

A ENVOLTURA BARROCA ENTRE ADRIANA VAREJÃO E A CIDADE

Fernanda Maria Trentini Carneiro

Aluna regularmente matriculada no PPGAV, CEART/UDESC

Sandra Makowiecky**

Professora do PPGAV, CEART – UDESC.

Resumo

As obras de Adriana Varejão apontam algumas questões sobre a estética barroca presente na contemporaneidade e a pintura frente às múltiplas possibilidades de proporcionar a visualidade artística. Essas características barrocas apresentadas permitem que a taticidade do olhar vá além do seu percurso frente à obra. Esse passado contextualizado, presentificado na obra, possibilita a relação entre a estética barroca e a cidade contemporânea. É neste sentido que, através do anacronismo, a obra carregada de fragmentos do passado permite ao espectador a construção de sentidos por temporalidades diferentes.

Palavras-chave: Barroco; imagem; anacronismo; cidade.

Abstract

Adriana Varejão's works point some questions about the baroque aesthetic present in the contemporaneity and the painting towards multiple possibilities in proposing the artistic visuality. These baroque characteristics presented allow the eyes tactility to go beyond its path facing the work. This contextualized past, present in the work, allows the relation between the baroque aesthetic and the contemporary city. It is in this sense that, through anachronism, the work full of fragments from the past allows the spectator the construction of senses through different temporalities.

Keywords: Baroque; image; anachronism; city.

Apresentar a obra de Adriana Varejão é suscitar questões sobre as imagens que tiveram relevância no Barroco no âmbito da história da arte; a estética barroca na arte contemporânea e contexto atual e a pintura como continuidade tradicional da linguagem visual frente às múltiplas possibilidades de proporcionar a visualidade artística.

Na série de pinturas intituladas *Altar* e *Altar Amarelo*, ambos de 1987, a artista consegue apreender com detalhes, traços e movimentos característicos do Barroco a religiosidade através da presença de elementos alegóricos da igreja, e a essência do movimento e excesso que faz de um passado contextualizado. Por meio de sua vivência com a arte barroca brasileira, ela reaparece em suas pinturas, fendas de uma imagem orgânica presente no contexto (Figura 01).

A imagem possui a característica de fazer a mediação entre o espectador e os conceitos externos presentificados na obra. Para Vilém Flüsser, em *A filosofia da Caixa Preta*, as imagens:

São superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço e tempo para que se conservem apenas as dimensões do plano (FLÜSSER, 1985, p. 07).

A representação do barroco na pintura contemporânea sugere mais que simples simulação de características. Tal representação difere da repetição e imitação, pois ela muda com o tempo e por ele se atualiza. Podemos dizer que a obra de arte pode ser uma representação do real, sendo que o imaginário traz elementos do real.

Ao ressaltar a problemática do conceito de representação ao longo da historiografia, Makowiecky (2003) aborda algumas contribuições no entendimento do termo. A representação propõe apresentar algo que atribui significados para alguém; sugere uma verdade aparente, pois a aparência se forma da simulação do real; uma manifestação, parcial ou total, da realidade; no âmbito artístico parte da psicologia da representação individual; da análise além do contexto e o que o artista propõe; reconhece e rememora as imagens artísticas de algo que não foi colocado ali, mas indiretamente quer dizer algo; estabelece relações entre imagens do presente com imagens do passado; com o desvelamento, permitem-se outras representações. Enfim, não são verdades absolutas, mas parte como referência do real. A representação traça para além da própria imagem, ela constrói sentido.

Para Deleuze (2007) o sentido se produz pela circulação de séries, de proposições, que se volta ao significante e também ao significado. É sempre um efeito para o acontecimento, não apenas um sentido de causa, mas um efeito no sentido. E quando Deleuze menciona o simulacro e simulação na construção de sentido, parte da convergência de pontos de vistas sobre um mesmo referencial, pois:

[...] o simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar. [...] o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu

ponto de vista. [...] sempre mais ou menos ao mesmo tempo, mas nunca igual. Como se uma paisagem absolutamente distinta correspondesse a cada ponto de vista (DELEUZE, 2007, p. 266).

Podemos dizer que a produção de sentido é sempre infinita, pois ao criar o campo ou instância é que se permitem essas possibilidades de existência. É através dessas múltiplas montagens entre imagem e tempo que o procedimento do anacronismo possibilita um estudo da imagem por inúmeras sobreposições de tempos distintos que a compõem, já que ela é também composta por memória.

Da imagem emana muito mais que apenas uma narrativa de seu tempo, Georges Didi-Hubermann (1998) refere que, para o historiador, a história de arte partindo apenas do eucronismo, ou seja, apenas do artista e seu tempo, é muito pouco e que ela é construída a partir de temporalidades diferentes e carregada de fragmentos do passado.

Sendo assim, considerando que a imagem parte da manipulação do tempo e espaço, seu poder se faz presente pelo sentido que ela proporciona ao espectador diante do tempo de percurso do olhar perante a obra.

Sua organicidade possibilita incitar da parte para o todo e do todo para a parte e muito mais, pois o todo nos diz muito além do que um aglomerado de unidades. Assim, dessas partes, poderíamos mencionar como lugares e suas particularidades, cada qual importante para um todo, o conjunto.

Nas obras *Altar* (figuras 1 e 2) e *Altar Amarelo* (figura 3), o retábulo é cercado por anjos e santos, os quais se posicionam em torno do arco, que nos sugere o interior do pano de fundo como um espaço no tempo infinito, verificando assim um lugar a ser exaltado por entidades anônimas e misteriosas. Esses personagens, figuras alegóricas, têm um caráter de sonho, de incerteza, onde é percebido e conhecido aquilo que se tem em repertório, que condensa uma forma de ser, guardar na memória o ato de ser.

Contudo, Baudelaire menciona que o olhar obsoleto não revela outra coisa senão a ilusão. É preciso um distanciamento dos acontecimentos e do conhecimento para apreender as particularidades do espaço, “trata-se [...] de arrancar as coisas às suas correlações habituais (orgânicas), para obrigá-las a penetrar, redimindo-as, numa nova ordem ou num novo círculo: o das significações” (COUTINHO, 2003, p.19).

Essas obras sugerem um espaço que ao mesmo tempo é interno e externo, pois o arco que se faz presente propõe uma abertura para penetrar no infinito e ser agarrado pelo excesso de carga simbólica e plástica. Talvez o espaço presente, a abertura, lá fora esteja tão tranqüilo quanto o quadro instigador. Ou quem sabe o quadro pressiona o olhar a percorrer essa abertura presentificada nele. O Altar propõe um espaço de exaltação e proteção, o espectador no mesmo percurso que firma o olhar no convite da tela, ele é olhado pelo mundo externo. As espessuras, tanto o agradam e confortam, quanto o assalta e agride.

A abertura, essa passagem, cria o equilíbrio para que a visibilidade dos personagens ali posicionados possibilitasse a tatilidade do olhar, que é incansável no percurso. No que se refere a essa tatilidade, Merleau-Ponty (1964, apud DIDI-HUBERMANN, 1998, p. 31) escreve que “todo o visível é talhado no tangível, todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, [...] não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele”.

A aproximação da tela relembra as dobras de retábulos e de veios que penetram a infinidade do movimento barroco, o acúmulo pictórico visualiza a panorâmica do lugar e ao afastamento da obra, o todo em sua composição, seu arranjo, continua harmonizado pelo arco.

O propósito do Barroco é impressionar o espectador pelos sentidos e emoções, por isso podemos apontar as seguintes características: o gosto pelo monumental, pela assimetria, nada mais é que uma tentativa de oposição à sobriedade, num estilo retorcido; a vontade de impressionar, apelar para afetividade e imaginação, de intensidade dramática; exibição de riqueza material, oferecendo contemplação aos materiais, tais como o ouro e pérolas; a importância da superposição decorativa e o gosto pelo insólito e pelo singular (TIRAPELI, 2005).

A estética barroca é definida por Wölfflin (1989) em contraposição com a arte renascentista. O barroco é definido por ele como pictórico, por profundidade e jogo de contrastes que manipulam o olhar a retroceder e avançar; permite o prazer visual através de formas espiraladas e curvadas, que num balanço remete à composição no esboço de figuras e aparecimento de

outras. Seu tratamento expressivo ou ornamental tem como segredo o peso alegórico que propõe o efeito pictórico (Figura 02).

E na pintura o que vai impressionar o espectador é o jogo de contraste e de luz, através da massa e matéria, que concerne à carne e ao desejo, um apelo aos sentidos. Ao apresentar a alegoria barroca, retoma não somente a representação de algo, mas a apresentação de um cenário, passagem ou estado de acontecimento. A arte religiosa cristã utilizou-se de alegorias antes mesmo da arte barroca, que foi empregada com maior intensidade.

Com as obras de arte que abordam a temática de anjos e santos é possível estabelecer relações entre as imagens alegóricas encontradas ao longo da história da arte, reforçando a universalidade de sua simbologia. O anjo barroco, ao pensar na questão de alegoria de Walter Benjamin citado por Maria João Coutinho (2003, p. 10-21), lança o olhar sob sua representação e papel importante na salvação da catástrofe definida pelo movimento do excesso, o exagero, a carnavalização, a dramaticidade, o desequilíbrio ocorrido devido às incertezas da ciência, característico do Barroco (Figura 03).

Mircea Eliade menciona que o “sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’”, e quando manifestado, “um objeto qualquer se torna outra coisa e, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente” (1992, p.16).

A instabilidade e mutabilidade caracterizada pelo terceiro milênio nos permitem visualizar que em algum momento da vida é retomada de características conceituais do Barroco apresentadas por Wölfflin, e que podemos perceber esse reaparecimento na cidade contemporânea.

A cidade dos séculos XX e XXI é marcada pelo avanço dos espaços urbanos e da industrialização, da vida e cultura na cidade. Apesar das inovações e instabilidades, alguns resquícios da arte barroca continuam, além de patrimônios, obras e monumentos barrocos conservados, presentes na vida da cidade, sua organicidade e estrutura.

Com as mudanças, através das construções e perdas, a cidade é construída e reconstruída por camadas e ausências, acúmulos e fendas. Nesta mudança, volta-se a referência à memória por representações, que contêm fragmentos de um passado atualizado. A cidade permanece no lugar e recebe

transformações, que não se vêm, por pessoas que a compõem, e que a transforma e são transformadas.

Quando abordamos a cidade como imagem, remetemos a ela o conjunto de conceitos, discursos, estima e probabilidades que constituem o imaginário urbano. Nesta perspectiva, permite que se construam cidades dentro de cidades sob o ponto de vista da individualidade. Mas ela agrega valores de ligação que retornam ao imaginário coletivo. O olhar distanciado permite compreender ou não as emissões e recebimentos de estímulos da cidade-imagem. Para Ferrara (2002 apud MAKOWIECKY, 2003, p. 66), “enquanto construção que modela o presente às expensas do passado, a cidade é, sobretudo, comunicação persuasiva e assertiva através da imagem”.

E na construção do presente, a cidade reconstrói o passado por memórias. Essa re-apresentação na vivência do presente que nos faz estabelecer relações com alguns conceitos do barroco. Assim como uma igreja barroca, repleta de signos, símbolos e significados, a cidade “é um mundo em miniatura, é cristalização de tensões: passagem flutuante entre o interior e o exterior, o real e o irreal, a desvalorização mercantil de tudo e a nova aura do imprevisto” (MAKOWIECKY, 2003, p. 73).

Ao relacionar a cidade com imagem orgânica, podemos estabelecer relação com o barroco, no que se refere ao corpo, à carne e ao desejo. A cidade, comparada com uma doença, atinge, envolve o espectador que o devora e o faz conviver com o estímulo dos sentidos. Infectado e submergido pela cidade, o espectador faz parte desse pedaço, o qual exprime um anseio, sem perceber (ou talvez), de se abarcar e deixar-se contaminar. De acordo com Deleuze:

No Barroco, a alma tem com o corpo uma relação complexa: sempre inseparável do corpo, ela encontra nele uma animalidade que a atordoa, que a trava nas redobras da matéria, mas nele encontra também uma humanidade orgânica ou cerebral (o grau de desenvolvimento) que lhe permite elevar-se e que a fará ascender as dobras totalmente distintas (1991, p. 28).

Assim, ele é manipulado pela emoção e poder que a cidade o atrai. Na ilusão de estar ciente dos acontecimentos e vivências, a cidade constrói um

universo de aparências, uma vida de simulação da realidade e, portanto, um ocultamento de uma realidade diferente.

O Barroco se utiliza da aparência na apresentação de cenas que propõem dizer algo, de ser referência na manipulação e poder de comportamento e pensamento através de imagens e cenas alegóricas, ou seja, sugere a teatralidade, apresentado como manipulação. Nisto, o aspecto teatral que a cidade perfaz nos apresenta como cenário em que somos espectadores, protagonistas e figurantes, ou seja, parte de um todo que são relevantes na construção e encenação da cidade.

Essas alegorias presentes na obra de Adriana Varejão podem estar relacionadas à alegoria da modernidade e da cidade. As alegorias da cidade são as existências de personagens que simbolizam características da cidade. Deleuze (1991, p. 209) destaca que:

O mundo da alegoria apresenta-se particularmente nas divisas e nos emblemas. As divisas ou os emblemas têm três elementos que nos levam a compreender melhor o que é alegoria: as imagens ou figurações, as inscrições ou sentenças, os possuidores pessoais ou nomes próprios. Ver, ler, dedicar (ou assinar).

Muitas vezes apresentadas pelo excesso, dramaticidade, carnavalização, exagero que perambulam e a representam num todo ou parte dela. Em meio ao caos e desordem, a cidade convida o espectador à circulação e o impede de contemplá-la e analisá-la detalhadamente. Neste sentido, as figuras alegóricas da cidade, que vagam entre curvas e devaneios, são tratadas como ociosas e inativas. Porém, o caráter alegórico é que condensa uma forma de ser, de guardar a memória, o qual se sobrepõe ao fetiche da mercadoria como perda de identidade.

Ao perceber as particularidades e importância da participação no mundo e na cidade, Coutinho (2003, p. 16) cita Benjamin que refere “[...] por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito, por outro, o homem que não se chega a encontrar, o que está dissimulado [...]”. E ainda ressalta que não seria um olhar pueril, mas sim um “olhar barroco, o qual inflecte sobre si mesmo, mediante o ato da rememoração e que constrói imagens poéticas” (2003, p.16). Trata-se de analisar o mundo e

a cidade por uma visão crítica, perceber as imagens que nos oferece para instigar a reparação do passado no presente vivido.

O acúmulo de objetos, as dobras e redobras no Barroco, podem ser caracterizados como aberturas, fechamentos, destrui o e acúmulos de espaços ocorridos nas cidades. Ao mesmo tempo em que se destrói um monumento e se constrói outro em seu lugar, o anterior não se desfaz, pois se concretiza na memória e em registro – permitido na era tecnológica – e esses fragmentos vão se dobrando e desdobrando na memória subjetiva e coletiva. Para Deleuze (1991, p.22):

Dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-distender, contrair-dilatar, mas envolver-desenvolver, involuir-evoluir. O organismo define-se pela sua capacidade de dobrar suas próprias partes ao infinito e de desdobrá-las não ao infinito, mas até o grau de desenvolvimento consignado   espécie.

As características conceituais barrocas apresentadas por W lfelin são re-apresentadas sob um ponto de vista contemporâneo por Calabrese. Este menciona alguns conceitos do Barroco que podem estar presentes na contemporaneidade e presentificados na cidade.

Dentre esses conceitos, destacamos a presença do n  e labirinto como característica do retorno ao barroco, e que nos permite visualizá-los na cidade. São imagens fortemente empregadas a esta arte e que   possível visualizá-las em diversos momentos barrocos. São pontos que requerem estabelecimento da ordem. Para Calabrese (1987, p. 146) “agudeza, astúcia, maravilha, entrelaçamento: a simples recorrência destes termos é suficiente para indicar que as figuras do n  e do labirinto são figuras profundamente barrocas”.

Na rela o com a cidade, estabelece uma ponte com a linearidade dos percursos. Tomemos como exemplo a vida caótica de uma grande metrópole, o n  é o dobrar e redobrar de uma mesma linha, um acúmulo em si, como um congestionamento ou um amontoado em um cruzamento, já o labirinto é o entrelaçado de trajetos e aberturas que circundam a cidade, relacionado às múltiplas ruas e ruelas que se entrecruzam ou viadutos, passarelas e pontes que se sobrepõem.

Ora, se pensarmos bem, nós e labirintos são antes representações de uma complexidade ambígua. Por um lado, negam o valor de uma ordem global, de uma topografia geral. Mas, por outro lado, constituem um desafio em encontrar ainda uma ordem, e não induzem à dúvida sobre a existência da própria ordem (CALABRESE, 1987, p. 147).

A partir dessa tensão entre caos e desordem, o barroco tende para o excesso e limite. Cria essa ilusão, o *trompe l'oeil* em que no mundo nada é o que parece ser; uma vida de sonhos. Para Gombrich (1999, p. 443) “ao fazer com que a pintura extravasasse da moldura, o artista nos quis confundir e esmagar para perdermos a noção do que é real e do que é ilusão”.

Na cidade, a ilusão de expansão da vida urbana parte de um eixo central e ramifica-se por fendas e veios. Assim como o *trompe l'oeil*, nela deslumbra-se a impressão de extensão e ampliação, porém delimitado por um limite invisível, ela é excêntrica, que “comanda uma pressão em direção às margens da ordem, mas sem beliscar a ordem, ao passo que a própria excentricidade é prevista pelo superior organismo das regras [...]” (CALABRESE, 1987, p. 70). Com o uso do *trompe l'oeil*, regula-se no limite e no experimento de excedê-lo, no ultrapassar dos emolduramentos, nas fugas e perspectivas.

Além disso, o barroco se utiliza de contrastes, de duplos que se complementam no que diz respeito ao envolvimento do espectador e poder sobre ele. Os contrastes estão apresentados na cidade sob forma morfológica, a diferença de urbano e periferia, dois mundos distintos, mas que se completam, pois a existência de um é visível na presença do outro. Dentro da cidade os personagens que se apresentam, ora esbanjando poder, excesso e *glamour*, ora lacunas, melancolia e pobreza. Muitas vezes essas aparências se contradizem, pois este aspecto permite-nos visualizar a exterioridade. Outra contraposição são os lugares presentes pela cidade. Muitas vezes esses lugares compõem de um interior exagerado e apresentam também a calma. O que podemos perceber, de acordo com Deleuze (1991, p. 56), é que:

A cisão entre fachada e o dentro, entre o exterior e o interior, a autonomia do interior e a independência do exterior em tais condições que cada um dos dois termos relança o outro. [...] embora ele próprio se engane ao pensar que o excesso de decoração interior cabe por turvar o contraste ou que o interior absoluto seja em si mesmo calmo.

Encontramos em comum na relação entre as pinturas de Adriana Varejão e a cidade o reaparecimento de traços barrocos na contemporaneidade. Na pintura, o excesso de camadas e as figuras alegóricas, além da maneira como é apresentado o Altar, nos possibilita retornar às igrejas e capelas barrocas com seus retábulos compostos pelo exagero e poder. Na cidade, essas e muitas outras tipicidades barrocas são presentificadas de forma contemporânea, como o caos e a desordem que provocam os percursos e os acúmulos de vidas e matérias no espaço urbano. O aparecimento do nó e labirinto, conceituado por Calabrese, também expressa as metamorfoses e instabilidade que a cidade sofre e que busca sempre o equilíbrio. Os contrastes encontrados tanto na morfologia quanto nos personagens que vivenciam a cidade. Ainda assim, os cenários que nos manipulam na ilusão, na aparência de uma outra realidade, e as figuras alegóricas e espectadores que ao olhar e vivenciar constroem um olhar barroco e crítico sobre a construção da e na vida da cidade.

Enfim, é possível perceber que Adriana Varejão, ao apresentar essas características em suas obras, reporta-nos à contemporaneidade e à relação com a cidade, sob o ponto de vista das transformações percorridas, do acúmulo, do caos e fragilidade da vida, da carne e do desejo, do engolir e consumo, dos contrastes de mundos, dos personagens anônimos que somos e que a nós olhamos, enfim, do barroco contemporâneo presente na pintura e na vida.



Figura 01 - Adriana Varejão (1964). **Altar**, 1987. Acrílica e óleo sobre tela. 185,5 x 175 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM, Rio de Janeiro, RJ.



Figura 02 - Adriana Varejão (1964). **Altar**, 1987 (detalhe). Acrílica e óleo sobre tela. 185,5 x 175 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM, Rio de Janeiro, RJ.



Figura 03 – Adriana Varejão. Altar Amarelo. 1987. Óleo sobre tela, 160x140cm. Disponível em [HTTP://www.adriavarejao.com.br](http://www.adriavarejao.com.br), acessado em dezembro de 2008.

Referências:

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. São Paulo: Martins Fontes Edições 70, 1987.

COUTINHO, Maria João. **O Flâneur e a Flânerie na lírica de Baudelaire: a cidade como alegoria da modernidade**. In: Revista ArtCultura. Vol5, nº7, junho-dezembro de 2003. Uberlândia-MG.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **A dobra : Leibniz e o barroco**. Campinas, SP : Papiрус, 1991.

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

_____. **Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images**. Paris: Minuit, 2000.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FLÜSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. 16 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

MAKOWIECKY, Sandra. **Representação: a palavra, a idéia, a coisa.** Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina, Nº 57, Dezembro 2003.

_____. **A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos.** Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.

TIRAPELLI, Percival. **Arte Sacra Colonial: Barroco Memória Viva** – 2ªed. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

WOLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco:** estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1989.

ADRIANA VAREJÃO. Disponível em <www.adriनावarejao.com.br>. Acesso em out. 2008.

* Fernanda Maria Trentini Carneiro – Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, CEART – UDESC, da linha de pesquisa de Teoria e História da Arte. Título do Projeto: *Anjos Barrocos: talhas de igrejas e capelas dos séculos XVIII e XIX da Ilha de Santa Catarina*. Orientadora: Profa. Dra. Sandra Makowiecky. E-mail: fetrentini@gmail.com.

** Sandra Makowiecky - Professora de Estética e História da Arte do Centro de Artes da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis – Santa Catarina – Brasil e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte. É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte - Seção Brasil Aica UNESCO. E-mail: sandra@udesc.br