

## SILÊNCIOS NA HISTÓRIA (DA ARTE): AS PISTAS DO MAPA DE LOPO HOMEM II, DE ADRIANA VAREJÃO

*Eduardo Augusto Alves de Almeida*<sup>1</sup>

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<sup>2</sup>.

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)”<sup>3</sup>.

Ao longo desse movimento de trazer aos olhos, cabe perguntar: a arte visual pode colocar em xeque as narrativas hegemônicas da humanidade e insurgir com versões, personagens e perspectivas outras? Romper com certa ordenação do passado e do presente, sugerir desvios e linhas de fuga, abrir fissuras na solidez dos fatos? Ajudaria a pensar o que há de ficcional na História? Daria a ver apagamentos que produzem regimes estético-políticos?

Minha hipótese é que sim: alguns trabalhos de arte podem provocar as certezas estabelecidas, abalar as estruturas, ouvir os silêncios. Essa hipótese se fundamenta na obra de Adriana Varejão, em especial no seu Mapa de Lopo Homem II<sup>4</sup>, criado a partir da apropriação de uma cartografia portuguesa do século XVI na qual a artista intervém com o artifício das feridas e tentativas de sutura. Incisões numa dada realidade colonialista que deixam ver não uma verdade por detrás, mas as infecções daquilo que permanecia oculto sob a pálida superfície do banal. Como se as feridas da história ainda não tivessem cicatrizado e agora

---

<sup>1</sup> Doutorando do Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo. Pesquisa realizada com bolsa CAPES sob orientação da profa. Dra. Eliane Dias de Castro. Email do autor: [edualmeida@artefazparte.com](mailto:edualmeida@artefazparte.com)

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real, 2012, p. 211.

<sup>3</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real, 2012, p. 214.

<sup>4</sup> Adriana Varejão pintou uma primeira versão do mapa em 1992, intitulado simplesmente Mapa de Lopo Homem. 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.

inflamassem. Como se uma força silenciada quisesse irromper de dentro da pintura. Como se as cinzas do passado ardessem outra vez.

Tais questões emergem como pistas a serem perseguidas. É esse o caminho investigativo que proponho aqui: descobrir aonde o mapa nos leva com a sua violentada imagem de mundo, suas ordens e subversões.

### **Abrir o mapa**

Lopo Homem, cartógrafo e cosmógrafo português, produziu uma das primeiras imagens do novo mundo em 1519. 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<sup>5</sup>.

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 o imaginário brasileiro, assim como o próprio sentido de construção da história por meio das imagens. Com a materialidade da arte, ela acessa a imaterialidade da cultura e sugere a impossibilidade de inscrição do real.

Podemos dizer que Adriana profana a história maior, contada pelos colonizadores, que requer para si o estatuto de verdadeira, oficial, comumente aceita. 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”<sup>6</sup>. 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

<sup>5</sup> SCHWARCZ; Lilia M.; VAREJÃO, Adriana. Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão, 2014, p. 308.

<sup>6</sup> VAREJÃO, Adriana; HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão: fotografia como pintura, 2006, p. 30.

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?

Aliás, entre tantos trabalhos de Adriana Varejão, por que olhar para esse? Porque seu mapa apresenta uma espécie de método, no sentido de que a temática é ampla e aberta. Outras pinturas que compartilham semelhanças com ele, como as duas intituladas Filho Bastardo, são mais literais e esmiúçam particularidades daquela temática geral sugerida pelo primeiro; elas mostram cenas de violências diversas aplicadas pelos colonizadores homens a mulheres índias e negras. Uma predominância da questão do feminino misturada à religiosa, racial, militar, cultural etc.

Adriana possui também uma série de trabalhos com o prenome Extirpação do Mal. São pinturas que sugerem procedimentos cirúrgicos, numa relação com a medicina que já era antecipada pelas suturas do mapa, e que têm origem em obliteraões encontradas pela artista num mosteiro de Salvador, como veremos adiante.

Existe ainda um procedimento metodológico no Mapa de Lopo Homem II que é também processo criativo: a evisceração da tela. Pela qual a pintura se traduz no corpo vivo em cuja superfície a história está impressa, impregnada, incorporada como uma tatuagem. Ao rasgar a pele, Adriana 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”<sup>7</sup>.

### **Real encarnado**

Mas primeiro convém pensar na relação entre imagem, história e real. Vimos que a natureza da história é lacunar, uma vez que pouco sobrevive ao esquecimento. Portanto, “cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição”<sup>8</sup>. 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 que, 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

<sup>7</sup> VAREJÃO, Adriana; HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão: fotografia como pintura, 2006, p. 22.

<sup>8</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real, 2012, p. 210.

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. Em outras palavras: tais como as forças hegemônicas que os reprimem, esses mecanismos de subjetivação revelam ao mesmo tempo em que educam a não ver, falam ao mesmo tempo em que educam a não ouvir, pensam ao mesmo tempo em que educam a não questionar. Eles mantêm em operação dispositivos que são, necessariamente, máquinas de governo<sup>9</sup>.

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. Um real de raiz lacaniana, como pensa Hal Foster, que o trata como o assimbólico; “de fato, ele é definido desse modo, como a negativa do simbólico, um encontro faltoso, um objeto perdido”<sup>10</sup>. Inapreensível na ordem da linguagem, o real a antecede e dela sempre escapa. Como diz o próprio Lacan, “a linguagem está aí. É um emergente. Agora que emergiu, jamais saberemos quando nem como começou, nem como era antes que fosse”<sup>11</sup>. Tudo o que conhecemos do real pré-linguagem é aquilo que supomos pelo retorno a ele, a saber: pela sugestão que a ele reconduz. A realização de uma obra na linguagem visual seria, assim, uma espécie de falha em que o real se faz imagem. Por sua vez, é porque ele falha que entrevemos a sua existência, apresentada na forma do semblante, como uma espécie de entidade fantasmática.

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 intimidados, eles não sustentarão a autoridade da verdade absoluta; são estruturados ficcionalmente, e aí deveria ter origem a sua potência. A artista aponta para esse desvio, como se deixasse os

<sup>9</sup> AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?, 2009, p. 46.

<sup>10</sup> FOSTER, Hal. O retorno do real, 2014, p. 137.

<sup>11</sup> LACAN, Jacques. O simbólico, o imaginário e o real, 2005, p. 24.

domínios da linguagem para se aproximar da carne viva. Isso porque, nas palavras de Herkenhoff<sup>12</sup>, “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”, como fazia Artur Barrio, por exemplo. Sua matéria é assumidamente ficcional; um artifício 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, seus dramas, 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 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<sup>13</sup>.

A ficção é o mapa que se traça sobre o território: uma sistematização, síntese, representação 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 seus jogos de poder.

### **Obliterações**

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. A artista conta que as tatuagens começaram a aparecer quando notou as obliterações sofridas na azulejaria do convento de São Francisco, em Salvador. Imagens que representavam o mal, como faces demoníacas, caveiras, a medusa, mamilos etc. estavam riscadas dos azulejos<sup>14</sup>. Como, por que, quando e quem realizou tais ocultações? Que processos estético-políticos se operaram ali?

<sup>12</sup> VAREJÃO, Adriana; HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão: fotografia como pintura, 2006, p. 41.

<sup>13</sup> VAREJÃO, Adriana; HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão: fotografia como pintura, 2006, p. 20.

<sup>14</sup> VAREJÃO, Adriana; HERKENHOFF, Paulo. Adriana Varejão: fotografia como pintura, 2006, p. 35.

Esse questionamento aparece nas ironias da série Extirpação do Mal, cujos títulos são complementados pelo nome da técnica, visando manter a saúde – da arte? Da humanidade? Da História? Extirpação do Mal por Incisura, Extirpação do Mal por Revulsão, Extirpação do Mal por Overdose etc. Que mal é esse a ser arrancado do corpo e da imagem? Quem o determina? Quais subjetivações, quais jogos de poder, quais diretrizes atravessam essas decisões? O que acaba silenciado, ocultado, não questionado? Que História se constrói a partir desses fatos? Quais histórias não se inscrevem? Se não se inscrevem, são ainda histórias? De que maneira essas não inscrições sustentam aquela construção?

Os trabalhos de Adriana 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<sup>15</sup>.

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 ficções, a saber: os moralismos, os autoritarismos, os interesses políticos. Adriana Varejão obtém esse efeito por meio de procedimentos variados, que de alguma maneira já podiam ser entrevistados na primeira versão do Mapa de Lopo Homem, pintada em 1992: 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”<sup>16</sup>.

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 esplendor, seu perigo”<sup>17</sup>.

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”,

<sup>15</sup> VAREJÃO, Adriana; HERKENHOFF, Paulo. *Adriana Varejão: fotografia como pintura*, 2006, p. 31.

<sup>16</sup> VAREJÃO, Adriana; HERKENHOFF, Paulo. *Adriana Varejão: fotografia como pintura*, 2006, p. 23.

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tocam o real*, 2012, p. 216.

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”<sup>18</sup>.

Eu acrescentaria que o 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 própria 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.



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

<sup>18</sup> HERKENHOFF, Paulo; VAREJÃO, Adriana. Adriana Varejão: pintura / sutura, 1996, p. 5.



Figura 2 – Lopo Homem. *Mapa-mundo*. 1519.

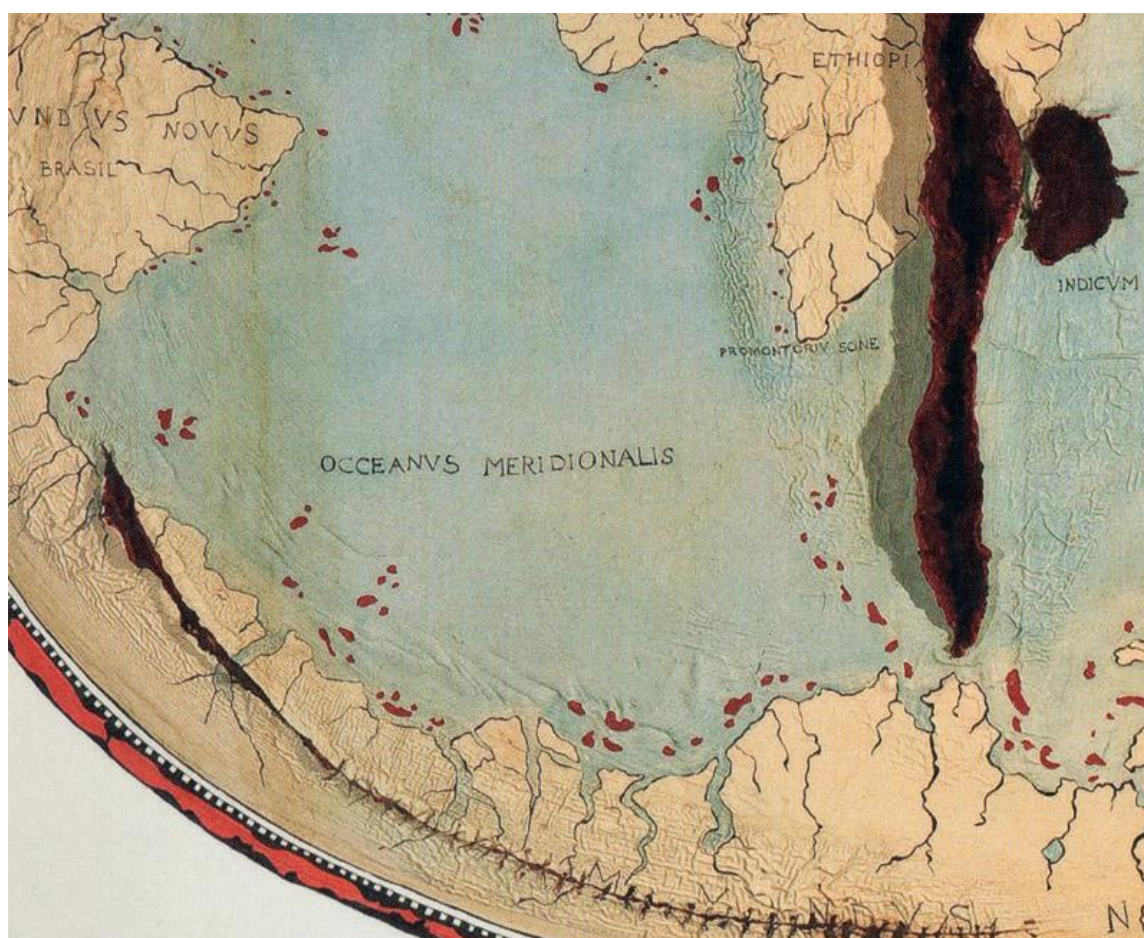


Figura 3 – Adriana Varejão. *Mapa de Lopo Homem II*. 2004. (detalhe)

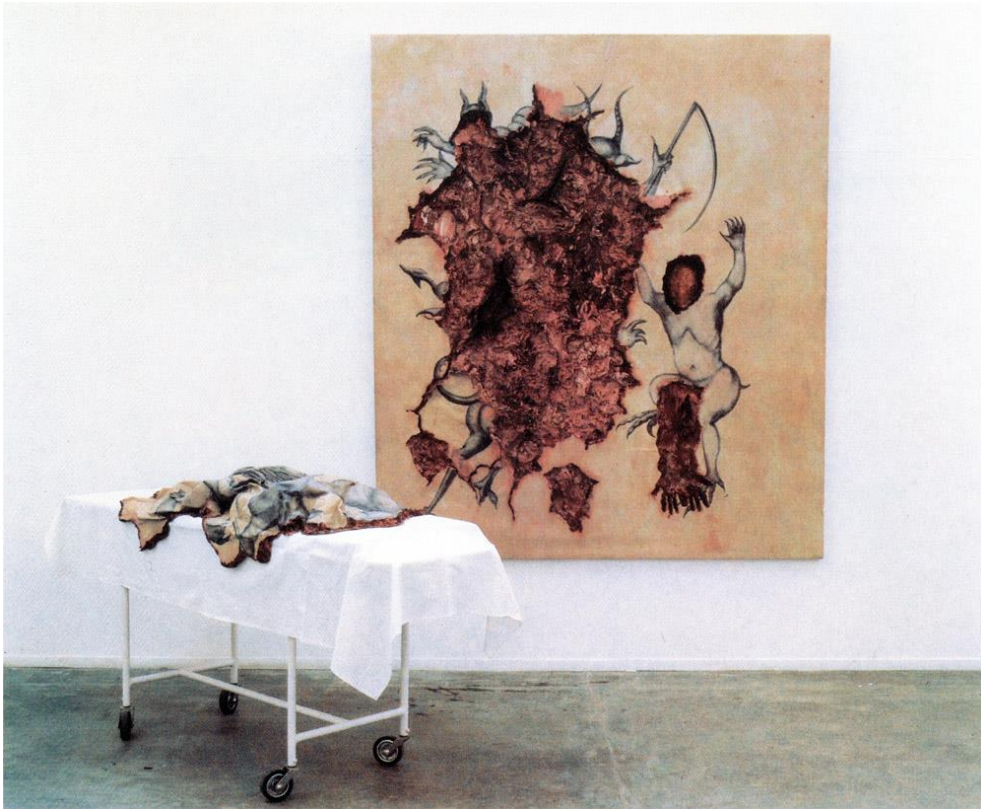




**Figura 4** – Adriana Varejão. *Filho bastardo*. 1992.



**Figura 5** – Adriana Varejão. *Filho bastardo II. Cena de interior*. 1995.



**Figura 6** – Adriana Varejão. *Extirpação do mal por incisura*. 1994.



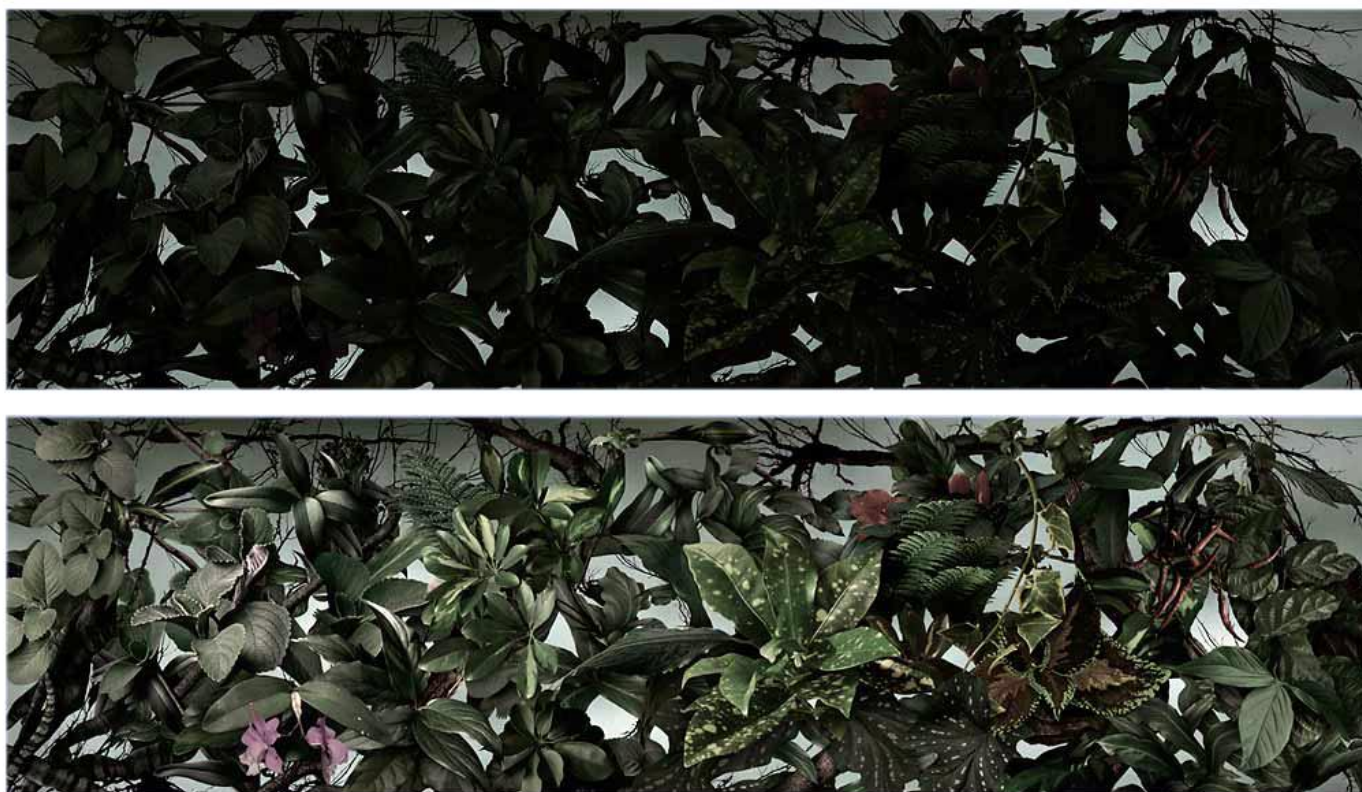
**Figura 7** – Adriana Varejão. *Parede com incisões à la Fontana*. 2000.



**Figura 8** – Adriana Varejão. *Extirpação do mal por revulsão*. 1994.



**Figura 9** – Adriana Varejão. *Extirpação do mal por overdose*. 1994.



**Figura 10** – Adriana Varejão. *Mêlée de Guerriers Nus – Redux*. 2005.

### Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009. p. 25-51.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, p. 204-219, Novembro 2012.
- 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.
- HERKENHOFF, P.; VAREJÃO, A. **Adriana Varejão: pintura / sutura**. São Paulo: Galeria Camargo Vilça, 1996.
- LACAN, J. O simbólico, o imaginário e o real. In: LACAN, J. **Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 9-53.
- SCHWARCZ, L. M.; VAREJÃO, A. **Pérola imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- VAREJÃO, A.; HERKENHOFF, P. **Adriana Varejão: fotografia como pintura**. Rio de Janeiro: Artviva, 2006.