

**ADRIANA VAREJÃO:
O CORPO CANIBAL NAS FIGURAS DE CONVITE**

Fátima Nader Simões Cerqueira, Mestranda/UFES;
Almerinda da Silva Lopes, Prof^a. Orientadora/UFES/ANPAP

Resumo

Este estudo aborda a série “Figuras de Convite” de Adriana Varejão, visando a desvelar a relação feita pela artista entre as imagens barrocas e a pintura.

Palavras-chave: pintura contemporânea; barroco; paródia; corpo.

Abstract

This current study approaches the “Entrance Figures” series by Adriana Varejão, aiming to clear up the comparison of Baroque images and the painting made by the artist.

Key words: contemporary painting; baroque art; parody; body.

Ao pintar as obras intituladas *Figura de Convite (Entre Vmce.)* (1996), *Figura de Convite* (1997), *Figura de Convite II* (1998) e *Figura de Convite III* (2005), integrantes da série *Proposta para Catequese* (1993 - 1998), Adriana Varejão (Rio de Janeiro, 1964) faz um jogo de substituições misturando referências da azulejaria colonial portuguesa à gravuras de Theodor de Bryⁱ, publicadas em *Americae – Admiranda Narratio (...)* (*America - Parte I*), e *Americae; Tertia Pars* (*America - Parte III*)ⁱⁱ. Em catálogos de exposições e entrevistas, faz citação a algumas referências que envolvem seu processo de criação, em uma remontagem e recombinação de imagens capturadas, relacionando o enunciado crítico às questões próprias à arte contemporânea, entre as quais a paródia, a alegoria, o corpo, o canibalismo.

Essas e outras possibilidades de investigação pautam a análise de *Figura de Convite II* e *Figura de Convite III*, demarcando um recorte na série a fim de atender à análise criteriosa das obras e tendo como critério de seleção a investigação da origem das imagens apropriadas e seu valor de exemplaridade para as questões que seguem.

Cristóvão Colombo, à época da descoberta da América, registrou em seu diário o encontro de restos abandonados de um festim antropofágico em uma das ilhas das Antilhas. Na escrita, oscilou a grafia entre *carib*, *canib*, *caniba*,

canima, e ainda *caníbales*, enquanto os habitantes da região designavam seus inimigos que comiam carne humana, de *caribes*. Com o tempo, o termo *canibal*, passa a significar, para o europeu, não só aquele que come a carne humana, mas também o habitante do Novo Mundo, como sinônimo de índios do Caribe ou sul-americanos, aludindo a antropofagia e a ferocidade. Embora nem todas as tribos adotassem tal prática, o canibalismoⁱⁱⁱ para o europeu, será, por extensão, uma situação de primitivismo e barbárie, daquele que está distante da civilização, por terras desconhecidas.

Enquanto o *canibalismo* remete ao ato de alimentar-se de membros de sua própria espécie, a *antropofagia* liga o ato de comer a carne humana a um ritual^{iv}. No Brasil, a noção de antropofagia vem da prática dos índios tupinambás em devorar bravos guerreiros inimigos, como uma assimilação vingativa em reação ao poder hostil do outro enquanto, paradoxalmente, por um princípio de continuidade e metamorfose acreditavam que assim estariam se apropriando de suas virtudes.

O canibalismo ritual no Brasil se propagou pela Europa através da publicação de três relatos de viagens do século XVI, entre textos e gravuras: Hans Staden publicou, em 1557, um relato^v com xilogravuras em Marburg, Alemanha, sobre sua experiência por nove meses, como prisioneiro dos índios tupinambás, da família lingüística tupi-guarani, situação da qual escapou de ser devorado; Jean de Léry, membro da expedição França Antártica, publicou um texto sobre sua experiência, em Genebra (1578)^{vi}, e Theodor de Bry, que nunca visitou a América, publicou na Antuérpia, versões adaptadas dos relatos e gravuras das viagens de Staden e Léry (*America – Parte III*).

O olhar do “civilizado” sobre o “bárbaro” marcou o choque entre as diferentes culturas ao longo de séculos. No Brasil moderno, o escritor e poeta Oswald de Andrade^{vii} (1890 – 1954), no Manifesto Antropófago (In: 1998, p. 532 - 5), declarou-se “contra todas as catequeses”, referindo-se criticamente aos valores que haviam sido transplantados ao Brasil pelos colonizadores europeus. O movimento do qual Oswald se refere, não serve à uma revisão fiel do passado, mas visa desestabilizar, por uma metáfora de cunho antropofágico, os

paradigmas estéticos e culturais construídos ao longo desse processo: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”.

Adriana Varejão, assim como Oswald, teve acesso a essa literatura de viagem. Os procedimentos antropofágicos sedimentados em relações interculturais, estão evidenciados na pintura da artista, que toma para si gravuras de De Bry, parecendo fazer jus às frases de Oswald: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” ou ainda, “A transformação permanente do Tabu em totem. Antropofagia.” (1998, p. 532 - 533). Ou seja, Oswald parte da condição de origem, identificado pelos europeus, enquanto homem selvagem que come seu semelhante, a ser catequizado para salvar-se da selvageria, para chegar à origem no sentido totêmico, compreendendo o ato de se alimentar do outro, de outras culturas, como lugar de encontro e confronto entre culturas tão diversas, a fim de construir um movimento oposto ao de uma cultura subordinada à cultura do colonizador.

No caso de Varejão, a artista volta às imagens que acompanham os relatos de viagens, especialmente de Theodor de Bry, não para retomar a visão européia em relação aos costumes nativos, mas para se apropriar e teatralizar as imagens que constituíram paradigmas visuais e artísticos do período colonial.

A artista se vale da apropriação da imagem não como uma cópia ou uma réplica de um estilo qualquer, pressupondo, ingenuamente, que possa produzir algo idêntico ao original, possível de ser transplantado de um meio a outro, entre tempos diversos. A apropriação das imagens da azulejaria e da gravura por Varejão, se dá por intermédio da projeção de imagens sobre a tela de pintura, quando passa a re-configurar um diferente sentido. Sem dissimular suas fontes, já que grande parte a artista divulga em seus catálogos, sua estratégia subverte princípios de autoria e originalidade, valores tradicionais do sistema de arte. Paradoxalmente, suas intervenções, no sentido de criar formas novas, em muitas obras, são mínimas, se limitando, muitas vezes, à combinação de imagens, como um mosaico, representação de um *corpo-pintura*^{viii}, oferecido ao olhar do espectador que re-qualifica e atravessa o modelo cultural.

Nas obras em questão para este estudo, Varejão repõe o choque e o trauma cultural do colonizado pelo colonizador e desafia a continuidade desse processo, em um modo diverso e inverso, “canibalizando” o contágio cultural. O corpo canibal, na série, se insere por meio das idéias em torno da antropofagia, legado do ideário do modernismo brasileiro, mas adaptado a uma livre interpretação, no sentido de uma representação que tem a idéia do canibalismo ritual tupinambá como modelo de “*tornar-se outro*” na mesma cultura (ALMEIDA, 2003, p. 34), por estratégias de *paródia*, *apropriação* e, transformação das imagens da história da arte em *ficção*. A história de nossa formação colonial vai sendo redefinida, reescrita, por meio da inserção de imagens da gravura e da azulejaria na pintura da artista, re combinadas em uma narrativa fragmentada, que surge na medida em que as fontes são apropriadas e redimensionadas à produção de outros sentidos que não os circunscritos pelas obras originais.

Segundo Owens (2004, p. 114), é por esse esvaziamento de sentidos da imagem original que a alegoria é criticada:

O imaginário alegórico é um imaginário apropriado; o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica o significado culturalmente, coloca-a como sua intérprete. E em suas mãos a imagem torna-se uma outra coisa (*allos* = outro + *agorei* = dizer).

Sendo assim, gerando imagens pela reprodução de outras, Varejão estabelece uma relação dialética com a obra originária, que não se condiciona a uma reprodução de um documento iconográfico sedimentado pelo tempo na memória histórica dos monumentos. Em Figuras de Convite, faz ressurgir imagens do período colonial, sendo reinventadas em uma transmutação de imagem, espaço e tempo, trazendo a memória barroca à contemporaneidade.

Segundo Argan (2004, p. 40 - 43), a poética barroca do século XVII tem como princípio a *alegoria*, que não se limita a projetar um conceito para a imagem, mas faz acreditar na potência do processo imaginativo fundamentado na verossimilhança, como um processo mental, expresso na criação de uma

espacialidade, na qual a *persuasão* é o convite a entrar e se sentir participante do *ambiente* oferecido, sendo capaz de determinar um valor ambiental a um espaço imaginário e verossímil, transmitido por meios visuais.

A idéia de alegoria e persuasão da estética barroca se desenvolveu em Portugal, na pintura sobre o azulejo, que, em sintonia com a arquitetura, transformou cenicamente pequenos e grandes espaços, entre os séculos XVI e XVIII. Por seu elo com a gravura, desenho e mosaico, além da pintura e da arquitetura, o azulejo colonial luso-brasileiro trouxe ainda um complexo sistema de interpenetração entre culturas, resultado de contribuições técnicas e artísticas dos árabes aos ibéricos, da contribuição holandesa à influência chinesa, ocupando um lugar importante em um cenário de *hibridismo cultural*^{ix}.

A prática de revestimento de ambientes, em Portugal, chegou a substituir tecidos em altares, pintura a óleo e tapeçarias (HENRIQUES; MONTEIRO, 2008, s.i.p.) constituindo “uma grade ou grelha predominantemente ortogonal de recortes de placas cerâmicas poligonais” (PINHEIRO, 2005, p. 125). Azulejos de padrão em módulos repetidos compunham soluções visuais de movimento e ritmo em diagonal, integrando espaços intercalados a painéis que funcionavam como quadros, e para os quais gravuras eram comumente transplantadas. Do final do século XVII ao início do seguinte, a profusão do uso desses revestimentos seguiu, a ponto de numerosos painéis em azulejaria serem encomendados às oficinas de Delft, na Holanda. A essa época, eram abundantes as porcelanas chinesas azuis e brancas que chegavam de Macau pelos navios portugueses. A produção dos azulejos, destinada à decoração de mosteiros, conventos, igrejas, palácios, quintas e jardins de Portugal, atravessou o oceano e chegou ao Brasil, apresentando traços da cultura holandesa e chinesa (as “*chinoiseries*”), se destacando “pela quantidade, qualidade, criatividade e variedade de emprego” (MAIA, 2002, p. 12).

A variedade de composições decorativas da azulejaria barroca, presentes em *Figuras de Convite II e III*, mesmo que fragmentadas ou modificadas, mantém traços e marcas dos encontros e/ou confrontos entre as origens culturais heterogêneas envolvidas. As imagens funcionam quase como um *ready-made*,

apropriadas, deslocadas e redimensionadas em sentidos que não os originais. No imaginário alegórico e ficcional da artista, uma guerreira celta pode se tornar a representação de uma figura da corte.

Os títulos *Figura de Convite II* (Figura 1) e *Figura de Convite III* (Figura 2) indicam as fontes, das representações de personagens femininas ou masculinas, sobre a azulejaria recortada, em atitudes de espera e cumprimento ao recepcionar visitantes à sua chegada, conhecidas como *figuras de convite*, *figuras de cortesia* ou *figuras de respeito*. Representavam alabardeiros, criados, damas ou guerreiros, em tamanho próximo ao natural, que cumpriam o papel da persuasão barroca ao integrar e promover o envolvimento do espectador no ambiente monumental, além de dinamizar e integrar, de modo harmonioso, a passagem entre os ambientes arquitetônicos. Típica do segundo quartel do século XVIII, período designado de *Grande Produção Joanina*, essa azulejaria foi encomendada por Portugal e também pelo Brasil, para incrementar entradas de habitações nobres, patamares de escadas, pátios abertos de palácios, conventos e jardins.

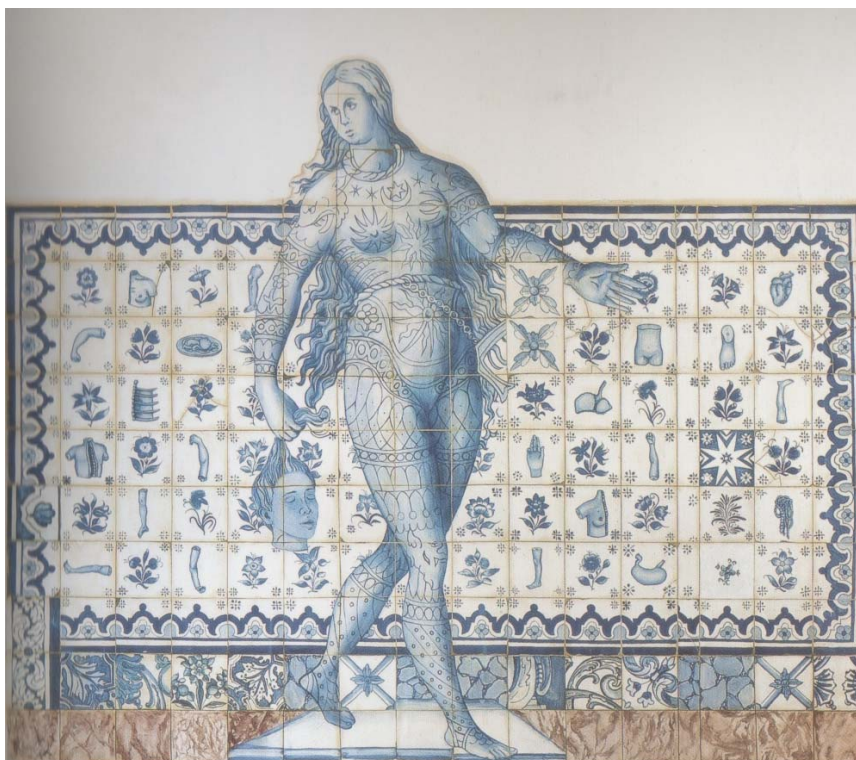


Figura 1: *Figura de Convite II*, 1998
 Fonte: Adriana Varejão (2001)

Além das *figuras de convite*, a artista também inseriu nas pinturas citadas, imagens de *azulejos de figura avulsa*, muito aplicados em Portugal e no Brasil durante o século XVIII, ocupando espaços menos nobres, como cozinhas. Comumente essas peças representavam uma cena autônoma ou uma figura isolada e pequenina^x, em azul sobre fundo branco, própria ao gosto holandês.



Figura 2: Adriana Varejão, *Figura de Convite III*, 2005
 Fonte: Adriana Varejão: *Chambre déchos* (2005)

Seguindo as pistas que nos deixam essa transferência de imagens através dos tempos, buscaremos quando necessário, decifrar o sentido dos cruzamentos entre as fontes, motivados pela ação da artista.

Figura de Convite II (1998) e *Figura de Convite III* (2005), são versões que utilizam fontes em comum, nas quais a artista se baseou para compor as duas pinturas citadas. O corpo feminino, em *Figura de Convite II* e *III*, foi baseado em gravura de De Bry (Figura 3) do livro *America - Parte I*. Na gravura, o desenho de uma guerreira celta, com os cabelos soltos, recebe nos ombros desenhos de grifos; em seu colo, abaixo do pescoço, uma meia lua e uma estrela; raios de sol à volta dos seios e do umbigo; pernas e braços com faixas

decorativas e faces de leões nos joelhos. A guerreira tem o rosto voltado à sua direita; leva pendurada uma espada curva às costas; uma lança, no sentido vertical, à mão esquerda e duas outras lanças, no sentido horizontal, à mão direita. Ao fundo, uma paisagem longínqua mostra duas torres.



Figura 3: Theodor de Bry, sem título, 1590.

Fonte: <http://international.loc.gov/service/rbc/rbdk/d0321/00800000.jpg>

Figura de Convite II e III obedecem ao mesmo esquema da tatuagem corporal da gravura de De Bry, mas apresentam pequenas variações: a cabeça da figura de convite da segunda versão se assemelha mais à gravura de De Bry do que a mesma cabeça da terceira versão. As pinturas se diferenciam ainda em relação à fonte, quanto à posição dos braços e acessórios, a não inclusão das lanças e o inacabamento da espada curva. Mas, um detalhe chama a atenção do observador: nas duas pinturas, a mão esquerda leva uma cabeça decapitada, suspensa pelos cabelos, e carregada pela figura de cortesia que aguarda o observador-visitante. Entre as duas pinturas, as cabeças têm uma expressão suave e posições diferenciadas. Observamos por fim, que o rosto da figura de convite, na versão datada de 2005, já não é tão parecida com a gravura de De Bry, e se assemelha mais à cabeça decapitada, auto-retrato de Varejão.

A evidência da apropriação da citada gravura, divulgada pela artista no catálogo *Adriana Varejão: trabalhos e referências* (1999, p. 2-5), é interessante notar a semelhança da composição, com a cabeça decapitada, com a gravura do livro de De Bry, que se apresenta na página imediatamente seguinte às gravuras mencionadas. Trata-se de um guerreiro celta, de corpo tatuado, que leva uma cabeça decapitada (Figura 4)^{xi}.



Figura 4: Theodor de Bry, sem título, 1590.

Fonte: <http://international.loc.gov/service/rbc/rbdk/d0321/00810000.jpg>

Ao fundo da figura feminina, em *Figura de Convite II e III*, aparece um painel emoldurado, pintado à moda de *azulejos de figura avulsa*, montados aleatoriamente com desenhos florais, semelhante aos painéis da cozinha do Palácio do Correio-Mor, em Loures, Portugal (Figura 5). Na montagem da artista, alguns azulejos mostram desenhos que lembram ex-votos ou mesmo fragmentos de corpos esquartejados^{xii}, entre pernas, braços, costelas e órgãos internos, contrastando com o caráter ornamental da decoração cerâmica. como os encontrados em gravuras de De Bry, no livro *America*, dedicado ao relato de Staden.



Figura 5: João Miguel dos Santos Simões. Cozinha. Azulejos do século 18.
Palácio do Correio-Mor, Loures (Portugal)

Fonte: Galeria de Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian,
<http://www.flickr.com/photos/biblarte/2670275905/> (1960)

Varejão, em entrevista a Hélène Kelmachter (2005, p. 94), declara que a antropofagia, presente em todas suas obras, até então, mantém o seu caráter simbólico da “idéia da absorção do Outro”. Desse modo, a série Proposta para Catequese faria a fusão do sacrifício humano antropofágico à Eucaristia, em um jogo de trocas e substituições que, em *Figuras de Convite II e III*, se dá pela representação que incorpora, simbolicamente, o corpo fragmentado em oferecimento ao espectador, a ser compartilhada em um ritual antropofágico.

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

As idéias de encenação e teatralidade levadas da azulejaria barroca, enquanto "boca de cena" de um palco emoldurado, à pintura, traz às imagens barrocas à

pintura na contemporaneidade, em uma narrativa e composição fragmentadas e descontínuas, nas quais o corpo é oferecido ao mundo. Incorporado metaforicamente ao corpo da pintura e oferecido ao ritual de comunhão com o espectador, Varejão reconfigura o espaço pictórico, capaz de repensar de modo próprio a pintura na contemporaneidade, a partir da própria história da pintura.

Segundo Herkenhoff (1996, p. 8), a analogia feita entre o corpo da artista e a transubstanciação, é encontrada em Maurice Merleau-Ponty (2004, p.16): “É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura”. A imbricação corpo e pintura está presente no olhar da artista ao articular narrativa e azulejaria, fragmentação e descontinuidade ao oferecimento ritualístico do corpo em sacrifício.

Desse modo, *Figuras de Convite II e III* apresentam simbolicamente, um corpo canibal, e metaforicamente, um corpo da pintura personificado, se manifestando em imagens do corpo humano. Entre a paródia e a apropriação de imagens da azulejaria barroca, a artista cria um espaço antropomórfico na pintura, não por meio da representação de fisionomias, mas da memória de um corpo, símbolo da presença cultural que ocupou determinado tempo e espaço.

A artista inverte o olhar chocado do “civilizado” sobre o “bárbaro”, canibalizando a memória cultural, confiscando imagens e colocando-as a seu serviço. Como diria Oswald: “Lei do antropófago”.

NOTAS

ⁱ Theodor de Bry (1528 - 1598), ourives, editor e gravurista flamengo, ilustrou livros adaptando imagens e textos dos artistas viajantes. Após sua morte, sua família deu continuidade às publicações, totalizando 12 volumes publicados entre 1590 e 1634.

ⁱⁱ O original em latim, *America Tertia Pars memorabile provinciae Brasiliae historiam (...)*, de 1593, possui edição alemã (ca. 1610), visualizável na Library of Congress. Washigton, EUA. Disponível em: [http://international.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=rbdk&fileName=d0321//rbdkd0321.db&recNum=211&itemLink=r?intId/rbdkbib:@field\(NUMBER+@od1\(rbdk+d0321_0212\)\)&linkText=0&presId=rbdkbib](http://international.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=rbdk&fileName=d0321//rbdkd0321.db&recNum=211&itemLink=r?intId/rbdkbib:@field(NUMBER+@od1(rbdk+d0321_0212))&linkText=0&presId=rbdkbib)
Acesso em: 01/01/2009.

ⁱⁱⁱ Existe uma diversidade de práticas canibalísticas e rituais próprios a cada grupo, que não convém detalhar a esse estudo. O canibalismo a que nos referimos consiste no exocanibalismo, ou seja, no ritual de devorar o inimigo, o que está fora do grupo, e como essa prática opera na construção do imaginário elaborado por Adriana Varejão a partir de suas obras (cf. ALMEIDA, 2003).

^{iv} Os termos apresentam-se muitas vezes como sinônimos, ou seja, podemos encontrar o termo *antropofagia* para designar a devoração da carne humana, enquanto o *canibalismo* pode estar associado

a um ato de selvageria indígena (op.cit., p. 35). Ficaremos, entretanto, com a designação explicada no texto acima.

^v A segunda edição do livro de Hans Staden com tradução portuguesa, *Viagem ao Brasil: versão do texto de Marpurgo, de 1557*. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1930, se encontra disponível em: <http://purll.pt/151/index.html>. Acesso em: 25 mar 2009.

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

^{vii} Escritor e poeta, Oswald publicou primeiramente, o *Manifesto Antropófago*, na Revista de Antropofagia (n. 1, ano I, maio 1928), no qual propunha a transformação crítica da cultura brasileira, pela devoração e reconstrução de nossas influências européias. O movimento antropofágico tem duas versões de origem, por Aracy Amaral, em *Tarsila: sua obra e seu tempo* (1975) e por Raul Bopp, no artigo *Diário da antropofagia* (1966). Enquanto Amaral defende a idéia de origem a partir de uma tela de Tarsila do Amaral, batizada de Abaporu (aba = índio, homem; poru = comer) por Oswald e por Bopp com o auxílio de um dicionário de tupi, Bopp apresenta uma versão anedótica em que o poeta, em um restaurante, após citar Hans Staden, proclamou: "*Tupy or not tupy, that is the question*" (ALMEIDA, 2003, 78).

^{viii} A relação *corpo-pintura* designa neste estudo, a representação imitativa do *corpo* pela artista, fragmentado ou não, seja o próprio corpo da artista, como metáfora ao corpo da pintura ou parodiando imagens que representam o corpo.

^{ix} Utilizamos o termo nesse estudo para designar a variedade de linguagens em torno do processo de formação cultural ocorrido no Brasil durante o período colonial, sem adentrar em questionamentos no sentido colocado por Burke (2003, p. 112), ao considerar superficial, a idéia de que encontros culturais levam a uma mistura cultural, já que uma tradição pode manter-se "pura" e conquistar outras. Mikhail Bakhtin (apud BURKE, op.cit., p. 52) chamou atenção para a "variedade de linguagens que podem ser encontradas em um mesmo texto", enquanto Edward Said (op.cit., p. 53) considera que todas as culturas envolvidas são híbridas e heterogêneas.

^x Os azulejos de figuras avulsas poderiam receber figuras de flor, cesta de frutas, pessoas, moinhos, animais ou embarcações. Nas oficinas, eram muitas vezes pintados por crianças (PINHEIRO, 2005, p.142).

^{xi} Apesar da artista declarar desconhecer a gravura do guerreiro celta que leva a cabeça decapitada à mão, de autoria de Theodor de Bry, é importante notar que a semelhança da idéia entre a gravura do livro *América* e as pinturas da artista, só contribuem para a reflexão de uma *apropriação* de imagens que não se limita à mera repetição e esvaziamento de sentidos. (declaração registrada pela artista a partir de e-mail e contato telefônico, em 26 de Novembro de 2008).

^{xii} Gravuras encontradas no livro *América – Parte III*, dedicado à Hans Staden.

REFERÊNCIAS

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

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: **Antropofagia e Histórias de Canibalismos**. [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998. vol. 1. p. 532 - 535.

ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

SIMÕES, João Miguel dos Santos Cozinha. **Azulejos do século 18. Palácio do Correio-Mor, Loures (Portugal)**. 1960. Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/biblarte/2670275905/>. Acesso em: 05 de maio de 2009.

BRY, Theodor. *America. Americae – Admiranda Narratio (...)*. 3ª ed. German, 1620. In: The Kraus Collection of Sir Francis Drake. Library of Congress. Washigton, EUA. Disponível em [http://international.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=rbdk&fileName=d0321//rbdkd0321.db&recNum=3&itemLink=r?intldl/rbdkbib:@field\(NUMBER+@od1\(rbdk+d0321_0004\)\)&linkText=0&presId=rbdkbib](http://international.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=rbdk&fileName=d0321//rbdkd0321.db&recNum=3&itemLink=r?intldl/rbdkbib:@field(NUMBER+@od1(rbdk+d0321_0004))&linkText=0&presId=rbdkbib) Acesso em Acesso em: 01/01/2009.

_____. **America - Tertia Pars memorabile provinciae Brasiliae historiam (...)**. 610 German, ca. 1610. In: Library of Congress. Washigton, EUA. Disponível em: [http://international.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=rbdk&fileName=d0321//rbdkd0321.db&recNum=211&itemLink=r?intld/rbdkbib:@field\(NUMBER+@od1\(rbdk+d0321_0212\)\)&linkText=0&presId=rbdkbib](http://international.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=rbdk&fileName=d0321//rbdkd0321.db&recNum=211&itemLink=r?intld/rbdkbib:@field(NUMBER+@od1(rbdk+d0321_0212))&linkText=0&presId=rbdkbib). Acesso em: 01/01/2009.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CATTANI, Icleia Borsa. Cruzamentos e tensões: mestiçagens na arte contemporânea no Brasil e no Canadá. **Interfaces Brasil/Canadá**, Rio Grande, nº. 6, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Disparates sobre a voracidade. In: **XXIV BIENAL DE SÃO PAULO. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.** [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998b. vol. 2. p. 190 – 196.

HENRIQUES, Paulo e MONTEIRO, João Pedro. **As Coleções do Museu Nacional do Azulejo de Lisboa**. São Paulo: SESI/FIESP, 2008.

HERKENHOFF, Paulo. **Adriana Varejão: pintura/sutura**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996.

HERKENHOFF, Paulo & SOLLERS, Philippe. **Adriana Varejão:Chambre d'echos/ Câmara de Ecos**. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain/Arles: Actes Sud, 2005.

MAIA, Pedro Moacir. **Vistas e festas lisboetas em azulejos na Bahia: Ordem Terceira de São Francisco**. Salvador: IPAC, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NERI, Louise (org.) [Textos de Louise Neri e Paulo Herkenhoff]. **Adriana Varejão**. São Paulo: O Autor, 2001.

PINHEIRO, Olympio. Azulejo Colonial Luso-Brasileiro: uma leitura plural. In: TIRAPELLI, Percival (org.) **Arte Sacra Colonial: barroco memória viva**. São Paulo: UNESP, 2005, p. 118-145.

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

OWENS, Craig. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. **Arte e Ensaios**, nº 11, p. 112 – 125, 2004.

XXIV BIENAL DE SÃO PAULO. **Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.** [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998b. vol. 2

XXIV BIENAL DE SÃO PAULO. **Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos**. [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. São Paulo: A Fundação, 1998c. vol. 1

CURRÍCULO RESUMIDO

Fátima Nader Simões Cerqueira - Artista. Mestranda em História e Crítica da Arte pela UFES/ES. Especialização em História da Pintura Brasileira no Séc. XX. Licenciada em Educação Artística e Bacharel em Artes Plásticas pela UFES/ES.

Almerinda da Silva Lopes - Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Pesquisadora de Produtividade do CNPQ e da FAPES. Coordenador Adjunto e Professora Orientadora do Mestrado em Artes da UFES. Membro da ANPAP e do Comitê Brasileiro de História da Arte. Autora de livros e outras publicações na área.