz Luiz Costa Lima (2006, p. 21-23). A essas questões poderíamos incluir aquelas que Paul Ricoeur (2010) identifica como do “entrecruzamento da história e da ficção”, ainda que este último conceito, para ele, esteja mais relacionado à literatura, e sua ampliação para o campo das artes visuais fique por nossa conta. O primeiro paralelo a estabelecer seria com a ideia de que, se os leitores de romances são também leitores da História, toda historiografia remeteria a uma teoria ampliada da leitura (RICOEUR, 2010, p. 311). No caso das artes visuais também falamos em “leitura de obras”, implicada na metodologia semiótica, por exemplo. Mas o ponto-chave de Ricoeur, ao tratar de entrecruzamento, é que história e ficção só concretizam suas próprias intencionalidades tomando de empréstimo a intencionalidade da outra (RICOEUR, 2010, p. 311). Caberá a nós, ao longo desta pesquisa, investigar as possíveis intencionalidades da história e da ficção quando se cruzam em território artístico.

Para o autor, o abismo entre o tempo do mundo (mecânico) e o tempo vivido (sensível) estaria interligado por “conectores” que tornam o primeiro pensável e maneável. Tais conectores, similares ao que aqui chamamos de conformações, operam por imaginação (RICOEUR, 2010, p. 312-315). Poderíamos aproximar essa imaginação do que aqui desenvolveremos como intensidades ficcionais e ilusórias?

A ficção, segundo Ricoeur, implicaria um pacto assumido pelo leitor (ou pelo espectador) para entrar nesse jogo entre o tempo do mundo e o tempo vivido, ou entre um mapa e o território. Em outras palavras, seria assumir a fantasia do “ver-como”.

Enquanto a ilusão, por sua vez, pressuporia uma crença que impossibilita a percepção dos conectores como produtos imaginários. No lugar do ver-como haveria o “acreditar-ver”, ou seja, acreditar que o jogo é real (RICOEUR, 2010, p. 319). Daí o autor afirmar que uma das funções da ficção é detectar e explorar significações que a vivência cotidiana nivela ou oblitera (RICOEUR, 2010, p. 323). Assim, o aspecto ficcional dos acontecimentos poderia dar a ver regras do jogo que a ilusão oculta para fazê-lo parecer real.

Tal distinção ajudará a formular um sentido de ficção que se oponha ao de ilusão e que, desse modo, ajude a pensar o real, conforme proposto por Jacques Rancière na afirmação que guia nosso percurso.

Antes de prosseguirmos, contudo, eu gostaria de acrescentar que aqui tratamos o historiador da arte principalmente como um ficcionista; como afirma Didi-Huberman (2013, p. 10), “o historiador não é senão, em todos os sentidos do termo, o *fictor*, isto é, o modelador, o artífice, o autor e o inventor do passado que ele dá a ler”. Seria, pois, o conformador da história: aquele que dá à história uma forma, quase sempre disposta numa estrutura narrativa.

Cabe a esse historiador permitir que seu saber seja rasgado por aquilo que, na imagem da arte, rasga a própria noção de imagem. Assim como cabe a ele assumir que

o “mundo” das imagens não rejeita o mundo da lógica, muito pelo contrário. Mas joga com ele, isto é, entre outras coisas, cria lugares dentro dele – como quando dizemos que há “jogo” entre as peças de um mecanismo –, lugares nos quais obtém sua potência, que se dá aí como a potência do negativo. Eis por que deveríamos tentar, diante da imagem, pensar a força do negativo dela. Questão menos tópica, talvez, do que dinâmica ou econômica. Questão mais de intensidade que de extensão, de nível ou de localização. Há um trabalho do negativo na imagem, uma eficácia “sombria” que, por assim dizer, escava o visível (a ordenação dos aspectos representados) e fere o legível (a ordenação dos dispositivos de significação) (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 188-189).

Estamos, entre a história e a ficção, transitando nesse espaço “solto”, impreciso e inseguro, que é o espaço do “jogo” observado no desencaixe de certezas, fatos e certa lógica operativa, a qual muitas vezes é também autoritária. Tentaremos habitar essa

soltura em sua própria natureza, sem querer retesá-la ao ponto em que deixa de pulsar, porém, ao mesmo tempo, evitando que tal soltura seja incapaz de sustentar um mínimo de rigor e de vigor crítico.

ALGUNS INSTRUMENTOS DE NAVEGAÇÃO

Para finalizar esta longa introdução, eu gostaria apenas de sintetizar o que veremos nas próximas páginas. O argumento da tese foi dividido em três capítulos principais, com suas respectivas subdivisões.

O primeiro capítulo persegue algumas concepções de “real” na obra de pensadores de campos de conhecimento variados, tais como Alain Badiou, Jacques Lacan, Jean Baudrillard, Giorgio Agamben, Hal Foster, Roland Barthes, Slavoj Žižek, entre outros. São estetas, filósofos, psicanalistas, críticos e historiadores de arte que nos ajudam a agregar sentidos concordantes ou discordantes àquela afirmação de Jacques Rancière sobre a necessidade de ficcionar o real para poder pensá-lo. Trata-se, enfim, de um capítulo amplo e dissertativo sobre abordagens do real que interessam à nossa tese. Não tem a pretensão de esgotar o tema e tampouco oferece o rigor de um tratado linguístico ou filosófico; sua intenção é levantar algumas possibilidades interpretativas para os problemas suscitados pelo Mapa de Lopo Homem II e, com sorte, apontar caminhos para uma crítica e uma teoria de arte atuais.

O segundo capítulo apresenta o cerne desta tese, a saber: se a arte pode profanar o real que perseguimos na seção anterior, de que maneira isso ocorre e em que medida podemos vislumbrar um procedimento comum no processo? Discutimos ali uma operação que desarma dispositivos de subjetivação visual, argumentativa e intelectual, e que assim mobiliza uma deseducação do olhar, do dizer e do pensar. Tentamos identificar os artifícios barrocos que, na obra de Adriana Varejão, cooperam com aquela operação de desarme. Por fim, cogitamos a possibilidade de o Barroco estar além do seu próprio tempo, não numa condição de estilo artístico europeu, mas como uma função operativa que atravessa a vida das pessoas em outras épocas, outras culturas e outros campos. A partir daí seria possível pensar também numa crítica profanatória que conteste a própria arte em seus produtos, sejam obras, histórias ou teorias.

O terceiro capítulo trata de especificidades do corpo da obra analisada, tais como fragmentos, memória e história dispostos como rastros e arquivos. Estão aí implicadas a irreversibilidade da natureza e a possibilidade reversa da criatividade, não no sentido do tempo, mas do sensível. Por fim, apresentamos uma interpretação da sutura e do objeto-cicatriz, que fundamentam a experiência estética.

A esse capítulo foi agregado o texto construído a partir de entrevista concedida por Adriana Varejão, que foi muito gentil ao falar de sua obra e me deixar à vontade para concordar ou discordar. A entrevista e o texto decorrente fazem parte do trabalho de campo e também da produção intelectual da tese. Eles me ajudaram a compreender melhor o objeto da pesquisa, descartar hipóteses e ampliar a potencialidade do projeto inicial.

Cada capítulo apresenta, de início, um caderno de imagens, anterior ao texto para afirmar sua prioridade, entendendo que a crítica é secundária em relação à obra de arte, não no sentido de que é menos importante, mas porque é subsequente. Tais imagens foram selecionadas de maneira que encontrassem, na forma dos cadernos, alguma autonomia. Outras imagens complementares foram incorporadas ao texto e têm quase sempre a função de ilustrar uma ideia ou fornecer alguma visualidade para o leitor enquanto teço meus comentários.

Além de esboçar um fechamento, as considerações finais tentam apontar aberturas e vitalidades, assim como limitações, impossibilidades e irresoluções. Há também minha tentativa de realizar um primeiro distanciamento da pesquisa recente, posicionando-me criticamente diante da própria crítica.

A bibliografia traz algumas referências que não foram citadas no corpo do texto, mas que foram lidas e de alguma maneira influenciam, habitam ou atravessam a tese. Se nem sempre é possível dialogar com todas as leituras dos últimos anos, algumas são marcantes demais para escaparem à justa menção.

1 O REAL⁴ NA ARTE

⁴ Nosso "real" está grafado com letra minúscula, numa tentativa de manter alguma distância dele com o conceito de Real lacaniano, por vezes grafado com maiúscula, assim como seus complementares Simbólico e Imaginário (a mesma regra vale para estes dois últimos. No caso de citação de comentadores de Lacan, mantivemos com ou sem a distinção, conforme grafado no original). A aproximação, sem dúvida, nos interessa. Porém, trata-se apenas de inspirar nossa discussão de arte naquilo que Jacques Lacan criou para a psicanálise, com o cuidado de não confundir espectador de arte com paciente nem interpretação estética com interpretação analítica. Tampouco caberia promover críticas adensadas sobre a teoria psicanalítica, em primeiro lugar porque não tenho competência para tanto, e é inclusive por conta disso recorro a variados comentadores. Em segundo lugar porque nos interessam mais as maneiras como as ideias de Lacan nos ajudam a encarar os problemas da teoria e crítica de arte do que o debate propriamente psicanalítico.

Figura 8 – Adriana Varejão. *Filho bastardo* (1992)

Debates acerca da constituição da realidade permearam o século XX, com perspectivas diversas como a realidade psíquica de Freud, o “além do real” dos surrealistas ou as abordagens probabilísticas da física quântica, com sua noção de ações irreversíveis dispostas numa seta de tempo. Alguns pontos, inclusive, são recentes, e seus questionamentos permanecem inquietantes. Lacan (2005) fundamentou parte da sua psicanálise na tríade formada por Real, Simbólico e Imaginário. Prigogine (2002) revê as leis da física clássica para afirmar que o aspecto caótico da natureza não deve ser ignorado nas formulações. Baudrillard (2001) anunciará a morte do Real, asfixiado num excesso de realidade positiva. Foster (2014), por sua vez, acredita que o real retorna por meio do que falta à realidade. Barthes (2012) analisa o discurso da história e o efeito de real na literatura. Cartaxo (2012), após revisar manifestações do real como categoria estética, com as suas realidades e realismos, elenca mais de uma dezena de práticas, tais como o duplo do real, o real em si, o real sublime, realidade e ilusão, o real em crise etc. Enquanto Agamben (2016), num ensaio recém-publicado, traça uma ponte entre ciência e filosofia ao se perguntar o que é real, pautando seus pensamentos numa atualização do acaso e das probabilidades da física quântica enquanto condições paradoxais da realização. Todas essas linhas de pensamento apresentam divergências e incompletudes. Vamos olhar para elas não com objetivo de confrontá-las nas suas minúcias, pois não é de cotejo tão pretensioso que este trabalho trata, mas querendo levantar hipóteses, apoiando nossas próprias observações naquelas já formatadas e desejando que elas contribuam com o desenvolvimento desta trajetória acadêmica pelo Mapa de Lopo Homem II.

1.1 O QUE É REAL?

Em um de seus ensaios mais recentes⁵, Giorgio Agamben retoma o caso do jovem físico Ettore Majorana, que desapareceu em março de 1938, deixando para trás rastros intencionalmente divergentes. As hipóteses sobre o ocorrido são variadas. Suas últimas cartas sugerem suicídio, fuga e ocultação de identidade num convento. “Uma primeira conclusão a que se pode chegar [...] é que a realidade dos fatos não corresponde exatamente àquela evocada nas cartas, a qual se presta, por outro lado, a interpretações

⁵ Por falta de edição brasileira do livro, os trechos citados de *Che Cos'è Reale?* foram traduzidos por mim.

divergentes, que o autor não poderia desconhecer” (AGAMBEN, 2016, p. 9). Acerca do desaparecimento, o filósofo dirá que é tão certo quanto improvável, no sentido literal do termo, que alude ao que não pode ser provado com os fatos disponíveis (AGAMBEN, 2016, p. 10).

Ele então se pergunta quais seriam as motivações para tal desaparecimento anunciado. Entre elas está a hipótese de Leonardo Sciascia, segundo a qual Majorana intuía aonde chegariam os experimentos dos físicos romanos com a radioatividade, a saber: à fissão do átomo de urânio e à bomba atômica. Sciascia baseia sua hipótese na perspicácia do jovem cientista, evidente em seus estudos, e também no testemunho da irmã de Majorana, a quem ele teria dito, amargurado, que a física percorria um caminho errado (AGAMBEN, 2016, p. 10-12).

Em um desses estudos, publicado após seu desaparecimento, Majorana compara os valores estatísticos da física com o das ciências sociais, defendendo uma transformação no pensamento sobre a concepção da natureza. “O artigo contém, de fato, uma reflexão sobre a transformação da física em consequência do abandono do determinismo da mecânica clássica, em favor de uma concepção puramente probabilística da realidade” (AGAMBEN, 2016, p. 13).

A mecânica quântica, ao contrário da clássica, põe em questão a própria ideia de “leis”, no sentido de fórmulas absolutas que determinam a natureza conforme sistemas físicos gerais. Majorana acredita que não existem leis na natureza a exprimirem uma sucessão precisa de fenômenos, e mesmo os fenômenos elementares (dos sistemas atômicos) teriam caráter estatístico, permitindo apenas que se estabeleça a provável medida de um sistema preparado num dado modo e com seus resultados prontos. “É essa correspondência entre as leis da física e a imagem do mundo fundada pela experiência do trabalho que a teoria dos quanta revoga radicalmente” (AGAMBEN, 2016, p. 22).

Tampouco é possível, pelos seus meios e resultados, determinar o estado inicial de um sistema. Por conta disso, Majorana defendia que a física moderna introduzisse leis estatísticas na mecânica quântica, de maneira análoga àquelas compreendidas nas ciências sociais. Daí sua tese de que as leis da física quântica têm uma espécie de improbabilidade potencial e um indeterminismo causal, tais como vemos considerados

pelas ciências sociais. Desse modo, a ciência exata poderia reiterar aquilo que a social experimenta de maneira empírica, fornecendo a ela um fundamento outro.

“O princípio de indeterminação revela aqui o seu verdadeiro significado, que não é o de por um limite ao conhecimento, mas o de legitimar, como inevitável, a intervenção do experimentador” (AGAMBEN, 2016, p. 18).

Tal mudança de paradigma na física encontra um paralelo na arte, que em meados do século XX também passa a refletir sobre a abertura da obra e sobre a experimentação do espectador, por vezes chamado de “participador”, que é convocado a intervir nos trabalhos. Por sua vez, mais inquietante do que a mera falta de determinismo é notar que, por conta disso, o experimentador é obrigado a comandar, de maneira sem precedentes, o estado do sistema (AGAMBEN, 2016, p. 18).

Aí se baseia a tese de Agamben, que nos interessa em particular: “assim como as leis probabilísticas da mecânica quântica visam não conhecer, mas ‘comandar’ o estado dos sistemas atômicos, as leis da estatística social visam não o conhecimento, mas o ‘governo’ dos fenômenos sociais” (AGAMBEN, 2016, p. 19). Isso significa que atrás do olhar curioso para o mundo, da sua experimentação e “mapeamento”, habita um movimento autoritário, no sentido de que exerce poder sobre o que é visto e sobre como é apreendido. Esse exercício se dá pela intervenção do experimentador, por aquilo que cria nos âmbitos do visível, do discurso e do pensamento. E que costuma ser apreendido como um exercício de liberdade, não de clausura ou submissão.

No caso da arte, verificamos que a imagem, no Ocidente, foi usada como ferramenta de poder ao menos desde as iluminuras medievais, passando pelos afrescos nas igrejas góticas, os retratos do clero e da realeza, os brasões de armas e assim por diante, até a Modernidade, em que ela autoriza a própria arte e seus artistas enquanto instituições de governo.

Devemos atentar que não somente os trabalhos de arte servem como ferramentas de um poder outro, mas eles exercem também o poder de governar o olhar, os processos criativos e seu *modus operandi*, além, claro, de intervirem no mundo, conformando a cultura à maneira como lhes interessa, seja inocente ou propositada. O resultado disso é que também a própria arte legitima seus meios e métodos, autoriza sua circulação, produz sua história e historiografia. Uma faca de dois gumes, pois enquanto exerce sua autoridade, é também por ela subjugada. Nesse sentido, o universo da arte possui suas

próprias leis e configura a sua realidade na medida em que se distancia da vida comum. Daí podermos afirmar que o projeto Modernista de aproximar arte e vida falha porque sustenta a ideia da arte como algo que não é a vida, diferente e necessariamente apartada desta para conformar-se.

Deixemos por ora o paradigma moderno para retomar nossa questão principal. A cartografia de Lopo Homem, que serviu de referência a Adriana Varejão, pode ter sido uma ferramenta usada com objetivo de delimitar territórios e autorizar a expansão do reino de Portugal para o além-mar. Por outro lado, a despeito desse olhar que mira o conhecimento, a expansão e a dominação, aquele mapa exerce outra forma de poder: ele dita certa perspectiva sobre o mundo, gera assim uma cultura que reproduzirá o seu olhar e que se desenvolverá a partir dele. Por exemplo, ao identificar América e Oriente como “novo mundo”, como se fossem de fato mais recentes do que o “velho mundo” europeu, e ao desenhá-los às margens.

Isso representa não o real, mas a realidade daquele cartógrafo e sua inserção numa dada cultura. É uma conformação de realidade ficcional e ilusória que apela para a autoridade da ciência cartográfica e, assim, propõe tal criação como “mundo real”. O navegador que se debruça sobre aquele mapa, ignorando que a configuração do discurso geográfico pode se organizar em forma diversa – para os indígenas brasileiros, por exemplo, o europeu representaria o novo mundo, não o velho –, acaba por se iludir. Tal ilusão exerce poder sobre ele e o governa, ainda que pense o contrário.

Quando retoma aquela imagem, Adriana Varejão subverte essas relações de poder e aponta outras perspectivas. Seu gesto poético denuncia os mecanismos de subjetivação do mapa original e de toda uma produção cultural subsequente. Por outro lado, a pintura não escapa de legitimar certa autoridade da crítica pós-colonial, afirmar um poder da própria arte e de seus métodos de intervenção, reiterar circuitos semiológicos, operações, visibilidades etc.

O que a artista faz não é “revelar a realidade contemporânea”, como se existisse de fato uma verdade detrás da imagem; ela agrega uma camada ficcional à história, à arte, à geopolítica, entre outros campos de conhecimento. Alimenta a cultura, o que pode ser visto com perspectivas positivas e negativas. O mais próximo que haveria de real nesse processo, que seria o território, continua a escapar da linguagem e da razão

cartográfica. O real estaria naquilo que não cabe no mapa, e que é por ele apontado justamente pela falta, ou melhor, pelo indício do seu desaparecimento.

Na sequência de seu raciocínio, Agamben (2016, p. 21) recorda o princípio da entropia, segundo o qual todo fenômeno que produz uma transformação de energia, uma vez esgotado, não pode mais ser restabelecido tal qual o seu estado inicial. Princípio usado metaforicamente no campo da cultura porque a transformação e a produção de energia são termos que ajudam a conceituação do movimento de aprendizado. Mais interessante ainda é a irreversibilidade do processo, observada na própria cultura: uma vez que a intervenção é realizada, a forma se transforma de maneira que, mesmo se a energia for retomada, jamais haverá retorno à situação primeira.

As navegações europeias em busca do Oriente provocaram uma transformação na compreensão da geografia e, ao mesmo tempo, no imaginário produzido por ela, sendo as cartas náuticas somente um exemplo entre inúmeros outros, tais como as relações comerciais, os inventários de objetos da natureza, os atritos étnicos etc. Uma vez que a transformação se realiza, não é possível voltar atrás, e tudo o que será produzido no âmbito da cultura terá necessariamente uma relação com a nova situação, seja de proximidade, distanciamento ou mesmo de ignorância. Em outras palavras, podemos dizer que os fenômenos culturais, assim como os da entropia, são irreversíveis. Toda intervenção necessariamente provocará uma consequência, inclusive quando parecer provocar nada. Se o mapa criado por Lopo Homem serviu aos navegadores até ser superado por novas informações e tecnologias, as descobertas deles provocaram transformações no próprio mapa.

Eis que entram em jogo as noções de acaso e de probabilidade, sendo que esta é inseparável daquela (AGAMBEN, 2016, p. 26). Embora a probabilidade de um dado lançado ao ar cair com a face um voltada para cima seja de um sexto, é possível que o joguemos por vinte vezes e tal face não apareça. Isso significa que a realidade da física está tão sujeita ao acaso quanto qualquer outra realidade social, e que a probabilidade de um fenômeno ocorrer de uma maneira não implica que de fato ocorrerá. As leis não são absolutas, como pressupõe a mecânica clássica, com suas teorias aplicadas num universo ideal (sem atrito, com temperatura estável e elementos químicos controlados, enfim, puro, perfeito e previsível).

Agamben cita o famoso “Paradoxo do Gato”, de Erwin Schrödinger, segundo o qual o acontecimento – a morte ou a sobrevivência do animal encaixotado – pode ou não se realizar, uma vez que a possibilidade existe embora não se realize necessariamente. Com o agravante de que só é possível conhecer o acontecido caso se abra a caixa, o que oferece risco de interferir no processo e modificar seus resultados. Daí o filósofo afirmar que a probabilidade seria uma espécie de realidade muito especial, que só pode ser pensada de maneira paradoxal (AGAMBEN, 2016, p. 35).

Curiosamente, Baudrillard chega a conclusão semelhante quando anuncia a morte do Real, que veremos em detalhes adiante. Cito aqui este excerto apenas pela coincidência de suas ideias com as de Agamben:

para desafiar e enfrentar esse estado paradoxal das coisas, precisamos de um modo de pensar paradoxal; uma vez que o mundo rumo para o delírio, precisamos adotar um ponto de vista delirante. Não devemos mais adotar qualquer princípio de verdade, de causalidade, ou qualquer norma discursiva. Em vez disso, devemos consentir tanto a singularidade poética dos acontecimentos quando a incerteza radical (BAUDRILLARD, 2001, p. 74).

Existe, pois, um paradoxo no Mapa de Lopo Homem II, que se confunde com o seu anacronismo. Embora sua imagem de mundo esteja muito distante das representações cartográficas atuais, ele ainda sugere caminhos possíveis para pensarmos a organização cultural. É sobre a representação – ou sobre a imagem – dessa organização que Adriana intervém, dando a ver conformações talvez invisíveis no mapa original, esquecidas ou simplesmente não questionadas. Essa sua intervenção provoca outros paradoxos, com seus vários procedimentos e caminhos críticos, entre os quais a própria transposição de uma imagem da ciência cartográfica para o campo da arte visual.

Enquanto investiga o conceito de probabilidade, Agamben dirá que se trata da faculdade da mente humana de considerar um evento como possível e, ainda, como igualmente possível dentro da classe de eventos em questão. Sem essa convenção, o cálculo da probabilidade não seria pensável.

Ao pensarmos na probabilidade de uma dada realidade, considerar a realização de um evento, entre outros possíveis, é o que chamamos de ficção. Por sua vez, a ilusão

seria, nesse mesmo sistema formado por uma realidade e seus eventos possíveis, a incapacidade de considerá-los.

Pensar que o novo mundo ocupa a periferia do velho mundo, ou mesmo referir-se à América por esse nome, dado pelo seu colonizador, são conformações culturais que produzem camadas ficcionais. Por sua vez, não considerar outras possibilidades de apreensão ou pressupor hierarquias deterministas implica reiterar perspectivas ilusórias. Vale ressaltar que não tratamos de ficções e ilusões puras, mas de intensidades, uma vez que a ficção manifesta sempre algum caráter ilusório e vice-versa.

Entretanto, vale considerar nesse quadro as implicações da forma. O filósofo lembra que “um dado, por causa da sua forma, tem apenas seis modos de cair; existe ao contrário uma variedade ilimitada de modos de jogá-lo” (AGAMBEN, 2016, p. 25). Podemos pressupor que a forma determina uma gama de realizações possíveis e, ao mesmo tempo, elimina outras tantas, tornadas impossíveis. Portanto a ilusão não trata dos impossíveis, mas dos possíveis ignorados.

Com isso em mente, seguimos para o que produz intensidades ficcionais ou ilusórias na realidade, e que Agamben, em seu livro, chama de fatores de influência ou de sugestão (AGAMBEN, 2016, p. 40). Do jogo de dados ele passa à roleta, onde vê uma grande área circular dividida em muitas seções iguais, alternadas entre pretas e vermelhas. A bolinha lançada enquanto a roleta gira tem cinquenta por cento de probabilidade de ocupar uma seção vermelha, mesmo que após meia dúzia de lances tenha caído repetidamente em seções pretas. Realidade e probabilidade, no caso, são incompatíveis, e a regra dos cinquenta por cento somente seria verificada acaso o número de tentativas tendesse ao infinito. Essa incompatibilidade entre o cálculo ideal e o acontecimento é que produz fatores de influência capazes de dominar a nossa realidade e fazer, por exemplo, que alguém desenvolva o medo de voar de avião, ainda que a probabilidade de morrer num acidente aéreo seja menor do que a de ganhar na loteria.

Os fatores de influência são conformações que quase sempre determinam ações sociais, políticas, culturais etc. com maior relevância e até com maior autoridade do que a razão probabilística – inclusive porque a pretensa exatidão desta pode ou não se realizar, resultando em acontecimentos imprecisos e acasos. Para Agamben, “a estatística não é uma ciência voltada ao conhecimento experimental do real: é, ao

contrário, a ciência que permite tomar decisões em condições de incerteza” (AGAMBEN, 2016, p. 46). O filósofo vai, assim, destituindo os ideais científicos dos lugares de poder e de verdade que ocuparam pelo menos desde o Iluminismo até o advento das teorias quânticas.

As possibilidades não determinam o real, mas apontam certas condições de realizá-lo, ou seja, de conformar uma realidade entre outras possíveis. Agamben aproximará a possibilidade da ideia de potência, que ele retoma de Aristóteles. Para quem a potência é definida constitutivamente da possibilidade do seu não exercício, de poder ser ou não ser, passar ou não ao ato. Não realizar o real, mesmo em condições fazê-lo, é uma das características da potência. Ou melhor: não ficcionar o real a fim de pensá-lo, se quisermos aproximar esse princípio e a fórmula de Rancière. Pois “a possibilidade de suspender a própria realização é inerente ao conceito mesmo de potência” (AGAMBEN, 2016, p. 47).

A potência parece inverter certa ordem cronológica ou natural dos acontecimentos. Tudo o que é potência tende ao ato como se projetasse a si na direção do seu próprio fim. Assim, o adulto é necessariamente anterior à criança, o homem é anterior ao sêmen, a energia é anterior à possibilidade (AGAMBEN, 2016, p. 48). Diríamos, então, que a colonização é anterior à América, e se realizou porque a potência se fez ato, embora a maneira como esse ato se realizou possa ser conformada em estruturas diversas.

O que Adriana Varejão faz com a sua versão do mapa não é questionar a potência das navegações nem sua passagem ao ato, mas a maneira como ela se converteu numa realidade específica, de caráter hegemônico, que privilegia o ponto de vista do colonizador. Conformação que é tanto ilusória quanto ficcional, segundo a perspectiva de quem narra e das possibilidades alternativas consideradas. Afinal, as intensidades ficcionais ou ilusórias se constituem no contato com o sujeito espectador.

Agamben alerta para o fato de que não podemos estudar a potência com objetivo de conhecer o real, pois o próprio estudo interferiria na realidade conformada, exercendo autoridade sobre ela.

Enquanto é assegurada uma existência independente da sua realização efetiva [passagem da potência ao ato], uma dada possibilidade tende a

substituir a realidade e se tornar objeto de uma ciência do accidental, que se considera não um instrumento de conhecimento do real, mas um modo de intervir nele para governá-lo (AGAMBEN, 2016, p. 50).

Se não é possível conhecer o real nem mesmo olhando para as potências que antecedem as realizações, é possível estudar as potências para que delas se extraiam vislumbres acerca do conhecimento em si, seus meios e métodos. Por conta disso esta pesquisa é um meio que visa conhecer não uma realidade, mas os próprios métodos de conhecê-la.

Para discutir esse “pensar o pensamento”, Agamben recupera a parábola de Aristóteles em que um filósofo se debruça sobre uma folha de papel em branco. Essa folha representaria o potencial do seu intelecto, cuja natureza é ser em potência. O que ocorre na estatística moderna e na física quântica é que a folha é substituída por uma realidade, e o que o conhecimento conhece só pode ser a si próprio – ou a sua potência de se conhecer.

Do mesmo modo o pintor, diante da tela em branco, tenderá a realizar não a realidade exterior, mas a sua própria potência que se converte em ato, assim como conhecerá pela pintura não o mundo real, mas a realidade da sua arte. Sua arte visual, seguindo tal lógica, não verá nem dará a ver a realidade exterior a ela, mas a sua potência de olhar.

Seria essa a potência da arte? Realizar-se a si mesma, afastada do real e da representação?

Uma vez assumido que o real de um sistema é impossível de ser conhecido, os modelos estatísticos se tornam essenciais e não podem se deixar substituírem pela realidade. De acordo com a hipótese de Agamben, se a convenção a reger a mecânica quântica implica que a realidade deve eclipsar-se na probabilidade, o desaparecimento é o único modo em que o real pode afirmar-se peremptoriamente como tal (AGAMBEN, 2016, p. 52). O real seria aquilo que, subtraído da realidade, permite que esta se realize. O que mantém suspensa a questão: o que é real?

1.2 O RETORNO DO REAL

Enquanto Giorgio Agamben se pergunta o que é real, Hal Foster tratará do seu retorno. Ele o faz por meio de um complexo cruzamento de conceitos da arte, em especial os de realismo e ilusionismo, com a psicanálise lacaniana. Seu principal objeto de análise é o pop de Andy Warhol, que segundo o autor fundamenta um paradigma nos anos 1960 válido ainda hoje. Teríamos, assim, dois modelos básicos de representação: o do referente, cujas imagens remetem à realidade do mundo, e o modelo do simulacro, que remete a outras imagens (FOSTER, 2014, p. 123).

Figura 9 – Andy Warhol. *Ambulance disaster* (1963-1964)

A pergunta que Foster faz a respeito da série *Death in America*, de Warhol, poderia ser replicada ao Mapa de Lopo Homem II:

essa leitura de Warhol como empático, e até *engagé*, é uma projeção, mas não mais do que a do Warhol superficial e impassível, mesmo que essa fosse sua própria projeção. [...] Os dois lados constroem o Warhol

que necessitam ou obtêm o Warhol que merecem. [...] Mas ambas [projeções] não podem estar certas... Ou podem? Será que podemos ler as imagens de *Death in America* como referenciais e simulacros, conectadas e desconectadas, afetivas e indiferentes, críticas e complacentes? (FOSTER, 2014, p. 125).

Foster conclui que sim; pode-se adotar essa leitura paradoxal acaso se assuma uma terceira projeção: o realismo traumático.

Embora analisemos aqui um trabalho e uma artista dispostos num contexto diferente, em termos de arte pós-1960 também podemos assumir que as diferenças não são excludentes e que a circulação de imagens e teorias se atravessam, permeiam e influenciam. Isso implica dizer que Adriana Varejão habita uma realidade da arte conectada, de uma maneira ou de outra, àquela de Warhol, ainda que não faça qualquer menção a ele. No espaço potencial da tela em branco de Adriana existe um Warhol que pode ou não se realizar, pode ou não sugerir formas, mas que não pode ser ignorado, pois fundamenta um paradigma por demais infiltrado na estética atual.

Cabe pensar a pintura de Adriana tanto em termos de referente quanto de simulacro, e especialmente em termos de realismo traumático, como veremos. É por conta disso que retomaremos a tese de Foster e a colocaremos em diálogo com a nossa.

A começar pela ideia de que o excesso é capaz de expor o automatismo do jogo (FOSTER, 2014, p. 126). No caso de Warhol, o excesso era obtido pela repetição – os inúmeros retratos de Marilyn Monroe, as séries de latas das sopas Campbell's ou as pilhas de caixas de esponjas de aço Brillo (Figura 10), por exemplo. Em Adriana, além da repetição das carnes há o excesso de drama, de inspiração barroca. Warhol expunha, por meio dessa estratégia, a banalização das imagens reproduzidas mecanicamente pela indústria ou pela mídia. Adriana, por sua vez, dá a ver mecanismos de subjetivação da história, narrativas legitimadas ou desacreditadas, conformações de imagens de mundo.

O senso comum diria que a repetição da tragédia, sejam as fotografias de morte de Warhol ou as violências da colonização de Adriana, revela o real. Porém o que ocorre é justamente o contrário: a repetição protege o real, neutralizando o choque, banalizando a agressividade.

Para Lacan, a repetição é diferente da reprodução, e configura um conceito fundamental para a experiência de análise, ao lado do Real, do Simbólico e do

Imaginário; seu movimento implica uma criação ou uma reconfiguração a cada volta. Em vez do círculo que começa e termina no mesmo ponto, devemos pensar nas reviravoltas vertiginosas da mola, em que cada reinício se dá num novo ponto, ainda que sob certa perspectiva coincida com o ponto primeiro.

Figura 10 – Andy Warhol. *Brillo boxes* (1964)

Em ambos os artistas, a repetição não é da tragédia enquanto fato ou acontecimento, mas da sua imagem. Quer dizer, Warhol não provoca outro acidente de carro; em *Desastre de Ambulância* ele repete a imagem do acidente noticiado pelos jornais. Do mesmo modo que Adriana não estupra literalmente uma escrava negra em *Filho Bastardo* (Figura 8). Warhol e Adriana poderiam optar por uma performance, por exemplo, para representar a tragédia a que remetem, mas não; ambos trabalham no registro da arte visual imagética, seja fotográfica ou pictórica.

Como vimos, a repetição da imagem da tragédia, ao invés de explicitar o real, acaba por protegê-lo. Ela esvazia a imagem de seus afetos, transporta-a à mais superficial das camadas e a domestica. Ao ponto em que a própria violência se transforma em mera imagem, ou em imagem qualquer, desvitalizada.

Enquanto Warhol obtém assim o seu efeito, Adriana ainda violenta alegoricamente a imagem, produzindo outro tipo de efeito, que é o da encarnação. A violência teatralizada se converte no artifício da sua arte: é a ferramenta que desarma os mecanismos da produção, reprodução e apreensão das imagens em seu regime de visibilidade.

Veremos isso em detalhes adiante. Por ora, ficaremos com a ideia de que a repetição das imagens aponta para seus procedimentos de banalização e subjetivação ao mesmo tempo em que sugere outro real, o qual retorna. Segundo Foster, não é o real da imagem, mas o da falta – *trou* – produzida pelo trauma. Em outras palavras, o real retorna não porque está explicitado nas imagens, mas porque nelas se encontra implícito. Essa falta, também chamada de falha, buraco ou fissura, oferece uma espécie de vislumbre ou ponto de acesso ao real. Como não está na imagem, o real é tanto aquilo que falta a ela como a condição que possibilita a sua realização. Em moldes semelhantes àqueles vistos há pouco com Agamben, o real seria o que desaparece para dar lugar às conformações da realidade.

Tudo isso para sugerir que a fissura do Mapa de Lopo Homem II aponta para o Real ou “reconduz” a imagem a ele, se quisermos dizer conforme Lacan. Aliás, aponta a “um Real”, pois um signo particular do Real é incluído na imagem como função essencial da sua realização (LACAN, 2005, p. 37). Em outras palavras, a realização da imagem é um processo de transposição à linguagem executada por uma particularidade. Tal ato de realização possibilita supor o seu inverso, como um caminho de volta ou um retorno, que seria a recondução da imagem à “origem”; um caminho que retorna do registro Simbólico, desrealizando o símbolo.

As fissuras do mapa de Adriana deixam ver um conteúdo alheio à sua natureza científica; a carne, símbolo da experiência viva e também da morte, do corpo e do cadáver. A fala e a imagem são formas pelas quais o sujeito manifesta sua armadura, ou seja, formas que protegem do Real quem fala e o que é exposto. Quanto mais é falado e mostrado, mais protegido estará o Real, assim como dele estará protegido quem fala e quem mostra. Um verdadeiro paradoxo, pois quanto mais se revela menos é revelado.

Como é possível atravessar esses mecanismos de proteção da linguagem? O que se encontra além deles? O que fica de fora? O real da experiência, a carne que antecede a palavra e a imagem, que desconhecemos porque, uma vez existindo na linguagem, para

nós é impossível acessá-lo. “A linguagem está aí. É um emergente. Agora que emergiu, jamais saberemos quando nem como começou, nem como era antes que fosse”, diz Lacan (2005, p. 24). Tudo o que conhecemos do real pré-linguagem é aquilo que supomos pelo retorno a ele, a saber: pela sugestão daquilo que a ele reconduz.

A realização na linguagem seria, assim, uma espécie de falha em que o real se faz imagem; algo que estamos fadados a repetir e também algo similar com a ideia lacaniana da falha como experiência traumática. Por sua vez, é porque ele falha que entrevemos a sua existência, que se apresenta na forma do semblante, como uma espécie de entidade fantasmática.

Os semblantes desencadeiam discursos que, por sua vez, promovem laços sociais. Voltaremos em breve a esse conceito. Primeiro convém insistir no Real entendido como fissura no Simbólico. Slavoj Žižek (2010, p. 91) explica que “para Lacan o real, em sua forma mais radical, tem que ser totalmente dessubstancializado. Ele não é uma coisa externa que resista a se deixar apanhar na rede simbólica, mas as fissuras dentro dessa própria rede”.

Uma imagem que nos ajuda a pensar esse ponto são as telas cortadas de Lucio Fontana (Figura 11), que servem de referência a Adriana Varejão. O artista italiano talhava o tecido, rompendo literalmente com o entendimento de quadro como espaço ilusório ou espaço de representação. Essa fissura no espaço simbólico não revelava, entretanto, o real da tela, mas uma realidade específica, que no caso foi intitulada de Conceito Espacial. O real permanecia como aquilo para o qual a fenda apontava, não porque era possível olhar através dela, mas porque faltava a ela e possibilitava, assim, a sua realização. De novo, um paradoxo; enquanto o real se apresenta como uma fissura na rede simbólica, uma fissura substancializada realizada sobre a tela continua a sustentar a rede simbólica onde o real não cabe.

A falha no real produz imagem, realizando-a, ou seja, inscrevendo-a como realidade na linguagem pelas vias do imaginário e do simbólico. Por sua vez, a imagem apresenta falhas que remetem ao real, apontando de volta para ele como num movimento de retorno. No que toca à imagem, a falha é como a falta de garantia de representação; é o que ela não dá a ver nem tem condições de mostrar. A falha é o não-dito da imagem, sua qualidade lacunar, cuja falta se encontra no que concerne à visualidade, ou melhor, à sua potência visual não realizada.

“O real lacaniano é uma categoria muito mais complexa que a ideia de um ‘núcleo duro’ transistórico que sempre escapa à simbolização” (ŽIŽEK, 2010, p. 82). Não é uma concepção kantiana nem uma espécie de verdade que preexiste às distorções da percepção. Tampouco poderíamos pressupor um “todo” do real, assim como não se define um fim para o universo. Porém ainda haveria uma espécie de saber no real, como se as leis da natureza se inscrevessem diretamente nos objetos e nos processos naturais. Žižek cita como exemplo uma pedra que “sabe” obedecer à gravidade quando está caindo. “Pode parecer que aí reside a diferença entre natureza e história: na história humana, ‘leis’ são normas que podem ser esquecidas ou desobedecidas de outra maneira” (ŽIŽEK, 2010, p. 94).

Figura 11 – Lucio Fontana. *Conceito espacial, expectativas* (1965)

Uma maneira de desobedecer às leis da natureza seria, justamente, os processos conformativos que oferecem condições para suportar o intolerável do real. As formas derivadas dele se apresentam sob a forma do semblante. Nas palavras de Žižek:

é necessário ter a capacidade de distinguir qual parte da realidade é “transfuncionalizada” pela fantasia, de forma que, apesar de ser parte da realidade, seja percebida num modo ficcional. Muito mais difícil do que denunciar ou desmascarar como ficção (o que parece ser) a realidade é reconhecer a parte da ficção na realidade “real” (ŽIŽEK, 2003, p. 34).

As fissuras, por sua vez, tentariam encontrar um real “dentro” ou “detrás” do semblante, que não existe porque, como vimos, o real é a própria falha da realização, ou o que falta na sua conformação. Žižek menciona a violência dessa busca, que se manifesta, por exemplo, nas automutilações como estratégia desesperada de reencontrar o real do corpo. “Longe de indicar um desejo de autoaniquilação, o corte é uma tentativa radical de (re)dominar a realidade ou, o que é outro aspecto do mesmo fenômeno, basear firmemente o ego na realidade do corpo contra a angústia insuportável de sentir-se inexistente” (ŽIŽEK, 2003, p. 24).

O que seria o semblante, afinal, senão uma espécie de conformação que tenta dar conta do real, formatando-o de maneira a torná-lo possível de enfrentar, aceitável na medida em que inclusive o horror é passível de aceitação, substancializado de maneira a ser apreensível e manipulável? Conformação que, como vimos, se realiza com intensidades ficcionais e ilusórias. Nas palavras de Alain Badiou, o semblante é “o verdadeiro princípio de situação do real, aquilo que localiza e torna visíveis os brutais efeitos da contingência do real” (BADIOU, 2007, p. 81).

A representação seria uma espécie de sintoma do real, no sentido de que manifesta uma presença ausente ou aponta para uma causa invisível. Daí o paradoxo de que o real precisa da ficção para permanecer real. Ou, como explica Badiou (2007, p. 89), “nada pode atestar que o real é real, nada senão o sistema de ficção no qual ele virá desempenhar o papel de real”.

Em suma, poderíamos dizer que o real da arte é o que falta a ela, e para o qual ela aponta justamente pela via da falha, da fissura, da lacuna, ou seja, pelo que não se conforma ou não se realiza na forma artística. Isso é válido para qualquer realização artística, independentemente dos cortes literais, como vemos nos trabalhos de Fontana e de Varejão. Quer dizer: não é preciso haver de fato uma fissura na materialidade da obra para que possamos pensar na sua realização como uma falha do real, nem para que possamos entrever o real através desses pontos-chave. Tomamos os exemplos de

Varejão e Fontana porque suas fissuras concretas chamam atenção para outras, de ordem simbólica, que sugerem o problema e facilitam sua concepção.

O próprio Lacan dirá que a pintura não é uma reprodução realista das coisas no espaço, mas uma anamorfose (LACAN, 1988, p. 91); cada ângulo a partir do qual é olhada produzirá um efeito e, por consequência, uma significação diferente. O ângulo não se refere à posição do espectador no espaço, mas à sua localização numa rede simbólica. A imagem, por sua vez, é formada num ponto impreciso entre o objeto olhado (quadro) e o olho. Sua significação é sustentada por um anteparo, correlato do quadro que faz a mediação entre ele e o olho.

Analisaremos com mais cuidado a questão do anteparo-imagem no segundo capítulo da tese, quando falarmos da sua profanação. Por ora, basta imaginar que a conformação da imagem, para o espectador, se dá num espaço entre ele e o quadro observado. Para conformá-la, é preciso que uma rede simbólica dê a ela sustentação. Podemos pensar nessa rede como um contexto cultural que dá suporte à leitura dos signos do quadro e, assim, permite ao espectador produzir os significados e os sentidos da sua conformação. Mas o simbólico vai além dos signos; há também, nessa rede, uma parte considerável de sensível. Portanto, imagem e anteparo coincidem num espaço potencial localizado entre o olho e o objeto. Para problematizar essa questão, Lacan (1988) criou o esquema abaixo (Figura 12).

O quadro convida o espectador a depor nele seu olhar “como se depõem as armas”, diz Lacan (1988, p. 99). É preciso se entregar, e não apenas isso; é preciso desarmar o olhar de todo o aparato cultural que o educou ao longo da história e que engana os olhos, distorcendo a imagem. Enquanto o *trompe l'oeil* implica um engodo do olhar pelo artifício do mimetismo, o *dompte-regard* de Lacan (1988, p. 107), que é a própria deposição do olhar, pretende desativar os paradigmas visuais formulados pela arte no curso do tempo. Ainda que seja impossível para qualquer espectador abandonar a produção de subjetividade que o atravessou ao longo da vida, isso não impede que a obra de arte faça a ele o convite para tentar. A tentativa de executar um impossível demarca a possibilidade de que alguma transformação se realize.

Seja como referente ou simulacro, a conformação da obra exige uma deposição do olhar, de maneira a ver nela não apenas o visível, mas também os pontos em que falha. É por meio desse realismo traumático que encontramos um acesso ao real da arte,

experimentado como uma espécie de gozo – à maneira de Lacan –, conforme veremos em breve.

Figura 12 – Jacques Lacan. *Esquemas óticos e/ou funcionamento do registro escópico*

1.3 PONTO DE IMPOSSÍVEL

Alain Badiou, que também recorre a Lacan quando escreve sobre o real perdido, utiliza a seguinte definição: “o real é o impasse da formalização” (BADIOU, 2017, p. 28), ou seja, o que escapa à realização da forma, à sua conformação.

Aquilo que a formalização torna possível [...] só é possível pela existência implicitamente assumida daquilo que não pode se inscrever nesse tipo de possibilidade. Trata-se, portanto, de um “ponto de pensamento” que, embora condenado a permanecer inacessível para as operações que a formalização torna possíveis, não deixa de ser a condição última da própria formalização (BADIOU, 2017, p. 30).

O real é aquilo que não se inscreve e, se retorna, é pelas vias da falha ou da falta. O que isso significa? Em primeiro lugar, que o Real lacaniano não é algo que se representa com linguagem. É um território da existência ou um domínio da experiência que se desconfigura, desfaz, desaparece, sintetiza-se, reduz-se, transforma-se radicalmente quando a partir dele se traça um mapa. Inclusive, se o real antecede a linguagem, e se a história nasce com ela, o real será uma pré-história. Não no sentido antropológico e muito menos cronológico. Mas como pré-elaboração da experiência, ou seja, o instante derradeiro em que a vida passa à cultura ou à sepultura do sema⁶. A história, na sua relação com o real, é uma potência que pode ou não passar ao ato, ou seja, pode ou não se realizar numa forma. No instante em que a história de fato se conforma em sema, toda a sua potência somática não realizada permanece como real numa instância impossível de acessar por vias diretas.

Em segundo lugar, aquela afirmação sugere que a arte não contém nem incide sobre o real, seja pelas vias do realismo, do ilusionismo ou do trauma. A arte, como qualquer outro produto da cultura, só se realiza porque o real falha, ou seja, porque algo da existência fluída escapa para o campo da linguagem e ali ganha forma. A arte se conforma, deixando a pré-história e produzindo, por si mesma, rastros e arquivos de uma história. É nesse sentido que ela profana o real, inserindo-o no domínio dos homens, que é o domínio da civilização, da linguagem e da história.

Acontece que a arte não abandona por completo a pré-história. Algo de real subsiste na linguagem artística, ou melhor, na forma realizada por ela; subsiste algo de não apreensível pela lógica, como uma espécie de não-senso. Isso porque, ainda que o real não se inscreva, uma parcela de real persiste na linguagem e naquilo que se inscreve por meio dela; trata-se do domínio imensurável, assombroso e insuportável da pré-história que só percebemos na arte sob a forma do sintoma. Sintoma que aqui deve ser entendido como uma potência de rasgadura, ou seja, como a potência que a imagem tem de abrir uma fissura no imaginário e na sua própria estruturação significativa, de maneira a desconstruir certo idealismo da História da Arte. A esse respeito, Didi-Huberman faz um alerta importante:

⁶ Para Didi-Huberman (2012, p. 114), o sema é a instância significativa da imagem que mata o soma, ou a existência-corpo. Também poderíamos dizer que é a construção de um mapa sobre o território da imagem, que toma sua vitalidade e oculta – sepulta – seus outros sentidos possíveis, deixando-nos ver apenas a parcela da sua potência que se fez ato.

os historiadores da arte desconfiaram do sintoma porque o identificavam à doença. [...] Ou então, ao contrário, acenaram com o espectro do sintoma para desqualificar obras de arte que não entravam nos seus esquemas – todos os desvios, degenerescências e outras conotações clínicas das palavras que dizem a arte que não se aprecia. [...] Eles queriam saber a arte, inventavam a arte à imagem suturada do seu saber. Não queriam que seu saber fosse rasgado à imagem daquilo que, na imagem, rasga a própria imagem (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 212).

Pois bem, se a arte não o contém nem incide sobre o real, suas operações de subjetivação ou dessubjetivação apenas podem se processar numa realidade específica, ou seja, numa realização de intensidades ficcionais e ilusórias. Mesmo a arte socialmente engajada, a arte política, a arte revolucionária intervirá em contextos culturais, os quais não devem ser confundidos com “o” real verdadeiro, ideal e utópico; as artes todas operam no registro simbólico, que pode ou não resultar em transformações materiais, psíquicas, sociopolíticas etc.

Se existe algo de real num trabalho de arte é a sua falha. Mas nós falávamos sobre a possibilidade de acessá-lo justamente por essa falha ou fissura que se abre na conformação. Não à toa lidamos com a necessidade de um pensamento teórico e crítico que seja também paradoxal. Para Badiou, aquela possibilidade de acesso se encontra no ponto de impossível:

o real é atingido não através do uso da formalização – já que ele é justamente o impasse dela –, mas quando se explora aquilo que é impossível para essa formalização. Compreendamos, no entanto, que não se trata de uma impossibilidade geral, mas do “ponto” preciso que é o impossível de uma determinada formalização (BADIOU, 2017, p. 31).

Adriana Varejão sugere que debaixo do mapa se encontra um território existencial vivo e inflamado, pronto para romper com a formalização e irromper na superfície, à flor da pele. Essas sugestões e também os seus procedimentos criativos são contradispositivos que operam desarticulando modos de ver, dizer e pensar, ao mesmo tempo em que ensinam outros modos de ver, dizer e pensar. Nesses regimes estéticos, seus contradispositivos são também dispositivos na medida em que não escapam dessa

operação de subjetivação/dessubjetivação. Mas algo escapa ao mapeamento. Algo deve apontar para aquilo que fica de fora. O quê?

Passaremos à questão dos dispositivos e contradispositivos no capítulo 2. Por ora, a respeito daqueles artifícios das feridas e suturas, diremos que a carne real está apenas sugerida pelo Mapa de Lopo Homem II, e nesse sentido ela está “fora” dele. Não a carne literal; quer dizer, não bastaria costurar um bife ou uma pele para incluir carne real na obra, ao invés de simulá-los. A carne real para a qual o mapa aponta é a vida, o soma, a existência humana em seu caráter pré-histórico, não mapeada, crua, selvagem.

Andy Warhol, para aproveitarmos o exemplo citado por Foster, com sua repetição de imagens acaba por ativar o sistema de ressignificação da arte e inverter o procedimento padrão dos veículos de comunicação, produzindo uma crítica à banalização da violência. Ele opera mais num registro referencial, ainda que seja possível produzir leituras que apontem para fora, como simulacros. Já Adriana Varejão percorre o caminho oposto: por mais que trabalhe com o referencial da cartografia portuguesa, sua pintura apresenta um simulacro que, por sua vez, aponta para fora do quadro e da própria representação.

Essa interpretação é um tanto pessoal. Por conta disso, entendo que é necessário ir além e pensar com a pintura, ou seja, precisamos convocar a pintura a pensar em conjunto com a nossa tese. Faremos isso adiante. Antes quero apenas destacar que a interpretação apresentada aqui concorda com Badiou quando ele afirma que “está aí o gesto fundamental de conquista do real: declarar que o impossível existe”. Adriana declara a existência desse impossível, a saber: o corpo da obra, a carne da história, o território do mapa. Pois é necessário que primeiro se conquiste o real para depois profaná-lo.

O ponto de impossível do capitalismo é a igualdade, afirma Badiou (2017, p. 35). Ponto declarado como princípio embora, acaso realizado, acarrete necessariamente na destruição do seu operador. O capitalismo jamais levará à igualdade social, uma vez que depende da desigualdade para continuar operante. Em outras palavras, o capitalismo continuará possível enquanto a igualdade social for impossível, embora desejada, nem que seja apenas como discurso falacioso.

A mesma lógica, aplicada à história, indicará como ponto de impossível o anacronismo. Didi-Huberman tem se esforçado para tensionar as linhas do tempo da

história da arte, inspirado no legado de Aby Warburg, em especial no Atlas Mnemosyne. Ele chega mesmo a afirmar que só existe razão em pensar a História da Arte, nos tempos atuais, como disciplina anacrônica, de maneira a conceber outros regimes de temporalidade que escapem à trivialidade do “fim da história” proposto por Arthur Danto e Hans Belting, por exemplo (DIDI-HUBERMAN, 2015). Entre tensões e torções experimentadas pelo historiador, notamos que a história continuará a exigir um fio de tempo e um espaço para suas narrativas. De fato, o século XX viu em diversas oportunidades declarações de fim da história por conta de crises na historiografia, sem, entretanto, reinventar por completo os velhos métodos de narrar. Quando o anacronismo se realizar, não haverá história, mas outra coisa, possivelmente similar à literatura. A história se apropriaria não apenas da intencionalidade da literatura, como disse Paul Ricoeur (2010), mas também da sua forma?

O ponto de impossível da cultura é o consenso, ao menos quando se pensa numa cultura apartada da barbárie. Na barbárie plena, o consenso é possível e serve de justificativa às violências; aliás, quase sempre é pelo consenso que se chega à barbárie. Mas se existisse barbárie plena não haveria propriamente violência como comportamento a ser evitado. Por sua vez, a cultura depende do dissenso para existir enquanto lugar de trocas, de simbolizações, de coletivização, de diferenciação e também de barbárie – já que a barbárie é parte e condição de certa cultura combativa, violenta, a ser evitada. Qualquer contexto plenamente consensual é outra coisa que não cultura, ainda que esta pregue o consenso como comportamento de ordem, no limite até democrático. O consenso implicaria seu fim; a cultura sobrevive apenas na diferenciação.

Mais uma vez chegamos à arte. Cujo ponto de impossível é a vida. Apesar de desejável, quando a arte abandonar sua elaboração poética e coincidir com a vida banal, deixará de existir. Ferreira Gullar usava o jargão de que a arte existe porque a vida não basta. De fato, quando a arte tentou enveredar pela funcionalidade, pela positividade ou pela objetividade, como em diversos casos da Bauhaus, por exemplo, tornou-se design, arquitetura, desenho industrial, comunicação. Quando se tornou ferramenta de regimes totalitários como o stalinista, o nazista ou o da china comunista de Mao Tsé-Tung, a arte tornou-se meio de comunicação que apenas reiterava ideias previamente estabelecidas pelo programa do governo.

Lygia Clark levou a arte à fronteira com a clínica, e sua Estruturação do Self confunde-se com metodologias terapêuticas. Joseph Beuys fez movimento semelhante na relação entre arte, educação e sociopolítica, misturando-se a associações de agricultores e criando modelos de universidade (Figura 13).

Figura 13 – Joseph Beuys. *Cartaz da Universidade Livre Internacional (FIU) para a Documenta 7 (1982)*

De alguma maneira, todos esses casos comprovam que o projeto modernista de estetização da vida nasceu fadado ao fracasso, ao menos no sentido de apontar um futuro para a arte⁷. Seus resquícios no contemporâneo seguem o mesmo caminho. As artes comunitárias, por exemplo, ou mesmo as práticas artístico-terapêuticas tendem a fazer ruir o conceito ocidental tradicional europeu da arte. Não se trata de julgar o mérito de cada vertente, mas de constatar que o afastamento da estética na direção da vida comum desconfigura certo lugar da arte enquanto instituição, cujas consequências são ainda incertas.

⁷ Para ter ideia de como o sentido inverso da estetização da vida é profícuo para a arte, podemos considerar o exemplo de Andy Warhol, que transfigurou o lugar-comum do consumismo norte-americano em serigrafias de histórias em quadrinhos, latas de sopa e celebridades, ou em simulacros de caixas de Brillo, e assim introduziu uma vertente poética que ainda hoje produz ressonâncias.

A coincidência ou a indiferença entre arte e vida existe, de maneiras diversas, em culturas orientais, africanas ou mesmo americanas ainda conectadas às suas tradições ancestrais. Enquanto essas culturas se ocidentalizam, capitalizam e se deixam colonizar, algumas vertentes do Ocidente pós-colonial tentam dialogar com elas, muito embora o resultado seja outro.

Adriana Varejão assume a arte como lugar apropriado, e por conta disso defende a “liberdade total de criação”, como vemos na entrevista adiante. É por essa diferenciação de arte e vida que o artista pode executar poeticamente até mesmo o que seria inaceitável no cotidiano banal. Quer dizer, é necessário que se assegure esse lugar da arte apartado do cotidiano, tornado propriedade da estética, para que o próprio sentido de experimentação não encontre tantas barreiras morais, religiosas, legislativas como as que cercam a vida comum. Tal liberdade, entretanto, é ilusória; ou é no mínimo relativa, se a considerarmos em sua intensidade ficcional. Pois se a arte precisa se refugiar num ambiente controlado para exercer as criações, como é possível falar em liberdade total? Em outras palavras, como o artista pode se aproveitar do discurso libertário se, para protegê-lo, é necessário ater-se a um conjunto de normas e de poderes da instituição artística?

Claro que a manutenção desse distanciamento entre arte e banalidade não apenas permite a experimentação criativa como também o tensionamento entre um e outro lugares de existência; é o que permite à vida transformar a arte e vice-versa. Aí acrescentaríamos também a ciência, a filosofia, a religião, a política e assim por diante. A arte, posta em relação com esses campos, pode reconfigurar, para o bem ou para o mal, conformações das suas realidades. Tais mudanças são sempre de ordem concreta. Ainda assim, e justamente por isso, não devem ser confundidas com o real. Pois o concreto não é da ordem do real, ele é da ordem da realidade. O real é o hiato entre o perfeito e o natural, enquanto a realidade é o ser-no-mundo. O real é o devaneio, a fantasia, o pulso vital, antes mesmo que eles sejam assim denominados e apreendidos; enquanto a realidade é a vigília, o estratagema, a concretização da vida – ou a interrupção do fluxo e a sua adequação à rotina.

O que Adriana faz é intervir numa dada representação de realidade, que também é uma realidade em si, e provocar a irrupção de outras, então suprimidas pela superfície do mapa. Essas outras realidades, que estão além ou aquém da primeira, vazam da

corporeidade da tela, rompem com a ilusão cartográfica para criar a ilusão da carne e do sangue, também falsa, também representativa, que denuncia tanto a invenção da realidade quanto a da própria arte.

1.4 REAL ASSASSINADO

Jean Baudrillard desenvolve uma ideia de real que não remete diretamente a Lacan, mas que também não se inscreve nem se acessa porque está morto – foi assassinado. Seu lugar está ocupado pelo virtual.

As ideias do autor são um tanto controversas. Ele prevê a inutilidade da crítica, da política, das funções sociais e sexuais neste mundo virtual, e desconsidera o que elas ainda teriam a oferecer de combate à virtualização. Baudrillard afirma que, “se o Real está desaparecendo, não é por causa de sua ausência – ao contrário, é porque existe realidade demais” (BAUDRILLARD, 2001, p. 72). Restaria dele apenas um efeito simulado, que se fez princípio e, por sua vez, tornou-se o álibi perfeito para seus assassinos e também para o assassinato, a saber: a objetivação extrema da vida, que o autor chama de virtualização.

Cabe a nós perguntar se um mundo por demais conformado, objetivado ou positivizado, com suas imagens estabelecidas, domesticadas e reproduzidas em demasia não seria mesmo morto. Quer dizer, a virtualização acarreta numa desvitalização? Num sufocamento daquilo que é vivo, que pulsa e deseja? Como fazer para inflamar essa potência vital que sucumbe à conformação predominante? Como fazer com que o sonho suplante o seu relato e sobreviva a ele?

Estamos lidando com uma tentativa de construir um mundo inteiramente positivo, um mundo perfeito expurgado de toda ilusão, de toda espécie de mal e negatividade, isento da própria morte. Essa realidade pura, absoluta, esta realização incondicional do mundo – é isto que eu chamo de Crime Perfeito (BAUDRILLARD, 2001, p. 73).

Pois é contra esse positivismo exacerbado que o filósofo recorre à arte. “Seria muito melhor tratarmos nosso desaparecimento como uma forma de arte. Exercitá-lo,

representá-lo, criar uma arte do desaparecimento”, ele diz (BAUDRILLARD, 2001, p. 74). Não com a vã esperança salvacionista que muitas vezes é associada à criação artística, mas porque com ela é possível inventar um “modo de pensar paradoxal” (BAUDRILLARD, 2001, p. 74) que faça consentir a singularidade poética com a incerteza radical dos acontecimentos. Ou seja, com o fazer artístico é possível desfazer as sistemáticas dos sistemas e desestruturar as estruturas da realidade.

Essa lógica também está em curso nos campos religioso, sexual, bem como no produtivo. E mesmo num nível científico: quanto mais o objeto é perseguido por procedimentos experimentais, mais ele inventa estratégias de contrafação, evasão, disfarce, desaparecimento. É como um vírus; ele escapa por meio de infinitas invenções contraestratégicas. Este comportamento do objeto também é irônico na medida em que rompe com as pretensões tolas do sujeito, com seu desejo de impor leis e dispor do mundo segundo a sua própria vontade, suas próprias representações. Hoje o próprio mundo engaja-se na dissidência, desobedecendo, na sua paradoxicalidade, até mesmo às leis da física (BAUDRILLARD, 2001, p. 85).

Em sua análise, Baudrillard cita o pequeno conto *Do Rigor na Ciência*, de Jorge Luis Borges⁸, que narra a ambição de se produzir um “Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincide pontualmente com ele” (BORGES, 2008, p. 155). Uma cartografia tão exata que sobrepunha à perfeição o território cartografado. O autor conta que esse produto do rigor científico acabou se mostrando inútil. “Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos” (BORGES, 2008, p. 155).

Mapas contêm escalas (reduções, figurações, esquemas), representações (iconografias, legendas, camadas eletivas de informação) e interpretações (narrativas, interesses, perspectivas). São relatos de acontecimentos ao mesmo tempo em que prenunciam o futuro do aventureiro. Fornecem procedimentos e limites de apreensão da realidade.

O que pretenderia um mapa absoluto, com iguais dimensões do território, como Borges imaginou? A exatidão é o seu ponto de impossível. O conto fala da conformação

⁸ Ver Anexo A.

levada ao extremo da elucidação, que acaba por inutilizá-la, desmantelá-la, fazê-la desaparecer. Se a realidade é a falha do real, sua conformação é o ponto de impossível do real, ou seja, o objeto do desejo que, uma vez realizado, extermina o desejante. É para essa impossibilidade de apreensão do real na realidade que o Mapa de Lopo Homem II nos conduz.

1.5 O MAPA E O TERRITÓRIO

Não é apenas a racionalidade que produz mapas. Existem cartografias do desejo, de sentidos, de memórias e obscuridades, entre outras. Não à toa os mapas constituem recurso poético para artistas de gêneros diversos, que os reinventam com propósitos também diversos, desde o registro e o questionamento das trajetórias de vida, como no caso de Fernand Deligny, em sua experiência com as crianças autistas de Cévennes (Figura 14), à organização conceitual de lugares imaginários, como faz Qiu Zhijie (Figura 15), ou à revisão da história por meio das secções e da encarnação, de Adriana Varejão. E assim por diante.

Para Radmila Zygouris, o mapa está para a razão e para a teoria assim como o território se refere à sensibilidade e à experiência. “O mapa não tolera a passagem ao ato: pôr o corpo real em cena rasga o mapa. O mapa, como toda teoria, é um aparelho de captura... Ele capta as diferenças, mas proíbe o acréscimo de qualquer coisa que seja heterogênea em relação à sua escala” (ZYGOURIS, 2002, p. 11).

Como aparelho de captura, o mapa estrutura a realidade numa forma de linguagem, seja pelo desenho, pelos ícones, pelo texto. O mapa nada mais é do que uma estrutura conformativa em que é depositada certa perspectiva do mundo. Uma imagem. Trata-se de um processo inventivo; um ato de criação. Metódico, rigoroso; ou solto, despreocupado, sem grande comprometimento com a realidade que representa. De alguma maneira, tudo aquilo que produzimos tem algo de cartografia. Uma lista de compras de mercado, um romance, um álbum de fotos de família; em sentido ampliado, cada feito, à sua maneira, seleciona itens da realidade e os organiza num plano cartográfico, que possibilita recortar determinado aspecto do território e produzir um senso de localização, uma tese, uma narrativa.

Figura 14 – Fernand Deligny. *Linha de errância: Janmari* (1973)

Figura 15 – Qiu Zhijie. *Mapa da arte total* (2012, detalhe)

A partir daí é possível ler tanto o território quanto o cartógrafo, tanto a realidade da obra quanto a do criador, tanto a realização do símbolo quanto o retorno do real, tudo misturado ao ponto de serem difíceis de discernir. Todos reduzidos ou ampliados na própria escala do mapa.

Essa leitura é menos uma localização do real e mais um convite para se perder numa realização ficcional-ilusória. Desvio exploratório que provoca encontros fortuitos, inesperados, imprevisíveis; experiências do registro poético. Pois “o espírito humano nunca funciona como um mapa, ele está desde o início na complexidade e na simultaneidade de elementos heterogêneos” (ZYGOURIS, 2002, p. 12), ou seja, os fluxos do território são próprios da vida.

Como é que se faz um mapa? A autora pergunta e ela mesma responde:

com base nas “diferenças” do território. O território como tal não faz parte de nenhum mapa. O mapa inscreve, por exemplo, diferenças de altitude, composição do solo, diferenças climáticas etc. Uma diferença é algo abstrato que marcamos no mapa com um código de entrada e escala de leitura, que não figuram nem no mapa nem no território; permitem que se passe de um ao outro (ZYGOURIS, 2002, p. 8-9).

O mapa seria, assim, uma invenção que toma por base a realidade e a interpreta, por meio de códigos e símbolos marcadores de diferenças, inserindo-a de volta à realidade primeira ao mesmo tempo em que a reconfigura. Uma troca, uma dialética, uma espécie de leitura e composição do mundo das experiências, num circuito que ganha forma pela linguagem. Uma interpretação tanto quanto uma proposição secundária, que jamais dá conta da imensidão daquilo que retrata. Um dispositivo de produção de subjetividade. Uma máquina de governo.

A carta náutica de Lopo Homem servia como instrumento de localização para os navegadores. Já o Mapa de Lopo Homem II é um convite para se perder na pintura, deslocalizar-se na história, desconfigurar valores e assujeitamentos, revitalizar o corpo da obra, reinventar narrativas.

Cartografia e história estão intimamente conectadas, ao ponto de existir uma linha de pesquisa chamada Cartografia Histórica, que “consiste na utilização metódica da documentação cartográfica [...] para a interpretação ou esclarecimento de certos fatos ou

momentos da história da humanidade” (CORTESÃO, 1960, p. 16). O autor salienta que “a história do mundo reflete-se na história da cartografia” (CORTESÃO, 1960, p. 33). O que justifica a escolha de Adriana Varejão ao trabalhar sobre a imagem de um mapa associado à colonização do Brasil.

Também podemos pensar que a história em si já é uma espécie de cartografia no sentido em que localiza fatos no espaço e no tempo, sintetiza, codifica, organiza e apresenta.

Os portugueses dominaram técnicas de navegação e cartografia durante pelo menos dois séculos, contados a partir do XV, rivalizando com outros reinos europeus, em especial o espanhol, o francês e o italiano. A primeira carta náutica portuguesa assinada e datada que hoje se conhece é de 1492, trabalho de Jorge de Aguiar, embora haja indícios dessa atividade desde muito tempo antes (ALEGRIA, DAVEAU, *et al.*, 2012, p. 31). Os mapas eram atualizados com grande frequência e procuravam traduzir de imediato o que se ia descobrindo (ALEGRIA, DAVEAU, *et al.*, 2012, p. 69) – inclusive, esta é uma explicação para que um número reduzido tenha sobrevivido, já que a obsolescência era alta. As distorções, por sua vez, eram provocadas por um agregado de motivos: falta de informações, erros de cálculo, escassez de recursos técnicos, fantasia de pilotos e cartógrafos, pressões políticas e interesses econômicos. Neste último caso, as distorções eram intencionais, a fim de resguardarem domínios sobre terras e rotas comerciais. Por exemplo, a falsificação citada por Max Justo Guedes com propósito de colocar o Rio da Prata e todo o sul do Brasil na jurisdição lusitana, conforme o Tratado de Tordesilhas. Bastava, nos mapas, deslocar essas regiões para além ou aquém das linhas que dividiam os domínios portugueses e espanhóis (FLORES, GARCIA e MAGALHÃES, 1997, p. 21). Luís Teixeira é apontado como um dos cartógrafos que, nos seus mapas do Brasil, acentuou a forma tendenciosa de apresentar o território quase como uma ilha, tendo em vista favorecer e alargar os interesses de Portugal na América do Sul (FLORES, GARCIA e MAGALHÃES, 1997, p. 95).

Independentemente das intenções dos cartógrafos e de seus agenciadores, o desenvolvimento dessa ciência, junto às navegações, produziu imagens e imaginários de mundo inéditos até a Idade Média (FLORES, GARCIA e MAGALHÃES, 1997, p. 65). O que explica a Europa diminuta perante a África e o Atlântico imensos, como vemos na carta de Lopo Homem e na pintura de Adriana Varejão. As navegações daquele período

levaram europeus e norte-africanos para muito além do Mediterrâneo, e apoiaram a construção de um novo mundo centrado no oceano Atlântico (FLORES, GARCIA e MAGALHÃES, 1997, p. 66).

As imagens que se produziam a partir do mundo eram então devolvidas a ele, como uma verdadeira troca de olhares em que a cada piscada oferece uma nova configuração.

A arte visual, assim como os mapas, desde sempre produziram imagens e imaginários de mundo a partir do próprio mundo, apreendendo realidades subjetivadas, reapresentando-as e alimentando novas subjetivações. A criação das artes visuais implica processos de educação do olhar, pois para produzir imagens é necessário, antes de tudo, aprender a ver. Enquanto que para desfazê-las, ou seja, para desconstruir imagens e imaginários, o artista precisa desaprender por meio de dessubjetivações, desterritorializações, errâncias. Precisa depor o olhar como quem depõe as armas.

Susana Rangel Cunha fala em “pedagogias de imagens” quando se refere a essa educação do olhar. Para ela,

antes do surgimento e da propagação dos meios de reprodução das imagens, as produções artísticas eram as instituidoras da realidade: demarcaram as distinções entre os grupos sociais, construíram os corpos masculinos, femininos e infantis, definiram como eram os povos conquistados, “os outros”, como fizeram, por exemplo, Jean-Baptiste Debret (1816-1831) e Albert Eckhout (1637-1644) a respeito dos habitantes do Brasil (CUNHA, 2007, p. 129).

As imagens sempre contaram com outros meios de propagação além da arte, mas foi sobretudo a reprodutibilidade técnica do século XX que transpôs a tarefa de “instituir realidades” para os veículos de comunicação e, mais recentemente, as navegações da internet. Nesse contexto de demasia de conteúdo, em que as imagens sufocam o real, qual é o papel das artes visuais? Repito aqui a pergunta que com frequência faço aos artistas entrevistados: como é produzir imagens na atualidade? Quais problemas estão implicados na tarefa?

No limite, a arte visual de hoje cujo programa recusa ou ignora a deseducação do olhar tende à propaganda ou à ideologia. Pois, se não trabalhar na contramão do regime

de visibilidade instituído, deverá desaparecer, tornando-se invisível, imperceptível, indistinguível. Será uma arte que não contradiz nem profana, apenas reitera as conformações do banal. Enquanto poética, esvazia-se; ainda que possa existir como produto de técnica, prática ou aplicabilidade. A arte que deseja se sustentar enquanto tal não pode se confundir com a realidade; ela deve mirar o real, pois mais que o resultado falhe, por mais que necessariamente erre o alvo. Precisa dar a ver a visibilidade do mundo, ou seja, dar a ver a potência de ver além do imediatamente visível.

Sabemos que a mimese, como registro estético que deriva da Grécia clássica, sobreviveu enquanto questão primeira nas artes visuais até a invenção da fotografia e a abstração modernista, alimentando paradigmas de visualidade como o da esquematização hierárquica gótica, a perspectiva renascentista, o impressionismo voltado às luzes do mundo e os expressionismos voltados às obscuridades do ser.

O século XX testemunha uma mudança radical: a arte deixa de representar um objeto exterior para se apresentar, a si própria, como objeto artístico. Arthur Danto (2013) vê nessa mudança uma transfiguração que possibilita aos trabalhos não representativos serem considerados trabalhos de arte. A Teoria Imitativa (TI), segundo o autor, precisa ser substituída pela Teoria da Realidade da Arte (TR), de maneira a dar suporte à compreensão e apreensão dos seus produtos, sejam pictóricos, escultóricos, performáticos etc. “Os artistas em questão deveriam ser entendidos não como imitando fracassadamente formas reais, mas como criando de modo bem sucedido formas novas, tão reais quanto as que a arte mais antiga pensava estar imitando com credibilidade” (DANTO, 2013, p. 321).

A nova teoria não apenas institui um novo regime de visibilidade como prova, por sua atuação necessária ao entendimento das obras, que o mundo da arte é uma realidade em si mesmo, com suas regras e parâmetros intrínsecos, pelos quais é possível determinar o que e como são os objetos artísticos e não artísticos.

Por meio dessa teoria (TR), as obras de arte reentraram na densidade das coisas, da qual a teoria socrática (TI) procurou lançá-las: se não mais reais do que os carpinteiros fizeram, elas eram, pelo menos, não menos reais. O Pós-Impressionismo celebrou uma vitória da ontologia. É em termos de TR que devemos entender as obras de arte que hoje nos

rodeiam. [...] Os objetos criados por [Roy] Lichtenstein não são imitações, mas novas entidades (DANTO, 2013, p. 322-323).

O filósofo entende essa realidade da arte como contraponto ao ilusionismo. Entretanto, se o ilusório pressupõe um engano do olhar, a sua recusa não resulta numa imagem real. As obras de arte não ilusórias, ou seja, aquelas produzidas sem a intenção de imitar a realidade, não apresentam efeitos realistas – ele cita como exemplo o uso arbitrário de planos de cor pelos fauvistas, que tentavam escapar da imitação da realidade. Em outras palavras, o não ilusório tampouco é realista, como o termo pode sugerir de início, ou é realista apenas na medida em que realiza suas próprias intenções. Esses trabalhos afirmam que a arte consiste numa realidade em si mesma, e para isso não é necessário imitar outra qualquer à perfeição.

Aliás, como vimos há pouco, Lacan não acreditava que nenhuma pintura apresentaria reprodução realista, não importasse seu estilo ou intenção. Ela seria sempre anamórfica (LACAN, 1988, p. 91).

Se a arte é concebida como realidade, o que a difere da realidade comum? Quer dizer, o que diferencia os produtos da arte dos objetos cotidianos, se é que essa diferença existe? Ou, ainda, o que aparta a arte da vida?

Para Danto, “ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte” (DANTO, 2013, p. 329). A arte só existe como algo alheio à vida banal por causa da construção teórica que institui esse lugar para ela. No limite, só existiria arte como a conhecemos porque existem teorias da arte. Isso significa que o mundo da arte é sustentado por uma estruturação discursiva. É um mundo inventado.

É por causa dessa separação teórica, conceitual e não necessariamente material, que a cartografia de Lopo Homem é objeto da ciência, como vemos nos atlas escolares, e a pintura de Adriana Varejão é objeto de arte.

Tal separação se dá na ordem discursiva e, consecutivamente, por processos de realização diversos, sintetizados no gesto criador do artista. Uma conformação que concede forma e simbologia e que está em diálogo com a produção de anteparo-imagem, ou seja, com o repertório de representações que possibilita as devidas possibilidades de apreensão. Eu acrescentaria ainda que a arte, para ser entendida como tal, requer um

pacto entre o artista e a sociedade em geral, assim como entre a obra e o espectador, nos moldes daquele citado por Umberto Eco e visto há pouco, na seção introdutória da tese. Sem esse pacto, que pressupõe algumas regras para o jogo, a experiência estética seria impossível.

Danto cita como exemplo as caixas de sabão em pó criadas por Andy Warhol a partir de uma referência apropriada nos supermercados: “[a empresa] Brillo pode, mediante algum custo extra, fazer suas caixas de compensado sem que elas se tornem obras de arte, e Warhol pode fazer as suas a partir de papel-cartão sem que elas deixem de ser arte” (DANTO, 2013, p. 329).

É preciso habitar o mundo da arte para perceber as sutis diferenças, ainda que imprescindíveis, entre ele e os mundos outros. Essa diferenciação se formatou durante o século XX e hoje já se encontra bem melhor estabelecida do que na época em que Danto apresentou sua conferência, ainda que alguns artistas tentem furá-la de maneiras diversas, forçando a indistinção entre a arte e o banal.

Adriana Varejão atua na outra frente: seu trabalho é assumidamente poético e não pretende se confundir com a realidade onde está exposto, mesmo que se refira a ela com frequência. O que não significa que não interfira, tome parte e transforme os mundos da história, da ciência, da política etc. Nossa questão aqui é compreender como isso acontece tanto no seu caso específico quanto naquilo que compartilha com outros trabalhos da arte atual.

A diferenciação entre os objetos daqueles mundos persistiria mesmo que o mapa de Adriana não tivesse as feridas e suturas, pois não se trata apenas da ordem material ou técnica. A diferença persistiria exatamente pelo mesmo motivo que o mictório de Duchamp deixou de ser mera louça sanitária, ou que a cadeira de Joseph Kosuth perdeu sua função de assento. O Mapa de Lopo Homem II, a Fonte (Figura 16) e Uma e Três Cadeiras (Figura 17) pertencem a um mundo cujo mapeamento determina nossa maneira de explorar seu território.

Figura 16 – Marcel Duchamp. *Fonte* (1971)

Figura 17 – Joseph Kosuth. *Uma e três cadeiras* (1965)

1.6 O REAL COMO EFEITO

Quando Baudrillard diz que não existe real, mas um “efeito de real”, ele retoma uma ideia de Roland Barthes publicada pela primeira vez no final dos anos 1960, que por sua vez trata a história como um fazer ideológico.

No discurso histórico da nossa civilização, o processo de significação visa sempre a “preencher” o sentido da História: o historiador é aquele que reúne menos fatos do que significantes e os relata, quer dizer, organiza-os com a finalidade de estabelecer um sentido positivo e de preencher o vazio da série pura. Como se vê, por sua própria estrutura e sem que haja necessidade de recorrer à substância do conteúdo, o discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica, ou, para ser mais preciso, *imaginário*, se é verdade que o imaginário é a linguagem pela qual o enunciante de um discurso (entidade puramente linguística) “preenche” o sujeito da enunciação (entidade psicológica ou ideológica). Compreende-se daí que a noção de “fato” histórico tenha muitas vezes suscitado, aqui e ali, certa desconfiança (BARTHES, 2012, p. 176).

Cerca de uma década depois, Barthes (2003, p. 178) deixa bem claro que, em sua concepção, toda ideologia é apenas linguagem, ou um tipo de discurso. Daí ele afirmar o paradoxo do discurso histórico, pelo qual o “fato” não teria mais do que uma existência linguística; entretanto, tudo se passa como se essa existência não fosse senão uma espécie de simulacro de outra existência, situada num campo extra-estrutural, chamado “real” (BARTHES, 2012, p. 177).

Ora, se o real é uma existência que escapa à estrutura linguística, qual seria seu lugar no discurso produzido nela e a partir dela?

Para Barthes, esse lugar se manifesta como um efeito. “Na história ‘objetiva’, o ‘real’ nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente. Essa situação define o que se poderia chamar de *efeito do real*” (BARTHES, 2012, p. 178). Adiante ele ainda afirmará: “o discurso histórico não acompanha o real, não faz mais do que significá-lo, repetindo continuamente *aconteceu*” (BARTHES, 2012, p. 178).

Baudrillard foi um passo além, dizendo que o efeito do real se fez princípio. O que isso significa? Que esse real, que escapa à estrutura, é significado pelo discurso histórico com o objetivo de servir ao exercício de um poder. Um efeito que se presta a uma legitimação. Nas palavras de Barthes: “o discurso histórico é um discurso performativo com trucagem, em que o constativo (o descritivo) aparente não é de fato mais do que o significante do ato de palavra como ato de autoridade” (BARTHES, 2012, p. 177-178). Ou seja, tudo o que a historiografia trata como constatação fatural é, no fundo, um exercício de linguagem enviesado, cujo objetivo final é um governo de si e do outro.

A saída proposta por Barthes é curiosamente similar à desta nossa tese: se há um gosto da civilização pelo efeito de real, na medida em que este legitima os acontecimentos passados, transformando-os em relíquias, resta profaná-los. “A profanação das relíquias é de fato a destruição do próprio real, a partir dessa intuição de que o real nunca mais é do que um sentido, revogável quando a história o exige e pede uma verdadeira subversão dos próprios fundamentos da civilização” (BARTHES, 2012, p. 179).

Embora Lacan se inspire no estruturalismo para fundamentar parte de seus conceitos, teria com Barthes e Baudrillard uma discrepância sobre a noção de real: se para estes o real pode ser destruído ou assassinado, como vimos, para Lacan ele se põe além do sentido criado pelo discurso; o real será um registro da realidade psíquica com uma parcela que jamais se inscreverá, mesmo na produção discursiva. Em outras palavras, não basta profanar as relíquias ou desconstruir a ordenação linguística dos discursos, pois tanto na profanação quanto na desconstrução restará um tanto de real com o qual não podemos lidar.

1.7 A REALIZAÇÃO DO REAL

De acordo com Jacques Lacan, a quem tantos pensadores recorreram quando se debruçaram sobre as questões do real, o conceito é um dos três registros da realidade humana; os demais são o Simbólico e o Imaginário⁹ (LACAN, 2005, p. 12).

⁹ É importante considerar que os conceitos de Lacan se modificam ao longo do seu ensino, e aqui não podemos aprofundar nem localizar com exatidão as diferenças, sob o risco de desviarmos demais do

Em seu livro de introdução à teoria lacaniana, Vladimir Safatle explica que a verdadeira função do Eu, para o psicanalista, não estaria ligada à síntese psíquica ou à síntese das representações, mas ao desconhecimento de sua própria gênese e à projeção de esquemas mentais no mundo. Daí a associação entre o Imaginário e a construção do mundo a partir da projeção de imagens. “Podemos dizer que o Imaginário é aquilo que o homem tem em comum com o comportamento animal. Trata-se de um conjunto de imagens ideais que guiam tanto o desenvolvimento da personalidade do indivíduo quanto sua relação com seu meio ambiente próprio” (SAFATLE, 2017, p. 35). No limite, trata-se de dizer que “o homem só encontra em seu meio ambiente imagens das coisas que ele próprio projetou. [...] O que explica por que o Imaginário em Lacan é fundamentalmente narcísico” (SAFATLE, 2017, p. 36).

Por sua vez, tomando por base a corrente estruturalista de sua época, Lacan entendia o homem implicado nas estruturas sociais que o determinam, que se organizam como uma linguagem, e que de maneira similar nós aqui chamamos de conformações. Ao comentar sobre o que ocorre nas trocas analíticas, por exemplo, Lacan dirá que se trata sempre de símbolos organizados na linguagem, portanto funcionando a partir da articulação do significante e do significado, o que equivale à própria estrutura da linguagem (LACAN, 2005, p. 23). Em outras palavras, o símbolo não basta em si mesmo, ele requer uma linguagem que lhe forneça uma rede de sustentação às significações. “Até porque a linguagem é, antes de mais nada, um modo de organização, de construção de relações, de identidades e de diferenças. [...] Esse sistema linguístico que estrutura o campo da experiência é exatamente o que Lacan chama de Simbólico” (SAFATLE, 2017, p. 46).

Até mesmo o inconsciente, para Lacan, é estruturado como uma linguagem. Lacan na verdade acrescenta essa nomeação ao inconsciente freudiano, de natureza pulsional e organizado por meio de processos de recalçamento. Ele não rompe com Freud – pelo contrário, propõe um retorno da psicanálise à sua origem¹⁰ –, mas cria abordagens

ponto que interessa à nossa teoria e crítica da arte. Ainda assim convém saber que, de início, há uma relevância do Simbólico, que algumas vezes aparece como sinônimo de linguagem. Posteriormente, o Simbólico passa a ser inseparável dos registros Imaginário e Real, e a separação entre eles, quando ocorre, é apenas didática; os três estão na linguagem e participam com a mesma importância da realidade psíquica.

¹⁰ Lacan já adiantava seu movimento de retorno a Freud em 1953, quando escreveu que “o retorno aos textos freudianos, que são objeto do meu ensino há dois anos, proporcionou-me, ou melhor, proporcionou a todos nós que trabalhamos em conjunto, a ideia cada vez mais clara de que não há apreensão mais

diferentes e percorre outras direções nos tratamentos. Se Freud interpreta o inconsciente num sentido “semântico”, relativo a desvelamentos ou à explicitação de conteúdos recalçados, Lacan está atento à sua “sintaxe”, por assim dizer, e às contradições da linguagem que o estruturam. São diferenças de abordagem, não de substância. Simbolizar, para Lacan, é um processo de estruturação que dispõe conteúdos mentais na linguagem, e o psicanalista está atento à lógica da sua conformação.

Safatle resume bem esses registros lacanianos da realidade humana pelos quais passamos aqui com demasiada rapidez:

Lacan insistirá cada vez mais que a experiência humana não é um campo de condutas guiadas apenas por imagens ordenadoras (Imaginário), por estruturas sociossimbólicas (Simbólico) que visam a garantir e a assegurar identidades, mas também por uma força disruptiva cujo nome correto é Real. Aqui, o Real não deve ser entendido como um horizonte de experiências concretas acessíveis à consciência imediata. O Real não está ligado a um problema de descrição objetiva de estados de coisas. Ele diz respeito a um campo de experiências subjetivas que não podem ser adequadamente simbolizadas ou colonizadas por imagens fantasmáticas. Isso nos explica porque o Real é sempre descrito de maneira negativa, como se fosse questão de mostrar que há coisas que só se oferecem ao sujeito sob a forma de negações (SAFATLE, 2017, p. 76-77).

Pois há na própria linguagem um tanto de Real, Imaginário e Simbólico, uma vez que há sempre uma parcela de conteúdo que se inscreve, seja pela projeção do Eu em forma de imagens ou pela cadeia simbólica sustentada numa rede de significações, e outra que permanece não inscrita. Nas palavras de Lacan, há, no analisando, uma parte de Real que escapa ao analista, e mesmo que não escapasse ela estaria fora de sua apreensão e alcance (LACAN, 2005, p. 13).

completa da realidade humana que a feita pela experiência freudiana, e que não podemos deixar de retornar às fontes e apreender esses textos em todos os sentidos da palavra” (LACAN, 2005, p. 11). Tal movimento ganharia força dez anos depois, quando Lacan é deposto da função de analista-didata e expulso da Sociedade Francesa de Psicanálise (condição imposta pela Sociedade Psicanalítica Internacional para reconhecimento do grupo francês). Sem instituição e privado do lugar onde transmitia seu ensino por meio dos Seminários, Lacan precisa legitimar seu trabalho com outro enquadre. Funda, então, a Escola Freudiana de Psicanálise, e agencia o Seminário sobre “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise”, obra marcante em sua abordagem do legado freudiano, a partir do qual trabalha numa conduta de retirar a carga biológica da psicanálise, como se operasse sua teoria no exterior dela – no Surrealismo, por exemplo, que já constituía um dos pilares do seu pensamento.

Caberia pensar o mesmo na relação do espectador com o trabalho de arte? A pergunta parece menos absurda quando Lacan explica que a relação só é possível enquanto se reconhece a realidade do outro – da obra, no caso – segundo certa forma e segundo as medidas do espectador (LACAN, 2005, p. 14). Seriam esses os limites da experiência, seja analítica ou estética¹¹.

Limites reconhecidos desde muito tempo na história da arte e teorizados pelo menos desde a conferência de Marcel Duchamp sobre o ato criador, em 1966. Na qual ele propõe uma formulação matemática para explicar o mecanismo de apresentação e apreensão dos trabalhos artísticos, com suas perdas e ganhos. Tudo para concluir que o espectador é uma espécie de coautor do artista na medida em que acrescenta à obra sua interpretação e a simboliza, finalizando o ato de criação de maneira singular. Não existe trabalho de arte completo em si; sua completude se dá na relação que estabelece com o espectador e é necessariamente provisória (DUCHAMP, 2004).

Esse paradigma levou a outras teorias – como as da recepção estética, que se desenvolveram em especial no campo da literatura –, a experiências participativas na segunda metade do século XX e talvez até às atividades artísticas comunitárias.

Para Lacan, falar já é introduzir-se no objeto da experiência analítica (LACAN, 2005, p. 15). Assim como olhar já implica uma participação na experiência estética das artes visuais. Todas as trocas que tais experiências realizam contêm um registro simbólico, que se dá na e pela linguagem. Porém a significação nem sempre é compatível com aquilo que se quer dizer, assim como o sentido apreendido de um trabalho de arte escapa à intenção do artista. Lacan chama de miragem “acreditar sempre que sua significação é aquilo que ela designa” (LACAN, 2005, p. 24). A miragem não deixa de ser uma forma de ilusão que se apresenta na realidade.

Isso tem relação direta com o que Safatle explicava sobre o Imaginário ser fundamentalmente narcísico. Pois, se o Imaginário é a projeção de imagens que o sujeito reconhece no mundo, a realização da sua realidade só pode ser a expressão de um desejo seu ou de um ideal com o qual ele se identifica e compactua. “Não se trata, como se acredita, de se adaptar a um real mais ou menos bem definido ou bem organizado, mas de

¹¹ Lacan usa inclusive o termo “interpretação”, tão caro à recepção estética; se há uma imaginação do símbolo, como no caso dos sonhos, há também a inversão, ou seja, a simbolização da imagem, processo que o psicanalista chama de interpretação (LACAN, 2005, p. 40).

fazer reconhecer sua própria realidade, em outras palavras, seu próprio desejo” (LACAN, 2005, p. 41).

Por sua vez, um analisando neurótico guarda uma fala amordaçada entre os seus sintomas. Como não realiza o simbólico de forma viva, apresenta no lugar imagens desordenadas para substituí-lo. O autor chama esse registro de “resistências” (LACAN, 2005, p. 27-28). Que constituem uma recusa do simbólico e a persistência do neurótico no imaginário. Realizar, por sua vez, implica reconduzir a imagem a certo real, incluindo nela um signo particular (LACAN, 2005, p. 37), como a produzir uma realidade condicional.

A realização do real, portanto, requer uma simbolização. O real é o assimbólico, ele antecede o registro dos signos. É justamente o processo de simbolização que conforma o real na linguagem e, no sentido inverso, sugere uma via de acesso a ele a partir da imagem realizada. “Isso porque o real não pode ser representado. De fato, ele é definido desse modo, como a negativa do simbólico, um encontro faltoso, um objeto perdido”, explica Foster (2014, p. 137). Daí dizer que todo o restante que se vê ou se representa é constituído simbolicamente numa conformação ficcional-ilusória.

A simbolização é uma constante da vida humana, não uma exclusividade teórica da psicanálise. O que a vertente lacaniana propõe é uma investigação do processo, de modo a analisar eventuais sofrimentos psíquicos dos pacientes e ajudá-los no embate com eles. Como vimos, esse sistema não antecede a linguagem, é uma construção na própria linguagem e um exercício do processo civilizatório, histórico, cultural.

Acontece que a simbolização é também um dos princípios da experiência estética. Sabemos que apreender um trabalho de arte implica lidar com esse registro ou, em outras palavras, realizar seus símbolos, tanto os do trabalho quanto os do espectador.

O ponto desta tese é ligeiramente diferente: saber como a experiência estética pode transgredir a simbolização, fazendo irromper significados não previstos pelo imaginário que desconstruam estruturas psíquicas ou culturais, atentando contra a idealização da realidade e seus valores morais, econômicos, sociais, intelectuais etc. Interessa a nós o aspecto inesperado da simbolização, seu teor de insurgência, seu flerte com o esquivo. Enfim, queremos olhar para o que pode haver de destrutivo ou desestruturante na construção simbólica promovida pela arte naquele que entra em contato com ela, e que tipo de resistências se levantam contra o processo.

Quando Adriana Varejão rompe a estrutura imagética do Mapa de Lopo Homem II, ela provoca a irrupção de um símbolo não evidente? Uma distorção de imaginários? Uma rasgadura do imediato por meio da qual se vislumbra o real?

Para isso é preciso avançar no simbólico domesticado, esperado, seguro. Uma minoria das experiências estéticas é capaz de violentar com intensidade a realidade do espectador, deslocando, destruindo ou profanando o improfanável.

Evidente que não falamos da violência insuportável contra o eu, que levaria o espectador à psicose. Ainda que a experiência estética implique uma destruição, nos interessa saber daquela que se mantém no terreno estruturante, ou seja, que possibilite ao sujeito desconstruir imaginários e erigir outros no lugar, ao invés de se perder no deserto do real. Uma experiência transformadora que seja também constitutiva, por assim dizer.

Tal realização, por mais angustiante ou difícil de suportar, implica ainda a manifestação de um desejo e a vitalidade de um gesto poético. Se o vislumbre do Real produz um choque (LACAN, 2005, p. 45), interessa a nós, no sentido da interpretação, compreender como a violência da sua imagem se apresenta e é simbolizada.

Antes de entrar nessa questão, convém apenas complementar uma passagem anterior, que introduziria a noção lacaniana de “gozo”, imprescindível se quisermos investigar o registro Real-Simbólico-Imaginário. Pois, de acordo com a explicação de Safatle, “gozo” é como Lacan denomina o modo de acesso ao Real:

há atos cuja inteligibilidade exige a introdução de um outro campo conceitual com sua lógica própria, um campo que desarticula distinções estritas entre prazer e desprazer por colocar o Eu sempre diante de uma certa dissolução de si, a qual produz, ao mesmo tempo, satisfação e terror. Indistinção entre satisfação e terror que Lacan chama de “gozo”. Dissolução da autoidentidade que ele chama de “destituição subjetiva” e que, de uma maneira ou de outra, sempre estaria presente em todo final de análise (SAFATLE, 2017, p. 77).

Žižek, por sua vez, chama atenção para o “caráter excessivo, propriamente traumático, do gozo: não estamos lidando com prazeres simples, mas com uma intrusão violenta que traz mais dor que prazer” (ŽIŽEK, 2010, p. 99). Para Christian Dunker

(2017, p. 53), o gozo é uma satisfação paradoxal de todo sintoma, e seu paradoxo se pauta justamente no prazer e no desprazer que a acompanham.

Ainda que a noção de gozo em Lacan seja extensa e heterogênea, uma vez que serviu a diferentes propósitos ao longo do seu ensino, o termo seria o principal correlato clínico do Real. Implicaria, nas palavras de Dunker, uma satisfação insatisfatória, ou um desprazer prazeroso, ou ainda uma aversão desejante na relação do sujeito com o seu sofrimento. “O gozo realiza-se em uma repetição, nesta repetição algo perdido é retomado, mas nesta retomada preserva-se apenas um parco simulacro da experiência que a repetição visa reconstituir. [...] O gozo exige mediação da linguagem para se realizar” (DUNKER, 2002, p. 26-33).

Assim, não parece tão absurdo aproximar gozo e experiência estética; esta, de teor sublime, também disposta numa indiscernibilidade entre a satisfação e o terror, entre o belo e o horror, entre aquilo que conforta e o que arrebatava, destrói, violenta. Se o encanto da experiência estética atravessa, transborda e se volta contra a vontade do espectador, é movido por um desejo que este recorre a ela e se dispõe à possibilidade do trauma de uma destituição subjetiva. Sem essa busca, ainda que ela se manifeste apenas como uma abertura involuntária, é possível viver uma experiência estética? Como se o espectador fosse obrigado? Acho pouco provável. Foi um caminho paralelo a esse, no meu entender, que levou Lacan do campo da linguagem, onde predominava o Simbólico, ao campo do gozo, na fase tardia de seu ensino, que engloba a clínica do Real. Daí dizer que o gozo lacaniano, presente de alguma maneira em todo final de análise, poderia encontrar uma correspondência numa espécie de gozo poético, de alguma maneira presente em toda experiência estética.

Deixemos essa divagação como hipótese a ser investigada em oportunidade futura. E retomemos o ponto da tríade lacaniana que de fato nos interessa agora, e que se concentra, em especial, no que as imagens podem oferecer de Real e de saber.

1.8 O REAL DA IMAGEM

O conhecimento é uma construção realizada por meio da linguagem. Somente os homens, entre os seres vivos, produzem conhecimento. Enquanto que tudo o que há no

mundo compartilha sabedoria, ou seja, uma instância do saber que marca, transforma, influencia a vida sem necessariamente se inscrever.

Há um real no saber, e por consequência existe um saber no real. Que por ser real é também como um não-sabido, quer dizer, um saber impossível de se conhecer. Acaso se realize numa forma de conhecimento, deixará de ser aquela instância inominável, que denominamos “real” somente por convenção didática.

O conhecimento se dá, entre outras formas, por meio de imagens. Criamos imagens do mundo na medida em que o descobrimos. O real dessas imagens é tal como aquele do saber e do conhecimento: enquanto uma instância se realiza na realidade da imagem, outra permanece indizível, invisível, impensável.

De acordo com a psicanálise lacaniana, há no inconsciente coisas que se inscrevem e outras que deixam um buraco, e que por conta dessa condição de falta podem apenas ser imaginadas. Elas surgem como semblantes, que podemos figurar como uma espécie de silhuetas vazias. “De maneira a ‘ter uma ideia do que são’. Será que é possível ter uma ideia do real? Trata-se aqui de um forçamento, de ‘um novo tipo de ideia’ que não é exatamente uma ideia” (BLANCARD, 2013). Por quê? Porque a ideia é já uma categoria de conhecimento.

A questão que nos interessa advém de outro ponto: a suposição do que haveria na falha daquilo que se inscreve, e que configura um não-saber do conhecimento. Isso significa que toda e qualquer imagem pressupõe a falta do que não se imprimiu ou que “ficou em branco”. Seria uma conformação em ambos os sentidos da palavra: da realização na forma imagético-visual e também da atitude que resta ao sujeito que supõe.

A imagem é uma forma de conhecimento. Além disso, há nas imagens de mundo uma instância que convoca um saber vital, talvez ligado à ancestralidade, à animalidade, à existência de vidas naturais desconhecidas, de fluxos e intensidades. Por fim, existe ainda em cada imagem um não-sabido, que para sustentar esse lugar de existência deve permanecer indizível, impensável e invisível. Esse não-sabido é o real das imagens. Que Lacan chamaria de “traumático” por ser impossível de simbolizar, ou ainda, de imaginar.

Outra questão é que, além de não se inscrever, o Real não cessa (BLANCARD, 2013). Quer dizer, além de não se encerrar numa forma visual e nas suas interpretações,

existe uma instância da imagem que não se interrompe. É uma pulsação, uma força, uma energia em fluxo contínuo que a mantém viva enquanto os homens falecem. As imagens atravessam o tempo e se oferecem às histórias todas que se pode contar. Mesmo que desapareçam nas lacunas dos arquivos, haverá sempre a possibilidade de encontrar um vestígio de imagem nas outras formas de conhecimento: uma menção, uma evocação, um hábito. Pois é o real da imagem que a mantém na vida mesmo quando já não podemos mais vê-la.

Se deixamos de ver a imagem, podemos ainda entrevê-la, assim como Blancard (2013) diz que só se pode aproximar do Real nas entrelinhas. Porque é nesse “entre” que reside a força de irrealização da imagem, ou seja, o impulso que a compele à realização, e o seu oposto, que a mantém como Real. O “entre” é propriamente a sua potência; pulso vital que permite à imagem sobreviver ao tempo, às destruições, aos apagamentos da história.

Para instituir um regime de visibilidade é preciso executar dois tipos de apagamento, como veremos adiante: aquele das lacunas desconhecidas da história, relativo ao que se perdeu no tempo, e outro, mais perverso, que subexiste na própria lacuna, ocultado no tempo, para que um visível mais poderoso governe.

Blancard (2013) afirma que, se o inconsciente inscreve termos sobre os quais não há nada de dizível, é inútil pensar em absorvê-lo pela interpretação analítica. No caso das imagens, caberia perguntar: se nelas reside algo de invisível, como é possível interpretá-la, criticá-la, produzir memória?

Nas imagens da arte, talvez isso ocorra pelo processo de profanação, que pode dar a ver alguns invisíveis e, em especial, os dispositivos da sua invisibilidade, ou seus mecanismos de operação, a trabalharem como máquinas de governo do olhar. Esse ponto também será discutido com mais cuidado em breve. Por ora, convém adiantar apenas o fato de que, para continuarem vivas, certo não-sabido das imagens continuará invisível, não importa o esforço empregado para exterminá-lo. Pois o que não se pode ver está no cerne de toda visualidade.

Para nós, a distinção de sabedoria e conhecimento é fundamental. Diremos que o conhecimento é da ordem do signo, da linguagem, da lógica científica; o conhecimento é uma invenção, uma criação, uma construção discursiva feita por ordenações e subordinações. O saber, pelo contrário, é compartilhado numa comunidade não

hierárquica com a natureza – não a natureza construída ou imaginada pelo homem do século XXI, que por sinal é da ordem do conhecimento, mas uma natureza pré-histórica, anterior à própria ideia de natureza como entidade apartada da civilização. Uma natureza real.

Jacques-Alain Miller, psicanalista lacaniano, retoma certa tradição da experiência humana para explicar que, “outro dia, o real se chamava natureza. A natureza era o nome do real quando não havia desordem no real” (MILLER, 2012). Real como o ideal platônico, perfeito, ordenado e imutável. Qualquer fosse o seu movimento, o Real retornava à forma primeira.

“Com a entrada do Deus da criação, digamos assim, do Deus cristão, a ordem permanece vigente na medida em que a natureza criada por Deus corresponde à Sua vontade” (MILLER, 2012). Em outras palavras, o cristianismo promulga a lei natural, segundo a qual o homem não pode tocar a natureza, que é a vontade de Deus encarnada. Tocar essa reminiscência de Real implicaria uma profanação, ou seja, a infração da lei divina.

Por isso a Igreja Católica ainda luta para proteger aquilo que considera vontade de Deus sobre a natureza e legisla sobre reprodução, sexualidade, família etc. Também por isso se contrapõe a pesquisas científicas com células-tronco, reprodução assistida, entre outras, pois “a Igreja havia percebido que o discurso da ciência ia tocar o real que ela protegia como natureza” (MILLER, 2012).

Antes da ciência, a magia já esboçava tentativa de dominar a natureza, fazendo-a falar através dos magos. Considerados perjuros, foram perseguidos e queimados vivos. Representavam ameaça à lei natural. Perturbavam a natureza e infringiam a ordem divina do Real (MILLER, 2012).

O desejo dos homens por conhecimento sobreviveu à fogueira. A magia, aos poucos, se converteu em alquimia, depois em ciência. Com uma diferença fundamental: “a magia faz falar a natureza, enquanto a ciência a faz se calar. A magia é encantamento, ocultação, retórica. Com a ciência, passa-se da fala para a escrita, conforme o enunciado de Galileu: a natureza está escrita em linguagem matemática” (MILLER, 2012).

A natureza começa a se inscrever. Sua ordem é apropriada pelo discurso da ciência e do capital, princípios do colonialismo que já pré-existia à chegada do europeu

às Américas e que sobreviveu a ela. Resta ao Real a desordem. “Com o universo infinito da física-matemática, a natureza desaparece; com os filósofos do século XVIII, ela retorna somente como uma instância moral. Com o universo infinito, a natureza desaparece e o real começa a desvelar-se” (MILLER, 2012).

O Real lacaniano, inventado no século XX, não é mais aquela ordenação ideal da natureza; pelo contrário, é pura desordem. É um Real sem lei divina nem científica, impensável porque o pensamento é da ordem do conhecimento, ou seja, da organização numa forma e numa linguagem. Por essa razão é que Rancière acredita que o real precisa ser ficcionado para ser pensado, ou seja, precisa ser organizado numa estrutura linguística. O saber, por sua vez, é da ordem do Real. Como diz o próprio Miller, “o real não é um cosmo, não é um mundo, nem uma ordem; é um pedaço, um fragmento assistemático porque separado do saber ficcional produzido a partir desse encontro” (MILLER, 2012).

Se ordenarmos a desordem, reduzindo toda a sua potência a uma conformação específica, ela será outra coisa que não mais o Real. Nem mesmo o termo “real” é aceitável, assim como nenhum outro seria, pois já estabelece uma instância tocável, pensável, dizível. Por isso afirmamos há pouco que o denominamos “real” somente por conveniência didática.

“O real inventado por Lacan não é o real da ciência. É um real do acaso” (MILLER, 2012). Todo conhecimento se produz a partir dele, visitando seu caos e criando formas ou formulações, conformando assim realidades. Já o saber habita o próprio real, e nem mesmo podemos dizer que é criado ou produzido. Talvez o saber seja uma instância, um lugar, talvez seja uma força, um pulso, uma intensidade. Que não vemos, não dizemos nem pensamos, mas podemos senti-lo pela vibração, pela intuição, pela diferença. Daí dizer que a sabedoria apenas se compartilha num comum, no encontro de intensidades sensíveis singulares que se dissolvem na experiência coletiva do dissenso. Só existe sabedoria na partilha do sensível. Que pode ser evocada, entre outras possibilidades, na experiência estética. E que nada tem a ver com igualdade, democracia, justiça; enquanto essas repartições pressupõem uma divisão entre indivíduos unitários, a partilha é comum a todos, ao mesmo tempo em que não se identifica com ninguém.

Quando Miller afirma que o Real é desprovido de sentido, ou seja, que “não responde a nenhum querer-dizer. O sentido lhe escapa” (MILLER, 2012), eu preciso

discordar, ao menos em parte. Porque também aqui é necessária uma distinção dos termos: o real é desprovido de “significado”, uma vez que não pode ser simbolizado. É o significado que lhe escapa. O sentido, que se origina nas sensações e nos sentimentos, é justamente o meio de expressão do saber no Real.

Devemos manter essa distinção quando olhamos as imagens. E querer conhecer: o que é conformado por elas? Que significados advêm no processo, de que maneira essas imagens provocam o real? Por outro lado, quais sentidos ou sentimentos se apresentam sem se inscreverem? Assim como devemos perguntar, mesmo que a resposta seja impossível: que saber as habita?

Numa espécie de glosa à apresentação de Miller, Teresinha do Prado retoma o processo de simbolização conforme Lacan para explicar que

a relação do simbólico ordenado pelo Nome-do-Pai¹² funciona no eixo simbólico-imaginário e é o que permite a produção de sentidos [...]. Essa série sem lei indica um buraco, um intervalo que não permite um fechamento e é aí que o real “sem lei” pode ser identificado a esse imprevisível como a persistência do que não cessa de não se escrever. Essa série sem garantia, assolada pelo imprevisível, é a estrutura não toda, não totalizável, da qual padece todo ser falante como produto de um traumatismo, marca traumática, aleatória, produzida no corpo pelo encontro com um pedaço da língua (PRADO, 2013).

A autora ressalta que, apesar de Lacan ter situado o corpo como imagem corporal, sua consistência imaginária não dá conta do “vivo do corpo” (PRADO, 2013). Daquele trauma provocado pelo imprevisível, não totalizável, decorre o sintoma como acontecimento de corpo.

Diríamos que a interpretação de uma imagem, pela via da simbolização, pode provocar um sintoma na medida em que perturba o real e toca o corpo do espectador. Caberia perguntar, por sua vez, o que decorre no corpo da obra, acaso tratemos de uma imagem das artes visuais?

A questão do corpo da obra retornará adiante, quando analisarmos o processo de evisceração artificial que Adriana Varejão executa no Mapa de Lopo Homem II. Mas, para

¹² Organização formadora da estrutura psíquica baseada na tríade Real, Simbólico e Imaginário.

não perder a associação daquele corpo espectador traumatizado pela experiência estética com o corpo ferido da pintura, convém notar que o trauma desta última se apresenta como um caminho que conduz ao real e a um saber inconsciente, não-sabido, com o qual ela precisa se haver.

Em outras palavras, também o corpo da obra experimenta um acontecimento traumático ao revelar seu retorno do real, ou seja, essa impossibilidade de significação que o atravessa, que escapa da linguagem e o impossibilita de ver, falar e pensar sobre a própria imagem que sustenta.

A não totalização, ou o não encerramento da imagem numa significação, já é conceito difundido na teoria da arte. Conhecemos a ideia da obra aberta, sempre por se complementar com a participação do espectador. Todavia existe uma não totalidade da própria obra, que se revela pela insuficiência da sua imagem, ou seja, por não dar conta do que há de vivo no seu corpo.

Isso não é algo que se vê, mas cujo saber pode ser sentido. Tal saber não se manifesta na imagem e tampouco no espectador; ele habita uma zona de indiscernimento entre um e outro. Podemos concluir, disso tudo, que ver a imagem não basta: é preciso também entrevê-la. Pois é pela entrevisão que se vislumbra o caminho para o real.

2 PROFANAÇÃO COMO MÉTODO

Figura 18 – Adriana Varejão. *Paisagens* (1995)

Figura 19 – Adriana Varejão. *Varejão acadêmico – heróis* (1997)

Figura 20 – Adriana Varejão. *Carne à moda de Frans Post* (1996)

Figura 21 – Adriana Varejão. *Proposta para uma catequese: morte e esquartejamento* (1993, díptico I)

Figura 22 – Adriana Varejão. *Proposta para uma catequese: aparição e relíquias* (1993, díptico II)

Figura 23 – Adriana Varejão. *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho (estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)* (1998)

Instalação de 3m x 3m x 3x com 21 pinturas a óleo.

Figura 24 – Adriana Varejão. *Quadro ferido* (1992)

Figura 25 – Adriana Varejão. *Azulejaria em carne viva* (1999)

Figura 26 – Adriana Varejão. *Parede com incisões à la Fontana* (2000)

Figura 27 – Adriana Varejão. *Testemunhas oculares X, Y e Z* (1997)

Figura 28 – Adriana Varejão. *Extirpação do mal por curetagem* (1994)

Figura 29 – Adriana Varejão. *Extirpação do mal por incisura* (1994)

Figura 30 – Adriana Varejão. *Extirpação do mal por overdose* (1994)

Figura 31 – Adriana Varejão. *Extirpação do mal por punção* (1994)

Figura 32 – Adriana Varejão. *Extirpação do mal por revulsão* (1994)

Figura 33 – Adriana Varejão. *Irezumi em ponta de diamante* (1997)

Figura 34 – Adriana Varejão. *Cena de interior II* (1994)

Figura 35 – Adriana Varejão. *Panorama da Guanabara* (2012)

Figura 36 – Adriana Varejão. *Panorama da Guanabara* (2012, detalhes)

Figura 37 – Adriana Varejão. *Tea and Tiles II* (1997)

Figura 38 – Adriana Varejão. *Margem* (1999)

Figura 39 – Adriana Varejão. *Figura de Convite I* (1997)

Figura 40 – Adriana Varejão. *O sonhador* (2006)

Figura 41 – Adriana Varejão. *O sedutor* (2004)

Figura 42 – Adriana Varejão. *Mêlée de guerriers nus - redux* (2005)

Figura 43 – Adriana Varejão. *Kindred spirits* (2015)

Figura 44– Adriana Varejão. *Kindred spirits* (2015, detalhe)

Chegamos então ao ponto principal desta tese. Se o real da experiência estética é inominável, inacessível e assimbólico, o que significa dizer que a arte pode profaná-lo?

Em primeiro lugar, que a criação o realiza, ou seja, produz uma realidade da arte que, esta sim, se inscreve, é acessível e opera simbolizações. Como vimos, a realização artística é o ponto em que o real falha – a fissura do trauma ou o “*troumático*”, como diriam Jacques Lacan e Hal Foster, jogando com a palavra *trou* (fenda, buraco, toca). De modo que toda arte tem algo de realista, pois opera uma realização da forma artística e de seu potencial poético. Chamamos esse processo de “conformação”. Seria esta a profanação imediata e comum a todas as artes, que com sua forma e linguagem produz significantes e significados acessíveis. Porém mesmo a realidade artística produzida pela tomada da forma, nesse processo de conformação, mantém algo de real, ou seja, remete a algo que não se inscreve e que compõe tal realização em conjunto com o que ela apresenta de projeção imaginária e de estrutura simbólica.

Em segundo lugar, identificamos outro tipo de profanação, que é a da própria poética. Uma operação que torna inoperantes os mecanismos supostamente intocáveis da linguagem, e que produz assim a força desestabilizadora, imprevisível e política da arte. Uma profanação que opera o desarme dos dispositivos de subjetivação e propõe um novo uso para o objeto profanado.

Em que medida tal operação se apresenta como método? Toda vez que se realiza, das mais variadas formas, a extrair do banal uma estética e uma política, ao mesmo tempo em que desativa dispositivos de subjetivação, destitui algum intocável e inquestionável do seu poder e devolve o discurso à língua comum para que seja apropriado, transformado e posto para circular.

O que é, aliás, um poema, senão aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desativar as suas funções comunicativas e informativas, para a abrir a um novo possível uso? Ou seja, a poesia é, nos termos de Espinosa, uma contemplação da língua que a traz de volta para o seu poder de dizer. [...] Trata-se de uma operação que ocorre na língua, que atua sobre o poder de dizer. E o sujeito poético não é o indivíduo que escreveu os poemas, mas o sujeito que se produz na altura em que a língua foi tornada inoperativa, e passou a ser nele e para ele, puramente dizível (AGAMBEN, 2007, p. 44).

O Mapa de Lopo Homem II, de Adriana Varejão, executa ambas as profanações apenas citadas. A primeira, evidente, é a sua realização enquanto obra de arte, que por consequência produz uma realidade artística acessível aos espectadores. A segunda é mais complexa, além de um tanto ambígua, quiçá paradoxal. Começa com a apropriação da imagem da carta náutica do século XVI, sua transformação em pintura e reapresentação. Passa, depois, pela violência alegórica contra o objeto da representação, as dobras barrocas, a sutura médica realista tornada artifício poético, a evisceração do corpo da obra; enfim, essa ordem de profanação perpassa os recursos que a artista utiliza para colocar em questão a própria linguagem pictórica e o espaço poético do quadro. Operação ambígua porque decorre na própria tela e por meio da própria pintura. Que depois se projeta para além dessa realidade, profanando um terceiro nível, que é onde se encontram a história da arte e a história geral, os imaginários do povo brasileiro, as mazelas da colonização, as políticas sociais, as subjetivações, as produções culturais todas, com suas intensidades ficcionais e ilusórias.

Esse método reaparece, com as devidas adaptações, em outras pinturas da artista. A fissura central, por exemplo, pode ser vista em Filho Bastardo (Figura 8) e em Paisagens (Figura 18). Temos a apropriação e a transposição de iconografias da arte em Varejão Acadêmico – Heróis (Figura 19), Carne à Moda de Frans Post (Figura 20), Proposta para uma Catequese: Aparição e Relíquias (Figura 22), Reflexo de Sonhos no Sonho de Outro Espelho (Estudo sobre o *Tiradentes* de Pedro Américo) (Figura 23), entre muitos outros. A evisceração da tela aparece em Quadro Ferido (Figura 24), Azulejaria em Carne Viva (Figura 25), Parede com Incisões à la Fontana (Figura 26), nas séries Testemunhas Oculares (Figura 27) e Extirpação do Mal (Figura 28, Figura 29, Figura 30, Figura 31 e Figura 32) etc. O anacronismo histórico, os deslocamentos e as transposições simbólicas estão no Irezumi em Ponta de Diamante (Figura 33), Cena de Interior II (Figura 34), Panorama da Guanabara (Figura 35), Tea and Tiles II (Figura 37) e Margem (Figura 38).

São apenas alguns exemplos, muitos dos quais caberiam em mais de uma “categoria”, pois a artista trabalha com um acúmulo de artifícios em suas pinturas. Tampouco poderíamos organizá-los em ordem cronológica, como se a metodologia da sua arte antecederse a criação e se produzisse de maneira objetiva. Ainda assim, os exemplos bastam para notar que essas questões desenvolvidas nos demais trabalhos já

eram indicadas, sinteticamente, no Mapa de Lopo Homem II, o que o torna singular na obra da artista.

Se essa pintura institui também uma política, não é porque trata de temas políticos ou porque se apresenta como arte-política, como por vezes se convencionou pensar. Estou de acordo com Agamben, para quem o teor político da obra de arte é intrínseco às suas operações de desarticulação; em nosso caso, diz respeito às profanações daquele segundo tipo que mencionamos há pouco.

A arte não é uma atividade humana de ordem estética que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativos e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso. Por isso, a arte aproxima-se da política e da filosofia até quase confundir-se com elas. Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder de dizer e a arte em relação aos sentidos, a política e a filosofia têm de cumprir em relação ao poder de agir. Tornando inoperativas as operações biológicas, econômicas e sociais, elas mostram o que pode o corpo humano (AGAMBEN, 2007, p. 45).

Diríamos, então, que a arte é política porque e quando, por meio de operações estéticas, desativa dispositivos do agir. A esse agir mencionado por Agamben eu acrescentaria o pensar e o dizer, de maneira a retomar a tríade estética de Rancière e complementar a ideia do filósofo italiano. O próprio Rancière não separa estética e política, uma vez que a primeira pressupõe uma partilha do sensível cujo comum já é, por princípio, experiência política. “Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

Rancière alerta que a política fundamentada pela estética não deve ser confundida com a estetização da política própria da era das massas, conforme Walter Benjamin anunciou. A estética não trata de uma captura perversa da política por uma vontade da arte, pelo pensamento do povo como obra de arte (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. [...] As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

Aquele ver e dizer, seu sujeito e qualidades, espaços e tempos são os elementos da política que estabelecem narrativas. Quer dizer, são as próprias bases de qualquer narrativa, seus elementos fundamentais. Por sua vez, os procedimentos da arte são capazes de intervir sobre os processos da vida, transformando formas de ver, dizer e pensar. Essa operação da arte é o que constitui a política da profanação. Ou melhor: é a maneira como a desativação dos dispositivos da linguagem se expande para além do objeto artístico e intervém na maneira como ele é visto, dito e pensado no âmbito comum. É também a maneira como tal desativação se expande para além da própria linguagem e intervém na vida, nos limites do real.

Isso independe do desejo de intervenção do artista, que muitas vezes usa a arte como plataforma para atividades políticas e até ideológicas. Tanto Rancière quanto Agamben falam de políticas inerentes ao objeto artístico que, inclusive, escapam ao propósito do artista: a da desarticulação da linguagem e a da partilha do sensível.

O Mapa de Lopo Homem II manifesta, a seu modo, essas políticas. É possível depreender dele um sentido político mais imediato, se considerarmos sua temática (colonização das Américas, conquista de territórios, submissão de povos e culturas); uma política inerente à linguagem, com suas intervenções pictóricas (apropriação de imagens, artifícios pictóricos, técnica de sutura médica); e a política que se expande para fora do quadro, provocando as maneiras de ver, pensar e dizer não somente a arte, mas também a vida (interpretações que evocam o tema e a técnica para depreender sentidos e produzir significados que de fato modifiquem a organização, o entendimento ou as estruturas dos significados já conhecidos pelo espectador).

2.1 CONTRADISPOSITIVOS

O que significa dizer que profanar implica desativar dispositivos?

Em primeiro lugar, convém esclarecer que tratamos aqui dos dispositivos conforme Agamben os define a partir de uma atualização das teorias de Michel Foucault, que, por sua vez, remonta à positividade hegeliana. A saber: “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 40).

O dispositivo exerce uma força sobre a vida, ainda que nem sempre seja evidente, perceptível, visível. Força de subjetivação que conforma visibilidades, dizibilidades e pensabilidades na medida em que dá a ver e educa o olhar, discursa e educa a dizer, produz pensamentos e educa a compreender. É nesse sentido de controle que dizemos “regimes” de visíveis, dizíveis e pensáveis.

Porém nem toda força do dispositivo atua no nível elucidativo. Também há no regime estético invisibilidades, indizibilidades e impensabilidades. Isso significa que o dizível implica também silêncios e educa o calar-se; o visível opera desaparecimentos e educa ignorâncias; o pensável sustenta irracionalidades e educa o não questionamento. São forças que atuam debaixo da superfície aparente do mundo e que inflamam, tais como as carnes sob o Mapa de Lopo Homem II.

Esse conjunto de forças resulta em processos de subjetivação. Como Agamben explica, “o termo dispositivo nomeia aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso os dispositivos devem implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito” (AGAMBEN, 2009, p. 38).

O autor retoma o direito e a religião romanos para explicar que a consagração, obtida por meio do sacrifício, implicava retirar algo do uso comum e oferecê-lo aos deuses, de maneira que se tornava inacessível, intocável, improclamável. Em outras palavras, consagrar significava retirar da esfera do direito dos homens, que é o nível profano. Enquanto a profanação reverteria o processo, restituindo ao livre uso comum.

Se teoricamente isso parece simples, na prática produz as violências mais diversas e complexas. Por muitas razões: o sagrado de um sujeito pode ser o profano de outro; todo sagrado ainda detém algo de profano e vice-versa; o sagrado e o profano não são inerentes aos objetos, às qualidades, aos valores, às crenças, aos pensamentos, aos discursos, às matérias: os efeitos se produzem na relação com seus sujeitos. Por isso, “a

estratégia que devemos adotar com os dispositivos não pode ser simples, já que se trata de liberar o que foi capturado” (AGAMBEN, 2009, p. 44).

Agamben explica que “a profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, p. 45). Nesse sentido, a arte manifesta algo de contradispositivo quando desconstrói estruturas e as devolve ao domínio dos homens, sejam estruturas linguísticas, políticas, religiosas, sociais, históricas etc.

Entretanto, a arte visual é também um dispositivo de visualidade que afasta do comum estruturas linguísticas, políticas, religiosas, sociais, históricas e assim por diante, de maneira que não se diluam na vida e desobedeçam à autoridade das teorias da arte nem das instituições como os museus, as escolas e os editais, ou a autoridade da própria técnica, que estabelece modos de fazer e expectativas sobre os produtos.

A arte visual sustenta visibilidades e invisibilidades, discursividades e silenciamentos, pensabilidades e não questionamentos. Um verdadeiro paradoxo que profana ao mesmo tempo em que consagra; o que não surpreende, pois todo contradispositivo depende do dispositivo para existir, tanto quanto a resistência depende da opressão e a realidade depende do real, e vice-versa.

Todo dispositivo precisa criar os seus sujeitos de modo que possa exercer o governo deles. Caso contrário, quer dizer, acaso aqueles sujeitos não fossem submetidos ao processo de subjetivação que os conforma, o exercício do governo se reduziria a um mero ato de violência. Se é possível e aceitável um governo para além da violência que sujeita seus indivíduos, isso ocorre porque os dispositivos exercem com eficácia sua função de subjetivação.

Para citar um exemplo concreto: se existe um governo que proíbe outra prática matrimonial que não a monogamia, e se essa prática não é considerada um ato de violência contra a liberdade ou de inquestionável submissão à lei, ocorre que certos dispositivos produziram com sucesso os sujeitos desse governo. Pois, nas palavras de Agamben, “o dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo” (AGAMBEN, 2009, p. 46).

Encontramos em Deleuze uma espécie de pequena glosa, não intencional, sobre resistir aos dispositivos, ainda que os próprios contradispositivos operem processos de

subjetivação semelhantes. Ele explica: “quando alguém lhes informa, alguém lhes diz o que vocês supostamente devem crer. Em outros termos: informar é fazer circular uma palavra de ordem. [...] A informação é exatamente o sistema de controle” (DELEUZE, 2013, p. 395).

Como o controle se dá? Por meio de dispositivos linguísticos, morais, jurídicos etc. Deleuze não usa o termo “dispositivo”, mas o que fala compartilha questões com esse nosso objeto de pesquisa. Em especial porque, tanto para ele quanto no nosso caso, a obra de arte pode operar como contrainformação. Que se torna eficaz quando é um ato de resistência (DELEUZE, 2013, p. 396).

Ora, resistir a quê?, poderíamos perguntar. À ordem, aos sistemas de controle, às clausuras a que a sociedade se sujeita? De que vale resistir se o dispositivo continua a operar e a oprimir os seus sujeitos?

Se pensarmos junto com Deleuze, talvez a resistência seja o primeiro passo. O segundo daria numa bifurcação: levantar-se contra o dispositivo ou criar desvios.

Seja um atentado ou uma linha de fuga, a arte poderia operar como contrainformação. Para Deleuze, ela não somente pode, mas sem dúvida operará. Pois “nem todo ato de resistência é uma obra de arte, ainda que, de certo modo, ele seja. Nem toda obra de arte é um ato de resistência e, entretanto, de certo modo, ela é. [...] Apenas o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta dos homens” (DELEUZE, 2013, p. 398).

Ocorre que os contradispositivos tampouco podem ser apartados dos seus sujeitos, e tal como os dispositivos eles também devem subjetivar para serem exercidos. Quer dizer, se o contradispositivo não produzir os seus sujeitos insurgentes, seus atos de violência se reduziriam a um mero exercício de governo. Pior: é quase sempre o que acontece. Daí os atos de resistência, as articulações de oposição, os levantes e combates reproduzirem os meios e métodos estabelecidos que pretendem enfrentar. Daí o contradispositivo atuar também como um dispositivo, exercendo uma positividade e amparando uma positividade de ordem prática, ideológica, hipócrita. Quem dera os contradispositivos pudessem, em vez de subjetivar, produzir contrassujeitos.

Com isso em mente fica difícil concordar com Agamben quando ele coloca o problema da profanação dos dispositivos como urgente (AGAMBEN, 2009, p. 50-51),

uma vez que a profanação pode apenas dar uma volta no círculo e retornar, enfim, ao ponto de origem, ou talvez muito próximo dele. De fato, as consagrações e profanações movimentam sistemas de valores econômicos, morais, intelectuais, estéticos etc. desde sempre e com alguma frequência, de onde é possível produzir conhecimento e, com sorte, até alguma sabedoria. Justamente por isso não há razão de urgência, considerando que não é novidade e tampouco produzirá uma transformação radical nas formas de vida.

Todavia o filósofo faz um alerta semelhante à nossa conclusão: o problema da profanação “não se deixará colocar corretamente se aqueles que dele se encarregam não estiverem em condições de intervir sobre os processos de subjetivação, assim como sobre os dispositivos, para levar à luz aquele Ingovernável, que é o início e, ao mesmo tempo, o ponto de fuga de toda política” (AGAMBEN, 2009, p. 51).

Diante dessa perspectiva pessimista, segundo a qual mesmo a revolução não trará nada de novo senão mais um novo para envelhecer, e que continuará a produzir sujeitos e sujeitados, por que insistir? Talvez simplesmente porque esse movimento é o que mantém vivo um desejo, um propósito, um pulso. Vitalidade que, aqui sim, aproxima-se da arte pela sua necessidade criativa, e que pode se manifestar artisticamente como ato criador.

Mais do que constatar que o Mapa de Lopo Homem II profana certa estruturação da história, da política, das sociedades, entre outras, cabe perguntar que sujeitos, subjetividades e governos essa profanação destitui e quais ela produz. Não existe uma resposta que dê conta disso de maneira geral. Como vimos, profanações e consagrações se fazem na relação do espectador com a obra, dependem de organizações de tempo, espaço, disposição etc., resultando necessariamente numa experiência singular.

Se existe formulação mais abrangente, seria apenas a que aponta o limite da profanação como método de criação, apresentação e experiência estética: o ponto em que o objeto artístico e a própria instituição “Arte” destituem o outro para tomar o poder para si e passar a exercê-lo.

2.2 PROFANAÇÃO DO ANTEPARO-IMAGEM

Hal Foster cita algo semelhante à subjetivação exercida pelos dispositivos quando trata do anteparo-imagem, duas entidades coincidentes e meio indiscerníveis que nos ajudam a pensar o Mapa de Lopo Homem II e, a partir dele, outros trabalhos de arte em geral.

A origem do conceito remete, mais uma vez, a Lacan (1988); ele é quem primeiro apresenta o esquema de triângulos relativos ao que chama de pulsão escópica do olhar (Figura 12). Segundo o qual a imagem seria o que o espectador formula a partir do quadro olhado. Em outras palavras, entre o olho que vê e o objeto que é olhado cria-se a imagem, que não habita o objeto nem o olho; ela é inventada no espaço relacional que os une tanto quanto os separa. O anteparo, por sua vez, seria a subjetividade que reitera o apreendido e educa o olhar; o anteparo é o aparato cultural e também o operador da mediação entre o olho e o objeto olhado, ou melhor: é a estrutura simbólica que dá sustentação ao olhar. Ambos, anteparo e imagem, coincidem naquilo que é apreendido por quem olha um quadro; Foster trata essa coincidência em termos de anteparo-imagem.

No mapa de Adriana Varejão, a forma do continente americano, por exemplo, é apresentada e reconhecida pelo espectador, cujo anteparo sustenta tal interpretação. Assim reitera certo clichê visual, ou certo governo do olhar, como o lugar da América no globo, sempre à esquerda, a história da sua constituição, as relações comerciais e culturais com outras localidades mais ou menos reconhecíveis naquela dada imagem do mundo. Impossível separar o anteparo da imagem, assim como não se deve pensar no corpo apartado da mente ou a forma apartada do conteúdo. Pois, assim como mente é corpo e forma é conteúdo, o anteparo é em alguma medida imagem e vice-versa.

Como dissemos, o anteparo é o lugar da mediação. “Permite que o sujeito, no ponto do quadro, contemple o objeto, no ponto luminoso. De outro modo, seria impossível, pois ver sem esse anteparo seria ser cegado pelo olhar ou tocado pelo real” (FOSTER, 2014, p. 135).

Sabemos o que acontece quando se olha o mundo sem o devido anteparo. Quem nos conta é o neurologista Oliver Sacks (1995), cujo paciente viveu como um cego durante décadas até descobrir que, com uma cirurgia, poderia enxergar “como qualquer

outra pessoa”. O resultado foi terrível. Tanto o médico quanto o paciente e sua família perceberam que enxergar não é uma questão puramente visual: ao abrir os olhos pela primeira vez, o ex-cego continuava sem reconhecer ou compreender nada. O rosto à sua frente, o quadro na parede, as embalagens dos produtos no supermercado não passavam de borrões impossíveis de decodificar. Até mesmo a profundidade de campo não fazia sentido, e uma pessoa próxima e outra distante simplesmente pareciam maiores e menores para ele. Ver é diferente de entender. E é o anteparo, junto com a visão, que permite a cada pessoa construir o entendimento – as imagens de mundo – à sua maneira. Quando dizemos que o Mapa de Lopo Homem II profana uma imagem de mundo, não nos referimos apenas a uma imagem antiga de mapa, mas a uma apreensão ou um entendimento sobre o que é o mundo e também a um imaginário que se projeta sobre ele. Profana, ainda, no sentido de que pela realização de uma imagem o mundo se distancia do real; torna-se, enfim, inscrito, acessível, dimensionável, visível, dizível, pensável.

Por jamais ter sido educado a ver e jamais ter os demais sentidos associados aos estímulos visuais, a experiência de enxergar, para o paciente de Sacks, era angustiante, um verdadeiro transtorno, ao ponto de ele desejar a cegueira de volta.

Possuindo de nascença a totalidade dos sentidos e fazendo as correlações entre eles, um com o outro, criamos um mundo visível de início, um mundo de objetos, conceitos e sentidos visuais. Quando abrimos nossos olhos todas as manhãs, damos de cara com um mundo que passamos a vida aprendendo a ver. O mundo não nos é dado: construímos nosso mundo através de experiências, classificação, memória e reconhecimento incessantes. Mas quando Virgil abriu os olhos, depois de ter sido cego por 45 anos, [...] não havia memórias visuais em que apoiar a percepção; não havia mundo algum de experiência e sentido esperando-o. Ele viu, mas o que viu não tinha qualquer coerência. Sua retina e nervo óptico estavam ativos, transmitindo impulsos, mas seu cérebro não conseguia lhes dar sentido (SACKS, 1995, p. 129).

Apesar de receber os estímulos luminosos, o paciente de Sacks permanecia “mentalmente cego”, ou agnóstico, como dizem os neurologistas: capaz de ver, mas não de decifrar o que via (SACKS, 1995, p. 131). Se usarmos as palavras de Foster para

descrever suas condições, diremos que ao abrir os olhos ele foi “cegado pelo olhar e tocado pelo real” (FOSTER, 2014, p. 135). Poderíamos também dizer que olhou diretamente para o caos de Deleuze e Guattari, que emana intensamente através do rasgo no guarda-sol e das suas pupilas, como veremos adiante.

Inclusive, já que citamos esses dois filósofos, caberia ainda associar o anteparo ao próprio guarda-sol que protege os olhos do espectador: uma coleção de opiniões prontas, ideias ordenadas, conhecimentos estruturados que confortam e permitem olhar o mundo sem ser destruído pelo real. Uma coleção de referências, pressupostos e conhecimentos que guia a experiência de olhar.

Tal firmamento habita a tela antes mesmo que o pintor ponha tinta sobre ela e determinará a imagem por vir. Pois uma vez disposto no mundo, é impossível ignorar a sua realidade, e toda obra responderá a ela ao mesmo tempo em que passará a compô-la.

O contradispositivo da pintura se dá pela imagem que consegue se deslocar um pouco além ou um pouco aquém de seu anteparo. Como afastar-se por completo cega o olhar, e coincidir por completo o conforta, basta um deslocamento sutil para criar um ponto de tensão entre o que se vê sem entender direito e o que se frustra na expectativa do olhar.

Adriana Varejão parece aplicar essa ideia em *Tea and Tiles II* (Figura 37) e em *Margem* (Figura 38), instalações em que a imagem pintada e o suporte não coincidem com exatidão, como costuma acontecer. Embora a imagem a que aquela ideia se refere não se resuma à forma pictórica, assim como o anteparo não é a tela em branco; em ambos os casos, falaríamos de uma representação compatível com a aproximação conceitual aqui proposta.

Profanar o anteparo-imagem é a operação do artista visual que deslegitima aquilo que é evidente da imagem, desviando do óbvio, do clichê, do preconceito, na direção de sentidos outros. É uma violência contra a imagem e contra o olho, pois destitui suas certezas, seus lugares-comuns; é uma reinvenção do olhar.

Para isso o artista se arma de artifícios que desarmam dispositivos. De maneira tão paradoxal quanto dizer que faz operar a inoperância da linguagem pictórica; ele pratica a inoperatividade, ou seja, a atividade operatória da inoperância. “Mesmo que o olhar possa aprisionar o sujeito, o sujeito pode domesticar o olhar. Essa é a função do

anteparo: negociar uma deposição do olhar como numa deposição de armas”, diz Foster (2014, p. 135), dialogando com as ideias de Lacan.

Pouco adiante, o autor acrescenta que “assim é a contemplação estética segundo Lacan: algumas obras de arte podem tentar um *trompe-l’oeil*, um engano do olhar, mas todas aspiram a um *dompte-regard*, a uma domesticação do olhar” (FOSTER, 2014, p. 136). Vimos antes o conceito de *dompte-regard* como uma espécie de tentativa de abandonar o anteparo, ainda que impossível; Hal Foster chama atenção para um segundo movimento dessa tentativa, que é a educação do olhar, ou a sua “domesticação”, na medida em que ele requisita a criação de um novo anteparo. Tanto um quanto o outro são impossíveis pelo simples fato de que não podemos ignorar por completo o contexto simbólico em que fomos criados, somos constituídos por ele na mesma medida em que o constituímos; assim como não podemos providenciar um novo anteparo, pressupondo que a sua criação é um procedimento puramente voluntário.

Mesmo com suas figurações de homens, carnes e azulejos, Adriana Varejão pinta com uma literalidade que não se reduz à mera apresentação de temas; ela promove apropriações e embates numa recusa de pacificar o olhar, o que para Foster é próprio da arte contemporânea:

é como se essa arte quisesse que o olhar brilhasse, que o sujeito se sustentasse, que o real existisse, em toda glória (ou horror) de seu desejo pulsátil, ou ao menos evocar essa condição sublime. Para tal, essa arte atua não só para atacar a imagem como também romper o anteparo ou indicar que ele já foi rompido (FOSTER, 2014, p. 136).

Se Adriana parece apenas aplicar de maneira literal o ataque contra o anteparo-imagem é porque da literalidade ela faz irromper a volúpia e o drama barrocos. Chamamos esse procedimento de “artifício”. Que é como o termo indica: estratégias artificiais que atuam sobre as estruturas da pintura; eles acolhem e atacam o olhar, amam e ferem a imagem, desejam e assassinam o real. Os artifícios barrocos são verdadeiros em seus engodos, sinceros em suas mentiras, sensuais na sua razão de serem explícitos. Mais uma vez, não se trata de simples literalidade, mas de ambiguidades e paradoxos. Tal como Foster escreve sobre o retorno do real:

a relação da arte da apropriação com o anteparo-imagem não é tão simples: ela pode ser crítica do anteparo, até hostil, e fascinada por ele, quase apaixonada. E às vezes essa ambivalência sugere o real; isto é, como a arte da apropriação trabalha para revelar as ilusões da representação, ela pode atravessar o anteparo-imagem (FOSTER, 2014, p. 141).

2.3 O ARTIFÍCIO BARROCO

Adriana Varejão jamais escondeu sua admiração pelo Barroco, em especial o mineiro e o baiano, que aparecem citados com frequência em sua obra e entrevistas. É desse estilo que se origina o título de seu livro *Pérola Imperfeita*; “barroco” faz referência ao barro, à nódoa, à pérola grossa e irregular.

Vez ou outra Adriana também cita a influência do escritor Severo Sarduy, com destaque para o livro *Escrito Sobre um Corpo*, que nos permite supor uma série de relações entre a obra da artista e os métodos do Barroco teorizados ali.

Mais do que nunca, parece se tratar de uma apropriação, aplicação e transformação realizadas pela artista. Como se a noção de Barroco de Sarduy fosse sintetizada num esquema operatório e posta em prática por Adriana. Ao ponto de perguntarmos se ela não usa o próprio Barroco como artifício para criar na atualidade, exercitando a artificialização por substituição, proliferação e condensação, tal como diz o texto, e conforme veremos a seguir. Como se o seu trabalho de pintura fosse colocar em operação um método, uma interpretação e uma teoria sobre o Barroco, invertendo o caminho ou retornando, quer dizer, transpondo de volta o pensamento crítico para o fazer artístico.

Inspirado na tradição crítica de Heinrich Wölfflin, Sarduy entende o Barroco como “a apoteose do artifício, a ironia e a irrisão da natureza” (SARDUY, 1979, p. 59). Em meio a essa artificialização, ele distingue aqueles três mecanismos – substituição, proliferação e condensação –, que verificamos na obra de Adriana. “Processo de artificialização por substituição”, por exemplo, de imediato faz lembrar os títulos da série *Extirpação do Mal*: por *Incisura* (Figura 29), *Overdose* (Figura 30), *Punção* (Figura 31) etc.

As semelhanças não param aí. O processo de “artificialização por substituição” diz respeito a uma relação significante-significado em que o primeiro é trocado por outro, quase sempre alheio. É o que vemos na pintura *Figura de Convite I* (Figura 39), reproduzida a partir de azulejos que, nos palácios portugueses, recepcionavam e indicavam o caminho ao visitante. Com óleo sobre tela, Adriana simula a azulejaria, apresenta uma mulher nua onde normalmente se encontraria um soldado trajado e aponta o caminho a um festim canibal inspirado nas fantasias que artistas viajantes popularizaram na Europa durante o período colonial latino-americano.

O procedimento artificializa a parede, substitui significantes para transformar significados, tensiona imaginários e realidades, além de exagerar na volúpia, na violência, na metáfora. Afinal, “todo Barroco não é mais do que uma hipérbole” (SARDUY, 1979, p. 62).

Por sua vez, a “artificialização por proliferação” consiste em obliterar o significante de um significado, substituindo por diversos outros, numa cadeia que progride metonimicamente e acaba por circunscrever o significante ausente, traçando uma órbita ao redor dele (SARDUY, 1979, p. 62).

A obliteração foi incorporada em sua obra quando Adriana conheceu o claustro da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, na cidade de Salvador, onde encontrou uma azulejaria com imagens riscadas ou substituídas por outras (Figura 53 e Figura 54). Foi essa censura, possivelmente de ordem moral, que inspirou a série *Extirpação do Mal*. Existe uma proliferação de significantes nessas pinturas, que substituem a própria ideia da censura, a saber: as técnicas médicas de tratamento aplicadas nos quadros.

Também nas pinturas de sauna ocorre algo parecido. Só que ali vemos o significante oculto, enquanto os substitutos aparecem apenas nos títulos, por mais paradoxal que pareça (Figura 40 e Figura 41). Títulos como: *A diva*, *A fonte*, *O chinês*, *O húngaro*, *O iluminado*, *O místico*, *O obsceno*, *O obsessivo*, *O predileto*, *O sedutor*, *O sonhador* e assim por diante.

Por fim, temos a “artificialização por condensação”. Sarduy explica que,

análoga ao processo de condensação, é uma das práticas do Barroco: a permutação, espelhamento, fusão, intercâmbio entre os elementos [...] de dois dos termos de uma cadeia significante, choque e condensação

dos quais surge um terceiro termo que resume semanticamente os dois primeiros (SARDUY, 1979, p. 65).

Adriana explora a superposição de imagens em diversos trabalhos. Suas Testemunhas Oculares X, Y e Z (Figura 27) apresentam retratos da artista como chinesa, moura e índia. *Mêlée de Guerriers Nus – Redux* (Figura 42) produz uma ambiguidade entre folhagens e silhuetas humanas. *Kindred Spirits* (Figura 43) sobrepõe retratos de Adriana, pintada como indígena norte-americana, e trabalhos de artistas minimalistas. Exemplos que, em comum, têm o fato de colocarem em diálogo significantes diversos para verificar quais significados surgem dos pontos de tensão.

Sarduy apresenta assim sua síntese:

se na substituição o significante é escamoteado e substituído por outro e na proliferação uma cadeia de significantes circunscreve o significante primeiro, ausente, na condensação assistimos à “colocação em cena” e à unificação de dois significantes que vêm reunir-se no espaço exterior da tela, do quadro, ou no interior da memória (SARDUY, 1979, p. 67).

Na sequência ele fala sobre paródia e a relação entre aparência e transparência. Para o autor, uma obra do Barroco latino-americano deve desfigurar uma obra anterior, que se pode ver nela em filigrana (SARDUY, 1979, p. 68). Esse procedimento encontraria seu ápice no carnaval, “espetáculo simbólico e sincrético em que reina o ‘anormal’, em que se multiplicam as confusões e profanações, a excentricidade e a ambivalência, e cuja ação central é uma coroação paródica, isto é, uma apoteose que esconde uma irrisão” (SARDUY, 1979, p. 68). A festa apresenta mesmo essa contradição, em que o profano se afirma pelas vias alegóricas de uma apoteose, termo que significa, literalmente, sagração do homem, transformado em deus (do grego, *apo*: transformação; *theos*: deus).

Adriana não explorou diretamente o tema do carnaval, embora a carnavalização seja elemento marcante em sua obra, seja pela profanação do passado e das suas histórias consagradas, seja pela alegoria da carne, seja pela festividade dos excessos, da sensualidade e da zombaria. Existe em sua obra um humor com requintes de crueldade, que é a própria essência libertária, selvagem, do carnaval. Suas pinturas não são literais como mimeses; estão mais para literárias na medida em que exploram perífrases,

digressões, desvios, duplicações e tautologias típicas do Barroco (SARDUY, 1979, p. 70). Como se quisesse ser e também criticar o barroquismo da linguagem pictórica, parodiando-a, amando-a e a odiando ao mesmo tempo, com os mesmos gestos, na exacerbação da imagem.

“Ao parodiar o código a que pertencem, deformando-o, esvaziando-o, empregando-o inutilmente ou com finalidades desviadas, [as citações nas imagens] não remetem mais que à sua própria artificialidade”, explica Sarduy (1979, p. 72). Tal deformação do código é sintoma da profanação que, levada ao extremo, faz com que a imagem encontre fim em si mesma. O crítico define assim o palco do Barroco: o lugar da linguagem sem limite (SARDUY, 1979, p. 74).

Ora, o fim da linguagem é a sua própria estrutura linguística; assim que ultrapassado, ela será outra coisa que não linguagem. Assim que seu dispositivo for desativado, a linguagem dará lugar a outro.

O Barroco atual, o Neobarroco, reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto [...]. Reflexo necessariamente pulverizado de um saber que sabe que já não está “docemente” fechado sobre si mesmo. Arte da dessacralização e da discussão (SARDUY, 1979, p. 79).

Está aí um dos propósitos da profanação enquanto método: questionar o inquestionável, trazendo-o à discussão no comum. Como Agamben percebeu com a acuidade da sua filosofia: a profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem (AGAMBEN, 2007, p. 79).

2.4 NEOBARROCOS

Qual é a relação entre produção de subjetividade e produção de realidade?

Voltemos àquela relação entre o sujeito que olha e o objeto olhado por ele. A fenomenologia mostrou que essa relação não é unidirecional; o objeto devolve o olhar ao sujeito. Lacan admirava a filosofia de Maurice Merleau-Ponty, e mais de uma vez,

naquele Seminário XI em que apresenta seu esquema de pulsão escópica, cita o póstumo livro *O Visível e o Invisível*, então recém-publicado, no qual baseou parte das suas ideias.

Como o objeto devolve o olhar ao sujeito que o olha? De maneira bastante simplista, imaginemos que o sujeito diz algo do objeto quando o olha. Isso que é dito permite a nós – e a ele, sujeito – não apenas conhecer o objeto, mas, e talvez principalmente, permite conhecer algo de quem diz. Em outras palavras, o objeto, na medida em que é olhado, “fala” sobre o sujeito que o olha, sobre o anteparo e sobre a imagem criada segundo seu estímulo; o objeto assim devolve o olhar ao mesmo tempo em que também se faz sujeito com olhos. O olhar, por sua vez, não está nem no sujeito que olha nem no objeto olhado, mas no mundo.

Na medida em que os parâmetros de subjetivação se transformam, ou seja, na medida em que o olhar e o anteparo-imagem se movimentam, pois são vivos, a apreensão da realidade ganha outras formas, e vice-versa. Esse “vice-versa” já sugere que o processo de subjetivação e o processo de realização são mútuos, por vezes ambíguos, e quase sempre indiscerníveis. A subjetividade e a realidade estão no mundo e atravessam sujeitos e objetos.

O Barroco, para Wölfflin, surge num amplo movimento de transformação do olhar, e por consequência implica mudanças no dizer, no pensar e no fazer de um povo e de uma época. Uma transformação intuída, a princípio, pelos corpos; ela passa à razão apenas num momento secundário. Nas palavras do crítico, publicadas em 1888, “um estilo só pode nascer onde existe uma intensa necessidade de determinada forma de existência corporal” (WÖLFFLIN, 2012, p. 91). Daí ele creditar à arquitetura uma importância particular:

ela, como arte de massas corporais, só pode ter relação com o homem enquanto ser corporal. Ela é a expressão de uma época, na medida em que, como grande corpo monumental, faz aparecer a existência corporal dos homens, seu porte e andar, sua atitude leve e jovial, sua natureza febril ou calma, onde revela, em suma, o sentimento vital de uma época. E, como a arte, a arquitetura elevará e idealizará esse sentimento vital, procurará propor o que o homem desejaria ser (WÖLFFLIN, 2012, p. 91).

Neste, que me parece um dos trechos mais preciosos do livro, Wölfflin apresenta um aspecto da arte muito caro para nossa tese: o de que a arte, assim como a arquitetura, dá a ver um estilo de vida nascente que ainda não foi pensado, questionado ou conhecido pelas vias da lógica, mas que já irrompe nas formas dos corpos vivos. Uma necessidade, manifestada pelo desejo, que os corpos apresentam como uma espécie de sintoma contemporâneo, ou de um “sentimento vital”, e que a arte apresenta como conformação estética, “eleva e idealiza”, se quisermos usar os termos do crítico.

Affonso Ávila, trilhando os caminhos apontados por Wölfflin, cita três elementos fundamentais do Barroco, a saber: o lúdico, a ênfase visual e o persuasório. Os quais “acabariam mudando não só as regras do modo de formar do artista, porém mais significativamente as regras do ver e do sentir do próprio homem do período. O barroco já não representará então apenas um estilo artístico, mas uma sistematização de gosto que se reflete em todo um estilo de vida” (ÁVILA, 2012, p. 60).

Tais elementos se identificam com facilidade no trabalho de Adriana, e nós os veremos com maior atenção no capítulo seguinte. Por ora, nos interessa em especial essa ideia de que o Barroco pode ser tomado como uma sistematização de gosto, uma subjetividade ou um “sentimento de época” que produz os seus sujeitos na medida em que é produzido por eles. E que não se encontra apenas num determinado local e período histórico, como costumamos pensar em relação à Europa dos séculos XVII e XVIII.

Ao contrário, o Barroco seria uma forma de vida que se projeta como estilo artístico e que pode se manifestar em períodos históricos e em contextos culturais diversos, sendo, eventualmente, denominado Neobarroco. O próprio Wölfflin sugere que o contexto em que vivia, marcado pelas emoções de Richard Wagner, coincide com a expressão do Barroco italiano (WÖLFFLIN, 2012, p. 101). Isso porque este não remeteria a uma essência, mas se apresentaria como uma espécie de função operatória, como escreveu Deleuze (2012, p. 13). É o conceito que determina a existência do Barroco, diz o filósofo (DELEUZE, 2012, p. 64), e definido como conceito ele não se resume a um momento localizado num espaço-tempo específico.

É bastante difundido o entendimento de que o Barroco “é Heinrich Wölfflin e os usos [que se fazem] de Wölfflin”, como João Adolfo Hansen (2001, p. 12) propõe em sua crítica, no sentido de que o estilo não existiu, historicamente, em sua época; trata-se de

uma invenção realizada muito tempo depois. Isso de maneira alguma diminui a relevância do historiador, que identificou características comuns em artistas de variadas localidades e culturas, situou-as como sintomas e produziu, a partir daí, uma narrativa cuja relevância se comprova pelo tempo em que existe e resiste.

O Barroco, entendido como função operatória, se expandiria para aquém e para além do século XVII. Não como mera aplicação das distinções ambivalentes estipuladas por Wölfflin, em sua comparação com o estilo clássico, tais como: pictórico x linear, profundo x superficial, forma aberta x forma fechada etc. Mas como um paradoxo fundamental que põe em operação ao mesmo tempo em que gera inoperatividade, institui ao mesmo tempo em que destitui, questiona ao mesmo tempo em que afirma, profana ao mesmo tempo em que consagra, e assim por diante.

Ávila, por sua vez, não chega tão longe quanto nos convém. Para ele, trata-se ainda de uma inserção crítica, uma indagação das representações e uma transfiguração oriunda, em especial, dos embates entre os reformistas protestantes e as forças opressoras da Contrarreforma, sistematizadas no Concílio de Trento, entre 1545 a 1563. Não à toa, são próprias do estilo as ambivalências, o jogo do claro e escuro, o impasse entre o realismo e a fantasia, a dissimulação do desejo de liberdade na alegoria, o embate entre o absoluto político-religioso e o êxtase artístico que tentava dar vazão às repressões sociais, vividas na carne dos homens. Como ele diz, uma linguagem de matizes e gradações, multivocidades e ambivalências, flexível à vontade do artista de dar sua resposta às forças da historicidade (ÁVILA, 2012, p. 88).

Aliás, o autor destaca que a linguagem literária do século XVII, tão pródiga em paradoxos, antíteses e outras formas ambíguas do discurso, apresenta-se na forma de pares dialéticos que tentam dar conta de uma consciência traumatizada pela historicidade (ÁVILA, 2012, p. 92); pares como razão e fé, carne e espírito, sagrado e profano. Tal dialética também se encontra na obra de Varejão, por exemplo, caracterizada como passado e presente, volúpia e razão científica, local e estrangeiro etc. Talvez porque as tensões sociopolíticas atuais apresentam semelhanças com os embates daquela época: poderes absolutos, opressões sociais, sufocamento de formas de vida menores, dogmatismo, polarizações ideológicas, colonialismo, imposição cultural e comportamental etc.

É inclusive pautado nessa semelhança que Mario Perniola fala em neobarrocos como “movimentos morais” a favor de instituições cujo núcleo resistente não foi dissolvido. Neobarrocos a serem entendidos, aqui, como recuperação de certa ambiguidade, ou de certo paradoxo, das formas de dizer, pensar e fazer; sobretudo a recuperação de um conservadorismo duro disfarçado de vontade de mudança, atualidade, revisão das normas, progresso, futuro, como aquele promulgado pelo Concílio de Trento, cujas reformas visavam à manutenção do poder eclesiástico e resultaram numa afirmação da sua autoridade.

A arte barroca seiscentista mascarou o regramento, o dogmatismo e a opressão da Igreja contrarreformista, que desembocaram nas perseguições do Santo Ofício. Sua pintura desrealiza o dado e substitui o natural pelo enigmático e artificioso, passa da estética do exemplar clássico à do simulacro e satisfaz a necessidade de estranhamento do homem com uma vontade de estilo.

O homem barroco, de acordo com Perniola, seria um sujeitado, passivo e alienado em relação às forças exteriores, de teor absolutista, que predominam em sua realidade e determinam sua forma de vida. Uma burguesia vítima da própria fraqueza que se iludia com o fausto e o cerimonial. Sabemos que parte dela foi levada à Inquisição, e que o primeiro neobarroco identificado por Perniola terminou nos horrores do nazifascismo. O segundo, que teria iniciado como contraponto conservador às manifestações socioculturais dos anos 1960 e em tese permanece ativo, nos levará a quê?

Esses atuais movimentos de ordem moral, impregnados de forte comoção emocional, teriam o intento de restaurar a religião, relançar os ideais humanistas, retornar à disciplina escolar e à seriedade profissional, segundo Perniola (2009, p. 154). Poderíamos citar diversos outros aspectos. Mas a questão mais urgente, para nós, é: até que ponto a arte não os endossa?

O primeiro problema, sem dúvida, é que a própria arte constitui uma forte instituição ainda hoje, com suas regras, expectativas, doutrinas. O mercado da arte, a circulação dos objetos artísticos, a inserção social dos artistas, entre outros fatores, de alguma maneira alimentam sua institucionalização como forma de inscrição e sobrevivência. A arte não está alienada da vida. Se cada vez mais as formas de vida estão colonizadas por certa produção de subjetividade capitalística, também estarão as formas da arte, ainda que haja focos de resistência.

Outra questão é que a arte contribui tanto com a realidade histórica quanto com o imaginário coletivo. Porém, como Perniola nos alerta, “é preciso realmente faltar de senso histórico para acreditar cegamente numa correspondência geométrica entre a realidade histórica de uma época e o seu imaginário coletivo” (PERNIOLA, 2009, p. 155). Tal “descoincidência”, por assim dizer, também é característica da produção artística. Pois até que ponto, sendo a arte compatível com a realidade histórica ou com o imaginário coletivo, ela não atua por meio de palavras de ordem, seja a favor da situação, seja opondo-se, resistindo ou combatendo-a? Ou, ainda, de que maneira os movimentos de transformação não procuram ao mesmo tempo manter certa ordem imaginária, fantasiosa, ilusória, baseada numa espécie de ideal de pureza ou de natureza que se disfarça de revolução?

“A manutenção da tradição religiosa, a proteção do ambiente, a conservação do patrimônio cultural e científico parece como causas nobres suscetíveis a favorecer o êxito de atores sociais emergentes”, diz Perniola. Para quem “o neobarroco contemporâneo é a transformação da arte em dispositivo solene” (PERNIOLA, 2009, p. 159). Com isso ele alerta que também a arte se coloca como causa nobre a ser conservada.

Ávila defende a ideia de que o artista do Barroco italiano se rebelava por meio do jogo, cuja polaridade conformava suas próprias crises existenciais. Ele “não se aliena ao jogar, porquanto o jogo se torna seu instrumento de rebeldia, de libertação, de afirmação perante a realidade que quer sufocá-lo e anular, pela pressão histórica, a sua plenitude de ser no mundo” (ÁVILA, 2012, p. 73). O aspecto lúdico de sua criação seria o artifício por meio do qual esse artista poderia dizer sem dizer, questionar sem evidenciar o questionamento, afirmar sem se comprometer além da conta. Haveria, portanto, no aprisionamento das regras, uma possibilidade libertária e um risco subsequente.

Será que esse paradoxo persiste nos tempos atuais? Quer dizer, nossos artistas ainda podem exercer alguma liberdade enquanto sustentam o poder dessa instituição chamada Arte? Será que essa libertação vem acompanhada de um novo jogo de poder, um novo governo, uma nova forma de autoritarismo e legitimação?

Do mesmo modo, a crítica atual já não busca contrapor o absoluto dos reis e do divino com o absoluto da arte, como Wölfflin fez ao lidar com o aspecto histórico e social do Barroco. Trilhando as vias abertas pela criação artística, é nosso dever colocar em

questão todo e qualquer absolutismo, inclusive o da própria arte. Em outras palavras, é também tarefa da crítica exercer a profanação como método de pesquisa, análise e interpretação; uma crítica inquieta, insurgente, sem solução, que não cesse de profanar a atualidade e a subsequente teoria da arte, na medida em que elas se estabelecem como movimentos de consagração de um fazer, de um autor ou de uma história.

3 CORPO DA OBRA

Figura 45 – Adriana Varejão. *Passagem de Macau a Vila Rica* (1992)

Figura 46 – Adriana Varejão. *Éden* (1992)

Figura 47 – Adriana Varejão. *Chinesa* (1992)

Figura 48 – Adriana Varejão. *Retratos Polvo (Amazônia)* (2014)

Figura 49 – Adriana Varejão. *Celacanto provoca maremoto* (2004-2008, detalhe 1)

Figura 50 – Adriana Varejão. *Celacanto provoca maremoto* (2004-2008, detalhe 2)

Figura 51 – Adriana Varejão. *White Mimbres I* (2015)

Para Adriana Varejão, o Mapa de Lopo Homem II não exhibe as feridas da colonização; ele revela o corpo da obra. Ainda que ambas as interpretações sejam metafóricas, a segunda se distancia menos daquilo que é propriamente pictórico, e lida com a materialidade da arte visual.

Por minha vez, acho impossível ignorar que o mapa aponte reminiscências do período colonial brasileiro; aliás, se a história de fato se imprime nos corpos, uma interpretação não invalida nem se opõe à outra, elas se complementam. A pintura remete à história da colonização, às navegações e aos mapas exploratórios ao mesmo tempo em que implica essa história no corpo que vivencia as experiências. Trata, justamente, de não apartar história e vida, de não a relegar a primeira aos livros de ciências sociais, à academia, aos fatos. A história evocada pelo mapa é viva, transforma-se, reage às infecções, produz anticorpos, adapta-se, envelhece e falece.

Se existe de fato um tecido de histórias, como Varejão afirma (KELMACHTER e VAREJÃO, 2004), é um tecido orgânico. Se a história se inscreve pelas vias da ficção e da ilusão na pele da obra, por debaixo há um organismo real que a sustenta: o soma.

Soma é o corpo antes da linguagem, antes da cultura, antes das imagens de corpo. Se o corpo do colonizador é diferente do corpo do colonizado, se o hoje tem um corpo diferente do ontem, se o corpo feminino é diferente do masculino, o soma de todos é de natureza similar. Se não é o real dos corpos, está intimamente próximo dele. Antes de ser inventado como corpo, antes de ser produzido em processos de subjetivação e devir próprios de cada cultura, todo organismo humano é soma – porém já deixa de sê-lo quando o inscrevemos nessa condição de “organismo”.

As fissuras do Mapa de Lopo Homem II apontam a existência somática da história. Nesse sentido, apontam para o real. Essa é a sua terceira interpretação possível. Que, colocando em tensão aquelas duas primeiras – sobre o corpo da obra e as feridas da colonização –, apresenta-se aqui como tese: ao mesmo tempo em que inscreve parte do real na linguagem e inventa usos para ele, a arte aponta um caminho até o real reminiscente, um ponto de acesso, um vislumbre. Esse procedimento, assim como o seu inverso – da conformação ficcional e ilusória –, também permite pensar o real.

Nesse ponto, discordo de outros críticos da obra de Adriana Varejão, como Luiz Camillo Osorio, que certa vez escreveu: rasgando a pele da pintura encontra-se mais tinta; nada se esconde, tudo se dá na ordem da aparência (OSORIO, 2016, p. 243). Ora, se

debaixo das camadas de pintura há ainda mais pintura, isso não significa que tudo está aparente: pois a aparência também implica ocultações de diversas ordens, como vimos. Conforme Walter Benjamin já se perguntava em 1940, “não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Por outro lado, Osorio (2016, p. 245-249) chama atenção para o fato de que a artista recupera um imaginário reprimido, formado por intervalos da história da arte e da história do Brasil. Recupera, assim, camadas de visualidade esquecidas e lhes dá sentidos imprevistos. Camadas de memória que se põem contra um ideal historicista, questionando suas formas e métodos.

Adriana não se identifica com a interpretação das feridas das obras como referências às violências da colonização do Brasil, conforme vemos na entrevista a seguir. Os críticos, entretanto, com frequência recorrem a tal associação. Não porque seja uma associação simples, mas porque as imagens das obras remetem imediatamente àquele referencial; fazem isso por meio de um artifício que substitui a realidade do espectador brasileiro no ato da recepção estética.

Sabemos que a pressão exercida ao longo do tempo sobre um mesmo ponto da pele faz irromper uma ferida. Também chamada de úlcera de pressão ou de decúbito, a escara é uma fissura que não fecha. Surge no corpo acamado, que não se movimenta; provocada por abafamento, pressão contínua, diminuição de fluxo sanguíneo. O corpo doente piora e piora. As feridas do tempo, acaso não tratadas, levam a realidade à morte.

Elas não são um ataque direto sobre a pele; as escaras surgem de dentro para fora, do real somático até a superfície da história. Eclodem, supuradas, como se a vida sob a superfície inflamasse e insurgisse contra a própria pele, na direção do mundo.

O processo pode ser dividido em etapas: 1) eritema, que é a vermelhidão, o indício, o princípio do acontecimento, ou melhor: o aparecimento daquilo que já estava acontecendo às escondidas dos olhos; 2) edema, que é o inchaço e as bolhas, a inflamação que quer fluir para fora, porém ainda permanece reprimida debaixo de uma pele elástica, que se recusa a romper; 3) isquemia, que é a irrigação sanguínea deficitária, os cortes de nutrição, a interrupção dos fluxos vitais, das trocas de minerais, de gases, de hormônios; 4) necrose, que é a morte dos tecidos, a putrefação da carne.

O organismo oprimido pela história superficial rompe com o silenciamento, irrompe contra a ocultação, transborda no mundo. A ferida oferece uma chance de cura e outra de morte. Se o organismo for recolocado em movimento, se as causas das escaras forem devidamente sanadas, ele viverá; com cicatrizes, com sequelas, mas viverá. Se, ao contrário, permanecer imóvel, se ignorar essa força destruidora que vem de dentro, ele entrará em colapso.

As escaras podem surgir a qualquer instante na melhor e na pior das histórias.

“*Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu”, escreveu Freud (2010, p. 338). O secreto, o suprimido, o obliterado que se dá a ver inquieta a calma aparente das imagens do mundo. Não que sua existência fosse desconhecida. Acontece que, uma vez reconhecida, ela desconforta. Isso já se sabe. O que queremos perguntar é: por que deveria permanecer oculta? Por qual motivo, com qual justificativa? De que maneira sobrevive na invisibilidade? Quem é que dita as regras, quem controla os visíveis, os dizíveis e os pensáveis? De que maneira as imagens da arte dão a ver as inquietações que tradicionalmente escapam aos olhares viciados nas ordens do dia?

3.1 CONVERSAS COM ADRIANA VAREJÃO¹³

Tento colocar em palavras um projeto de pesquisa ainda em elaboração. Digo para Adriana que me interessa saber se a pintura Mapa de Lopo Homem II provoca algum tensionamento na sua relação com isso que denominamos “real”. Explico que “isso que denominamos” significa tudo o que informamente entendemos como “real”. Pois o real, no caso desta pesquisa, já se tornou outra coisa. Mas vamos devagar. Reformulo a questão: a realidade artística e visual do Mapa de Lopo Homem II produz alguma tensão quando toca a realidade em que se exhibe? Como esse processo se dá? Pergunto isso porque, na minha hipótese, o trabalho de arte deixa ver que essas realidades ao redor não passam de construtos. A própria realidade do trabalho também. Tanto uma quanto a outra é colocada em questão; tanto uma quanto a outra é produzida ou inventada num ato criador que é também realizador. Isso porque a arte é, em alguma

¹³ Este texto foi escrito a partir de entrevista com a artista e pesquisas complementares aos assuntos debatidos.

medida, incompatível com a vida. Elas não coincidem. E por causa dessa incompatibilidade, ou dessa não coincidência, as diferenças podem aparecer. Será? Noto essa denúncia em sua obra como um todo, mas algo no Mapa de Lopo Homem II se apresenta como uma espécie de metodologia, que depois é desenvolvida em outras pinturas. É por isso que parto do mapa. Enfim, ainda é só uma intuição minha.

Adriana ri. E me pergunta: *a arte, de maneira geral, não é isso? Um construto?*

Sim.

Adriana acredita que a arte está sempre no campo ficcional. Por isso, por pertencer a esse campo, é que defende a liberdade total da criação.

O ficcional é diferente do campo do real, não é?

Minha questão vai por aí. Se a arte é assumidamente ficcional, será que, ao provocar a realidade dada, ela não faz pensar que esta é ficcional também? Ou que as realidades se estruturam “à maneira” da ficção? Quer dizer: a arte pode dar a ver as maneiras obscuras pelas quais criamos imagens do mundo? Pode explicitar certos mecanismos da subjetivação?

Eu tenho uma experiência, diz Adriana, e assim me salva da teorização ensandecida. Adoro a ideia da artificialidade, que é toda a teatralização do Barroco. É uma estratégia do estilo que os elementos da pintura ou da escultura se expandam para o espaço real. O céu se abre nos forros da igreja, as figuras voam, é tudo teatralizado, simulado. O Barroco é cenográfico. Essa passagem do bidimensional para o tridimensional acontece o tempo todo nas pinturas barrocas. O que não gosto é quando a arte se aproxima demais do real.

Uns vinte ou trinta anos atrás, fui ver uma peça de teatro. Acho que era do Anton Tchécov, com o Matheus Nachtergaele. Montagem incrível, tudo transcorria bem. Até uma cena em que ele batia a faca entre os dedos, com a palma aberta no chão. Sabe aquela brincadeira? A cena era aflitiva, eu tinha certeza de que ele se cortaria. Então percebi que saí da narrativa. Porque achei que o ator realmente se machucaria. Foi uma quebra da minha onda. A peça se passava em outro tempo, outra geografia, e eu estava lá, na viagem da representação, até o momento em que ele começou o jogo de faca. Quando a tensão é muito grande, ou muito realista, ela tira o espectador do espaço poético. Não acho nada bom.

Esse espaço poético é como outro campo de vivência?

Exatamente. Embora mesmo no teatro moderno existam ao menos dois tipos de “escolas”, por assim dizer; duas formas: épica e dramática. Uma mais naturalista, em que o ator não pode representar, ele precisa “ser” o personagem. Todo o trabalho seria esvaziar-se de si mesmo, deixar o personagem ocupar o vazio e vivenciá-lo. Quando está atuando, o ator não existe mais, a sua pessoa virou o personagem. A outra escola é mais ligada à narrativa artificial, tem a maquiagem exagerada, nada naturalista.

Na forma épica, o palco relata a ação, o espectador é afastado e a narrativa se guia pela razão. Na forma dramática, o palco corporifica a ação, transporta o espectador para lá, deixa-se guiar pelo sentimento.

Adriana diz que lhe explicaram isso há muito tempo, agora já não se recorda direito. *No teatro épico, é muito claro que se trata de representação. Meu trabalho caminha por aí.*

Essas peças dramáticas, que se pretendem realistas, acabam sendo mais ilusórias do que as épicas, não? Com o espectador se deixando enganar, supondo que “vê o real” ou a “verdade” da cena. Como se não houvesse ficção.

Não sei. Mas esses caminhos se propagam também pelo cinema. Peter Greenaway, por exemplo, não é nada naturalista. Quentin Tarantino tampouco. Enquanto o Rossellini é.

A pintura é ficção por natureza. Com algumas exceções, como o Lucio Fontana, que cortou a tela para quebrar com a própria ideia do campo ficcional apartado da realidade.

Embora essa narrativa teórica não deixe de ser ficcional também. Na minha pesquisa, venho tentando pensar isto: se o contraposto da ficção não seria justamente a ilusão. Porque a tradição crítica entende a ilusão da arte como a capacidade de dar a ver um mundo além, uma fantasia, uma qualidade da representação que ludibria o espectador. É a ilusão de Zêuxis e Parrásio, do *trompe l’oeil*, da pintura retiniana, que engana os olhos. Eu estou tentando pensar a ilusão por outro viés. E me parece que no seu trabalho, além da ficção assumida, existe também uma ilusão denunciada, que é aquela da exatidão da História. A qual também ludibria ao assumir as vestes da verdade. Essa ilusão já não é retiniana porque tem os seus mecanismos expostos. Venho abrindo uma brecha aí, tentando dissociar o ilusório do ficcional na arte visual. Não para dizer

que isto é ficcional e aquilo é ilusório, mas para perceber que ambas, ilusão e ficção, atuam como intensidades da imagem na sua relação com o espectador e, por consequência, de todo o conhecimento que sustenta a interpretação dela.

A História é ficcional. Mesmo a História científica, das ciências sociais.

Muito embora nós pensemos a História como um registro do real.

Esse registro muda com o tempo, cada presente tem a sua História. Ela precisa ter essa natureza mutável. Quem é mesmo que diz: não existe História, existem versões? Quando você assume que só existem versões, assume também a narrativa ficcional da História.

Nietzsche disse algo similar: não existem fatos, somente interpretações. Talvez o que eu chame de iludir-se é não perceber esse caráter ficcional da História. Não perceber ou não assumir que os relatos não são, “de fato”, o que aconteceu. São apenas “tal como” acontecido. Ou “como se” fossem de tal jeito. Assim a experiência vivida ganha forma na linguagem, é elaborada, apreendida no âmbito da cultura. Ficções e ilusões são aproximações culturais intensivas do que se passou, postas na linguagem oral, visual, escrita, e que se realizam toda vez que são relatadas e atualizadas. Construções, invenções, criações. A arte poderia desorganizar essas realidades?

A carta náutica de Lopo de Homem é exemplo disso. Ele é, hoje, muito distante do que seria o real. Mas foi real num dado momento e num dado contexto. Um registro cartográfico, científico, de como o mundo se estabelecia. Hoje parece uma grande anedota.

Eu fiz a primeira versão da pintura Mapa de Lopo Homem para uma exposição que se chamava Terra Incógnita. Tinha acabado de voltar da China, onde fiquei três meses, em 1992. A narrativa dessa exposição pretendia criar um território híbrido entre Ásia e América. Um território de trocas culturais. Fiz um quadro chamado Passagem de Macau a Vila Rica (Figura 45), em que falo dessa estranha influência chinesa no Barroco brasileiro. Então imaginei, historicamente, a rota entre lá e cá, que eu mesma tinha acabado de percorrer.

Comecei a produzir uma série de trocas simbólicas, deslocamentos, como colocar igrejas barrocas no topo de montanhas pintadas à maneira chinesa, com nanquim. Tinha também um quadro chamado Éden (Figura 46), uma paisagem da Amazônia, com animais

fantásticos pintados à maneira chinesa, com dourado e vermelho. O Quadro Ferido (Figura 24), estilo pintura Song do século XI, com vários elementos que não deveriam estar ali: cana de açúcar, um personagem negro do Albert Eckhout, um quadro meu, craquelado, dentro de um pavilhão chinês. Algumas porcelanas azuis e brancas sendo colocadas numa espécie de carroça, a sugerirem uma viagem. Entre outros elementos.

O Mapa de Lopo Homem é interessante porque sugere uma continuidade geográfica entre a China e a América do Sul. Isso consta no mapa original, que tentava conectar os índios aos orientais.

Talvez porque tivessem aparência semelhante? Uma maneira de explicar a “cara de oriental” dos indígenas brasileiros?

Havia também um posicionamento político, não? Porque interessava a Portugal afirmar que aquela terra recém-encontrada fazia parte das Índias, onde eles queriam chegar para dominar as rotas comerciais. Uma questão de dominar o território, como quem diz: nós chegamos aqui, isto nos pertence, daqui até o outro lado é uma só terra e é toda nossa. Já está mapeado. O mapa tem também essa função estratégica, seja política, militar, comercial. Não se trata apenas de localizar. Implica estabelecer limites e domínios.

Faz sentido. Porque o mapa desenhado por Lopo Homem privilegia a área dos portugueses. O norte fica diminuído.

E a África bem no centro. Acho tão curioso! Por que aquela África imensa e centralizada?

Adriana conta que sempre lhe intrigou, naquele mapa, as manchas vermelhas. Elas foram o “estopim poético” da pintura. Estão lá, no mapa original, mas nunca descobriu o que significam. Pergunto se já viu esse mapa original.

Pessoalmente não. Ele pertence ao acervo da Biblioteca Nacional de Paris. Mas está reproduzido em diversos livros. O que usei como referência se chama Cartografia Portuguesa e a Construção da Imagem do Mundo.

Eu procuro, nos acúmulos de meu escritório, outro livro, que Adriana escreveu com Lilia Schwarcz. O título é Pérola Imperfeita. Nele há uma reprodução das páginas daquele, ao qual ela se refere. Enquanto isso, Adriana procura o livro de cartografia portuguesa, que se escondeu em algum canto do ateliê.

Você vê essas manchas vermelhas?, Adriana me pergunta, do outro lado da linha.

Sim.

Sanguíneas. Para mim não fazem muito sentido. Estão espalhadas pelo mapa inteiro. Tem ainda uma mancha maior, muito maior do que as demais, na África.

Entre o nordeste da África e o sudoeste da Ásia. Onde fica o Mar Vermelho.

Seria por isso? E as demais manchas? Eu gostaria de ver esse mapa pessoalmente.

Eu também.

Foi pela maneira como essas manchas se transformaram nas feridas da sua pintura que eu falei sobre a tal metodologia. Como se, com o Mapa de Lopo Homem, você dissesse: estou trabalhando sobre esta configuração de mundo, sua história e sua herança, suas feridas abertas que remanescem. Esse campo investigativo se estabelece por inteiro no mapa. Enquanto que, nos demais trabalhos, você o esmiúça; então vai falar dos filhos bastardos, do canibalismo, das trocas culturais. Vai continuar com a evisceração, as técnicas cirúrgicas, as transposições de partes e lugares. Para mim, é como se neste mapa estivesse posto um recorte e um método.

Eu não me lembro bem agora, mas o Filho Bastardo foi pintado antes do Mapa de Lopo Homem.

Ambos são do mesmo ano, 1992, eu digo enquanto consulto o livro que tenho em mãos. Descubro depois, no site de Adriana, a reprodução de um estudo para o Filho Bastardo feito em 1991.

Seja como for, são da mesma época e apresentam problemática semelhante. O Filho Bastardo trata do processo de violência da colonização e da formação do Brasil. Inventei uma cena em que o “senhor” estupra uma mulher escravizada. Noutra cena, duas mulheres índias, uma adulta e outra ainda criança, são mantidas presas por homens elegantemente fardados. Todos os personagens foram reinterpretados a partir de gravuras de Debret. O poder, figurado no macho, produz a miscigenação como encontro violento de etnias, culturas, gêneros e sociedades. No centro do quadro, uma ferida continua aberta. Tanto esse quadro quanto o Mapa do Lopo Homem falam de uma história tatuada sobre o corpo.

O mapa?

Sim. Quando vejo as feridas, um corpo se revela por trás. A história não é de papel, ela é física. É o que dá a ela o caráter menos científico e mais transformador. A história é o que se imprime sobre os corpos. É viva, orgânica, se movimenta. A ferida não tem função simbólica, embora seja interpretada como alusão ao colonialismo, ao martírio, ao sofrimento dos povos colonizados. Ouço bastante isso, respeito, mas não me identifico. O Barroco, constantemente, usa a ferida como forma de expressão, tradução da volúpia, plenitude da matéria. Prefiro as interpretações que seguem esse caminho.

Adentrar uma igreja barroca pode ser uma experiência mórbida, assustadora, carnal. A própria imagem católica de botar o dedo na ferida para acreditar que o corpo existe, para afirmar a presença do corpo. Essa é uma narrativa recorrente que eu adotei na hora de criar as feridas. O mapa está impresso sobre um corpo. Se eu cortá-lo, ele sangra. Minha ideia é devolver a história a algo corpóreo, físico, presente. Tirando-a totalmente desse espaço atemporal e científico.

Figura 52 – Caravaggio. *Incredulidade de São Tomás* (c. 1601)

Você não acha que aquela interpretação, que remete ao colonialismo, aparece com frequência porque a ferida evoca uma violência? Violência e história, no caso do

Brasil, de imediato são associadas às mazelas da colonização. A primeira violência que se pensa é essa, que restou como herança.

Um dos trabalhos dessa época é Chinesa (Figura 47), um autorretrato com o frontispício da igreja de São Francisco de Assis, de Aleijadinho. Tem várias agulhas de acupuntura sobre o rosto. Ele revela um corpo também, mas não através do corte, e sim da punção. Ali não existe violência.

Acupuntura talvez não remeta a violência, mas “furar com agulhas” sim. Pungir a carne, extrair sangue e tecido.

A sutura também é uma maneira de cuidar, não é?

O Mapa de Lopo Homem II é o único trabalho em que aparece a sutura.

Sim. Porque a sutura é real, não é representada. Tanto que, depois desse trabalho, eu fui fazer a série Extirpação do Mal para a 22ª Bienal de São Paulo, de 1994. Trabalhos que se referiam a práticas médicas, com instrumentos da história da medicina. Usei também instrumentos reais: maca, bacia, agulhas, porta-soro. Vários objetos. Uma teatralização da pintura. O mapa foi o precursor dessa história.

Ao deixar a tinta a óleo muito espessa, constrói-se um corpo. Porque a tinta seca por reação química; ela oxida no contato com o ar. Forma assim uma pele na superfície, enquanto dentro fica úmido, como um tubo de tinta fechado. Isso dura duzentos, trezentos anos. Se você encostar o dedo no Mapa de Lopo Homem II, verá que ele é mole. Na verdade, ele é um pouco falso, porque não é todo preenchido com tinta. A base é de madeira, e as camadas grossas de tinta se concentram nas feridas para dar a ilusão de que tudo aquilo seria o corpo do mapa. Onde tem tinta espessa, bem no interior, ela ainda está fresca.

A camada que seca fica mesmo como uma pele. Quando tive a ideia de suturar, chamei uma amiga dentista. Ela usou agulha e linha reais. Ficou impressionada, parecia que estava realmente costurando um corpo. É igual pele humana, ela dizia.

Quanto tempo demora para essa pele se formar?

Não muito. Um mês, mais ou menos. Foi impressionante vê-la suturar, eu deveria ter filmado. Ela costurava e a ferida do quadro se fechava.

Seria incrível assistir a isso. O mapa pertence a uma coleção particular? Eu me lembro de tê-lo visto no MAM, em São Paulo, alguns anos atrás. Os catálogos não dizem onde ele está.

É meu. Aconteceu o seguinte: a primeira versão, de 1992, foi destruída. Pertencia a um colecionador venezuelano. Pediram a ele emprestado para uma exposição na Noruega, se me lembro bem. Às vezes, os empréstimos de obra acontecem sem que eu saiba, feitos diretamente entre os organizadores da exposição e o colecionador. Eles embrulharam a pintura com plástico-bolha aplicado direto sobre a superfície, como se fizessem mudança de casa. Também encheram de plástico por todos os lados para a obra não se movimentar durante o transporte. Quando chegou à exposição, o plástico tinha grudado na tinta. Isso acontece quando há oscilação de temperatura, a tinta reage e pode grudar. Eles tentaram tirar o plástico, que saía com dificuldade. E ainda por cima ficaram impressões das bolhas na superfície inteira. Claro, a tinta a óleo é meio mole, ainda mais naquela época, em que a pintura era recente. Quando puxaram o plástico, arrancaram junto a pele do quadro. Isso foi tudo fotografado.

Quando recebi o Mapa de Lopo Homem para avaliar, dei perda total, não tinha o que fazer. O colecionador ficou enfurecido. Ele recebeu o dinheiro do seguro, mas não queria. Perguntou se eu faria outro para substituir o original. Pinte a segunda versão em 2004. Só que eu não quis dar para ele, preferi ficar com o quadro, o que deixou o colecionador mais bravo ainda. Já havia se passado doze anos. Eu percebi como essa pintura era importante para minha obra.

Entendo que, no caso desse trabalho, você não poderia rasgar e suturar o mapa original. Então, a título de exemplo, vou perguntar a respeito dos azulejos: por que simular um azulejo em vez de aplicar um “de verdade”? Ou, ainda, por que pintar em vez de enxertar carne, como faria o Artur Barrio?

Por isso tudo que estamos falando: é um jogo. Outro dia eu estava em uma igreja em Roma, Sant’Ignazio di Loyola in Campo Marzio. Uma construção barroca conhecida por ter um dos primeiros tetos ilusionistas. Há nela duas pilastras, uma do lado da outra. Uma feita de mármore vermelho, incrível, escuro. Parece uma carne de charque. Do lado está outra coluna, de forma idêntica, porém pintada como se fosse feita de mármore vermelho.

Uma amiga curadora disse que a coluna deveria ter sido destruída e depois restaurada daquele jeito, com pintura, por falta de mármore. Eu respondi a ela que não, a

coluna não poderia ter sido destruída, a igreja ruiria junto. Ela está lá pelo simples prazer do jogo. Confirmei essa informação depois, com uma historiadora de arte italiana. Existia mesmo esse jogo de pintar “como se”. Mestre Ataíde, por exemplo, na São Francisco de Assis de Ouro Preto, pintou junto ao altar uns medalhões azuis e brancos.

Como simulação de azulejos?

Ele pintou por causa dos azulejos. Com a diferença de que não fez os rejuntas, não existe ali aquela malha quadriculada. É apenas uma referência. Eu acho muito mais interessante. A pintura é meu denominador. Eu sou pintora. Não faço azulejo, não sou ceramista. Todos os meios que uso se transformam em pintura. O mapa de papel, as gravuras, a carne, o azulejo; são elementos da pintura. Sendo pintados, partem para o território da ficção.

O que esse jogo produz? Por que você acha isso tão interessante?

Você conhece Vija Celmins? É uma das minhas pintoras favoritas. A maior parte do trabalho dela se resume à pintura de quadros. Suas referências são científicas. Ela faz muitos céus, estrelas, mares, teias de aranha. Diz gostar de imagens científicas porque são meio anônimas, com frequência produzidas por uma máquina; pela pintura é possível revivê-la e colocá-la num contexto vital. Observá-la em detalhes e revivê-la durante um longo tempo.

Ela tem também uma série de pequenas pedras. Uma pedra recolhida da natureza ao lado de outra, igualzinha, que ela pintou. Uma coleção de vários pares de pedras. Eu amo esse trabalho. Para Vija, não se trata de cópias, pois copiar implica velocidade. Ela diz que redescobre as pedras por meio da lentidão da pintura, descrevendo-as sempre de maneira imperfeita, deixando as evidências. O ponto não é a imitação perfeita. É mostrar uma espécie de tensão entre as naturezas distantes dos objetos e o rigor de colocar tinta numa pequena área, observando e reproduzindo. O real e o simulacro.

Isso se dá num registro não conceitual. Diferente das cadeiras de Joseph Kosuth, com aquela apresentação conjunta do objeto cadeira, a foto da cadeira e a definição por escrito (Figura 17).

O registro dela é plástico. A diferença entre o real e o simulacro é quase imperceptível. Vija não se considera uma artista conceitual. Ela diz que apresenta objetos

para serem olhados, simplesmente. O espectador pode pensar depois. Mas ainda assim têm algo de conceitual.

Adriana diz que nunca entrou nas questões filosóficas da “era do simulacro”, de que tanto se falava nos anos 1980. Ela gosta do jogo da representação simplesmente porque ali tudo é possível.

Quando Sade corta, arranha, esfola, ele faz na linguagem, não sobre um corpo. Quando eu simulo a carne, isso me dá um campo de liberdade muito maior. Cildo Meireles, nos anos 1970, queimou galinhas vivas. Imagine isso hoje em dia, seria perseguido! Eu nunca achei a menor graça em trabalhar com carne. Nunca me atraiu.

Na exposição Fotografia como Pintura, em 2006, havia muitas fotos de açougue.

Ah, sim, eu fotografo muito açougue.

Tem uma foto de um menino mexendo num porco morto, que está disposto no balcão. Você incluiu esta frase: alegria é aceitação sem restrições do real.

Eu escrevi na época, acho que hoje tiraria a frase. Prefiro sem. O menino estava ali, manipulando a carne, que quase sempre está associada a algo negativo, à morte, ao sofrimento etc. Eu gosto dos mercados porque ali a carne é comida. É alegria. Enquanto a criança manipulava aquele corpo estranho, ela não julgava se era bem ou se era mal, se era vida ou morte, estava aceitando a realidade, simplesmente.

A questão da pintura da carne também me remete a uma história da arte. Os pintores que me fascinam, Rembrandt, Goya, Géricault, Soutine, Bacon, todos eles pintaram carnes. Então existe outra história, já que estamos falando disso, que é a história de pintar carne. Um viés da arte expressionista que implicou vários pintores ao longo de séculos. Eu gosto dessa linhagem de artistas que pintam carne. Quando estou pintando carne, estou pintando esses pintores, fazendo pintura de bodegón; estou me referindo a essa história. Quando pinto azulejo, estou me referindo ao Ataíde, que pintou azul e branco. Sempre tradições históricas.

Com uma diferença: essa tradição da natureza-morta se fazia como uma espécie de registro do real. A natureza disposta assim, nua e crua. E morta. Mas a carne em seu trabalho, além de ficcional, por assim dizer, é também viva.

No Mapa de Lopo Homem sim. Depois comecei a usar outros materiais, como poliuretano, que já não é tão vivo, quer dizer, já não se movimenta tanto quanto a tinta a óleo.

Paulo Herkenhoff (1996, p. 2) fala que seu método consiste em operar migrações de imagens. Às vezes você retira uma imagem de um lugar onde ela está domesticada e a coloca em outro. Esse deslocamento produz atritos, ativa imagens e valores, contrapõem espacialidades e temporalidades.

É um procedimento comum, historicamente falando. Os temas da azulejaria da igreja de São Francisco de Assis (Figura 53 e Figura 54), no pelourinho de Salvador, foram tirados de gravuras. Gravura virou azulejo.

Mas aí não há tensão. Ao menos não a mesma tensão do mictório no museu, como fez Duchamp. Ou das suas Figuras de Convite.

Tem sim. Porque os azulejos de lá foram riscados.

Uma espécie de censura?

Eu tentei saber quando riscaram. São várias versões. Riscaram todas as figuras de morte. Ou as obliteraram, arrancando o azulejo e colocando outro no lugar, porque o azulejo se presta a isso. Olhos de soldados romanos foram riscados. Mamilos. Qualquer coisa que representasse entidade maligna.

Fiz a série Extirpação do Mal baseada na iconografia desse claustro de igreja. Como se as imagens estivessem tatuadas sobre um corpo. Em tese, não se remove tatuagem, ela estará impressa para sempre. Se as imagens representavam um mal para aqueles corpos, eu usei mecanismos da medicina para extirpá-lo. Ventosas, agulhas, incisuras.

Procedimentos que, se bem sucedidos, deixam sequelas horríveis. Cicatrizes, traumas, mau funcionamento do organismo. Como dizer, então, que o procedimento foi “bem” sucedido? Quais maldades, perdas ou desvantagens estão implicadas no benefício?

Figura 53 – Igreja da Ordem Terceira de São Francisco¹⁴ (Salvador/BA). *A inveja é o grande mal* (c. 1752)

Figura 54 – Igreja da Ordem Terceira de São Francisco. *A inveja é o grande mal* (c. 1752, detalhe)

¹⁴ Os painéis de azulejaria do claustro da igreja são atribuídos a Bartolomeu Antunes de Jesus. As imagens foram adaptadas das gravuras do holandês Otto van Veen, um procedimento comum à época.

O filme compõe uma instalação, com quatro canais de reprodução, que fiz para uma exposição no Rio. Depois foi a Roma. Acabei de levá-la a Los Angeles. Ficou lindo ali, numa casa do Frank Lloyd Wright de 1928. A montagem ficou tão incrível que gravamos um filme da instalação, ele está sendo editado.

A ligação falha e eu não entendo direito. Interditado?

Não, o filme está sendo editado.

Ah, sim, ainda bem. Estou traumatizado com tantas interdições.

Adriana ri. *Não, por favor, chega de interdição!*

A ironia da série Extirpação do Mal me parece atual. Todas essas interdições, protestos, censuras vêm em nome de um “bem”, seja ele qual for. Ou em nome da propaganda do bem. Que é uma grande invenção, quer dizer, não deixa de ser também uma ficção, uma criação narrativa que de uma hora para a outra vira verdade e passa a dominar a política, a religião, a sociedade em geral.

Figura 55 – Hélio Oiticica. *Tropicália* (1967) e penetráveis PN2 “Pureza é um mito” (1966) e PN3 “Imagético” (1967)

Outro dia, por acaso, eu me deparei com a Tropicália, do Hélio Oiticica, que estava montada em San Diego. Ela tem aquela frase: a pureza é um mito. Eu adoro. Além da ideia do bem, existe essa da purificação, de que as crianças são puras etc. É outro aspecto do problema. Existe o bem e o mal, e também existe essa ideia de isolar alguns segmentos para preservá-los puros. Como se fosse possível. É uma idealização.

Eu venho pensando em termos de profanação de uma imagem de mundo. Por exemplo, existe aquela cartografia criada por Lopo Homem, que apresenta uma imagem de mundo e um respectivo imaginário. Então existe a sua intervenção nela, que chamo de profanação. Chamo o procedimento criativo de gesto profanatório. Falávamos da pureza, que tem também uma qualidade de sagrado, intocável, inquestionável. Me interessa saber como a arte pode profanar esse sagrado.

Profanação é sempre ligada à religião, não é?

Por isso inventei esta palavra: profanatório. Que eu já vinha usando sem saber que não era dicionarizada, tentando expandir o sentido religioso na direção do que Giorgio Agamben fala na sua filosofia. Para ele, profanar tem origem na religião e também no direito da Roma antiga. Implica inventar um novo uso e devolver ao domínio dos homens. Tirar desse lugar idealizado, puro, intocável e colocar de volta no chão, um lugar mundano. Vulgarizar. Ir até lá e encostar o dedo na ferida, jogar a porcelana contra a parede, transformar o ouro de novo em carne. Menos ciência asséptica, mais experiência de vida. Faz algum sentido para você?

A carne subverte a pretensa assepsia dos azulejos. Sim. Mas profanação me lembra demais religião. Isso me incomoda.

A profanação da religião implica desobedecer alguma ordem, transgredir o sagrado, macular. Se pensarmos nesse sentido da mácula, quer dizer, da mancha, toda pintura seria uma profanação da tela virgem, da imagem absoluta, do infinito. Pintar seria corromper com tinta, produzir uma imagem do invisível, desonrar o sagrado na medida em que o coloca no que é próprio dos homens: a linguagem. Que no caso é uma linguagem plástica, visual, pictórica.

Se houvesse um profano esvaziado do sentido religioso seria ainda melhor. Diríamos como? Mundano? Engraçado, o mundano está relacionado a mundo, como o

mapa. Não sei, é muito difícil encontrar palavras. A parte mais difícil dos quadros é criar o título. Sou péssima com isso, fico me debatendo. Os meus são muito descritivos.

Você tem um título ótimo, que eu sempre me atrapalho para dizer: Celacanto Provoca Maremoto (Figura 49 e Figura 50).

Celacanto Provoca Maremoto era uma pichação entre fins dos anos 1970 e início dos 1980. Ela se espalhava pela cidade do Rio de Janeiro inteira, eu lia em todo lugar. Nessa época não havia tanta pichação como hoje, então aquilo se destacava ainda mais. Depois surgiu outra, Lerfá Mú, que se tornou uma espécie de rival do Celacanto. Eram frases sem sentido evidente, que por isso ninguém conseguia rotular com facilidade. As pessoas liam e não sabiam o que significavam, não podiam comprar, não podiam ser aquilo. Uma publicidade às avessas. Podia ser um alerta, uma afronta, uma dúvida da cidade.

Eu quis resgatar essa frase, ela tem uma cadência. O título original do trabalho, que foi montado pela primeira vez em 2000 e hoje está em Inhotim, era Azulejão: O Grande Caldo. Parecia uma onda. Aquela sensação de levar um caldo na praia, abrir os olhos e ver os flashes, a narrativa entrecortada. Lembrei de maremoto, fui pesquisar a origem da frase.

Celacanto é um peixe que habita águas profundas. Alguns museus têm fósseis dele. Estava extinto há milhões de anos, junto com os dinossauros. Até que, no século passado, uma espécie de celacanto foi redescoberta, e depois uma segunda. Ele é chamado de “fóssil vivo” porque o fóssil foi encontrado bem antes do bicho, e representa uma fase de transição entre os animais marinhos e os terrestres, com suas nadadeiras que parecem patas. Enfim, é um peixe de outro tempo, diferente dos atuais. Pouco se transformou em todos esses anos.

Como se uma parte do passado primitivo permanecesse coexistindo. Uma pré-história que persiste na história. Uma anacronia.

Durante a ditadura, a pichação “celacanto provoca maremoto” dava a entender um sentido subversivo. Como se um poder adormecido no fundo do mar pudesse provocar maremoto. A frase carrega esse componente político. Só depois eu descobri que era pichada por alunos da PUC-RJ, e que foi retirada do seriado japonês National Kid. Um personagem a usava como um bordão. Os estudantes simplesmente gostaram e a antropofagizaram sem grande pretensão política.

Esses tecidos de narrativas são interessantes. Convocam a pensar como as histórias se formulam. A revelação do seriado japonês desmistifica a construção política da pichação?

Por isso eu a adotei, ao mencionar os azulejos do século XVIII, imaginando que embaralharia versões e significados, desde a tradição artística e religiosa ao pop da televisão.

Ao mesmo tempo você tem referências da antropologia, da sociologia, da própria história num sentido mais estrito. É uma artista debruçada sobre livros. Trabalha com a apropriação do universo popular misturada à pesquisa científica rigorosa.

Não coloco aí uma hierarquia. Não acho que uma seja mais importante do que a outra. A sociologia é tão importante quanto a carne de charque, e ambas são históricas, no sentido de que têm a sua própria história e compõem uma história mais complexa. A sutura remonta a uma história da medicina. Vou criando, assim, um tecido de versões que se interconectam. E que produzem tensões. A tensão é própria da natureza das relações.

Quando você trabalha com esses tecidos históricos que passam pelas imagens religiosas, as figuras indígenas, desde o charque ao canibalismo e à cor da pele, entre outros elementos simbólicos que formam imagens do Brasil e do brasileiro, qual é o cuidado? Como a artista lida com isso, inclusive eticamente, nos dias de hoje? Que problemas estão implicados aí?

Eu trabalho sobre estratégias históricas. Como em Proposta para Uma Catequese. Existe aí um propósito de recontextualizar historicamente, em novas versões. Jogar uma luz diferente sobre essa história intocável, sagrada. Os historiadores também estão fazendo isso pela via teórica. Não acho que meu trabalho é uma revolução.

Eu não estava pensando no sentido da revolução. Estava curioso para conhecer melhor suas escolhas e procedimentos. Quando se apropria de uma ideia de canibalismo e a transfere para uma imagem, você tem alguma preocupação com causas e efeitos? O que implica remexer nessa história, trazê-la ao presente? Por que fazer essa escolha e não outra, por que esta imagem ou este assunto? Quais são as delicadezas, as violências, as regras ou as insurgências?

Eu misturo e associo as imagens. Lido com a memória como se o tempo não existisse, costurando fragmentos pelo acaso, desfazendo hierarquias. Eu crio ficções para

com elas perverter um modelo colonial, de catequese, quase como num ato de contraconquista. São vários procedimentos que levam a um quadro. Não necessariamente pela importância histórica, cada caso é um caso.

Por isso o trabalho com a Lilia Schwarcz foi importante. Quando começamos a pensar o livro Pérola Imperfeita, ela apareceu com a proposta de escrever a história de um jeito mais convencional. Assim: vamos escrever sobre dominação holandesa em Pernambuco e usar imagens de Adriana Varejão inspiradas em Frans Post, como o quadro Carne à Moda de Frans Post. Vamos falar das grandes navegações e usar o Mapa de Lopo Homem II. Eu falei: Lilia, esse livro já foi escrito. Vamos fazer diferente: primeiro selecionaremos alguns trabalhos, depois eu digo como foi a minha pesquisa para chegar àquela imagem. Então você, como historiadora, esmiuçarás essas fontes e fará as costuras.

Eu não faço pesquisa histórica como historiadora, faço como artista. Tanto que, quando Lilia escreve sobre Lopo Homem, ela recupera a biografia dele, a trajetória, sua relevância no período etc. Eu falo que é Lopo Homem e ponto.

Ela sugeriu que o livro se chamasse Adriana Varejão: Uma Cartografia. Porque o meu trabalho foi o mapa, ou o guia, para ela fazer história. Não se trata de uma grande História. Foi percurso de uma historiadora, seguindo as pistas de uma pintora.

Isso me faz questionar o lugar da imagem no processo de construção da história. Porque a imagem, muitas vezes, aparece apenas como ilustração de um texto. Que é, este sim, rigoroso, verídico, crível.

A imagem é uma maneira de comunicar muito mais rápida, sintética. Nós estamos há horas falando de um trabalho que tem inúmeros significados. Podemos escrever um livro sobre ele ou apresentar uma imagem que sintetize todo esse pensamento.

Por essa potência de comunicação, a imagem constitui o imaginário de épocas e de povos, não? O imaginário da nossa história, pensando em termos de Brasil, foi se constituindo em grande parte pelas imagens que os artistas viajantes estrangeiros produziram.

Dá a importância de profaná-las. Porque de alguma maneira você as descoloniza, destrói subjetividades que se estabelecem ao longo dos séculos e que servem como padrões. Que vão se repetindo, transformando, mas de alguma maneira estão ainda arraigados. Nesse sentido eu acho importante a profanação, no sentido da destruição. Quando você

fala de profanação, me vem um pouco essa ideia de destruição. Mas não é propriamente uma destruição, no sentido de exterminá-las.

Não. É como se pudéssemos desativar os seus mecanismos de poder. Existe aí um componente destrutivo, mas eu diria que se trata mais de uma destituição. Um afastamento do lugar de colonizador.

Exatamente. Deslocamento!

A primeira imagem oficial do Brasil, por assim dizer, não é sequer uma imagem visual. É a carta que Pero Vaz de Caminha envia ao rei de Portugal. Onde ele começa a criar um imaginário sobre o que seria este lugar e quem seria este povo. Ao ler a carta hoje é possível identificar preconceitos que ainda são reiterados, que nós não conseguimos destituir. Ideias como o salvacionismo da religião católica, os índios tidos como primitivos, enfim, aparece um pouco de tudo ali.

Ele descreve a cena em que dois índios, pela primeira vez, embarcam nas naus. Os portugueses os recebem e um índio, olhando para todas aquelas novidades, aponta o colar de ouro do capitão e em seguida aponta para a terra, como se dissesse que ali havia ouro. Aponta um candelabro de prata e em seguida para a terra, como se dissesse que ali havia prata. E depois aponta para um papagaio, como se papagaio e ouro, para ele, tivessem valores equivalentes. Se é que podemos falar em “valores”, que já é um jeito de pensar do europeu.

Caminha escreve isso ao rei, querendo avisá-lo das riquezas minerais, claro. Qual é o papel do papagaio aí? Para mim, ele é quem determina a diferença cultural. Nós contamos a história, por mais variadas que sejam as versões, pelas vias do ouro ou da prata. Onde está a via do papagaio?

O mais incrível disso tudo é que, após esse depoimento contra si mesmos, os indígenas aceitam as cobertas oferecidas pelos navegantes, deitam e dormem no navio. Eu acho curiosa essa relação entre culturas que começou a se construir ali, e que ainda hoje tentamos entender. Uma relação que povoa um imaginário. Enquanto o imaginário povoa a relação.

Na sequência temos os artistas viajantes, a fundação da Academia Imperial de Belas Artes, o Tiradentes de Pedro Américo, que você profanou também. O personagem Tiradentes é uma figura consagrada pela História da Arte. Os modernistas, depois,

tentam entender quem é o brasileiro, produziram lá suas imagens. A Tropicália do Hélio Oiticica implica também a revisão e a produção de certo imaginário. Atualmente, não vejo isso sendo colocado em questão por muitos artistas, ao menos não com dedicação igual a sua.

Isso é bom ou ruim? Adriana ri.

É o que mais me encanta no seu trabalho: o momento em que o artista se põe a questionar o próprio imaginário que produz.

Tem um artista de que gosto muito chamado Jimmie Durham, descendente de indígenas norte-americanos. Ele trabalha bastante com essa linha genealógica e afirma não existir história verdadeira. Para ele, isso não passa de tolas mentiras, especialmente em países com pano de fundo imperialista. Cutucar essas mentiras o faz se sentir melhor.

Cildo Meireles tem o Missão/Missões (Como Construir Catedrais) (Figura 56), em que emprega moedas, ossos e hóstias. Há vários artistas que se põem essas questões.

Figura 56 – Cildo Meireles. *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)* (1987)

Eu gosto do Paulo Nazareth, que caminhou daqui aos Estados Unidos e, no meio do caminho, recolheu mensagens de parentes de imigrantes que moram lá ilegalmente.

Enviou índios à Bienal de Veneza para que eles contassem histórias da colonização aos europeus. E está sempre se perguntando quem é o artista que vem do Brasil, qual é a sua figura, joga com identidade e exotismo, estereótipos etc.

Uma vez eu fui convidada para fazer uma exposição em Dallas. Estava trabalhando com as Tintas Polvo, e na última daquelas pinturas feitas em São Paulo usei geometrias para aplicar a cor da tinta sobre o rosto, um pouco baseada no repertório de retratos de indígenas (Figura 48). O que mais me atraiu foi o naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira, que pintou um índio com um quadrado sobre a boca. É uma imagem linda. A partir dela, fui buscar mais retratos de indígenas, não necessariamente históricos, mas fotografias também. Eu ainda não sabia o que fazer.

Resolvi pesquisar pinturas corporais dos índios norte-americanos. Foi quando deparei com uma galeria de retratos de um pintor de lá. Agora não me lembro o nome dele. É uma história complicada como a do Celacanto Provoca Maremoto. Um artista do século XIX, baseado em Washington, recebeu a encomenda de retratar líderes indígenas de várias etnias que iriam até lá para serem pintados. Essa grande galeria de retratos pertenceria a quem fez a encomenda.

Alguns índios retratados preservam seus traços originais, outros já são bastante miscigenados, inclusive no que diz respeito às vestimentas. Um deles, por exemplo, trazia casaco europeu e cabelo moicano. São retratos muito inquietantes.

Acontece que o artista brigou com seu patrono e se recusou a entregar as pinturas. Chegaram a um acordo de que elas se transformariam em gravuras. Fizeram todas as gravuras a partir das pinturas. Passado um tempo, esses originais acabaram destruídos por causa de um incêndio no prédio em que estavam armazenados. Hoje em dia, não existem as pinturas originais, apenas as gravuras, reunidas no livro que eu tinha em mãos.

A cultura indígena brasileira está melhor preservada do que a de lá, talvez por conta da floresta e da demarcação dos territórios. A situação nos Estados Unidos é ainda mais deprimente. O Texas era um território indígena, e a eliminação daquelas culturas foi muito radical.

O grande dogma estético na região é o Minimalismo. Os artistas desse movimento são semideuses.

Pois bem, eu fiz retratos meus à maneira daquelas gravuras. Uso sempre o meu próprio rosto, a minha imagem, porque acho mais ético. Não reproduzi os indígenas. Mas nos retratos eu uso o cabelo como o deles, adereços como os deles etc. Bom, eu peguei esses retratos e apliquei em cima imagens dos pintores minimalistas. A série se chama Kindred Spirits (Figura 43). Que significa Almas Gêmeas. Em muitos dos autorretratos não dá para saber bem quem é a Adriana indígena e o que é a arte do Sol LeWitt, por exemplo. Em outro eu usei uma imagem do Mark Rothko. E assim por diante. São mais de trinta retratos híbridos que dessacralizam o dito “primitivo” e o “não primitivo”, ou as produções indígenas como pinturas faciais, adereços etc. e o Minimalismo. Está tudo misturado num território mestiço.

Você acredita que um museu nos Estados Unidos não quis expor esse trabalho com medo de represálias? Porque eu estava tocando em “conteúdos indígenas”?

As censuras não estão só aqui.

Esses problemas vieram de lá. Nós importamos esse tipo de política cultural, do “politicamente correto”. Isso é muito barra-pesada nos Estados Unidos. A expressão da minoria, seja indígena, negra, latina, fica restrita ao gueto. Se você é branco, não pode pintar ou falar de negros. Isso está chegando ao Brasil. É lamentável. Além de um entendimento muito errado sobre arte.

Kindred Spirits não veio a público?

Foi exposto em Dallas e em Nova York, onde foi bem recebido. O museu de Austin é que se recusou a exhibir. Eu conversei com a curadora, ela adorava o trabalho. Mas eles tinham passado recentemente por um episódio difícil no museu, com um artista branco que produziu um trabalho sobre tensões políticas variadas no planeta. Aquele rapaz que encarou o tanque de guerra em Pequim, por exemplo. Imagens icônicas assim. Entre elas estavam Malcom X e Martin Luther King. Uma parte da comunidade negra se levantou contra o museu porque o artista em questão é branco.

Foi similar à reação contra Daniela Thomas, em Brasília, durante o debate sobre o filme Vazante. Há pouco tempo, em Nova York, uma artista branca usou a imagem de um jovem negro que em meados do século passado foi espancado até a morte, acusado de estuprar uma mulher branca. No final da vida, a mulher admitiu que o rapaz não a tinha estuprado. A mãe dele, durante o enterro, optou por deixar o caixão aberto para que todos

vissem o que tinham feito com seu filho. O episódio mobilizou a comunidade negra na época, foi um escândalo. Então a tal artista pintou essa imagem. Só que a artista é branca. Houve um protesto do movimento negro para não deixá-la expor no ICA de Boston. Uma perseguição por ela ter utilizado aquela imagem. Eles se sentiram usados. Exatamente os mesmos argumentos contra Daniela Thomas.

É uma pena que se desperdice a oportunidade de retomar as questões, atualizá-las, discutir tudo mais devidamente em vez de reproduzir o ódio ao longo dos tempos.

Kindred Spirits foi a única vez em que passei por repreensão desse tipo. Talvez vá piorar agora, não sei. Já houve reação da igreja contra o Filho Bastardo, mas não dos movimentos negros.

O caso da exposição Queermuseu foi curioso, pois criticaram o sexo com o animal, mas não falavam nada sobre o sexo com o menino negro. Talvez porque a reação àquela mostra foi um movimento branco. Mas o trabalho poderia ser atacado pelo movimento negro. Desta vez, não foi. Muito complicado isso tudo.

Antonio Risério me jogou muita luz com seu livro A Utopia Brasileira e os Movimentos Negros. Polêmico, anárquico, louco. Gênio. Ele defende uma identidade mestiça. Porque os movimentos brancos e negros seriam concepções construídas via apartheid, com a ideia racial da One Drop Rule, segundo a qual bastaria uma gota de sangue negro para impedir uma pessoa de se relacionar com brancos. O casamento era proibido. Isso é recente nos Estados Unidos, aconteceu até poucas décadas atrás, e em alguma medida ainda acontece.

No Brasil ocorria o contrário, havia um incentivo à mistura racial, movido pela corruptela racista do “embranquecimento” da população. Como aquele quadro de Modesto Brocos, no Museu Nacional, que traz a avó negra, a mãe mulata e a criança branca. Chama-se A Redenção de Cam (Figura 57), foi inspirado na mitologia de Noé, que corroborava para o menosprezo dos negros. Redenção! De fato, a avó negra agradece aos céus pela neta branca, livre da maldição escravocrata de Noé.

É uma teoria racista horrorosa, mas caminha na contramão da separação total entre negros e brancos, e que aqui produziu outras realidades. Enfim, Risério afirma uma identidade mestiça brasileira, que nos Estados Unidos não existiria. Lá, você é negro ou é branco. Aqui não é negro nem branco, ao menos não exatamente.

Figura 57 – Modesto Brocos. *A redenção de Cam* (1895)

Fui ler esse autor quando fiz as Tintas Polvo nos Estados Unidos porque ninguém falava do trabalho, só queriam saber das questões raciais. Eu tive que virar expert, embora o trabalho de arte não venha dar respostas, sua função é fazer perguntas. Eu não tenho as respostas, só que as entrevistas giravam em torno disso e nada mais. Existe racismo no Brasil? Existe raça? Acabei numa situação complicada.

O africano se misturou com o europeu ou com o índio e todos vão se tornando brasileiros. Claro que há tensões, claro que restam conflitos e tragédias. Mas a história se perde. Você vê os orientais ou os europeus que chegaram depois da abolição dos escravos? Duraram uma geração, depois se tornaram brasileiros. Não há tanto aquela formação de guetos, as comunidades não são fechadas demais, adotam a língua brasileira. Não digo que não existam isolamentos raciais, mas não representam tanto a característica geral da nossa cultura.

O termo “afro-americano” é, nesse sentido, muito estranho. De que África ele trata? Nós somos muito mais africanos do que qualquer norte-americano negro. Usamos palavras

de origem africana, consumimos as comidas, sabemos quem é Iemanjá. Todo mundo samba. Isso foi se diluindo ao ponto em que já nem representa uma identidade africana.

Nos Estados Unidos, a cultura africana desapareceu, os negros se embranqueceram, nesse sentido de que abandonaram as raízes e assumiram a cultura do branco. Nunca fui a New Orleans, talvez ali os resquícios sejam mais evidentes.

Quando vou à Bahia, sinto-me mais perto da África do que em qualquer outro lugar.

3.2 RASGAR UMA IMAGEM COMO SE RASGASSE O FIRMAMENTO

Para Deleuze e Guattari, o artista é aquele que vai ao caos buscar variedades e, com elas, erige “um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânico, capaz de restituir o infinito” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 238-239). Inspirados num poema de D. H. Lawrence, os filósofos sugerem a necessidade de rasgar o firmamento e as suas constelações reconfortantes; abrir uma fenda no guarda-sol e olhar diretamente para o real, através da fenda, até a sua luz bruta. Destruir, enfim, a cobertura de clichês, de opiniões prontas muito bem formadas, para vislumbrar um pouquinho de caos. Do qual a arte pode produzir composições, lutando para torná-lo sensível, com suas obras que remontam a ele (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 241). Composições capazes de contrariar as certezas, reordenar o mundo, desativar dispositivos, levantar-se contra a história de final conhecido e aceito, oferecer imagens menos gastas, menos corrompidas, menos desvitalizadas. E mais inquietantes. Nem por isso mais verdadeiras, mas com sorte um pouco mais justas porque dão a ver as invisibilidades, dão voz a silêncios, profanam os sagrados incontestáveis do mundo dos homens.

Tudo isso sem configurarem, necessariamente, arte de denúncia; são composições não informativas e não publicitárias; menos literais e mais literárias. “A luta com o caos só é o instrumento de uma luta mais profunda contra a opinião, pois é da opinião que vem a desgraça dos homens” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 243). Em ação conjunta, a arte, a ciência e a filosofia podem sustentar o homem que se perde no deserto do caos, impedindo o seu desaparecimento. O que esse sujeito sensível pode trazer de sua errância senão um mapa do caos? O que, afinal, ainda haveria de caótico

em tal mapa? Alguma sabedoria? E que conhecimentos deterministas advêm do mapeamento da vida? A que custo?

O conhecimento é produzido pela arte, pela ciência e pela filosofia a qualquer custo. Ele é arrancado da carne do mundo, apartado da vida, transformado em mapa. A sabedoria não. Ela precisa percorrer o caminho contrário, à contramão do conhecimento, em seu retorno. A sabedoria precisa reaproximar a criação e a vida, abandonar o mapa arruinado e se perder no território, encontrar nele os invisíveis, indizíveis e impensáveis. Só há sabedoria quando o homem reencontra o comum; ela nasce da partilha do sensível, e não das relíquias das Disciplinas Cartográficas, como diz o conto de Borges (2008, p. 155).

Ao falar sobre o detalhe da pintura encarnada, Didi-Huberman desenvolve a ideia de que a fratura do ideal irrompe o acontecimento pictórico, que ele denomina “fulgor” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 105). O ideal, seja matemático ou metamórfico, se expandiria ao ponto de se romper, restando então a ruína do quadro. Pois esse fulgor

pode ser o efeito de pano: um quase-trauma que destaca o figural como não identificável. É um efeito de violência delusiva (o contrário de um *trompe-l'oeil*). É o fulgor como não-senso. Ele evoca algo como a surpresa de um *não-é-isto*, um *não-é-possível*. É um efeito de desastre na ordem do visível. Mas o fulgor pode igualmente advir, em segundo lugar, como efeito de detalhe: uma quase-alucinação, com o efeito de “real” que lhe é próprio e que destaca o figurativo como uma hiperidentidade, uma identidade ou uma singularidade de intrusão. É um efeito de violência ilusionista. É o fulgor como detalhe realista. Ele evoca a surpresa de um *é isto*. É um efeito de descoberta, de achado ou de redescoberta na ordem do visível (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 105-106).

Didi-Huberman interroga as certezas da História da Arte; seu trabalho crítico deseja recuperar o princípio da incerteza. Pela via teórica, ele procede de maneira similar ao que Adriana Varejão faz na prática, a saber: rasgar a imagem, desfigurando-a; abrir a figura e livrá-la da própria noção de imagem. Em outras palavras, o autor reivindica para a História da Arte uma sintomatologia da imagem capaz de vê-la rasgar o dispositivo da representação.

“O objeto de ver, eventualmente tocado por uma ponta de real, desmembrará o sujeito do saber, votando a simples razão a algo como sua rasgadura. *Rasgadura* seria então a primeira aproximação para quem renuncia às palavras mágicas da história da arte” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 186).

O ideal se destroça como no mapa de Borges: inútil, desvitalizado, correspondente à realidade, porém insuficiente. Sua fratura, ainda assim, é capaz de produzir um acontecimento vital, poético, de descoberta. Uma experiência estética. O território se apresenta na ruína do mapa; o real pode ser vislumbrado no espaço entre os fragmentos.

É da ruína da carta náutica de Lopo Homem que se cria o Mapa de Lopo Homem II. É por toda a razão científica desconstruída que a pintura emerge. Por essa sua falha, podemos vislumbrar o real da arte: aquele instante derradeiro que antecede sua transformação em interpretação, crítica ou teoria. Um relampejo antes que o firmamento mais uma vez se interponha, afastando o espectador do caos.

3.3 FRAGMENTOS

Se a memória pode ser descrita como um mapa, o esquecimento seria formado por locais ermos onde tudo que é inscrito acaba encoberto pelo pó, oculto pelo processo de latência no tempo e no espaço. Acabaria nas areias movediças em que a verdade afunda conforme o seu peso. Em tais lugares não há referências que possibilitem ao viajante se localizar; tudo ao redor parece vazio, não existe norte ou sul, leste ou oeste, existe apenas a certeza de perder-se. Na paisagem da memória formam-se os desertos habitados por indícios, restos, fragmentos daquilo que um dia foi realidade. Quem explora tais desertos assume os riscos. Quer resgatar um ponto de conexão com o que se passou. Busca a relíquia, que é a verdade esquecida, a realidade que já não é. Como podem, indícios tão breves, ampliarem-se em tantas possibilidades? Como pode um fragmento deter tamanha potência?

Segundo Adriana Varejão, “as ruínas servem de metáfora para um tempo inacabado. Indicam a fragilidade da tradição, a precariedade da noção de projeto e a instabilidade dos valores em países como o Brasil, onde o descontínuo é a regra.

Representam o tempo iminente da decomposição da carne” (KELMACHTER e VAREJÃO, 2004).

Restam as ruínas de uma época, de uma realidade cultural, de um mundo outro. Restam junto as questões: o que fazer com elas? Como fazer? Que ética é necessária no trato das ruínas? De que maneira elas fazem história, de que maneira revelam aquilo que está latente na sua forma incompleta, transitória e imperfeita?

Para Baudrillard, nem tudo são fragmentos; há também fractais, que, diferentemente daqueles, pressupõem um conjunto que pode não ter existido (BAUDRILLARD, 2003, p. 41). Em suas palavras:

o fractal é uma espécie de segmentação, de proliferação, mas cada elemento não cria o vazio à sua volta. Por sua vez, o fragmento cria o vazio, o branco; aliás, é isso mesmo o que permite constituir o fragmento como singularidade. [...] Vistos de perto, o fractal e o fragmento têm um aspecto de semelhança. Nenhum deles faz parte do universo do real nem da representação; ambos estão fora de sentido, fora de representação, mas estão aí, cada um de seu lado, de maneira completamente adversa (BAUDRILLARD, 2003, p. 91).

Enquanto o fractal basta em si mesmo, o fragmento vem acompanhado de uma vontade de enfrentar o vazio e o desaparecimento, e precisa ser “decodificado em sua literalidade”. Com isso, o filósofo sugere que a apreciação não se atenha a pressupostos nem reduza os significados do fragmento a uma moral, de maneira que ele permaneça inesgotável para o pensamento (BAUDRILLARD, 2003, p. 42-44). Deve-se, assim, preservar uma abertura interpretativa, ao invés de encerrar o fragmento num significado bem esclarecido, como se fosse possível restaurar com exatidão suas partes desaparecidas.

Poderíamos dizer que os fractais sustentam uma forma fragmentária sem, no entanto, remeter àquilo que estaria faltando. Na matemática, o fractal é característico de elementos como flocos de neve, ramificações de bronquíolos, bacias hidrográficas, ou seja, formas que apresentam uma irregularidade fundamental. Elas contêm, em sua estrutura, cópias menores de si próprias, que se repetem ao infinito. Os fractais estão ligados a áreas da física e da matemática chamadas Sistemas Dinâmicos e Teoria do

Caos, e suas equações são usadas para descrever fenômenos que, apesar de parecerem aleatórios, obedecem a certas regras, como o fluxo dos rios. Eles não são explicados pela geometria euclidiana, dada sua dimensão fracionária (SALLA, 2011). O fragmento, por sua vez, é necessariamente incompleto; ele aponta para o que falta a si próprio, sugere uma forma anterior, apresenta a insuficiência da própria apresentação. Pois o que Baudrillard sugere é que o intérprete recuse a tentação de complementar o fragmento, encerrando-o numa forma determinada; seria mais prudente sustentar a abertura que ele oferece, de maneira que seu enigma permaneça vivo.

“Parece que o fragmento é a forma artística da nossa época. Todos que já refletiram sobre a arte e o pensamento precisaram tratar desse problema”, diz Susan Sontag (SONTAG e COTT, 2015, p. 59). Das ruínas do passado restam fragmentos, a partir dos quais criamos histórias. Como se juntássemos as peças de um quebra-cabeças falho, que precisa ter os buracos remanescentes preenchidos com tinta. Os fragmentos são facetas de uma totalidade inexistente – perfeita?, inútil? –, a partir das quais se imagina o que fomos, o que somos, o que pretendemos ser. O fragmento, afinal, é o operador de uma série de histórias possíveis. Mas a questão que nos interessa saber é: como fazer para que ele seja, em especial, um operador de histórias impossíveis, fantásticas, irreais? Como podemos produzir histórias sem destruir o espaço vazio que o fragmento oferece?

“O fragmento é literalmente decadente – e não no sentido moral –, pois é o estilo do fim de uma era, e com isso quero dizer o fim de uma civilização, de uma tradição de pensamento ou de uma sensibilidade” (SONTAG e COTT, 2015, p. 60). O fim da Modernidade, que fez questão de pôr em ruínas a tradição, conforme a narrativa da ruptura com o passado? Ora, a Modernidade já foi passada a limpo?

Há passados distantes, há passados recentes. Há também aqueles que sequer aconteceram, mas que irão acontecer cedo ou tarde. São os passados que nos destinam, e que aguardam uma historiografia. Por sua vez, “há fragmentos criados pelas mutilações da história, e temos que assumir que as palavras não foram escritas como fragmentos – elas se tornaram fragmentos porque o material se perdeu” (SONTAG e COTT, 2015, p. 61).

Desde a acrópole de Atenas às pirâmides maias, à porcelana chinesa mais antiga, ao bombardeio dos museus de Dresden, à queda do muro de Berlim, à queda das Torres

Gêmeas, às demolições de templos no Oriente Médio, às terras inundadas pela usina de Belo Monte, à lama em Bento Rodrigues. Se os fragmentos são o estilo de um fim – e não o estilo “do” fim –, são também o que resta da linguagem quando os diálogos não são possíveis. São vestígios de uma política despedaçada.

Didi-Huberman chama atenção para o paradoxo desse vestígio, cuja sobrevivência é, ao mesmo tempo, soberana e rastro de apagamento; um “operador visual de desaparecimento”, ele diz (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 194). Como se o vestígio fosse uma espécie de forma de existência entre o fractal e o fragmento, ou um ponto comum em que ambos são ambíguos e, portanto, indistinguíveis.

Que espécie de fetiche histórico é esse que nos faz admirar fragmentos, construir museus, adorar relíquias de uma civilização que só permanece enquanto sugestão? O que eles têm a dizer? “Sinto que a Vênus de Milo nunca teria se tornado tão famosa se tivesse braços”, diz Sontag, a título de provocação. “Começou no século XVIII, quando as pessoas viram a beleza das ruínas. Suponho que o amor pelos fragmentos tem primeiro a ver com certo sentido do *pathos* da história e com as devastações do tempo” (SONTAG e COTT, 2015, p. 61).

Começou muito antes. Donatello e Brunelleschi viajaram de Florença a Roma para estudar as ruínas. Os monges românicos resgataram pergaminhos gregos e deram início às traduções de textos clássicos. Artistas atuais se apropriam de fragmentos e criam obras fragmentadas; mosaicos sincrônicos, talvez até anacrônicos, de formas de existência passadas, presentes, futuras. As narrativas cronológicas também se partiram ao longo do século XX. A linguagem da ruína impera? A linguagem da Modernidade, com suas facetas, perspectivas, lascas, vestígios, arquivos; matérias-primas dos nossos tempos?

A história aponta o presente; “voltar” não passa de um exercício de linguagem. Retomamos o passado sempre hoje; a memória está presentificada no corpo. “Devemos nos dedicar à sobrevivência ou ao renascimento?”, quer saber Jean Baudrillard. Sem resposta satisfatória, ele diz que as promessas de futuro seguem a mesma trilha das lembranças do passado: elas desaparecem junto com o próprio princípio de realidade. Pois “a realidade é apenas um conceito, ou um princípio, e por realidade quero dizer todo o sistema de valores conectado com este princípio” (BAUDRILLARD, 2001, p. 69).

Com o real assassinado, sequer a questão do referente, do sujeito e seu objeto, pode ser apresentada. A estrutura se despedaçou (BAUDRILLARD, 2001, p. 68). Mas o princípio de realidade persiste. É ele que permite imaginar outras realidades e também o que escapa delas. A virtualização, enfim, não é absoluta.

Por sua vez, a irreversibilidade do processo é uma característica importante do pensamento que pretende o fim das certezas:

a irreversibilidade está na base de um sem-número de fenômenos novos, como a formação dos turbilhões, das oscilações químicas ou da radiação laser. Todos esses fenômenos ilustram o papel construtivo fundamental da flecha do tempo. A irreversibilidade não pode mais ser identificada com uma mera aparência que desapareceria se tivéssemos acesso a um conhecimento perfeito. Ela é uma condição essencial de comportamentos coerentes em populações de bilhões de bilhões de moléculas (PRIGOGINE, 2011, p. 11).

Se a irreversibilidade se apresentava como abstração, agora é entendida em termos de entropia: conceito da termodinâmica, da ciência dos processos irreversíveis, orientados no tempo, como as narrativas históricas. Pois não é possível pensar a extinção da história, em condição de irreversível, se ela estiver fora do tempo. A maioria dos processos naturais está orientada no tempo, é assim que opera o papel constitutivo deste; tanto por irreversibilidade quanto por instabilidade. Pois se é a irreversibilidade que institui a direção do tempo, é a instabilidade que produz o tempo sensível das artes.

A revisão do conceito de tempo na física levou aos sistemas dinâmicos instáveis. “A ciência clássica privilegiava a ordem, a estabilidade, ao passo que em todos os níveis de observação reconhecemos agora o papel primordial das flutuações e da instabilidade. Associadas a essas noções, aparecem também as escolhas múltiplas e os horizontes de previsibilidade limitada” (PRIGOGINE, 2011, p. 12).

A formulação de novas leis da física amplia certa maneira de compreender a natureza e o mundo. Se os processos irreversíveis são o fundamento descritivo da ecosfera, os processos reversíveis correspondem sempre a idealizações (PRIGOGINE, 2011, p. 25). Todo fundamento descritivo implica também um processo narrativo e, no

limite, a constituição de uma história sem fim, pois nunca deixamos de contá-la e editá-la.

Assistimos ao surgimento de uma ciência que não mais se limita a situações simplificadas, idealizadas, mas nos põe diante da complexidade do mundo real, uma ciência que permita que se viva a criatividade humana como a expressão singular de um traço fundamental comum a todos os níveis da natureza (PRIGOGINE, 2011, p. 14-15).

As formas resultantes da instabilidade são imprevisíveis. Podemos prevêê-las apenas como acontecimentos, como *modus operandi*, ou seja, como uma formulação em princípio prevista que renderá um resultado imprevisto. Se a racionalização se torna exponencial e caótica, como diz Baudrillard (2001, p. 70), a instabilidade mantém o processo em operação contínua. Operar em regime de instabilidade produz um paradoxo de resistência ao fim; pois a mesma instabilidade que levaria ao fim é a forma que o sistema inventa para adiá-lo ao máximo, tentando desviar das condições de ameaça, perseguindo seu ponto de impossível. Ao contrário, a estabilidade, que deveria mantê-lo sob controle, leva o sistema ao colapso justamente porque anula qualquer ímpeto de adaptação aos novos contextos. A estabilidade do homem, por exemplo, teria o levado à extinção muito tempo atrás; foi a instabilidade do seu sistema vital, orgânico, que possibilitou a sobrevivência, segundo a Teoria da Evolução de Darwin.

Se o tempo histórico produz um sentido e uma estrutura narrativa de começo, meio e fim, como produzir reversibilidade, quer dizer, como ser uma exceção das leis da natureza, de maneira a escapar da determinação? Como não ser alvejado pela flecha do tempo que nos conduz numa direção específica, ainda que imprevisível? Em vez disso, seria possível inventar outras temporalidades, desvios, formas alternativas? Não para retomar o ideal clássico, humanista, que não encontra correspondência no mundo; mas para sustentar a potência imaginária das utopias, dos desejos, das forças criativas que também não encontram correspondência no simbólico ou no imaginário, pois persistem não inscritas, numa espécie de real que jamais se esgota. Não se trataria de declarar o fim de nada, mas um princípio poético do mundo. “A resistência mais forte a essa virtualização destrutiva vem da própria linguagem [...]. O mundo e sua duplicata não

podem ocupar o mesmo espaço. [...] O conflito entre eles é inevitável” (BAUDRILLARD, 2001, p. 76-77). Se a física do século XX assumiu como princípio a irreversibilidade da natureza, a arte poderia negá-la, percorrendo não o sentido do tempo, mas os desvios do sensível? Poderia essa arte insistir em heterotopias, que são como utopias realizadas, dispostas no mundo ao mesmo tempo em que parecem deslocadas da sua realidade?

Um paradoxo, enfim. Se o pensar deve ser paradoxal, o fazer e o ver também. É pelo paradoxo, pela ambiguidade e por seus limiares indiscerníveis que se reverteria a irreversibilidade da flecha de tempo, as suas determinações e imposturas narrativas. Ao ponto de desconstruir, pelas potências profanadoras da arte, as certezas sobre o mundo.

Podemos dizer que a ficção e a ilusão são os artifícios que mantêm o sistema vivo, que produzem instabilidades suficientes para evitar o colapso completo. Pois o sistema vivo nunca é apenas sistemático, burocrático, endurecido; é também um organismo vibrátil, pulsátil, intensivo, que deseja conexão e transformação. “Contra este paraíso artificial de tecnicidade e virtualidade, contra a tentativa de construir um mundo totalmente positivo, racional e verdadeiro, precisamos resgatar os vestígios da opacidade e do mistério definitivos do mundo ilusório” (BAUDRILLARD, 2001, p. 81).

Ao rasgar a pele do quadro, Adriana Varejão ataca o que é próprio do registro científico documental, representado pela cartografia, com seus métodos iluministas de “medir, descrever e classificar a natureza como forma de dominar o mundo” (VAREJÃO e HERKENHOFF, 2006, p. 22). Poderíamos ver, nesse gesto, um princípio profanatório? Uma insurgência contra outro princípio, ou melhor, contra outra forma de realidade?

3.4 LACUNAS E APAGAMENTOS

As histórias da humanidade são contadas por meio de rastros e arquivos. Constituem-se daquilo que resta dos apagamentos, esquecimentos e silenciamentos do vivido. Uma parcela ínfima da imensurável totalidade da vida sobrevive ao tempo. Por isso a natureza da história é lacunar,

resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé. O arquivo é cinza, não só pelo tempo que

passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. É ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência [...] de uma barbárie documentada em cada documento da cultura (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211).

Uma tarefa do historiador seria esta: investigar reminiscências da cultura e buscar, na sua memória, a barbárie que a produziu. “O artista e o historiador teriam, portanto, uma responsabilidade comum, tornar visível a tragédia na cultura (para não apartá-la de sua história), mas também a cultura na tragédia (para não apartá-la de sua memória)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214).

Se pouco sobrevive ao esquecimento, “cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210). Uma força poderosa contrariou o desaparecimento ao qual tudo está fadado. Essa força contribui com alguma narrativa da humanidade. É dever do historiador perseguir as pistas que levam ao como, ao por quê, ao quando e ao quem de tal força, que quase sempre são plurais, complexos e um pouco inexatos. Mas invariavelmente estão relacionados com o poder e o possível.

Para exercer o seu poder, essas forças incidiram sobre os possíveis da vida, tornando parte deles impossíveis de se realizarem, num processo de submissão que produz outra espécie de desaparecimento. Digo outra espécie porque não se trata daquele desaparecimento lacunar, relativo ao que não sobreviveu na memória dos homens, mas a um desaparecimento perverso, provocado pela opressão, pelo descaso, pelo autoritarismo, pelo policiamento higienista e/ou moralista que frequentemente se exerce para silenciar as insurgências daquilo que está vivo, que é menor e que se inflama sob a superfície domesticada da existência.

Se dermos uma dobra no que Didi-Huberman propõe, encontraremos um dever ainda mais exigente do historiador: investigar os desaparecimentos que sustentam as evidências, os discursos, os conhecimentos. Desaparecimentos que sobrevivem ao extermínio, às extirpações e às demais violências exercidas por aquilo que é hegemônico. E que não estão nas lacunas, mas nos próprios arquivos da História, nas entrelinhas das suas narrativas legíveis e legitimadas. Pois tampouco o que sobreviveu está completamente dado, explicitado, evidente. Além do silêncio do que desapareceu há

os silêncios implícitos: o não dito, o censurado, o tabu, o insignificante, o desprezível, as vozes menores sufocadas por autoridades.

Encontramos aí uma tortuosa dificuldade, pois esses invisíveis são também um pouco indizíveis e impensáveis; porém, uma vez dispostos numa cadeia de produção de subjetividades, eles sustentam visibilidades, dizibilidades e pensabilidades.

Os desaparecimentos que habitam o fora da linguagem e que, portanto, não se inscrevem, talvez sejam os pontos em que os arquivos falham. É para eles que devemos olhar. São os pontos de acesso ao real, se pensarmos que o real da arte não está na realidade dos homens, mas justamente no que escapa desse enquadre, no que fica fora do quadro e não pode ser representado.

Quando Adriana Varejão lacera a pintura, ela parece apontar para esse real; como se apontasse para fora do discurso, dos signos e símbolos e assim denunciasse, justamente, a fragilidade deles. Frágeis no sentido de que, acaso intimados, eles não sustentarão a autoridade da verdade absoluta; são estruturados ficcionalmente e ilusoriamente, e aí deveria ter origem a sua potência. A artista aponta para esse desvio, como se deixasse os domínios da linguagem para se aproximar da carne viva. Isso porque, nas palavras de Herkenhoff (VAREJÃO e HERKENHOFF, 2006, p. 41), “sua obra trabalha com a carne da pintura, a carne da linguagem, a carne da História”, e não apenas com a pintura, a linguagem e a História.

Para tanto, ela não precisa recorrer à carne “verdadeira”. Sua matéria é um artifício assumido, que não pretende destruir o campo das representações pictóricas e transformar a pintura em objeto concreto, como fizeram a Lygia Clark neocroncretista e o Lucio Fontana espacialista. Adriana Varejão retoma o *modus operandi* do Barroco, suas contradições, demasias e cenografias, e o expande para o entorno da pintura; então, não apenas o quadro é assumido como território ficcional, mas o mundo que o acolhe também, com suas construções simbólicas dispostas numa estrutura narrativa de tempo, espaço, enredo, personagens e linguagem. Dispostas, enfim, numa estrutura conformativa própria da História e suas histórias. Assim o mapa, entendido como um dispositivo científico que em certa medida se confunde com a realidade do território, deixa ver o que tem de invenção, criação e ilusão.

A própria Adriana explica:

sempre me interessei em criar ficções históricas, em reescrever e me inserir como agente da história. [...] Tanto os mapas quanto a azulejaria sempre tiveram para mim um papel de documentos históricos com base nos quais eu poderia trabalhar. [...] Meu território transitava principalmente entre a história e a antropologia, e menos sobre a pintura em si. [...] Meu suporte, no entanto, sempre foi a pintura. Eu pintava o papel em que se inscrevia a história (VAREJÃO e HERKENHOFF, 2006, p. 20).

A conformação é o mapa que se traça sobre o território numa profanação do real: sistematização ficcional e ilusória, síntese posta como realidade, representação interpretativa necessariamente parcial, insuficiente, faltosa. Que não consegue ser viva como a experiência, mas a revive, recria, interpreta, representa e reapresenta, toma-a para si e teoriza, desenha contornos, acumula camadas, esquematiza estrategicamente conforme os jogos de poder em voga.

Para Adriana Varejão, a experiência viva se imprime na pele, desenhando um mapa sobre o território, assim fica à mostra aos outros corpos da humanidade, cada qual com o seu trecho de história. Seus trabalhos põem em xeque os métodos de produção da história passada e presente, assim como os seus lugares comuns. Como ela mesma explica:

critico também as projeções de clichês, como em *Mêlée de Guerriers Nus*, em que as figuras animalizadas dos índios, sua “selvageria” sem alma, criam uma justificativa para o seu Holocausto. Esse processo se repete no campo da política internacional e continua a ocorrer diante de nossos olhos. Mudaram apenas os nomes. O selvagem de outrora pode ser o atual terrorista (VAREJÃO e HERKENHOFF, 2006, p. 31).

As linguagens científicas, sejam cartográficas, médicas ou antropológicas, entre outras, vão aos poucos sendo apropriadas, transtornadas, profanadas. Elas se despem da assepsia e confessam suas conformações, a saber: os moralismos, os autoritarismos, os interesses políticos. Adriana Varejão obtém esse efeito por meio de procedimentos variados, tais como a transposição de um trabalho e de uma linguagem alheios, a evisceração, as tentativas de sutura. Ela vai, assim, subvertendo forças, revertendo jogos

de poder, reinventando histórias. Como a própria artista diz, “os desenhos científicos não me trazem qualquer informação em si. Interessa-me criar novos conteúdos ‘à maneira’ deles e, a partir deles, iniciar uma outra narrativa, mais delirante. Trata-se, muitas vezes, de dar voz ao que não foi dito” (VAREJÃO e HERKENHOFF, 2006, p. 23).

Didi-Huberman sugere que o historiador da arte recupere as cinzas do passado que chegaram até nós, e que a princípio parecem inertes. “É preciso acercar o rosto [...]. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

À sua maneira, é o que Adriana Varejão faz nos interstícios da História da Arte: ela reaviva a chama dos fatos e dados que parecia extinta, reabre os arquivos, atacando as aparências domesticadas, superficiais, e assim revive a experiência no corpo da obra. “Qualquer citacionismo não é mero embarque [...], mas um trabalho de compreensão da espessura da história e do seu processo de condensação e troca”, explica Herkenhoff. Para quem “a obra de Varejão trata da interação de planos de representação: a história da arte serve para rever criticamente a pretensa totalidade da história que molda e é moldada pela arte” (HERKENHOFF e VAREJÃO, 1996, p. 5).

Eu acrescentaria que seu trabalho de pintura é da ordem da visibilidade, portanto, do mesmo modo como a carta náutica original de Lopo Homem, ele está fadado a reiterar modos de ver, pensar e dizer, ao mesmo tempo em que tem o potencial de reordenar imaginários, forças e fragilidades. Adriana aposta na pintura. Pois tornar visíveis os imaginários, apresentando aquilo que têm de ambíguos, suspeitos, paradoxais, talvez seja um primeiro passo para fazer a história falar e tornar os silêncios perceptíveis.

3.5 SUTURA E OBJETO-CICATRIZ

Eis que a ferida se fecha. Deixa sua marca num corpo que nunca mais será como antes. Aliás, será outro e ainda aquele, um paradoxo característico do que é vivo e deseja sobreviver. Tal é a transformação provocada pela experiência estética.

O trabalho de arte é cicatriz do artista, resultado de seus embates no ato de criação. Tecido orgânico produzido no corpo a corpo: o corpo do artista *versus* o corpo da obra.

As feridas do Mapa de Lopo Homem II podem tocar as feridas de quem o vê? Podem fechar algumas e abrir novas? Em relação a esse sujeito que vê, irromperia uma experiência de si na capacidade de ser o outro? Seria possível experimentar um outro do passado, outro do presente, outro do futuro?

De certo modo, Lacan dirá que sim. O psicanalista chama de “sutura” a junção do imaginário e do simbólico que decorre do ato de ver. Tal ato “é retomado numa dialética, essa espécie de progresso temporal que se chama precipitação, arroubo, movimento para frente, que se conclui no *fascinum*” (LACAN, 1988, p. 114). Em outras palavras, ver implica costurar as imagens ideais que o homem projeta no mundo, que é tudo o que ele pode identificar, e a estruturação simbólica que as sustenta; como se suturasse a falha aberta entre o anteparo e a imagem, estabilizando o corpo da obra num anteparo-imagem.

Se esse é o procedimento realizado pelo ver, nos interessa reabrir os pontos, ou não deixar que a sutura se realize por completo. Isso porque através da fissura provocada no/pelo trabalho artístico se encontra um acesso à experiência estética; é dessa abertura entre as imagens ideais e a rede de signos que pode irromper um mundo novo. Ao mesmo tempo, a ferida sangra, o trabalho artístico pode desfalecer. Evoca-se, assim, um cuidado duplo.

Elizabeth Lima explica que desse cuidado surge um objeto-cicatriz. Pois “o acontecimento nos joga para fora de nós mesmos, rompe a teia de significações, desterritorializa uma organização subjetiva, abre o corpo e coloca-o diante do não-senso. Para ir além desse momento de crise, sem desmoronar, é preciso que se possa criar novos mundos” (LIMA, 2011, p. 188).

Criar um novo mundo implica reorganizar traços e trajetórias numa nova imagem de mundo. Também implica encarnar um corpo outro que o habite. A experiência estética é, como se sabe, um ato de criação. Assim como é um ato de incorporação. Ela se realiza “num intervalo entre a ferida e a sua cicatriz. A cicatriz é tecido. Produção de tecido vivo para conter o escoamento do sangue e tentar refazer a superfície” (LIMA, 2011, p. 189). A arte que é dada a ver expõe o seu espectador quase como num reflexo

de espelho. “A abertura indiscriminada para o exterior pede a construção de uma membrana que filtre, deixe passar ou impeça, isto é, organize os encontros” (LIMA, 2011, p. 189).

A organização do corpo e do mundo é o que se conforma a partir da experiência estética com o objeto-cicatriz. Há primeiro o corte e o sangramento, depois a sutura e a cicatriz. Então há a mediação de todo o restante por essa membrana, que passa a regular os fluxos vitais. Impossível ignorá-la, impossível removê-la sem produzir outra ainda mais grave no lugar; pode-se apenas maquiá-la e enfrentar as consequências da ocultação. A intensidade da experiência estética decorre conforme a complacência das cicatrizes do espectador sobrevivente.

A autora acredita que o encontro com o objeto artístico requer marcações de território (LIMA, 2011, p. 191). O Mapa de Lopo Homem II, apropriado e mapeado pela artista, obriga o espectador a também apropriar e mapear. O corpo da obra pede para ser incorporado. Suas feridas doem no outro. Ninguém sai ileso da experiência estética. Se o espectador permanece como chegou, nada aconteceu, não se realizou experiência alguma. Deseja-se a cicatriz. Ou melhor: a cicatriz é obra do desejo realizado, enquanto a experiência estética é como o “objeto *a*” lacaniano, ou seja, o objeto causa do desejo (LACAN, 2005, p. 60), “traço em razão do qual desejamos o objeto” (ŽIŽEK, 2010, p. 85). Žižek explica que o objeto *a* é como uma entidade que não tem consistência substancial e que só adquire forma definida quando olhada de um ponto de vista enviesado pelos desejos e medos do sujeito. “É o estranho objeto que não é nada senão a inscrição do próprio objeto no campo dos objetos, sob a aparência de um borrão que só ganha forma quando parte desse campo é anamorficamente distorcida pelo desejo do sujeito” (ŽIŽEK, 2010, p. 87).

O próprio olhar, para Lacan, é um objeto *a*. E “o objeto *a* é algo que o sujeito deve ‘perder’ para poder se constituir enquanto Eu, ou seja, exatamente para individualizar-se através dos processos de socialização” (SAFATLE, 2017, p. 70). A obra de arte, nessa relação, funciona como uma operadora do desejo realizado na cicatriz, o qual se realiza por meio da experiência estética. A cicatriz, enfim, é o que resta da realização de um desejo, por isso não pode ser esquecida.

Isso faz ainda mais sentido se considerarmos que o objeto *a* é o agente pelo qual usufruímos a satisfação do desejo realizado (ŽIŽEK, 2010, p. 97). Satisfação que, no caso da arte, pode ser chamada de apreciação estética.

Assim como o Mapa de Lopo Homem II possui feridas abertas e tentativas de sutura literais, outros trabalhos de Adriana apresentam falhas, fendas, trincas, desde aquela época inicial aos Mimbres mais recentes (Figura 51). A própria artista explica que as fissuras “craquelê” foram introduzidas em seu trabalho já na década de 1990 e se referem à cerâmica chinesa da dinastia Song (KELMACHTER e VAREJÃO, 2004). Paulo Herkenhoff (2005) chega a afirmar que o espaço real de junção dos azulejos é fundamental para a obra de Adriana, assim como as linhas orgânicas entre planos concretos foram fundamentais para a obra de Lygia Clark.

A comparação aponta uma antítese e uma semelhança que para nós são muito importantes: de fato, Lygia Clark descobriu um espaço existencial entre as superfícies planas e bem delimitadas das pinturas. A partir daquele espaço ela abriu uma brecha maior, a ponto de instituir um lugar ambíguo para sua obra, entre a arte e a clínica (ALMEIDA, 2013). No caso de Adriana, as fendas se abrem entre espaços alegóricos e apontam para uma possibilidade de real. A lógica não é apenas diversa, mas oposta. As superfícies concretas de Lygia, em sua tentativa de negar o representacional, são o oposto da alegoria artificial de Adriana; porém de alguma maneira as linhas orgânicas de Lygia apontam para o mesmo espaço potencial que se encontra nas lacerações de Adriana; ambas remetem a um corpo (da obra, do espectador, da vida) e a uma possibilidade existencial, e apontam para uma realidade que não está na obra, mas naquilo que falta a ela.

As transposições de figuras e objetos, da China à Guanabara, da história do Brasil de Eckhout à história da medicina, entre tantas outras que podemos ver na obra de Adriana, mantêm uma ancoragem em fragmentos da realidade. É por conta dessa referência precisa que a transposição pode ser localizada e percebida. Nesse sentido, a artista faz uma aposta semelhante à de Baudrillard, para quem “todas as coisas que tenham perdido sua referência estão destinadas a se reproduzirem indefinidamente” (BAUDRILLARD, 2003, p. 60). Não existe craquelura se não houver azulejos; não existem azulejos se não houver rejuntas, porcelana, pintura, navegações, História.

Adriana recolhe fragmentos da história e os reconecta. Faz isso de modo a chamar atenção para o procedimento, como vemos na dobra que produz a partir do Tiradentes de Pedro Américo, cujo corpo fragmentado, antes reunido numa única pintura, é mais uma vez fragmentado e reunido numa instalação. Esquartejamento e sutura são metodologias suas para recriar histórias.

Esse procedimento remonta à técnica japonesa do *kintsugi*, que consiste em restaurar peças de porcelana quebradas por meio de uma sutura feita com laca e ouro em pó, de maneira a valorizar a cicatriz remanescente (Figura 58). Não há ocultações, não há engodos. A correção é dada a ver, ela inclusive fundamenta um visível outro; produz um corpo para uma nova vida.

A lenda diz que o shogun Ashikaga Yoshimasa, no Japão do século XV, enviou de volta à China uma vasilha de porcelana muito valiosa, usada para a cerimônia do chá, que acidentalmente se quebrara, provocando-lhe uma tristeza profunda. Ele reuniu os cacos e solicitou que a peça fosse restaurada pelos artesãos chineses, que dominavam a técnica da porcelana mais refinada, elegante símbolo de nobreza.

Imaginamos sua consternação ao reaver a vasilha remendada com horrorosos grampos de metal, dispostos como pontos falsos em uma ferida. Inconsolado, o shogun teria repassado o desafio a seus próprios artesãos, que então desenvolveram a *kintsugi*.

A *kintsugi* opera por um princípio contrário do princípio do Barroco: enquanto este trabalha com a representação simbólica por meio de alegorias, aquele destaca a concretude na sua realidade material.

Em vez de restauração, diríamos que se trata de uma técnica de reparação, termo que carrega dois significados. O primeiro diz respeito a “re-parar”, ou seja, a interromper o movimento e permanecer parado, como faz o espectador atento a uma pintura. Essa reparação implica intensidade, disposição e abertura ao outro. O sujeito repara na materialidade do objeto artístico porque está predisposto a apreender dele algo além, que transcende o aspecto simplesmente material. Não basta parar e olhar, é preciso reparar, dedicar tempo e atenção, exercitar a conformação crítica.

Figura 58 – Porcelana restaurada com a técnica kintsugi

O segundo significado do termo remete ao conserto, ao cuidado com a forma, à “cura” do corpo da obra. Enquanto a restauração lida com a aura dos fragmentados, que precisa permanecer sagrada, a reparação é profanatória: visa restituir o objeto ao uso comum, colocar de novo em movimento, possibilitar que seja retomado na sua banalidade.

Essa reparação que interrompe o movimento ao mesmo tempo em que o retoma é o paradoxo que nos interessa pensar.

A técnica *kintsugi* possui similitudes com a estética do *wabi-sabi*, ao ponto de ser difícil identificar de que maneira uma influencia a outra. Principalmente no que referem ao acolhimento da memória e à maneira de lidarem com a realidade.

Alheio ao ideal de perfeição, que esvairia a utilidade dos objetos, o *wabi-sabi* aceita e valoriza a dimensão limitada da vida, daí sua tendência a ser entendido, no Ocidente, como uma espécie de poética filosófica praticada em rituais como o da cerimônia do chá. A palavra “*wabi*” faz referência a estilo de vida, caminho espiritual, subjetividade, interioridade, construção filosófica e eventos localizados no espaço; enquanto “*sabi*” representa objetos materiais, arte e literatura, exterioridade, objetividade, ideal estético e eventos localizado no tempo (KOREN, 2008, p. 23). “Em sua expressão máxima, o *wabi-sabi* pode ser um estilo de vida. Em sentido restrito, é um tipo particular de beleza”. Beleza que se manifesta pela irregularidade, instabilidade, rusticidade; no limite, é uma concepção que se manifesta pela não-arte, quer dizer, por aquilo que escapa à estética do belo.

Trata-se de uma beleza que vai à contramão do sofisticado classicismo ocidental. Ela produziria mapas mais próximos do território, não porque seja mimese perfeita, mas porque escapa da utopia da verdade e oferece uma expressão incompleta, transitória e imperfeita para um mundo também incompleto, transitório e imperfeito.

Por se tratar de um paradigma estético baseado na natureza (KOREN, 2008, p. 9), o *wabi-sabi* não se reduz a fórmulas; não há livros, comprovações científicas ou mestres que detêm seus fundamentos. Trata-se mais de um regime estético cujas maneiras de ver, pensar e fazer foram sendo transmitidas numa tradição cultural. Mais do que explicação lógica, os japoneses têm um “sentimento” do *wabi-sabi* (KOREN, 2008, p. 15) que seria impossível reduzir à conceituação do pensamento ocidental.

Sentimento que opera como contraponto ao sagrado inacessível, exterior à ordem do mundo. Com raízes no *zen* budista e taoista, ele cuida da aceitação da realidade enquanto tal. Não no sentido pejorativo do conformismo capitalista, que patologiza o entorpecimento, mas uma aceitação das condições do mundo, que é emancipatória na medida em que escapa do ideal inalcançável e se localiza no agora, no relativo, incontrolável, ambíguo e fugaz. Trata-se de um afastamento da ficção e da ilusão, talvez um movimento impensável na cultura ocidental.

A beleza perfeita dá lugar à rusticidade, e essa rusticidade não tem relação alguma com um estilo “rústico”, como vemos com frequência nos lugares de fuga das metrópoles, tais como cafés, restaurantes, jardins. Trata-se da rusticidade como uma qualidade profana em que a exatidão abre espaço à contradição, a norma se desfaz em meios e a razão cede à intuição. No lugar do progresso há o presente singelo; no lugar da eternidade, o *wabi-sabi* propõe a degradação.

Para cada tentativa de encerrar a história do mundo há uma tigela de cerâmica reparada com a técnica *kintsugi*, cujas cicatrizes ficam à mostra para que a beleza se encontre na aceitação da realidade falha, não idealizada, paradoxal. O *wabi-sabi* não sustenta ideias de completude, perfeição ou restauração, que na cultura ocidental se manifestam nas ruínas, no fetiche pelos fragmentos, no desfazimento da linguagem, na desconstrução dos conceitos e na presença da morte. Ele privilegia a apreciação estética da evanescência da vida (KOREN, 2008, p. 54), que pulsa enquanto pode e desaparece quando já não pode mais. O universo estaria em constante movimento, a favor ou contra a sua potência (KOREN, 2008, p. 45), vulnerável aos efeitos do tempo e das transformações que incidem sobre ele.

O corpo *wabi-sabi* é o repositório do conhecimento e da técnica (KOREN, 2008, p. 81). A tradição não estaria na história nem na linguagem, mas na intensidade dos corpos que a carregam. Por isso o *wabi-sabi* quase nunca é aplicado como representação simbólica, que causa ilusão de uma permanência impossível; seria mais uma implicação na materialidade do mundo, na mesma materialidade que compõe corpos e coisas. Essa crença desloca o sentido da história: do discurso para o soma, da cultura para a natureza, do conhecimento para a sabedoria. Ou, para dizer nestes termos: do mapa para o território.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dizer que a arte profana o real é semelhante àquela afirmação de Rancière que disparou esta tese, segundo a qual o real deve ser ficcionado para ser pensado. Semelhante, e não igual. Qual seria a diferença? Vimos que produzir conformações artísticas implica profanar um real – tanto a partir do gesto poético como dos seus resultados estéticos é possível pensar o real, realizado invariavelmente na forma de realidades, posto em linguagem com suas intensidades ficcionais e ilusórias. O que a frase de Rancière não abrange é a conformação que não rende pensamento crítico nem pacto entre as partes envolvidas no jogo; em outras palavras, o filósofo não considera o aspecto ilusório da experiência estética. Ilusão que, para além das análises de Gombrich sobre o engodo do olhar ou da tradição do *trompe l'oeil*, seria a parte da realidade que não deixar ver os mecanismos de subjetivação a lhe darem forma, que nega a estrutura ficcional do mundo, nega o imaginário no seu sentido fantasioso. Tudo isso para acreditar que real e realidade coincidem, como um mapa que coincide exatamente com o território. Acaso se persiga as trajetórias desse mapa, as localizações serão travestidas de real, muitas vezes tidas como fatos ou verdades, como se houvesse fatos e verdades desassociados de subjetivações. Esse é o aspecto que falta à afirmação de Rancière, como se nela estivesse contemplado pela sua ausência.

A ficção, no caso, aponta para caminho oposto: se tomarmos seus desvios, suas linhas tortas, o mapa será um operador de deslocalização. Que compreende um objetivo possível, plausível e desejável chamado saber. Tal saber nada deve ao conhecimento produtivista ou aos seus jogos de poder: trata-se de um saber comum, originado nas diferenças da partilha do sensível, onde também encontra seu fim e se faz cicatriz.

Qual é a relevância desta tese? Dizer que a arte pode transformar maneiras de ver, pensar e dizer não é mais do que repetir certo lugar-comum, correndo o risco de que tal clichê recaia num romantismo salvacionista, segundo o qual a arte seria a solução para os dilemas da alma, da política, da moral etc. Não é disso que procuramos tratar aqui. Entendendo esse lugar-comum como hipótese, quisemos propor uma interpretação que sugerisse *como* tal transformação se daria; quais mecanismos são postos em operação, quais forças se embatem, qual é o lugar da arte nos processos de subjetivação e dessubjetivação contemporâneos. Nesse sentido, podemos dizer que se trata de uma tese sobre certa metodologia da arte, ou dos processos criativos, que aqui denominamos profanação. Pois, se a arte profana um real, não seria um real qualquer,

como costumamos nos referir à realidade banal e às suas verdades; esse pensamento só faria sentido, no âmbito de uma experimentação estética, se a arte profanar um real inominável, traumático, infinito, que não se inscreve e que está além da nossa capacidade de suportar. Em outras palavras, só haveria relevância no método profanatório se a arte puder levar ao âmbito dos homens, pelas vias da inscrição poética, e conferir novo uso àquilo que se antecipa às regras da linguagem e escapa aos limites do território; a saber: um sensível a ser partilhado.

Seria impossível chegar a esta teoria da arte, que jamais quis ser geral e jamais o será, sem partir de um trabalho poético. A escolha do Mapa de Lopo Homem II é, nesse sentido, um subterfúgio que possibilitou a elaboração de um pensamento crítico *pela* obra de arte. Não é um pensamento *na* obra, que cabe ao artista, nem um pensamento *sobre* a obra, como faria o crítico imprudente; a tese quis se formatar como um pensamento que se elabora pelas vias da arte, em diálogo com ela, e secundário na medida em que só é possível porque a obra lhe antecede.

O trabalho da teoria e da crítica implica racionalizar certo saber sensível das artes, e assim corre os riscos da tradução e do reducionismo. Não tentei ignorar tais riscos. Ao contrário, tentei na medida do possível assumi-los abertamente e produzir com eles, compreendendo as limitações que impõem. O campo delimitado por tais limitações contém, meio indiscerníveis, o possível da tese e também os meus próprios, que pretendi apresentar com sinceridade.

Parte desses possíveis diz respeito às interlocuções selecionadas, que, assim como possibilitam um trânsito transdisciplinar pela história e pela história da arte, pela teoria da arte, pela psicanálise, pela estética, pela política etc., trazem consigo problemas. A começar pela impraticabilidade de aprofundar pontos que podem interessar a este ou àquele leitor. Nesse caso, peço desculpas e deixo o convite para que persiga os caminhos apenas apontados aqui. Tal escolha implica uma aposta metodológica: de que algo promissor acontece quando campos já tradicionalmente instituídos são colocados em tensão e atravessados pelo pesquisador, perfurando suas paredes celulares e fazendo com que seus fluidos se misturem, repulsem ou inflamem.

Aproveitando esta oportunidade de me posicionar criticamente diante da própria crítica aqui produzida, reconheço as falhas e também as suas oportunidades de desenvolvimento futuro. Talvez a mais angustiante delas seja o difícil balanço entre a

profanação e a operação adjunta da consagração, a saber: o ponto em que a arte, para profanar certa crença e criar algo novo, opera também uma sagração de outras crenças e de si própria, de seus atores, meios e resultados. Em outras palavras, esse difícil discernimento entre a força arrebatadora do gesto poético, que pode empoderar seus sujeitos, e a força contrária, algo perniciosa, que insiste em afastar a arte da vida dos homens, mantendo em volta dela certa aura travestida de inacessibilidades das mais variadas ordens, em ação desde o fazer ao apreender. Pois a mesma profanação que devolve ao uso dos homens, dissolvendo governos, traz, em contrapartida, a sagração que sustenta a arte enquanto instituição de poder incongruente com a vida banal e seus respectivos governos sobre o domínio sensível, por vezes conhecidos como estética.

O trabalho de Adriana Varejão também serve a essa questão, em especial no que toca à temática da colonização. Ele de fato retoma certos valores que pautaram as relações sociais entre europeus, nativos e escravos, e que de alguma maneira ainda produzem o brasileiro de hoje, nas suas mais diversas sutilezas individuais. A criação de Adriana provoca e ressignifica certo imaginário da época, soprando brasas e reavivando chamas quase extintas num estado de apatia instituída, que as pretendia manter intocáveis. Por outro lado, a artista está demais imiscuída no sistema de produção, circulação e consumo da arte para conseguir pôr em questão um ramo mais afinado da colonização, para o qual Luis Camnitzer já chamava atenção em 1970, e que Suely Rolnik tem investigado em seus estudos mais recentes.

O artista e teórico uruguaio fala de uma arte contemporânea colonial no sentido de que a América Latina ainda se submete ao modo de fazer arte dos seus colonizadores e reitera o imaginário imposto pelo processo de colonização, inclusive na formatação da sua história da arte. Em outras palavras, algo de colonial persiste na arte contemporânea na medida em que o seu sistema remete a um império, sendo subjugado por ele. Essa submissão ao “estilo internacional”, que na verdade seria um modelo exterior apropriado e reproduzido pelos colonizados, de alguma maneira sustenta a lógica da colonização no contemporâneo.

O autor dispõe essa operação em três modelos: o estilo internacional, o folclorismo regional e pitoresco e a subordinação ao conteúdo político-literário. Em suas palavras:

uma das decisões que posicionam o artista, politicamente e em relação a outras coisas, é o sistema de banalidade ou o sistema que ele vai usar como referência. O artista colonial acredita que faz essa escolha com total liberdade. De maneira geral, entretanto, ele só escolhe a partir de três possibilidades, e as três são baseadas na manufatura de produtos culturais. É assim que se apresenta o paradoxo de que artistas politicamente conscientes se mantenham trabalhando para a cultura da metrópole (CAMNITZER, 2006, p. 270).

O estilo internacional remete à forma e aos processos importados da “metrópole”, que por resultado aperfeiçoa as imagens metropolitanas, da mesma maneira como a criação de produtos coloniais nas colônias sempre foi uma ferramenta para enriquecimento e sofisticação da cultura do colonizador. Seguindo o argumento de Camnitzer, uma das reações a esse estilo é o folclorismo, ou seja, o apelo a tradições mortas com objetivo de afirmar certa identidade nacional, embora elas já não sejam sensíveis à realidade atual e, justamente por ocorrência de um excesso de colonização, estejam apartadas demais do artista. Tal folclorismo faria apenas reiterar o exotismo que o colonizador vê no colonizado, sustentando a subordinação deste em relação àquele. O terceiro e último modelo de Camnitzer chama atenção para a pouca originalidade oriunda do processo criativo artístico que apenas serve à produção de ilustração aos conteúdos políticos-literários, e que obedece, para isso, às regras indicadas pela história da arte.

A criação e o consumo de produtos culturais obedeceriam, portanto, a uma série de normas rígidas e ao mesmo tempo funcionais ditada pela metrópole e compilada de forma acumulativa na história da arte (CAMNITZER, 2006, p. 269). Haveria, segundo o autor, duas possibilidades de escapar dessa subordinação.

A primeira, que ele chama de “alfabetização perceptiva”, implica continuar a usar aquele sistema de referências e aos poucos “informar a respeito de situações não necessariamente estéticas, capazes de afetar o mecanismo que eventualmente vai produzir ou definir uma cultura” (CAMNITZER, 2006, p. 272). O artista faria isso isolando, salientando e trazendo à consciência elementos transculturais, de modo a conceber “essências que permitirão a criação de novas plataformas” (CAMNITZER, 2006, p. 272).

A segunda possibilidade seria afetar as estruturas culturais por meio de ativismos sociais e políticos, como fazem certos grupos artísticos de guerrilha, cujos sistemas de referência são diferentes dos tradicionais. Se a guerrilha urbana e o artista tradicional têm em comum o objetivo de comunicar uma mensagem ao mesmo tempo em que tentam mudar as condições em que o público se encontra, há ainda uma diferença fundamental em suas estéticas subsequentes. Segundo o autor, as opções da arte tradicional preenchem socialmente a mesma função de outras instituições usadas pelas estruturas de poder para assegurar estabilidade. É por isso que elas levam a uma estética do equilíbrio. As guerrilhas, por sua vez, produzem uma estética do desequilíbrio, mais radical, que afeta estruturas, requer total participação ou total rejeição e não dá espaço para o conforto da alienação (CAMNITZER, 2006, p. 272-274).

A obra de Adriana Varejão não promove nem uma tomada de consciência em relação às subordinações da arte nem atua segundo estratégias de guerrilha. Ainda assim, não está necessariamente disposta no “conforto da alienação”. Mas me parece claro que se enquadra num modelo de produção, circulação e consumo de arte já enraizado e bem instituído, que segue os padrões de uma colonização mais complexa, antiga e poderosa promovida pela expansão do capital.

Quem esmiúça esse ponto é Suely Rolnik (2015), que tem se debruçado sobre o modelo de produção de subjetividade do “inconsciente colonial”, como ela própria o denominou. Para tanto, é necessário expandir a noção de colonialismo para além da chegada dos europeus às Américas, uma vez que a lógica de conquista e dominação capitalista já podia ser vislumbrada no Império Romano e sobreviveu à independência dos países latino-americanos. Segundo esse ponto de vista, a colonização das Américas é somente um recorte de um processo maior, mais complexo e mais profundo. Isso não quer dizer que é menos importante, mas que determinados problemas acarretados pelos seus processos, ainda enfrentados hoje, não são consequências, mas continuidades. Isso porque o processo permanece ativo. Ele não diz respeito ao embate entre culturas, mas à expansão de uma lógica perversa que colonializa formas de existência, fazendo daquelas culturas uma espécie de homogeneização disfarçada de multiculturalismo, liberdade de escolhas, mundialização e diversidade, entre outros termos contemporâneos que afirmam uma ideia enganosa de emancipação. Não existe emancipação quando a multiplicidade, como um todo, obedece às mesmas regras de ser, agir, pensar etc. Ou

quando é persuadida a abrir mão de seus valores culturais em favor de certo protocolo que organiza, determina e distribui funções e identidades.

Em 1970, mesmo sem ter essa noção ampliada, Camnitzer já afirmava que “um império tem uma cultura para disseminar, mesmo quando essa cultura é apenas uma coleção de hábitos” (CAMNITZER, 2006, p. 269). Ele sabia que a arte era uma ferramenta do processo de colonização, embora pudesse oferecer também alguma forma de resistência. Mas para Camnitzer a colonização ainda implicava uma disseminação da cultura metropolitana na direção das periferias subjugadas, em especial da Europa na sua relação com a América Latina. Suely Rolnik acrescenta uma dobra a esse pensamento, transferindo o papel de colonizador não a uma nacionalidade específica, mas a uma cultura, que é a cultura do capital. Nesse sentido, a própria periferia pode exercer papel de colonizadora, uma vez que também reproduz aquela cultura e a afirma perante outras.

A arte atual, em especial a dos grandes circuitos, está subordinada, compõe e atua como dispositivo dessa expansão capitalística. Se existe uma possibilidade de promover movimentos de resistência, não será pelas críticas a imaginários colonialistas tradicionais, por assim dizer. Será, talvez e de alguma maneira, profanando o sistema de produção, circulação e consumo, a começar por minar esses termos. Também será resistindo a acolher sob o pesado nome da Arte a produção daqueles que ainda sobrevivem, na medida do possível, protegidos da lógica cultural dominante, a saber: alguns loucos, alguns índios, alguns marginalizados sócio, econômica e/ou politicamente, entre outros poucos, sejam atuais ou os antigos, dispostos na relação com a história da arte. Penso que alguma resistência já estará sendo promovida quando as pinturas dos indígenas brasileiros, por exemplo, tal como eram feitas à época da chegada do europeu, não sejam chamadas de arte nem de pintura, muito menos de produção estética ou produto cultural; quando não tiverem nome reconhecível pela cultura que as olha e quer falar sobre elas, haverá de fato uma proteção. A resistência, por sua vez, já está no reconhecimento que denominar e identificar são passos perigosos na direção de uma conquista. Não existe arte dos loucos, arte dos índios, arte dos escravos africanos; não existe arte dos pobres, arte naïf, arte oriental; se essas criações existem de fato é sob outro nome, outras relações, outros valores que não conseguimos acessar, enquanto somos operários de um governo e de uma cultura colonizadores. O conceito de arte, com

sua origem branca, burguesa e europeia, promove demarcações de territórios, apropriações culturais, determinação de hierarquias dispostas em teorias, histórias e críticas como esta que minha tese afirma.

Tal discussão teria um desenvolvimento prolongado, que por ora precisa ser deixado de lado. A questão que nos cabe é mostrar que o trabalho de Adriana Varejão, tão implicado na produção, circulação e consumo do sistema da arte, não tem condições de distanciamento para promover uma crítica àquele colonialismo denunciado por Suely Rolnik. Isso significa que, enquanto pratica uma crítica aos hábitos violentos de dominação cultural europeia, também participa dos hábitos violentos de dominação cultural promovidos pela arte na esteira da expansão capitalista. Em relação a esta dominação, tal trabalho usufrui do “conforto da alienação”, para usarmos a expressão de Camnitzer.

Infelizmente essa percepção chegou demasiado tarde para ser melhor investigada na tese. O trabalho precisa acabar, mas a pesquisa insiste e persiste, e fico satisfeito pelo fato de que, mesmo tardia, a ideia se apresentou a tempo de ser ao menos esboçada. Deixo-a, aqui, na forma de um apontamento de caminho a percorrer. Se parece que a obra em questão apresenta tais qualidades, ainda gostaria de saber: como Adriana Varejão procede para se alçar e se sustentar num lugar de destaque do mundo da arte? Também aí seria possível encontrar artifícios, volúpias e estratégias, que sem dúvida se apresentam *a priori* em seus trabalhos sob a forma da sedução? Com isso quero dizer que há um encanto imediato em sua poética; uma magia sedutora promovida pelo belo e pelo sublime, pela violência e pela delicadeza, pela crueza e pela obnubilação. De que maneira esse encantamento atua na promoção do próprio trabalho dentro de um imaginário contemporâneo internacional?

São questões que ficam sem resposta. Ainda assim, espero que esta tese tenha a sua relevância para a teoria e a crítica de arte. E que seu percurso, a partir do Mapa de Lopo Homem II na direção de uma teoria ampliada, possa instigar outros pesquisadores a inventarem suas próprias rotas.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. Arte, inoperatividade, política. In: CARDOSO, R. M. **Política**. Porto: Fundação Serralves, 2007. p. 35-45. Coleção Crítica do Contemporâneo. Conferências Internacionais Serralves.
- AGAMBEN, G. Elogio da profanação. In: AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 65-82.
- AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009. p. 25-51.
- AGAMBEN, G. A imagem imemorial. In: AGAMBEN, G. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 291-299.
- AGAMBEN, G. A potência do pensamento. In: AGAMBEN, G. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 243-254.
- AGAMBEN, G. Tradição do imemorável (1985). In: AGAMBEN, G. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 133-146.
- AGAMBEN, G. **Che cos'è reale? La scomparsa di Majorana**. Vicenza: Neri Pozza, 2016.
- ALEGRIA, M. F. et al. **História da cartografia portuguesa: séculos XV a XVII**. Porto: Fio da Palavra, 2012.
- ALMEIDA, E. A. A. **Aspectos da Estruturação do Self de Lygia Clark: perspectivas críticas**. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2013.
- ALMEIDA, E. A. A.; GÓES, F. M. Entre a figura e o abstrato: instâncias do pensamento. **Interface: Comunicação, Saúde, Educação**, Botucatu, v. 19, n. 52, p. 211-226, 2015.
- AMARAL, A. **Textos do Trópico de Capricórnio**. São Paulo: 34, v. I, II e III, 2006.
- ANTELO, R. Crítica e ficção: uma perspectiva hispano-brasileira. In: ANTELO, R. **Crítica e ficção**. Florianópolis: Pallotti, 2005. p. 7-50.
- ANTELO, R. Visão e pensamento. Poesia da voz. In: ANTELO, R. **Crítica e ficção, ainda**. Florianópolis: Pallotti, 2006. p. 7-87.
- ARCHER, M. O real e seus objetos. In: ARCHER, M. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 1-59.

ARGAN, G. C. **Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ÁVILA, A. **Iniciação ao barroco mineiro**. São Paulo: Nobel, 1984.

ÁVILA, A. **O lúdico e as projeções do mundo barroco: uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos luces**. São Paulo: Perspectiva, v. I, 2012.

BADIOU, A. Paixão pelo real e montagem do semblante. In: BADIOU, A. **O século**. Aparecida: Ideias & Letras, 2007. Cap. 5, p. 81-95.

BADIOU, A. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BANDEIRA, J.; LAGO, P. C. D. **Debret e o Brasil: obra completa, 1816-1831**. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

BARTHES, R. **O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, R. Da história ao real. In: BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 161-198.

BASBAUM, R. R. A crítica de arte como campo privilegiado para a ficção contemporânea. In: BASBAUM, R. R. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Azougue, 2013. p. 39-52.

BAUDRILLARD, J. O assassinato do Real. In: BAUDRILLARD, J. **A ilusão vital**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 65-89.

BAUDRILLARD, J. **De um fragmento ao outro**. São Paulo: Zouk, 2003.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, v. I, 1994. p. 222-232.

BIRMAN, J. No deserto do real. In: BIRMAN, J. **O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. p. 33-51.

BLANCARD, M.-H. O real como impossível de dizer. **Opção Lacaniana Online**, n. 12, Novembro 2013. ISSN 2177-2673.

BORGES, J. L. **O fazedor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BURKE, P. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Unesp, 2017.

CAMINHA, P. V. D. **A carta do descobrimento: ao rei D. Manuel**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

CAMNITZER, L. Arte contemporânea colonial (1970). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 266-274.

CARLOS, I. Imagens de troca I. In: ____ **Adriana Varejão**. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998. p. 11-17. Catálogo de exposição realizada entre abril e junho de 1998.

CARTAXO, Z. **Pintura e realidade: o realismo arquitetônico na pintura figurativa contemporânea – Adriana Varejão e José Lourenço**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. Coleção Pensamento em Arte.

CARVALHO, J. M. **A formação das almas: o imaginário da República do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CORTESÃO, A. **Cartografia portuguesa antiga**. Lisboa: Comissão Executiva das Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1960. Coleção Henriquina.

COSTA, A. G. **Roteiro prático de cartografia: da América portuguesa ao Brasil Império**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CUNHA, S. R. V. D. Pedagogias de imagens. In: DORNELLES, L. V. **Produzindo pedagogias interculturais na infância**. Petrópolis: Vozes, 2007. Cap. 4, p. 113-145. Coleção Infância e Educação.

DANTO, A. C. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DANTO, A. C. O mundo da arte (1964). In: DUARTE, R. **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. 3ª edição. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 315-334.

DANTO, A. C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DEBRET, J. B. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins; Edusp, v. III (Tomo II), 1972.

DEBRET, J. B. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. São Paulo: Martins; Edusp, v. I e II (Tomo I), 1972.

DELEUZE, G. **Conversações (1972-1990)**. São Paulo: 34, 1992.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. São Paulo: 34, 1997.

DELEUZE, G. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papirus, 2012.

DELEUZE, G. O que é o ato de criação? (1987). In: DUARTE, R. **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. 3ª edição. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 385-398.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Do caos ao cérebro. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: 34, 1992. p. 237-257.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, p. 204-219, Novembro 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. A imagem como rasgadura e a morte do deus encarnado. In: DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: 34, 2013. Cap. 4, p. 185-295.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DIENER, P.; COSTA, M. D. F. **Rugendas e o Brasil: obra completa**. Rio de Janeiro: Capivara, 2012.

DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATTCOCK, G. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 71-74.

DUNKER, C. I. L. **O cálculo neurótico do gozo**. São Paulo: Escuta, 2002.

DUNKER, C. I. L. Um retorno a Freud. In: TROCOLE, F.; LEITE, N. V. D. A. **Um retorno a Freud**. Campinas: Mercado de Letras, 2008. p. 107-122.

DUNKER, C. I. L. O Real e a verdade do sofrimento. **Cult**, São Paulo, n. 8, Janeiro 2017. 50-53. Edição especial.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, U.; MIGUEL, M. An ars oblivionalis? Forget it! **Modern Language Association**, New York, v. 103, n. 3, p. 254-261, May 1988.

ELIASSON, O. **Los modelos son reales**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

FAVARETTO, C. A cena contemporânea, criação e resistência. In: FONSECA, T. G.; PELBART, P. P.; ENGELMAN, S. **A vida em cena**. Porto Alegre: UFRGS, 2008. p. 13-22.

FLORES, J. M.; GARCIA, J. C.; MAGALHÃES, J. R. **Tesouros da cartografia portuguesa**. Lisboa: Inapa, 1997.

FOSTER, H. O retorno do real. In: FOSTER, H. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 123-158.

FREUD, S. O inquietante (1919). In: FREUD, S. **História de uma neurose infantil**: ("o homem dos lobos"), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328-381. Obras completas volume 14.

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

HANSEN, J. A. Barroco, neobarroco e outras ruínas. **Teresa: revista de literatura brasileira**, São Paulo, n. 2, p. 10-67, 2001. ISSN 2447-8997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560/114160>. Acesso em: 19 Jan. 2018.

HERKENHOFF, P. Saunas. **Adriana Varejão**, 2005. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/pt-br/textos-e-publicacoes/textos-selecionados>. Acesso em: 21 Dezembro 2017. Publicado originalmente no catálogo da exposição Câmara de Ecos.

HERKENHOFF, P.; VAREJÃO, A. **Adriana Varejão**: pintura / sutura. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996.

HOUAYEK, H. **Pintura como ato de fronteira**: o confronto entre a pintura e o mundo. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011. Coleção Pensamento em Arte.

ITAÚ CULTURAL. Artistas viajantes. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**, 2017. ISSN 978-85-7979-060-7. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3778/artistas-viajantes>. Acesso em: 13 Dezembro 2017.

JEUDY, H.-P. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KELMACHTER, H.; VAREJÃO, A. Entrevista com Hélène Kelmachter. **Adriana Varejão**, 2004. Disponível em: <<http://www.adrianavarejao.net/pt-br/textos-e-publicacoes/textos-selecionados>>. Acesso em: 21 Dezembro 2017. Publicado originalmente no catálogo da exposição Câmara de Ecos.

KOREN, L. **Wabi-sabi for artists, designers, poets and philosophers**. Point Reyes: Imperfect Publishing, 2008.

LACAN, J. Do olhar como objeto a minúsculo. In: LACAN, J. **O seminário - livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)**. 3ª edição. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 67-115.

LACAN, J. Introdução aos Nomes-do Pai. In: LACAN, J. **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 55-87.

LACAN, J. O simbólico, o imaginário e o real. In: LACAN, J. **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 9-53.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 2003.

LIMA, E. M. F. A. Objetos-cicatriz e recepção estética: experimentando pensamentos em meio a obras em obra. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, n. 13, p. 187-193, Outubro 2011. ISSN 0104-1231.

LIMA, L. C. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LYOTARD, J.-F. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MACHADO, L. G. **Barroco mineiro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MATOS, S. C. História, memória e ficção: que fronteiras? **História da Historiografia**, Ouro Preto, n. 17, p. 414-426, abril 2015. ISSN 1983-9928.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MILLER, J.-A. O real é sem lei. **Opção Lacaniana**, n. 34, p. 7-16, Outubro 2002. ISSN 2177-2673.

MILLER, J.-A. **Perspectivas do seminário 23 de Lacan: o sinthoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

- MILLER, J.-A. O real no século XXI. **Associação Mundial de Psicanálise**, 2012. Disponível em: <www.wapol.org/pt/articulos>. Acesso em: 21 Dezembro 2017. Conferência apresentada em Buenos Aires por ocasião do VIII Congresso da AMP.
- MONTENEGRO, T. O que o corpo narra. **Rascunho**, Curitiba, n. 206, junho 2017. 19.
- MORAES, M. **Adriana Varejão**. São Paulo: Folha de S. Paulo; Instituto Itaú Cultural, v. 5, 2013. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros.
- NAVES, R. Debret, o neoclassicismo e a escravidão. In: NAVES, R. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 43-145.
- OSORIO, L. C. Adriana Varejão. A razão cosmética: a profundidade na superfície. In: OSORIO, L. C. **Olhar à margem**: caminhos da arte brasileira. São Paulo: SESI; Cosac Naify, 2016. p. 243-252.
- PEDROSA, A. Adriana Varejão. In: MOURA, R.; PEDROSA, A. **Através**: Inhotim. Brumadinho: Instituto Inhotim, 2015. p. 30-39.
- PEDROSA, A.; VAREJÃO, A. **Adriana Varejão**: histórias às margens. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.
- PEDROSA, M. **Acadêmicos e modernos**: textos escolhidos. São Paulo: Edusp, v. III, 2004.
- PELBART, P. P. Ecologia do invisível. In: PALBERT, P. P. **A nau do tempo rei**. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 47-61.
- PERNIOLA, M. **Enigmas**: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte. Chapecó: Argos, 2009.
- PERNIOLA, M. **Ligação direta**: estética e política. Florianópolis: UFSC, 2011.
- PETRESCU, D. The indeterminate mapping of the commom. **Field**, Sheffield, v. 1, n. 1, p. 88-96, September 2007. ISSN 1755-0068.
- PIRANDELLO, L. **Seis personagens à procura de autor**. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. Coleção Os Grandes Dramaturgos.
- PLATÃO. **A república**. São Paulo: Nova Cultural, 2004. Coleção Os Pensadores.
- PRADO, T. N. M. Qual saber há "no Real"? **Opção Lacaniana Online**, n. 12, Novembro 2013. ISSN 2177-2673.
- PRIGOGINE, I. **As leis do caos**. São Paulo: Unesp, 2002.

PRIGOGINE, I. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. São Paulo: Unesp, 2011.

RANCIÈRE, J. O dissenso. In: NOVAES, A. **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 367-382.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Exo Experimental / 34, 2005.

RANCIÈRE, J. Será que a arte resiste a alguma coisa? In: LINS, D. **Nietzsche e Deleuze. Arte e resistência**. Rio de Janeiro: Forense, 2005. Simpósio Internacional de Filosofia.

RANCIÈRE, J. **O que significa "Estética"**. Lisboa: KKYM, 2011.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, J. **A política da ficção**. Lisboa: KKYM, 2014. Ebook.

RANCIÈRE, J. **Os nomes da história**: ensaio de poética do saber. São Paulo: Unesp, 2014.

RECHT, R. A escritura da história da arte diante do modernos. In: HUCHET, S. **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Edusp, 2012. p. 33-60.

RICOEUR, P. O entrecruzamento da história e da ficção. In: RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, v. III - O tempo narrado, 2010. p. 310-328.

ROLNIK, S. Pensar a partir do saber-do-corpo. Uma micropolítica para resistir ao inconsciente colonial. **Vimeo**, 25 Novembro 2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/173605359>>. Acesso em: 1 Maio 2018. Palestra em vídeo.

ROLNIK, S. The colonial-capitalistic unconscious in the crosshairs: suggestions to micropolitical resistance in a toxical environment. In: PEIRÓ, R. **Ficciones y territorios: arte para pensar la nueva razón del mundo**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.

SACKS, O. Ver e não ver. In: SACKS, O. **Um antropólogo em Marte**: sete histórias paradoxais. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 123-164.

SAFATLE, V. **Introdução a Jacques Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SALLA, F. O que são fractais? **Mundo Estranho**, 11 Março 2011. Disponível em: <<https://mundoestranho.abril.com.br/ciencia/o-que-sao-fractais/>>. Acesso em: 7 junho 2018.

SARDUY, S. **Escrito sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SARDUY, S. Irezumi. In: BAPTISTA, J. V.; FARIA, F. **Corpografia**: autópsia poética das passagens. São Paulo: Iluminuras, 1992. p. 83-85.

SCHWARCZ, L. M. **O sol do Brasil**: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARCZ, L. M.; PEDROSA, A. (Eds.). **Histórias mestiças**: antologia de textos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

SCHWARCZ, L. M.; PEDROSA, A. (Eds.). **Histórias mestiças**: catálogo. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015.

SCHWARCZ, L. M.; VAREJÃO, A. **Pérola imperfeita**: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

SONTAG, S.; COTT, J. **Susan Sontag**: entrevista completa para a revista Rolling Stone. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

STORR, R. **Mapping**. New York: The Museum of Modern Art, 1994. Catálogo de exposição realizada entre 6 de outubro e 20 de dezembro de 1994.

THEODORO, J. **América barroca**: temas e variações. São Paulo: Edusp; Nova Fronteira, 1992.

VAREJÃO, A. **Adriana Varejão**: entre carnes e mares. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

VAREJÃO, A.; HERKENHOFF, P. **Adriana Varejão**: fotografia como pintura. Rio de Janeiro: Artviva, 2006.

VAREJÃO, A.; NERI, L.; HERKENHOFF, P. **Adriana Varejão**. Brasília: Centro Cultural Bando do Brasil, 2001.

VATTIMO, G. **A tentação do realismo**. Rio de Janeiro: Lacerda; Istituto Italiano di Cultura, 2001.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WÖLFFLIN, H. **Renascença e barroco**: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália. São Paulo: Perspectiva, 2012.

XEXÉO, P. M. C.; ABREU, L. M. N.; DIAS, M. G. **A missão artística francesa:** coleção Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2007.

ŽIŽEK, S. Paixões do Real, paixões do semblante. In: ŽIŽEK, S. **Bem-vindo ao deserto do Real!:** cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003. Cap. 1, p. 19-47.

ŽIŽEK, S. **Como ler Lacan.** Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ŽIŽEK, S. **Interrogando o real.** Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

ZYGOURIS, R. **O vínculo inédito.** São Paulo: Escuta, 2002. Coleção Ensaios.

ANEXO

A – Do rigor na ciência, de Jorge Luis Borges¹⁵

...Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas aos Estudos da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas.

(Suárez Miranda: *Viajes de varones prudentes*, livro quarto, cap. XLV, Lérida, 1658.)

¹⁵ Conto reproduzido aqui conforme publicado na coletânea *O Fazedor*, de 1960 (BORGES, 2008, p. 155).