

**A produção da diferença. A construção de discursos identitários  
brasileiros no circuito expositivo institucional português - Adriana  
Varejão e Rosângela Rennó**

**Patrícia Alexandra Botelho Simões**

Patrícia Alexandra Botelho Simões, A produção da diferença. A construção de discursos identitários brasileiros no circuito expositivo institucional português - Adriana Varejão e Rosângela Rennó, 2021

**Dissertação de Mestrado em História da Arte  
Contemporânea**

**Agosto, 2021**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e coorientação científica da Doutora Isabel Falcão.

## AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e à Doutora Isabel Falcão, minha orientadora e coorientadora, respeito, agradeço toda a confiança, incentivos e atento acompanhamento demonstrados ao longo da concretização desta dissertação de mestrado.

À Doutora Leonor Nazaré, à Fundação Calouste Gulbenkian e ao Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, agradeço a possibilidade de ter sido permitida a articulação desta dissertação com o projeto *História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian – Catálogo Digital*.

À minha família e amigos, em particular aos meus pais e irmão, agradeço o apoio incondicional, não apenas durante a realização desta tese, mas desde sempre. Agradeço a liberdade e confiança que me deram sempre nas minhas escolhas e sem eles era impossível a realização desta dissertação. Um especial obrigado ao meu namorado, que foi um incansável apoio neste longo processo, sempre atento e preocupado, e a quem nunca faltou palavras de incentivo e discernimento.

**A produção da diferença. A construção de discursos identitários brasileiros no circuito expositivo institucional português - Adriana Varejão e Rosângela Rennó**

**Patrícia Alexandra Botelho Simões**

**Resumo**

Partindo do trabalho das artistas brasileiras, Adriana Varejão (1964-) e Rosângela Rennó (1962-), esta dissertação visa problematizar a produção de discursos identitários na arte brasileira contemporânea, nomeadamente através de exposições das artistas apresentadas no circuito institucional português.

Esta investigação procura demonstrar os caminhos diversificados que a arte brasileira tem trilhado ao longo dos séculos XX e XXI, através da procura de construção de uma arte brasileira que se mantenha em articulação com o contexto da sua sociedade, mas também que assuma uma projeção internacional determinante. Através de percursos diferenciados, ambas as artistas mergulham em conceitos como identidade e memória, e articulam noções de trauma coletivo, ao mesmo tempo que recuperam conceitos intimamente ligados com o passado da história da arte brasileira e da história recente do país, assim como o legado colonial.

Através de uma exposição que explora o contexto da arte brasileira do século XX, de um ponto de vista coletivo, e mostras focadas no trabalho de cada artista, esta investigação procura evidenciar as temáticas caras à produção artística de ambas, interligadas com as discussões teóricas atuais, situadas à volta dos estudos pós-coloniais, ao mesmo tempo que procura ilustrar de que forma a arte brasileira do último século se mostrou atenta à diversificação das narrativas culturais e à descentralização do campo da história da arte.

**Palavras-Chave:** arte contemporânea, arte brasileira, exposições em Portugal, identidade, memória

**The production of difference. The construction of Brazilian identity discourses in the Portuguese institutional exhibition circuit – Adriana Varejão and Rosângela Rennó**

**Patrícia Alexandra Botelho Simões**

**Abstract**

Through the works of brazilian artists Adriana Varejão (1964-) and Rosângela Rennó (1962-), this dissertation aims to problematize the discussion about the production of identity discourses in the brazilian contemporary art scene, namely through the artists' exhibitions presented in the portuguese institutional circuit.

This investigation aims to delve into the multiple and diversified ways in which brazilian art has been developing in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, while also trying to establish an artistic context which still bears a connection to its society, while maintaining a significant international projection. Through different paths, both artists delve into important concepts such as identity and memory, while articulating notions of collective trauma, and reminiscing over ideas which are deeply connected with the past of brazilian art history and the country's recent history and its colonial legacy.

While exploring an exhibition that focuses on the context of 20<sup>th</sup> century brazilian art, from a collective point of view, and other exhibitions that showcase the works of both artists, this dissertation tries to highlight the themes in their artistic productions, connecting them with contemporary theoretical discussions articulated around post-colonial studies, while showing how brazilian art from the past century was always concerned with diversifying cultural narratives and decentralizing the field of art history.

**Keywords:** contemporary art, brazilian art, exhibitions in Portugal, identity, memory

## Índice

Introdução	1
Capítulo I: A arte brasileira do século XX e a ampliação de narrativas culturais	1
I.1. Exposição Século 20. Arte do Brasil	4
I.2. A afirmação da heterogeneidade na cultura brasileira	17
Capítulo II: O trauma da memória cultural em Rosângela Rennó	24
II.1. Os mecanismos de operação da memória coletiva	24
II.2. Produção artística contemporânea e o redescobrimento de imagens esquecidas pela História	35
II.3. O trauma como catalisador da consciência social	48
Capítulo III: Reformulação de novas narrativas históricas - O legado colonial em Adriana Varejão	55
III.1. O legado colonial como formulador de imagens identitárias através do trauma	55
III.2. O papel antropológico do artista na desconstrução da linearidade do tempo histórico	67
III.3. A natureza híbrida do conceito de barroco	77
Conclusão	87
Bibliografia	91

## Introdução

A presente dissertação propõe-se abordar a questão da identidade nacional e da produção de imagens culturais identitárias, utilizando como base de estudo o trabalho desenvolvido por duas artistas brasileiras contemporâneas: Rosângela Rennó (1962-) e Adriana Varejão (1964-). Contextualmente, esta investigação foi desenvolvida através de uma abordagem centrada na apresentação da sua produção artística em Portugal, focando-se no estudo de mostras coletivas e individuais das artistas em instituições como o Centro Cultural de Belém, o Museu de Lisboa (anteriormente Museu da Cidade), o Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado e o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. A dissertação realizou-se em articulação com o projeto de investigação da Fundação Calouste Gulbenkian, numa parceria com o Instituto de História da Arte da FCSH/NOVA, sobre o estudo das exposições de arte realizadas na instituição desde o ano da sua criação, em 1957, até à atualidade, intitulado *História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, 1957-2016 – Catálogo Digital*.

No âmbito desta investigação, propusemo-nos pensar de que forma a reflexão de Varejão e Rennó sobre as suas raízes, o seu passado, dialoga com o próprio contexto da arte brasileira do século XX, e sobre o qual se colocam questões sobre a formulação do pensamento sobre cultura e identidade brasileiras. Naturalmente, esta dissertação aborda igualmente as temáticas desenvolvidas pelos estudos pós-coloniais que são pertinentes no que diz respeito à intervenção contemporânea destas artistas e o trabalho que desenvolvem.

Ao longo de três capítulos, pretendemos traçar o percurso destas artistas brasileiras, enquadradas nas dinâmicas contemporâneas, questionando noções de legado colonial, memória, trauma ou identidade nacional.

Num primeiro capítulo, a investigação pretende discutir de um ponto de vista contextual de que forma a arte brasileira se estabeleceu ao longo do século XX, lançando as bases para as práticas artísticas contemporâneas, que por sua vez demonstram de que forma os campos da sociedade, da cultura e da arte se relacionam entre si na procura da afirmação da arte brasileira no contexto nacional, mas também internacional. Para isso, nesta primeira parte procurámos focar-nos no contexto de uma exposição de arte brasileira do século XX apresentada em Portugal, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, com o objetivo de dar a conhecer um pouco dos desenvolvimentos da própria história da arte brasileira do século passado, procurando

estabelecer posteriormente uma relação com o contexto da prática artística das artistas abordadas nesta dissertação, que potenciam uma relação com o contexto da arte internacional na qual se inserem, independentemente da ligação intrínseca e constante referenciação de momentos basilares do estabelecimento da história da arte brasileira.

O capítulo seguinte evidencia a ação da artista Rosângela Rennó, ancorada especialmente em exposições individuais apresentadas em Portugal (2001-2002 e 2012)<sup>1</sup>. Através de *media* como a fotografia e o vídeo, Rennó aborda a questão da heterogeneidade cultural a partir de imagens que foram votadas ao esquecimento ao longo da história, trabalhando questões como o trauma e a memória. A questão da memória é transversal a toda esta investigação, reconhecendo-se a centralidade do pensamento de Georges Didi-Huberman (1953), permitindo aferir sobre o papel da ativação da mesma cada vez que estamos perante uma imagem. Através do trabalho desenvolvido pela artista, interessa-nos pensar de que forma os mecanismos de operação da memória coletiva de um país como o Brasil são transpostos/transferidos para um contexto internacional. A memória e o trauma que estão subjacentes a Rennó, revelam-se numa outra perspetiva em Adriana Varejão.

O terceiro e último capítulo dedicado a Adriana Varejão estabelece/identifica a relevância destas mesmas noções a partir de questões coloniais e do seu legado. Interessa-nos perceber de que forma a artista revisita o passado, através da reformulação de novas narrativas históricas. Neste contexto, é extremamente relevante o conceito de “anacronismo” trabalhado por Didi-Huberman, na medida em que o historiador francês defende que a obra de arte é o resultado da confluência de vários tempos impuros, ou seja, é criada a partir de referências de tempos heterogéneos, formando anacronismos<sup>2</sup>, que se refletem na própria estruturação da disciplina da história da arte, através da recuperação e revisitação do passado, a partir de imagens contemporâneas. Consequentemente, o artista contemporâneo, nos quais se inserem as duas artistas abordadas nesta investigação, afirma-se como um agente de desconstrução da história, tal como ela tem vindo a ser formulada, contrariando a ideia de que a história se desenvolve através de um contínuo

---

<sup>1</sup> Exposições apresentadas em 2001-2002 no Museu do Chiado, *Rosângela Rennó: Espelho Diário*, e 2012, no CAM, *Rosângela Rennó: Frutos Estranhos*.

<sup>2</sup> Georges Didi-Huberman, *Diante do tempo* (Lisboa: Orfeu Negro, 2017), 18. O autor destaca a dificuldade que o historiador possui ao analisar uma imagem, pois esta é montada a partir de variadas referências temporais. A utilização do termo “anacronismo” assume-se igualmente como uma recuperação da ideia já anteriormente formulada por historiadores de arte como Henri Focillon (1881-1943) ou George Kubler (1912-1996), e altamente refutada por Lucien Febvre (1878-1956) e a Escola dos Annales, por considerarem o anacronismo como a intrusão de uma época noutra (*Ibid.*, 24, 26).

histórico linear e sincrónico, contemplando inter-relações entre tempos distintos que se cruzam e interpenetram, numa visão diacrónica da história. Naturalmente, faz sentido pensar de que forma a artista aplica um conceito caro à cultura brasileira, como o de barroco que no Brasil, independentemente da sua associação a um período específico da História da Arte enquanto disciplina, extravasa limitações temporais e revela-se na cultura como celebração da diferença. No contexto da presente investigação, estas questões revelam-se na forma como a artista se apresenta individualmente em duas exposições realizadas em Portugal (1998 e 2005)<sup>3</sup>.

Entender o percurso destas artistas à luz dos estudos pós-coloniais implica destacar, igualmente, o seu papel na produção artística contemporânea enquanto mulheres, na perspetiva de que se possam criar novas narrativas inclusivas e diversificadas.

No que diz respeito à história da arte e ao papel das artistas mulheres, a realidade é que no caso brasileiro, o século XX é pautado por diversos exemplos de mulheres que enriqueceram as propostas artísticas, juntamente com artistas masculinos, desde Anita Malfatti (1889-1964) e Tarsila de Amaral (1886-1973) a Lygia Clark (1923-1988) e Lygia Pape (1927-2004), não esquecendo os contributos de Fayga Ostrower (1920-2001), Mira Schendel (1919-1988), Anna Bella Geiger (1933) ou Lina Bo Bardi (1914-1992), ou mais recentemente Adriana Varejão e Rosângela Rennó. Todos os seus contributos foram fundamentais para o estabelecimento de uma arte brasileira plural, heterogénea, e que procurou em diversos momentos atender às necessidades da época. Neste caso, tanto podemos falar dos contributos modernistas de Malfatti ou Tarsila, que procuraram atender à necessidade de construir uma identidade nacional eminentemente autóctone, mergulhada no passado vernacular e erudito brasileiro, que respondesse à própria heterogeneidade do contexto étnico, que procurava ainda responder e ultrapassar um traumático passado colonial e o seu legado. Ou ainda, do papel fundamental de Clark e Pape, que por sua vez procuraram, juntamente com outros artistas, estabelecer uma arte nacional de projeção internacional, cujo principal foco deveria ser a interligação entre o campo da arte e da sociedade, e só a partir desta inter-relação é que a arte brasileira poderia almejar uma verdadeira identidade.

---

<sup>3</sup> Exposições apresentadas em 1998 no Museu de Lisboa, anterior Museu da Cidade, *Adriana Varejão = Imagens de Troca* e em 2005 no Centro Cultural de Belém, *Adriana Varejão: Chambre d'échos*.

# I. A arte brasileira do século XX e a ampliação de narrativas culturais

## I.1. Exposição *Século 20. Arte do Brasil*

Num primeiro momento há que reconhecer que o Brasil apresenta especificidades ao nível da sua formação enquanto Estado-Nação, assumindo particularidades culturais e sociais, em função do contexto geográfico em que se insere, nomeadamente pelo facto de ter sido o único país latino-americano colonizado por Portugal, falando uma língua distinta dos seus demais vizinhos. A esta particularidade acresce-se a complexidade da formação étnica do país, tendo em conta que, ao contrário do que aconteceu com os demais países circundantes, de acordo com Anthony R. Disney (1938-), foram levados para o Brasil milhões de escravos africanos, obrigados a abandonar as suas terras, geralmente um processo violento<sup>4</sup>. No que diz respeito ao seu contexto geopolítico, a monarquia que foi instaurada no país após a sua independência contou com uma grande popularidade, o que contribuiu para a manutenção das suas fronteiras, fazendo do Brasil quase um subcontinente dentro da América, em função do seu tamanho. Já do ponto de vista institucional, o Brasil apresenta ainda alguma juventude e até originalidade, face aos demais vizinhos, tendo em conta que as instituições nacionais se estabeleceram apenas aquando da ida da família real portuguesa para o Brasil, no seguimento das invasões napoleónicas<sup>5</sup>. A partir destes dados podemos depreender que desde o momento da sua formação enquanto Estado, o Brasil apresentou um panorama bastante complexo e particular, em comparação com os demais estados vizinhos. Esta complexidade é também verificável no âmbito da sua produção artística e cultural, que ao longo do último século procurou em momentos-chave perceber e determinar o que é isto da arte brasileira, mas também entender que papel assume nas dinâmicas da arte internacional. Nas palavras do crítico brasileiro, Marcio Doctors (1952-), a arte brasileira estabelece-se enquanto tensão entre o local e o internacional e aí residem as suas inúmeras potencialidades: “(...) o que

---

<sup>4</sup> Anthony R. Disney, *História de Portugal e do Império Português*, vol. II, trad. Marta Amaral (Lisboa: Clube do Autor, 2020), 129-130.

<sup>5</sup> Lília M. Schwarcz, *Sobre o Autoritarismo Brasileiro* (Lisboa: Penguin Random House, 2020), 15. Note-se que a ida da família real portuguesa para o Brasil ocorreu apenas a 22 de janeiro 1808, data em que a comitiva aportou em Salvador, e a chegada dos portugueses ao atual território brasileiro tinha acontecido mais de 300 anos antes.

*está circulando é a fricção do local e do internacional que vai instaurar a nossa especificidade”<sup>6</sup>.*

Tendo esta dualidade em conta, interessa-nos perceber de que forma uma exposição de larga escala dedicada à arte brasileira foi apresentada em Portugal no final do século XX, com o objetivo de atenuar o desconhecimento do público português e propiciar o estreitamento das relações e do intercâmbio artísticos entre Portugal e Brasil, que até então se mostravam algo tímidas, e que em função das características comuns entre ambos os países poderiam potenciar relações culturais e artísticas mais próximas<sup>7</sup>. Para isso, debruçemo-nos sobre a exposição que esteve patente no Centro de Arte Moderna, em Lisboa, em 2000, um evento cultural que celebrou o 5.º centenário do primeiro contacto entre portugueses e o atual território brasileiro, intitulada *Século 20. Arte do Brasil*.

Esta exposição integrou-se num quadro mais alargado de eventos institucionais, uma ação concertada da Comissão Nacional para as Comemorações do V Centenário do descobrimento do Brasil, cujas diretrizes foram publicadas em 1997<sup>8</sup>, apresentando vertentes nacionais e internacionais, sendo que esta última reforçava a necessidade de dar a conhecer a realidade brasileira, ainda que não devesse ocultar as contradições e os aspetos negativos dessa mesma realidade. E que imagem era essa? A de uma nação que nasceu e cresceu assente em valores como os da diversidade cultural e da pluralidade étnica, destacando a herança cultural transmitida por vários povos, entre os portugueses, os povos indígenas e africanos, bem como os espanhóis, os holandeses e franceses, destacando igualmente os movimentos migratórios de italianos, suíços, alemães, polacos, russos, ucranianos e japoneses. Está subjacente a esta ideia uma visão de um Brasil plural, assente numa matriz de agregação, um país que se assume como “*uma inédita experiência de civilização tropical, com traços próprios e singulares*”<sup>9</sup>. A narrativa da singularidade

---

<sup>6</sup> Marcio Doctors, “Desvio para o moderno,” em *Quando o Brasil era moderno. Artes plásticas no Rio de Janeiro, 1905-1960*, org. Lauro Cavalcanti (Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001), 36.

<sup>7</sup> Eduardo Lourenço escrevia em 1999, que as relações artísticas entre Portugal e Brasil, que se pensavam naturais, em virtude da ligação colonial, cultural e até mesmo linguística, como consequência da língua partilhada por ambos os países, não se verificavam. O filósofo português afirmou que o Brasil estava bem presente na cultura portuguesa, mas que essa presença não estava articulada com um intercâmbio autêntico, muitas vezes criando uma certa ideia folclórica da cultura brasileira (Eduardo Lourenço, *A nau de Ícaro seguido de A Imagem e a Miragem da Lusofonia* (Lisboa: Gradiva, 1999), 151 citado em Renata Ribeiro dos Santos, “Um oceano inteiro para nadar. A (des)presença da arte do Brasil (século XX) em Portugal, 1980-2000,” *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*, 4(7), 2014: 186.

<sup>8</sup> Inicialmente, a Comissão foi criada em 1993, ainda sob a presidência de Itamar Franco (1930-2011), mas seria reformulada em 1996, na Presidência de Fernando Henriques Cardoso (1931-).

<sup>9</sup> *Comissão Nacional para as Comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil. Diretrizes e Regulamento*. Brasília: 1997, p. 10.

tropical enraizou-se na narrativa oficial brasileira a partir do século XIX, derivando de uma construção motivada pela abertura de um concurso oficial<sup>10</sup> promovido pela recém instaurada monarquia brasileira, cujo objetivo visava a criação de uma história oficial e imperial que, em virtude da proposta vencedora do alemão Carl von Martius (1794-1868), se ancorou na visão harmoniosa de um país definido pela mistura de gentes e cores, ainda que a escravatura fosse prática corrente no país. A realidade é que, posteriormente, e em especial durante o século XX, esta narrativa foi sendo complexificada pelos próprios agentes artísticos que reafirmam as especificidades da cultura e arte brasileiras em função do encontro de culturas e de gentes na construção do Brasil enquanto nação, mas também os seus aspetos negativos, nomeadamente a cultura escravocrata que se estabeleceu até muito tarde e a estratificação da sociedade que acentua desigualdades sociais e raciais. Esta dinâmica artística, que se estabeleceu particularmente na segunda metade do século XX e que será abordada mais à frente, teve consequências na própria visão contemporânea da arte brasileira, uma visão explorada pelas artistas tratadas nesta investigação.

A exposição apresentada em Lisboa, durante o ano 2000, que tinha já estado patente em São Paulo no Pavilhão do Parque do Ibirapuera (local por excelência da Bienal de São Paulo), esteve inserida num mega-evento denominado “Mostra do Redescobrimento”<sup>11</sup>, que pretendeu traçar a história e a arte do país, desde a arte produzida pelas sociedades existentes no atual território brasileiro antes do contacto com os portugueses até àquela produzida na contemporaneidade.

Este momento foi fulcral para o fortalecimento das relações entre Portugal e Brasil, e a importância diplomática do evento traduziu-se na presença do então Presidente da República Portuguesa, Jorge Sampaio (1931-) na inauguração em São Paulo, juntamente com Fernando Henriques Cardoso, Presidente da República Federativa do Brasil. Organizada pela Associação Brasil 500 Anos – instituição criada pela Fundação Bienal de São Paulo, de modo a assinalar os 500 anos de história comum entre Portugal e Brasil -, esta exposição desenvolveu-se no âmbito de um quadro institucional de tentativa de fortalecimento de relações exteriores que se manifestou nas diversas itinerâncias internacionais. Com curadoria de Nelson Aguilar (1943-) e Franklin Espath

---

<sup>10</sup> Concurso promovido em 1844 pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro de forma a estabelecer-se uma metodologia sobre como escrever a História do Brasil. Veja-se Lilia M. Schwarcz, *Nem preto nem branco, muito pelo contrário* (São Paulo: claroenigma, 2012), 26-27.

<sup>11</sup> Patente entre 23 de abril e 7 de setembro de 2000, o evento foi um enorme sucesso. Composto por doze núcleos expositivos, foi visitado por mais de 1 800 000 pessoas.

Pedroso, a exposição foi apresentada num primeiro momento em São Paulo, seguindo depois para Lisboa, e mais tarde para Londres<sup>12</sup>, Oxford, Paris (no Jeu de Paume), Bordéus, Nova Iorque e Bilbao (Museu Guggenheim), e finalmente São Petersburgo (no Hermitage), já em 2004<sup>13</sup>.

Em Lisboa, a exposição estaria aberta ao público entre 25 de outubro de 2000 e 21 de janeiro de 2001, ainda que estivesse inicialmente prevista encerrar a 16 de janeiro. Ao núcleo de arte moderna e contemporânea juntou-se o núcleo arqueológico do certame “Mostra do Redescobrimento”, que esteve patente na Fundação Calouste Gulbenkian durante o mesmo período, numa exposição intitulada *Entre o Espanto e o Esquecimento. Arqueologia das Sociedades Brasileiras antes do Contacto*. A exposição de arte moderna e contemporânea contou com a curadoria de Aguilar e Espath Pedroso, aos quais se juntou Jorge Molder (1947-), diretor do Centro de Arte Moderna à época, serviço da FCG responsável pela produção do certame, em colaboração com a Associação Brasil 500 anos. Assente numa visão de liberdade curatorial, a exposição em Lisboa caracterizou-se pela sintetização das dinâmicas artísticas do Brasil durante o século XX, de acordo com uma lógica de encurtamento do núcleo apresentado originalmente em São Paulo. Consequentemente, artistas como Hélio Oiticica (1937-1980), Alfredo Volpi (1896-1988) e Sérgio Camargo (1930-1990), aos quais tinham sido dedicados extensos núcleos em São Paulo, ficaram reduzidos a uma ou duas obras em Lisboa<sup>14</sup>. A exposição organizada em Portugal procurava inspirar-se nas narrativas já apresentadas em São Paulo, adequando-se ao espaço disponível e ao público português, menos familiarizado com a arte brasileira. Ao núcleo expositivo apresentado no Centro de Arte Moderna, juntaram-se sete instalações de artistas contemporâneos, que estiverem patentes na Galeria de Exposições Temporárias (pisos 01) do Edifício Sede da FCG, onde estiveram representados quatro artistas que não haviam estado presentes na exposição de São Paulo: Eduardo Coimbra (1955-), Neide Jallageas (1959-), Artur Lescher (1962-) e Rosana Paulino (1967-).

---

<sup>12</sup> Apresentado no British Museum o núcleo arqueológico da exposição, intitulado *Unknown Amazon: Culture in Nature in Ancient Brazil*, entre 25 de outubro de 2001 e 1 de abril de 2001, foi visitado por 27 980 pessoas.

<sup>13</sup> “O Brasil vai à Rússia”, *O Globo. Segundo Caderno*, 27 de outubro, 2000, 3.

<sup>14</sup> Neste contexto devemos ter em conta que algumas das obras apresentadas em São Paulo e requisitadas para a exposição em Lisboa, acabaram por rumar a outras exposições, nomeadamente, no IVAM – Institut Valencià d’Art Modern (*Brasil 1920-1950: da Antropofagia a Brasília*), na Tate Modern (*Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis*) e no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia Moderna (ciclo de exposições *Visões do Sul*). Veja-se Alexandre Pomar, “Brasil, Século XX,” *Expresso*, 6 de abril de 2001, [https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre\\_pomar/2011/02/brasil-s%C3%A9culo-xx.html](https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2011/02/brasil-s%C3%A9culo-xx.html).

No que diz respeito ao projeto museográfico apresentado no Centro de Arte Moderna, da autoria de Jorge Molder e de Cristina Sena da Fonseca, contou com a apresentação de cerca de 300 obras de 90 artistas, o que implicou a retirada temporária da coleção permanente do CAM.



Figura 2 - Vista da exposição *Século 20. Arte do Brasil*, 2000. Centro de Arte Moderna – Nave, Lisboa, Portugal. Créditos: Arquivo Digital Gulbenkian, Lisboa / ID: 108960



Figura 1 - Vista da exposição *Século 20. Arte do Brasil*, 2000. Centro de Arte Moderna – Nave, Lisboa, Portugal. Créditos: Arquivo Digital Gulbenkian, Lisboa / ID: 108961

Organizados de acordo com a disposição espacial do edifício e seguindo uma narrativa cronológica, os núcleos expositivos pretenderam traçar o percurso da arte brasileira do século XX permitindo elencar diferentes momentos-chave que tiveram uma importância fulcral no estabelecimento da arte brasileira do século passado e criando núcleos dentro da abrangência da exposição: o modernismo e os seus antecedentes, a

abstração, o concretismo, o neoconcretismo e as tendências artísticas estabelecidas a partir da década de 1980<sup>15</sup>.

Sendo assim, e tendo como base, a natureza, também, pedagógica da exposição, ao procurar aproximar o público português da arte brasileira, parece-nos interessante assinalar alguns dos núcleos apresentados. No piso -1 do CAM foram reunidas essencialmente obras enquadradas nas dinâmicas modernistas das décadas de 1920 e 30, sendo que estas devem ser entendidas como um primeiro momento de tentativa de estabelecimento de uma arte brasileira e nacional. Neste contexto, é necessário destacar o impulso artístico e cultural de um evento como a Semana de Arte Moderna de 1922, com efetivas consequências na total revolução das artes plásticas e não só da década de 20<sup>16</sup>. Este acontecimento, em articulação com a afluência de artistas brasileiros a Paris, contribuiu para o desenho de uma nova paisagem artística brasileira, através da criação de uma obra moderna, em que características tidas como “nacionais” dialogavam com as dinâmicas vanguardas internacionais. Assim, através da reinterpretação de legados históricos e heranças ainda difíceis de superar que abordaremos mais adiante, o modernismo brasileiro rompeu com o modelo europeu, contribuindo para um primeiro momento de constituição de uma arte autónoma, que estabeleceu uma dialética de construção de um futuro para a arte e para o próprio país<sup>17</sup>. No que diz respeito ao futuro da arte brasileira, a verdade é que este momento de intensa fruição artística foi de extrema importância pelo impacto que teve ao longo de todo o século e que se estende ainda no século XXI, o que é atestado pela importância do movimento modernista e dos pressupostos da Antropofagia, preconizados por Oswald de Andrade, na produção artística de Adriana Varejão, por exemplo. Por sua vez, esta procura pela formação de

---

<sup>15</sup> Santos, “Um oceano inteiro para nadar,” 192.

<sup>16</sup> Este certame consistiu numa série de eventos literários, musicais e plásticos, que é tido por muitos historiadores como um momento revolucionário na história da arte brasileira, sendo comparável pela historiadora Aracy Amaral (1930-) à chegada da Missão Francesa ao Rio de Janeiro no século XIX, ou à obra de António Francisco Lisboa (o *Aleijadinho*) (1738-1814) no século XVIII. Nele se apresentaram nomes como Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Guiomar Novaes (1894-1979), Paulina d’Ambrósio (1890-1976), entre outros, na música; Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954), Menotti del Picchia (1892-1988), Sérgio Milliet (1898-1966), entre outros, na literatura; Anita Malfatti e John Graz (1891-1980), nas artes plásticas, que por sua vez demonstraram a incorporação das vanguardas europeia no repertório brasileiro (veja-se Ana Paula Cavalcanti Simioni, “Modernismo no Brasil: campo de disputas,” em *Sobre a Arte Brasileira. Da Pré-História aos anos 1960*”, org. Fabiana Werneck Barcinski (São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015), 243-244.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 249, 251 e Lauro Cavalcanti, “Quando o Brasil era Moderno: artes no Rio de 1905 a 1955,” em *Quando o Brasil era moderno. Artes plásticas no Rio de Janeiro, 1905-1960*, org. Lauro Cavalcanti (Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001), 13. É também importante reforçar que apesar do estabelecimento das dinâmicas modernistas no panorama artístico e cultural brasileiro, ao longo da década de 20 verificou-se uma coexistência entre os artistas favoráveis a esta revolução artística e outros empenhados em seguir uma vertente mais tradicional e academicista, atestando a complexidade das dinâmicas artísticas brasileiras.

uma “identidade” nacional será constantemente atualizada ao longo de todo o século, levando à reflexão dos artistas sobre o lugar que a arte brasileira desempenha, nomeadamente os seus limites e especificidades<sup>18</sup>.



Figura 3 - Vista da exposição *Século 20. Arte do Brasil*, 2000. Centro de Arte Moderna – Nave, Lisboa, Portugal. Créditos: Arquivo Digital Gulbenkian, Lisboa / ID: 108963



Figura 4 - Vista da exposição *Século 20. Arte do Brasil*, 2000. Centro de Arte Moderna – Nave, Lisboa, Portugal. Créditos: Arquivo Digital Gulbenkian, Lisboa / ID: 108964.

No contexto da exposição em Lisboa, estas dinâmicas modernistas surgem representadas através da produção artística de nomes como os de Anita Malfatti, Di Cavalcanti (1897-1976), Lasar Segall (1889-1957), Tarsila do Amaral ou Alfredo Volpi (1896-1988), artista cujos trabalhos atravessaram pelo menos cinco décadas e onde se mesclaram as suas raízes populares e fórmulas artísticas de alguma erudição, sendo que as suas obras da década de 50 deixavam antever um despojamento da matriz figurativa,

---

<sup>18</sup> Doctors, “Desvio para o moderno,” 35.

que o aproximava de uma estética mais abstrata, enquadrada com o gosto da época<sup>19</sup>, e que estabelece a ligação com as obras apresentadas na nave do piso 0.

Por sua vez, este piso era composto essencialmente por obras que sintetizavam as dinâmicas de abstração geométrica das décadas de 1950 e 60, nomeadamente de acordo com os pressupostos concretistas, mas também alguns exemplos de obras neonconcretistas e Pop. Estas décadas caracterizaram-se por um período de extrema efervescência cultural e artística, articulado com o momento político e social da época<sup>20</sup>, e o surgimento do Concretismo criou um novo momento de rutura com a arte das décadas anteriores, renunciando à procura de uma “identidade” nacional que se queria mais virada para si mesma. Por sua vez, o movimento procurou repensar a cultura brasileira e a sua relação com a cultura ocidental moderna, mas desta vez através de propostas que deixassem de imitar a natureza e os elementos representativos de uma “nacionalidade” brasileira, mas sim procurar interpretar essa mesma natureza, ao mesmo tempo que procuraram ilustrar as desigualdades e contrastes sociais do país<sup>21</sup>. Assim, através de uma linguagem abstrata que valorizasse a forma, a linha, a cor e o plano em detrimento da figuração, os artistas associados a esta viragem concretista procuravam potenciar novos modos de percepção, libertando-se também da incessante procura da brasilidade que tinha caracterizado o panorama artístico das décadas anteriores:

*“As vanguardas concretistas associaram suas proposições estéticas à criação de um mundo e um homem afeitos à experimentação, e à invenção de formas expressivas que tornassem visível o invisível”<sup>22</sup>*

O cenário do pós-guerra, que determinava também uma mudança no centro das artes plásticas no panorama internacional, com Nova Iorque a assumir essa posição central, contribuiu também para um clima de dinamismo artístico e cultural nas metrópoles brasileiras do Rio de Janeiro e São Paulo, que é personificado na criação da Bienal de São Paulo, momento-chave que permitiu acentuar a participação brasileira no circuito da arte internacional, e potenciou o conhecimento de obras e artistas estrangeiros

---

<sup>19</sup> Pomar, “Brasil, Século XX.”

<sup>20</sup> Após as conturbadas décadas de 1930 e 40, onde o Brasil esteve a braços com um governo ditatorial apelidado de Estado Novo, que cai após 1945, com o fim da II Guerra Mundial, nas décadas seguintes assiste-se ao surgimento de novas correntes artísticas, nas mais variadas áreas, quer seja o concretismo nas artes plásticas e na poesia, ou a Bossa Nova na música, o Cinema Novo ou as inovações propostas pelos grupos de teatro que proliferaram (Gláucia Kruse Villas Bôas, “Concretismo,” em *Sobre a Arte Brasileira. Da Pré-História aos anos 1960*”, org. Fabiana Werneck Barcinski (São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015), 265).

<sup>21</sup> *Ibid.*, 265-266.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 267.

no Brasil<sup>23</sup>. Neste cenário, uma nova geração de artistas começa a emergir, alguns dos quais se estabeleceram no panorama nacional, e que granjearam reconhecimento internacional, como Hélio Oiticica, Lygia Clark ou Lygia Pape, todos representados na exposição do CAM, ou ainda os exemplos das obras escultóricas de Sérgio Camargo ou Waldemar Cordeiro (1925-1973). O conjunto de obras selecionadas para a nave (pisos) do Centro de Arte Moderna permitia entender que a década de 60 no panorama artístico brasileiro ficou marcada por uma multiplicidade de vozes<sup>24</sup>, que por sua vez revelou igualmente algumas contradições e desejos, quer fosse a procura de uma arte nacional e o diálogo com a dinâmica Pop, quer fosse a vontade construtiva ou o retorno ao realismo<sup>25</sup>. Por sua vez, de forma organizada, o movimento neoconcreto existiu durante um período extremamente curto, no entanto teve uma importância fulcral para a interligação entre a arte e o mundo real, funcionando enquanto catalisador para o encontro entre arte e política, encorajando a participação do espectador<sup>26</sup> e potenciando novas abordagens artísticas.

Neste contexto, verifica-se um estreitamento das questões artísticas com a própria realidade brasileira, cuja consequência é o retorno à figuração, enquanto resposta a questões como o analfabetismo, a reforma agrária, o imperialismo ou preocupações efetivas do meio intelectual, criando uma rutura entre os limites da instituição artística e a vida, e impulsionando a arte brasileira para a sua afirmação nos espaços internacionais durante a década de 1960, como as galerias Signals e Whitechapel, em Londres<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> Paulo Venâncio Filho, “Rio, cidade sensorial,” em *Quando o Brasil era moderno. Artes plásticas no Rio de Janeiro, 1905-1960*, org. Lauro Cavalcanti (Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001), 157-158 e Bôas, “Concretismo,” 268-269. Em 1949, a criação da Associação Brasileira de Críticos de Arte, após o surgimento da Associação Internacional de Crítico de Arte um ano antes, contribuiu para o aumento e diversificação das viagens de artistas ao estrangeiro, assim como para o estabelecimento de uma relação próxima entre críticos de arte brasileiros (Mário Pedrosa (1900-1981), Sérgio Millet, Mário Barata (1921-2007) e estrangeiros (Giulio Argan (1909-1992), Meyer Schapiro (1904-1996), Tomás Maldonado (1922-2018), entre outros).

<sup>24</sup> Já no final da década de 50, começaram-se a acentuar as diferenças entre os concretistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, nomeadamente aquando da I Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1957, resultando no lançamento do Manifesto Neoconcreto, em 1959, subscrito por Ferreira Gullar (1930-2016), Amílcar de Castro (1920-2002), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanúdis (1915-1986) (*Ibid.*, 288)

<sup>25</sup> Paula Braga, “Os anos 1960: descobrir o corpo,” em *Sobre a Arte Brasileira. Da Pré-História aos anos 1960*, org. Fabiana Werneck Barcinski (São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015), 296.

<sup>26</sup> Esta relação intensifica-se a partir da segunda metade da década de 1960 como consequência da instauração da ditadura militar em 1964, em que os artistas desejam fazer política, e em que o espaço público e o coletivo se assumem como atos de resistência ao regime militar (*Ibid.*, 320).

<sup>27</sup> Neste caso note-se a importância do escultor Sérgio Camargo que, ao residir em Paris e por manter contacto com os ingleses Guy Brett (1942-2021) e Paul Koller, foi fundamental para a divulgação da arte brasileira no circuito londrino, nomeadamente de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel (*Ibid.*, 302, 304)

O experimentalismo da década de 1960 estendeu-se igualmente às peças apresentadas no piso superior do CAM, convivendo com obras das décadas seguintes, entre as quais se destacam por exemplo as pinturas de Iberé Camargo (1914-1994), quatro telas que se espraiem desde a década de 60 à década de 80, marcada por uma efervescência pictórica, ou por exemplo as obras apresentadas de artistas como Tomie Ohtake (1913-2015), a única artista nipo-brasileira de São Paulo representada, ou ainda Rubem Valentim (1922-1991), cujas telas apresentadas são representativas de uma abstração que mantém uma relação com o universo mítico e religioso ancestral. Por sua vez, sublinha-se também a presença de artistas enquadrados com as dinâmicas das décadas finais do século XX, nomeadamente Leonilson (1957-1993) e Marepe (1970), que refletem sobre questões eminentemente pessoais, como por exemplo a doença do HIV/SIDA, no caso de Leonilson, que faleceu como consequência da doença, ou os efeitos da globalização, da colonização, da falta de recursos, como no caso de Marepe. Neste último piso, a fotografia assume um lugar de destaque, enquanto *médium* potenciador de novos mundos.

Destacou-se no projeto expositivo de Lisboa a qualidade da iluminação, destacando a individualidade de cada obra ao mesmo tempo que as integrava no vasto conjunto das peças apresentadas<sup>28</sup>. Todavia, a exposição encontrou algumas vozes críticas, nomeadamente José Luís Porfírio (1943-), que destacou a exposição, não enquanto criadora de uma narrativa, mas como um aglomerado de obras organizadas em pequenos grupos que deixavam antever poéticas ambíguas, tanto dos modernistas como dos concretistas, e que impossibilitavam a criação de uma visão orgânica de narrativa<sup>29</sup>. Crítica que se estendeu ao teórico brasileiro Ricardo Basbaum, que abordou algumas lacunas existentes na representação da arte brasileira das décadas de 80 e 90<sup>30</sup>, ainda que destacasse a capacidade da exposição em se afirmar como um *blockbuster*, permitindo a um público menos conhecedor da arte brasileira ter um maior contacto com a mesma. Também Alexandre Pomar (1947-) reafirmou algumas das dificuldades da exposição, derivadas da megalomania do projeto, nomeadamente a indisponibilidade de obras previamente anunciadas, que estariam garantidas para a apresentação em Lisboa, bem como a acumulação de responsabilidades por parte de Nelson Aguilar, que seria

---

<sup>28</sup> Dalton Sala, “Brasil +500: Mostra do Redescobrimento em Lisboa,” *Guia Brasil*, dezembro, 2000.

<sup>29</sup> José Luís Porfírio, “Trezentas obras, noventa autores,” *Expresso. Cartaz*, 11 de novembro, 2000, 20-21.

<sup>30</sup> Nani Rubin, “Brasil no caminho de volta,” *O Globo. Segundo Caderno*, 27 de outubro, 2000, 1.

igualmente o comissário-geral de todos os núcleos expositivos da mostra em São Paulo, e a inexistência de materiais de apoio aquando da inauguração a 25 de outubro de 2000<sup>31</sup>.

O catálogo editado por ocasião da mostra em Lisboa, lançado após a inauguração, pouco se articulou com o conteúdo da mesma, reunindo a publicação de textos antológicos de nomes fundamentais da teoria da arte brasileira do século XX, nomeadamente Mário de Andrade e Ferreira Gullar, mas que se mantinham desconhecidos para o público português. Consequentemente, o catálogo poderia ser igualmente uma oportunidade para explorar algumas perspetivas críticas que examinassem as relações culturais entre Portugal e Brasil, nomeadamente o legado colonial que a partir das décadas de 80 e 90, foi largamente explorado por artistas brasileiros. Perdeu-se igualmente uma oportunidade para fazer uma apreciação crítica dos próprios caminhos da arte brasileira durante o século passado, que por sua vez foi colmatada por um conjunto de programação paralela da exposição, nomeadamente diversas visitas temáticas subordinadas a diferentes problemáticas, como “A pintura brasileira anos 80/90”, “Arte concreta e neoconcreta”, “De Portinari a Franc Kracjberg: influência da natureza na arte brasileira”, “Brasil: arte de contestação durante a ditadura”, “Imagens de identidade do Brasil a partir de Rosângela Rennó” e “A pintura antropomórfica dos anos 20”. Seria, nas palavras de José Luís Porfírio, um momento de supressão das lacunas existentes na conceção da exposição:

*“(...) tentar dar o muito que falta nesta exposição para o entendimento do Brasil no século XX. Assim se prova que, se esta exposição foi pensada, não o foi, por certo, para o público português”<sup>32</sup>*

Às críticas enunciadas juntaram-se algumas vozes críticas da própria natureza do projeto, atestada pela insurgência de movimentos de negros, índios, trabalhadores rurais sem-terra e sindicalistas no Brasil, aquando da inauguração da exposição em São Paulo, que manifestaram o seu repúdio às comemorações dos 500 anos, atestando não existir quaisquer motivos para celebração, sendo que nas palavras do deputado federal Luís Alberto, o colonialismo português seria comparável ao Holocausto, sendo esse período colonialista responsável pela criação de um país racista<sup>33</sup>. Estas manifestações afirmam o carácter diplomático desta ação concertada entre Portugal e Brasil, mas igualmente

---

<sup>31</sup> Alexandre Pomar, “Um vago Brasil,” *Expresso. Cartaz*, 11 de novembro, 2000, 20.

<sup>32</sup> Porfírio, “Trezentas obras, noventa autores,” 20-21.

<sup>33</sup> Jorge Marmelo, “Manifestação ameaça comemoração dos 500 anos,” *Público*, 25 de fevereiro, 2000, 32.

acrítico, evitando discutir as consequências das relações que Portugal e Brasil mantiveram durante 500 anos, com muitas feridas abertas que permaneciam por sarar e que motivaram igualmente vários polos segregadores, nomeadamente comunidades que se mantiveram à parte destas celebrações, em virtude de uma necessidade de se refletir sobre esse passado e o que este acarretou para estas comunidades. No seguimento destas manifestações, esteve em aberto a possibilidade de alguns dos artistas representados na exposição de São Paulo boicotarem a sua participação nas itinerâncias internacionais, nomeadamente Ernesto Neto (1964-), Vik Muniz (1961-) e Rosângela Rennó, o que acabaria por não vir a acontecer<sup>34</sup>. À exceção de Cildo Meireles (1948-), cujas obras estavam ausentes da mostra em Lisboa, os restantes artistas estariam representados nesta primeira itinerância internacional. Para além de Rennó, também Adriana Varejão<sup>35</sup> estaria representada na mostra em Lisboa.

Esta exposição incluiu-se num quadro mais alargado de iniciativas que visaram o estreitamento das relações culturais e diplomáticas entre Portugal e Brasil, destacando-se o papel de uma instituição como a Fundação Calouste Gulbenkian. Para além da comunhão cultural, resultado da apresentação de um conjunto de exposições, bem como um programa de espetáculos do Ballet Gulbenkian, no Brasil, em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Joinville, Salvador e Brasília, a colaboração entre a FCG e as instâncias governativas brasileiras estendeu-se ao financiamento, no valor de um subsídio de 100 mil dólares, à Fundação Alexandre de Gusmão (Ministério das Relações Exteriores do Brasil) para a preservação do acervo da Mapoteca do Itamaraty, aquivo destinado ao registo da formação territorial portuguesa, como testemunho da jornada dos portugueses na América. A acrescentar a estas iniciativas, destaque para a criação de cátedras de Biologia nas Universidades Federais do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, bem como o apoio à execução de projetos de investigação<sup>36</sup> ou à realização do V

---

<sup>34</sup> Um representante da Galeria Camargo Vilhaça, Ricardo Sardenberg, iria relatar à comunicação social que os artistas recetivos ao boicote internacional, haviam sido contactados pela Fundação Calouste Gulbenkian, desconhecendo tratar-se de um projeto associado à Mostra do Redescobrimento. Veja-se “Portugal redescobre o Brasil com exposição na Gulbenkian,” PNN – Portuguese News Network, 25 de outubro, 2000.

<sup>35</sup> Adriana Varejão estaria representada por duas pinturas do início da sua carreira: *Atlantes* (1988) e *Igreja Barroca* (1986), e Rosângela Rennó fazer-se-ia representar pela instalação *Humorais* (1993), que esteve patente na Bienal de Veneza de 1993, na mostra *Aperto*.

<sup>36</sup> Entre os projetos de investigação contam-se o projeto “O Descobrimento do Brasil, Quinhentos Anos depois. Memória social e representações de Portugueses e Brasileiros”, com o objetivo de realização de um estudo comparativo sobre a memória social do descobrimento do Brasil, ou ainda o projeto “A Reinvenção da Emancipação Social”.

Congresso Ibero-Americano de Energia Solar, subordinado ao tema das “Energias Renováveis no Novo Mundo”.

Chegamos então à conclusão que este programa de celebrações foi muito mais abrangente, não estando apenas consignado à área da cultura e da arte, que se apresentou como a face visível de um acontecimento diplomático da maior importância. No catálogo da exposição *Século 20. Arte do Brasil*, Jorge Molder destacou as inúmeras exposições apresentadas na FCG, ao longo da sua história, atestando o estreitamento das relações, que possibilitam igualmente o conhecimento da produção local brasileira, evidenciando as suas particularidades:

*“Para além das naturais proximidades de origem histórica, afectiva e cultural, esta atenção teve sempre em conta o valor artístico intrínseco daquela produção, da sua grande qualidade e também das suas particularidades”*<sup>37</sup>

Esta matriz diplomática das celebrações parecer ser confirmada pelas palavras de Edemar Cid Ferreira (1943-), à época, Presidente da Associação Brasil 500 Anos, que se centraram na forma como as raízes portuguesas perduraram na cultura brasileira, escolhendo não assinalar as características e qualidades identitárias do Brasil:

*“A matriz lusitana encontra-se tão incorporada ao ethos brasileiros que hoje se torna difícil dizer se é possível operar uma partilha. Cabe, portanto à nação-mãe atentar à sua autonomia”*<sup>38</sup>

Desta forma, esta iniciativa procurou fortalecer a relação fraterna entre o Brasil e Portugal, e no que diz respeito à exposição aqui abordada, seguiu um objetivo de divulgação no sentido de dar a conhecer ao público português conceitos e noções referentes à arte brasileira, sem procurar traçar novas leituras ou até estabelecer relações e confrontos com outras produções artísticas, nomeadamente com a produção portuguesa<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Jorge Molder, “Apresentação,” em *Século 20. Arte do Brasil* (Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2000), 10.

<sup>38</sup> Edemar Cid Ferreira, “Apresentação” em *Século 20. Arte do Brasil* (Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2000), 11.

<sup>39</sup> Santos, “Um oceano inteiro para nadar,” 193.

## I.2. A afirmação da heterogeneidade na cultura brasileira

Tendo como base as considerações tecidas acima sobre as particularidades do contexto artístico brasileiro durante o século XX, é possível entender que desde o momento fulcral dos modernismos da década de 1920, a arte brasileira procurou a sua afirmação através da construção de uma identidade nacional, mas também estabelecer o seu lugar autónomo numa conjuntura de projeção internacional, de certa forma antecipando algumas das preocupações que surgirão já na segunda metade do século XX, de procurar estender e diversificar narrativas culturais, e que estarão associadas às dinâmicas pós-coloniais. Assim sendo, estamos perante um contexto artístico extremamente rico, que desde muito cedo procurou destacar a interpenetração de culturas populares e vanguardistas, baseado numa estética de erudição assente na reelaboração de materiais populares, como o samba ou a literatura de cordel, ou na indigenização de ideias estrangeiras que lançou a base dos estudos culturais, através da teorização de ideias que estavam já nas raízes da cultura brasileira<sup>40</sup>.

Assim, a arte brasileira assume-se desde muito cedo no século XX enquanto face visível de uma cultura heterogénea, plural e polifónica, onde o fenómeno da transcultura<sup>41</sup> se assumiu como característica definidora, enquanto espaço de mediação onde diferentes culturas se encontram e “lutam” entre si. Ou seja, a arte brasileira do século XX assinala a aceitação de que todas as culturas são marcadas pela presença de outras nações, tornando assim ambivalentes as fronteiras culturais<sup>42</sup>, face a um quadro de construção social também ele heterogéneo e etnicamente diversificado.

Porventura, podemos regressar ao momento de afirmação das dinâmicas modernistas no Brasil da década de 1920, enquanto acontecimento marcante para o reconhecimento da cultura brasileira enquanto cultura *Outra* para lá da cultura ocidental, diferenciada da civilização ocidental europeia. É neste contexto que o crítico brasileiro, Marcio Doctors, caracteriza a ambivalência desta tomada de consciência, enquanto

---

<sup>40</sup> Robert Stam e Ella Shohat, *Race in Translation. Culture Wars around the Postcolonial Atlantic* (New York and London: New York University Press, 2012), 206.

<sup>41</sup> Transculturação foi um termo cunhado pelo cubano Fernando Ortiz (1881-1969), em 1947, no âmbito da antropologia, referindo-se à apropriação de materiais por parte de grupos marginalizados por uma cultura dominante.

<sup>42</sup> *Ibid.*, XIV. Esta ambivalência nas fronteiras culturais é sentida na forma como certos fenómenos culturais, encarados como únicos, podem ser partilhados, tornando difícil descodificar o que é intrínseco e o que é externo a cada cultura

contingência mas também enquanto característica potenciadora, e que ao longo do século XX se foi construindo e alicerçando:

*“Ao mesmo tempo nos vemos e não nos vemos, somos vistos e não somos vistos como continuidade dessa cultura [ocidental europeia]. Esse paradoxo cria o incômodo e a riqueza da dúvida. (...) [A cultura norte-americana] se vê e é vista como um desdobramento natural da civilização ocidental. Ela está integralmente inscrita nela. Não é o que ocorre connosco. Somos o fora-dentro”<sup>43</sup>*

Assim, a dinâmica modernista procurou dar corpo a esta dualidade do nacional/internacional através de uma resposta iminentemente local, que atualizava um reportório derivado dos movimentos internacionais da arte moderna, que foram assim “canibalizados”, de forma a se adaptarem à realidade brasileira. As propostas do modernismo brasileiro focaram-se na apropriação de características tidas até então como negativas e derivadas do passado colonial, transformando-as num importante mecanismo de empoderamento da cultura brasileira autóctone. Cultura essa que reconheceu a heterogeneidade da sua própria sociedade, onde nela conviviam três grandes conjuntos populacionais muito distintos: os indígenas americanos, os negros, descendentes dos escravos africanos provenientes de vários tribos igualmente heterogêneas e que foram forçados a deslocar-se para o Brasil, e aqueles que escolheram ir para o Brasil, os imigrantes<sup>44</sup> ou os descendentes dos conquistadores e colonizadores, que por sua vez contribuíram para a construção de uma complexa identidade racial e social e na formação de uma população crioula. Será a partir da década de 1930 que o mestiço avoca um protagonismo tal, que se assume como ícone nacional, enquanto símbolo maior do cruzamento de culturas que a caracterizam: “(...) *um símbolo de nossa identidade cruzada no sangue, sincrética na cultura, isto é, no samba, na capoeira, no candomblé<sup>45</sup>, na comida e no futebol*”<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> Doctors, “Desvio para o moderno,” 35

<sup>44</sup> Entre 1877 e 1903, cerca de 71 mil imigrantes entraram no Brasil, sendo que 58,3% eram de origem italiana; entre 1904 e 1930, entrada de cerca de 79 mil imigrantes, 37% provenientes de Portugal; a partir de 1908, verificou-se a primeira vaga de imigrantes japoneses. Veja-se Lilia M. Scharcz e Heloisa M. Starling, *Brasil: uma biografia* (Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2015), 481-482.

<sup>45</sup> Candomblé é a religião afro-brasileira em que as artes se assumem como uma força motriz da religião, ao compreender a música, a dança, a poesia, os trajes e a cozinha não como auxiliares, mas sim como parte fundamental da religião e de todo um sistema de crenças.

<sup>46</sup> Scharcz, *Nem preto, nem branco*, 28. Há que ressaltar, no entanto, que independentemente do reconhecimento da figura do mestiço nas artes e na cultura brasileiras, permaneceram as desigualdades profundas face a esta população mestiça, nomeadamente nas esferas da justiça, do direito, do trabalho e do lazer.

É com base nesta operação de reconhecimento da polifonia do contexto local, que o modernismo lança as bases para a própria afirmação da arte e cultura brasileiras nas décadas seguintes no panorama internacional, em particular a partir da segunda metade do século XX, através das dinâmicas do neoconcretismo, que procuraram atualizar a discussão sobre a posição da produção artística e cultural brasileira. Ao invés de procurar enfatizar o produto artístico de dentro para fora, como propunha a Antropofagia associado aos modernismos brasileiros, a radicalidade do projeto neoconcretista passou pelo reconhecimento do papel do artista no esbatimento de uma ideia de nacionalidade acabada ou de uma identidade cultural fechada, evitando a formulação de uma cultura nacional que procure assumir-se como contraposição a uma dinâmica internacional<sup>47</sup>. Neste contexto, o artista Hélio Oiticica assume-se como uma figura central na atualização da interligação entre o contexto local e o internacional, e de que forma esta relação contribuiu para a diversificação das narrativas artísticas e culturais, ampliando e diversificando os centros de produção artística, por sua vez possibilitando a construção de uma linguagem internacional das artes. É com base nesta aceção e no reconhecimento das particularidades do contexto local, da realidade do artista, que a arte brasileira conseguiu alcançar um reconhecimento internacional, por se focar na reflexão sobre a sua própria sociedade<sup>48</sup>, e esta tendência irá estender-se ao longo da segunda metade do século XX, e até pelo século XXI, como veremos nas artistas abordadas nesta dissertação.

Para Oiticica, a singularidade da vanguarda brasileira da década 1960 assume-se como um fenómeno típico brasileiro, não pelo reconhecimento de características eminentemente nacionais que distinguem a sociedade brasileira, mas pela extensão do domínio da arte à participação do espectador, e é através da relação entre artista e espectador que a obra de arte se estabelece como uma experiência radical da realidade do artista, assistindo-se à deslocalização da arte do campo da intelectualidade racional para o campo da criatividade vivencial, da realidade social<sup>49</sup>.

A verdade é que a proposta artística de Oiticica acaba por criar ruturas em binómios muitas vezes utilizados como centro/periferia, que muitas vezes assumem o vanguardismo do Ocidente, por oposição ao atraso de contextos artísticos *Outros*<sup>50</sup>. Assim, esta interligação entre o contexto artístico e social é verificável nas mais diversas

---

<sup>47</sup> Doctors, “Desvio para o moderno,” 56-57.

<sup>48</sup> *Ibid.*, e Braga, “Os anos 1960: descobrir o corpo,” 295.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 312

<sup>50</sup> Stam e Shohat, *Race in Translation*, 65-66.

expressões artísticas brasileiras da década de 1960, desde a Nova Figuração à Pop, que irá mesclar o interesse nos meios de comunicação e no cotidiano urbano, como ferramenta de engajamento político, evitando o recurso a imagens de ícones pop, e recorrendo a símbolos da vida cotidiano, como é o caso da obra *Lindonéia – a Gioconda do subúrbio* (1966), de Rubens Gerchman (1942-2008), que retrata uma rapariga que morre instantaneamente aos 18 anos e que era tida como um símbolo da esperança pela procura de uma vida melhor<sup>51</sup>.



Figura 5 - *Lindonéia - a Gioconda do subúrbio* (1966), de Rubens Gerchman. Vidro, colagem e metal sobre madeira. 60 x 60 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/lindon%C3%A9ia-%E2%80%93-mona-lisa-of-the-periphery-rubens-gerchman/4QGuq25wJOR6Zw?hl=pt-br>

Por sua vez, o próprio Oiticica apresentou obras paradigmáticas do sincretismo da arte brasileira da década de 1960, nomeadamente nos seus *Parangolés*<sup>52</sup> (1964-1979), onde convergiram arte popular, participação política, superação do suporte pictórico, e novos modelos de relação entre a realidade objetiva e o mundo sensorial da arte. Os *Parangolés* são capas, faixas e bandeiras, construídas com tecidos e plásticos, onde por vezes constavam frases políticas ou poéticas, e que foram concebidas para serem usadas pelo espectador, que abandona esse papel e assume uma participação ativa na obra de

---

<sup>51</sup> Braga, “Os anos 1960: descobrir o corpo,” 308. No que diz respeito à Nova Figuração enquanto prática artística devedora da démarche neoconcretista, esta apresentava-se heterogênea e múltipla, evitando qualquer unidade formal, mas procurando abandonar a abstração para estabelecer uma relação com o contexto da sociedade brasileira.

<sup>52</sup> Originalmente apresentados na exposição coletiva Opinião 65, em 1965.

arte<sup>53</sup>. Esta obra tem como base as experiências vividas pelo artista no morro e na escola de samba na Mangueira, Rio de Janeiro, uma comunidade marginalizada da sociedade carioca, bem como a arquitetura flexível das barracas do morro. Oiticica considerava estes *Parangolés*, como “antiobras de arte”, através dos quais propõe a própria redefinição do conceito de arte, ao romper com a divisão e a categorização entre as artes visuais, música e dança, assim como com a noção de estilo<sup>54</sup>.



Figura 6 - Nildo da Mangueira vestindo P 15 Parangolé capa 11 - *Incorporo a revolta* (1967), de Hélio Oiticica. Foto Claudio Oiticica, c. 1968

Fonte: <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/>



Figura 7 - Nininha da Mangueira vestindo P 25 Parangolé capa 21 *Xoxoba* (1968), de Hélio Oiticica, durante as filmagens de "H.O.", de Ivan Cardoso, 1979. Foto Andreas Valentim

Fonte: <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/>

Para além dos *Parangolés*, também a obra *Tropicália*<sup>55</sup> (1967), de Oiticica se identifica como obra paradigmática deste período, composta por duas instalações penetráveis (*Imagético* e *A Pureza é um mito*), a partir das quais o artista procurava criar uma imagem multissensorial do país, onde convergiam o elemento visual, corporal, sonoro e textual. Através do recurso a componentes que remetiam para a realidade brasileira, o artista propôs-se a descondicionar este imaginário, ao afastar-se dos modelos europeus e norte-americanos, ao mesmo tempo que os penetráveis refletiam a disfunção

<sup>53</sup> “Parangolés, 1964-1979,” *Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro*, consultado a 25 de agosto de 2021, <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/>.

<sup>54</sup> *Ibid.*, e Braga, “Os anos 1960: descobrir o corpo,” 310.

<sup>55</sup> Esta obra foi apresentada pela primeira vez na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967.

orgânica do Brasil, conectando o espaço individual com o coletivo. Ou seja, através desta instalação, o artista apontou para o contexto da modernidade inacabada do país, na medida em que, para ele, a antropofagia enquanto característica fundamental da cultura brasileira, está em constante perpetuação<sup>56</sup>. A instalação destaca-se assim pelo ambiente tropical em que se insere, já que os dois penetráveis são instalados num ambiente tropical com plantas, com aves em gaiolas de metal e madeira, onde se inserem igualmente dez poemas, e abunda a multiplicidade de materiais, como a madeira, tecido, plástico, areia, cascalho e um televisor a preto e branco.



Figura 8 - Tropicália, penetráveis PN2 "Pureza é um mito", PN3 "Imagético" (1967), de Hélio Oiticica. Dimensões variáveis. Coleção Museo Nacional de Centro de Arte Reina Sofia.

Fonte: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tropicalia-penetraveis-pn2-pureza-e-um-mito-pn3-imagetico-tropicalia-penetrables-pn2>

Consequentemente, a Tropicália acabaria por se materializar num programa cultural que estava a ser paralelamente encetado por artistas plásticos, músicos, poetas e cineastas, e em que as margens da sociedade brasileira foram trazidas para o centro da discussão, ao debater questões sobre raça e identidade nacional<sup>57</sup>. Incorporando a

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, 313, 315 e Carmen Fernández Aparicio, "Tropicália, penetráveis PN2 «Pureza é um mito», PN3 «Imagético»," *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia*, consultado 25 de agosto de 2021, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tropicalia-penetraveis-pn2-pureza-e-um-mito-pn3-imagetico-tropicalia-penetrables-pn2>. Oiticica acabaria por se insurgir contra a receção da obra, que caracterizou ter sido consumida por uma "voracidade burguesa" e que falhou no entendimento do mito da tropicalidade enquanto consciência do não-condicionamento a estruturas pré-estabelecidas, recusando qualquer conformismo, quer fosse intelectual, social ou existencial.

<sup>57</sup> No contexto musical, é importante destacar os contributos de Caetano Veloso (1942-) e Gilberto Gil (1942-), e no contexto cinematográfico a "estética da fome" do cineasta Glauber Rocha (1939-1981), focada numa crítica social que rompia com os paradigmas do cinema de Hollywood, influenciado pela *Nouvelle Vague*, em França, e pelo Neorrealismo italiano (Stam e Shohat, *Race in Translation*, 196-197).

heterogeneidade como característica fulcral do movimento e atendendo a preocupações do paradigma pós-moderno e antecipando algumas discussões dos estudos pós-coloniais, a Tropicália procurou redefinir o campo cultural brasileiro, através da já referida aproximação dos ramos da cultura popular e vernacular às vanguardas transnacionais. Nas palavras de Ella Shohat e Robert Stam:

*“Rather than aspire to technical correctness, the Tropicalists preferred to make productive ‘mistakes’ while forging a new revolutionary set of criteria rooted both in the avant-garde and in popular culture”*<sup>58</sup>

O contexto artístico brasileiro da segunda metade do século XX procurou contribuir de forma ativa para a transfiguração de relações históricas, ao dar destaque a conflitos e conexões multiculturais que completam as metodologias da história escrita e das ciências sociais e que contribuem para a desconstrução de noções culturais monolíticas, procurando também a ênfase de novas formas de identidade e identificação que possibilitam o surgimento de formas diversificadas de subjetividade social<sup>59</sup>. Por conseguinte estas preocupações em garantir uma aproximação entre o campo da arte e da sociedade, corporalizado pelo experimentalismo constante da arte brasileira da década de 1960, através da ativação do corpo ou da tentativa de escape do sistema das belas-artes, contribuiu para o seu enquadramento das dinâmicas pós-modernistas da arte internacional e para a afirmação da arte brasileira enquanto centro de produção artística<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, 198.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 205-206.

<sup>60</sup> Exemplo disso é a participação de quatro artistas brasileiros na exposição *Information*, do MoMA em 1970, que reuniu obras de artistas do mundo inteiro que procuravam ilustrar as propostas de redefinição do campo da arte. Os artistas representados foram: Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Guilherme Vaz (1948-2018) e o luso-brasileiro Artur Barrio (1945-) (veja-se Braga, “Os anos 1960: descobrir o corpo,” 322).

## II. O trauma da memória cultural em Rosângela Rennó

### II.1. Os mecanismos de operação da memória coletiva

Tendo em conta as considerações tecidas anteriormente sobre o panorama da arte brasileira ao longo do século XX, particularmente os percursos múltiplos que foram sendo trilhados durante a segunda metade do século, e iniciados particularmente entre 1945 e 1960, podemos afirmar que algumas das dinâmicas artísticas contemporâneas defendem uma prática artística marcadamente engajada socialmente e politicamente, mas recusando amarras ideológicas<sup>61</sup>.

No contexto da arte brasileira das últimas décadas, em função do processo de democratização política, e dos contextos artístico e teórico nacionais e internacionais, a memória tem assumido um lugar de destaque, nomeadamente enquanto catalisador para a formulação de novas narrativas do passado, tendo em conta movimentos de integração e abertura a omissões da história. Consequentemente, a prática artística tem sido fundamental para entendermos a plasticidade da memória, enquanto processo flexível e em constante construção. Citando Aleida Assmann e Linda Shortt: “*The file of memory is never closed; it can always be reopened and reconstructed in new acts of remembering*”<sup>62</sup>. A importância da memória enquanto fio condutor de alguma da produção artística contemporânea coloca em destaque as relações infundáveis entre passado e presente e permite a desconstrução de certas “definições oficiais” de acontecimentos históricos, refletindo sobre a memória enquanto ferramenta de construção e contestação da narrativa da história<sup>63</sup>. Nesta relação que se estabelece entre passado e presente, o tempo assume-se como determinante, pois é ele que detém o poder de transformar memória em obliteração, um processo que pode acontecer de forma

---

<sup>61</sup> Paulo Herkenhoff, “Um entre outros,” em *XXIV Bienal de São Paulo. Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998), 115.

<sup>62</sup> Aleida Assmann e Linda Shortt, “Memory and Political Change: Introduction,” em *Memory and Political Change*, Aleida Assmann e Linda Shortt (eds.) (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 3. Importa assim destacar a memória coletiva como um conjunto de processos de recordar, através de atos de mediação e de representação do passado, que envolve uma seleção, rearranjo, simplificação e o ato deliberado (ou não) de inclusão e exclusão de informação.

<sup>63</sup> *Ibid.*, 3-5 e Eugenia Allier-Montañó e Emilio Crenzel, “Introduction,” em *The Struggle for Memory in Latin America*, Eugenia Allier-Montañó e Emilio Crenzel (eds.) (New York: Palgrave Macmillan, 2015), 10. Consequentemente, a memória pode ser interpretada como um poderoso agente de mudança, e as nossas próprias reflexões sobre ela dependem do papel que desempenhamos num quadro mais alargado da sociedade (cultural, político, institucional e social), e é desta relação que nasce aquilo que achamos que merece ser lembrado e esquecido.

silenciosa e automática<sup>64</sup>. Mas num contexto em que tempo se alia a uma noção de trauma, será também o tempo responsável pelo efeito contrário, ou seja, a (re)emergência da memória, como se até então a sociedade não estivesse ainda preparada para lidar com as questões relativas ao seu passado violento. Assim, o trauma age como um fator de bloqueio da fluidez do tempo, contribuindo para a indefinição das fronteiras entre passado e presente.

É neste limbo entre memória, esquecimento e trauma que alguma produção artística contemporânea tem emergido com o objetivo de estender narrativas e procurar novas interpretações da história. No caso em concreto da história do Brasil revela-se na forma como, independentemente do silêncio do passado e dos mecanismos coletivos utilizados, a memória do passado traumático não se apaga. Por sua vez, esta abordagem permite que possa ser desconstruída a ideia de que os acontecimentos se desenvolvem à volta de uma narrativa coerente e linear, na qual se interligam discursos/acontecimentos de uma forma sequencial, algo que tem sido transversal à escrita da história, na qual se inserem os discursos construídos pelos Estados-nação, fundamentais para a constituição de identidades, especialmente coletivas, pois a partir de uma interpretação comum do passado é criada uma coesão de grupo<sup>65</sup>. Não escapando a esta retórica, a História do Brasil foi sendo construída à volta de certos momentos fundadores, que foram “escolhidos” em detrimento de outros, originando uma “batalha retórica” como a antropóloga e historiadora Lilia Moritz Schwarcz define, a partir da qual foram inventados rituais de memória que foram denominados como autênticos, bem como obliterados certos momentos dessa memória coletiva e fortalecidas determinadas interpretações, menosprezando outras<sup>66</sup>. Ou seja, podemos afirmar que nem sempre História e Memória são ferramentas de entendimento do passado que se complementam, na medida em que, se a primeira é formulada a partir da consciência de que existem lacunas sobre o passado e é constantemente alvo de disputas várias, também a memória

---

<sup>64</sup> Podemos tomar em consideração o exemplo do testemunho histórico que interliga a memória de duas ou três gerações distintas, mas que assim que o tempo se encarrega de eliminar a palavra desse testemunho, a memória da comunidade está dependente de representações mediadas desse passado, o que resulta geralmente na transformação de um “passado relativo” num “passado absoluto” (Assmann e Shortt, “Memory and Political Change: Introduction,” 6).

<sup>65</sup> Susanne Buckley-Zistel, “Between Pragmatism, Coercion and Fear: Chosen Amnesia after the Rwandan Genocide,” em *Memory and Political Change*, Aleida Assmann e Linda Shortt (eds.) (New York: Palgrave Macmillan, 2012) 73-74.

<sup>66</sup> Schwarcz, *Sobre o autoritarismo brasileiro*, 17-18. Estas construções cimentam a necessidade de entender a história como também ela um objeto de disputa política, através da qual a memória coletiva se vai cimentando.

é palco da tradução de uma dimensão subjetiva e que está sujeita aos desígnios daquele que a produz.

Através de uma visão marcadamente contemporânea sobre a memória e as ramificações que se estabelecem entre passado, presente e futuro, assente na multiplicidade de perspectivas, bem como na análise crítica sobre aquilo que, por um lado, prontamente se esquece e, por outro, se perpetua na memória coletiva, Rosângela Rennó utiliza a fotografia como *médium* artístico preferencial, tendo total noção das suas múltiplas possibilidades<sup>67</sup>. Num contexto pós-ditatorial em que a artista começou a trilhar o seu percurso artístico, o seu gesto passa pela apropriação de imagens do passado e refletir sobre elas, sobre aquilo que está para além do olhar fotográfico, geralmente um trabalho conflituoso e político, embora não ideológico como veremos. A artista pretende assim desconstruir a visão sobre aquilo que é imagem fotográfica e a própria fotografia, nomeadamente os seus pressupostos modernistas de objetividade, enquanto procura ir mais além, assumindo uma própria reflexão sobre a sociedade e os sistemas que a definem. Aqui se inscreve aquilo que podemos definir como estratégias de Estado, que promovem uma espécie de conciliação nacional sem assumir um espírito crítico e de resolução e ataque a desigualdades estruturais, adotando um espírito negacionista. Podemos afirmar que Rennó se apresenta como uma artista que transpõe para a contemporaneidade o conceito de “sobrevivência” no contexto da antropologia histórica das imagens, que surgiu a partir das formulações teóricas de Aby Warburg (1866-1929). Ou seja, a partir das suas obras conseguimos entender a natureza complexa das imagens e como através delas podemos ver os anacronismos da memória, por exemplo através deste desenterramento de memórias que foram outrora apagadas<sup>68</sup>.

Consequentemente, o trabalho da artista visa a recuperação de uma certa tradição de fotografia experimental da década de 1970, que seria posteriormente associada de

---

<sup>67</sup> Márcio Seligmann-Silva, “Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina,” *Temas em Psicologia*, vol. 17, n.º 2, (2009): 319-320. Não esquecendo a relação com a história e o contexto geopolítico da América Latina do último século, caracterizado pela proliferação de ditaduras, a artista reconhece e reflete sobre a importância da fotografia e o âmbito da mesma, enquanto ferramenta de denúncia mas também como arma propagandística, e enquanto vestígio material que encerra múltiplos significados, para além daqueles que são ditos. Ou seja, a artista reconhece na fotografia a importância do indizível, do silêncio.

<sup>68</sup> Didi-Huberman, *Diante do tempo*, 52. A partir desta ação, a artista procura desconstruir a ideia que se foi naturalizando no Brasil de um país harmonioso e sem conflitos, que vive plenamente em democracia e onde não existem quaisquer ódios religiosos, raciais, socioeconómicos e de género, como iremos aprofundar neste subcapítulo (veja-se Schwarcz, *Sobre o autoritarismo brasileiro*, 26).

forma exagerada ao fotojornalismo, como afirma Paulo Herkenhoff<sup>69</sup>. A estética do seu trabalho fotográfico assenta numa relação entre a dimensão política e poética da fotografia, explorando e refletindo sobre as suas possibilidades enquanto ato de exercício de poder. Em função desta ideia basilar na produção artística de Rosângela, a memória desempenha um papel fundamental, pois a partir dela, a artista explora de que forma a sua perceção pode ser utilizada como ferramenta crítica, questionando os pressupostos em que a sociedade vai sendo moldada. A fotografia assume-se assim como um vestígio material que pode contribuir para uma moldagem da memória, quer seja a partir da distância temporal ou social ou como estratégia de dominação. Portanto, na ótica de Rennó, o ato do esquecimento da memória equivale a uma perda, estabelecendo por conseguinte, uma relação entre aqueles que, na imagem fotográfica, estão fora de foco e aqueles que estão geralmente à margem da sociedade. Citando Paulo Herkenhoff: “*O tempo que mais interessa a Rennó são os filamentos da memória primeiro, e depois do esquecimento*”<sup>70</sup>.

A artista está assim interessada em pensar sobre a questão da amnésia social, utilizada frequentemente como tática de exercício de poder que opera simbolicamente e politicamente no campo da presença social de um determinado tipo de imagens<sup>71</sup>. Assim, a dualidade entre esquecimento e lembrança pretende estabelecer a ideia de que o primeiro não se assume como um processo inocente, mas sim enquanto instrumentalização de um projeto de amnésia que não visa apenas a omissão do sujeito ou o seu anonimato, mas sim a obliteração da sua própria condição enquanto sujeito, operando a um nível ainda mais profundo. Ou seja, através da imagem fotográfica e aquilo que ela oculta, a condição do indizível e do sujeito oprimido é trazido para o ónus da discussão, como se a sua omissão fosse também a aceção da necessidade de o manter enquanto ser oprimido na ordem social<sup>72</sup>. No quadro amplo daquilo que é a perspetiva

---

<sup>69</sup> Paulo Herkenhoff, “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente,” em *Rosângela Rennó* (Edup: São Paulo, 1996), 3. O ressurgimento desta tendência da arte da década de 70 é acompanhada por outros artistas como Rochelle Costi (1961-), Carlos Fadon Vicente (1945-), Joaquim Paiva (1946-), Vik Muniz (1961-) ou Cássio Vasconcellos (1965-).

<sup>70</sup> *Ibid.*, 10.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 15-16. No contexto da reflexão sobre este assunto, a artista procura mostrar como esta noção de amnésia social, ideologicamente e/ou deliberadamente construída, contribui para a subversão da memória visual a partir da fotografia, que procura apagar o sujeito, ao invés de um esquecimento que é cimentado pelo indivíduo. Através deste exercício, a artista procura “presentificar o passado”, como afirma Herkenhoff.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 42. Para ilustrar esta tese podemos recuperar o projeto de construção da cidade de Brasília, tida como o símbolo maior do progresso da sociedade brasileira do século XX, mas que omite o massacre de operários que aconteceu durante a sua construção, nunca tendo sido contabilizadas as suas mortes. Por sua

crítica que Rennó assume sobre a sociedade, interessa-nos neste primeiro subcapítulo explorar aquelas que são as preocupações que a artista desenvolve sobre o papel da mulher na sociedade brasileira, enquadrada nesta dinâmica social de esquecimento, que se coaduna com a manutenção de hierarquizações e estereótipos. Decorrente de uma formação patriarcal da sociedade brasileira, a realidade é que, no panorama atual, ainda são marcadamente visíveis as diferenças entre homem e mulher, normalizando-se o privilégio masculino, a violência contra a mulher e a sua objetificação.

Sendo assim, parece-nos pertinente introduzir aqui a exposição da artista que teve lugar no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, entre 9 de novembro de 2001 e 24 de fevereiro de 2002, tendo sido a primeira vez que a artista expôs a título individual num museu português<sup>73</sup>. O contexto da realização desta exposição enquadra-se nas linhas estruturantes do programa delineado para a reabertura do Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado em 1994, que desde este momento e durante os anos seguintes, procurou assumir um lugar de destaque no panorama nacional da arte contemporânea, através da apresentação de exposições temporárias, particularmente na Sala Polivalente, com o objetivo de estabelecer um diálogo mais próximo com artistas contemporâneos nacionais e internacionais<sup>74</sup>. Consequentemente, é realizado entre 1998 e 2002 um programa expositivo designado *Interferências*, através do qual era endereçado um convite a artistas nacionais e internacionais para realizarem uma nova obra para ser apresentada no espaço do museu, e assim poder proporcionar ao público português um contacto em primeira mão com o panorama artístico nacional e internacional<sup>75</sup>, como foi o caso da exposição apresentada pela artista brasileira, que na altura havia já participado em mostras individuais e coletivas em importantes certames como a Bienal de Veneza de 1993 ou a Bienal de Berlim de 2001.

---

vez, a história e a memória coletivas omitiram estes pormenores de sobeja importância, mas que a artista aborda no projeto *Imemorial* (1994).

<sup>73</sup> Destaque para o facto da artista ter estado presente em mostras coletivas em museus portugueses, nomeadamente a sua participação na exposição *Século 20. Arte do Brasil*, abordada anteriormente.

<sup>74</sup> A Sala Polivalente seria o local escolhido para acolher a exposição de Rosângela Rennó (Elisa Noronha, *Discursos e Reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea* (Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2020), 133, 137).

<sup>75</sup> *Ibid.*, 143-144.

A exposição intitulada *Rosângela Rennó. Espelho Diário* faz uma alusão direta ao conjunto de trabalhos homónimos apresentados pela artista na mostra, em formato vídeo, até então um suporte pouco utilizado por Rosângela, como afirma Pedro Lapa, comissário da exposição e que assina um texto autoral no catálogo<sup>76</sup>. A partir da apresentação em vídeo, a artista pretendeu fazer uma reflexão sobre os métodos de apresentação e organização da imagem, bem como sobre a sua função e as suas amarras identitárias, na medida em que o recurso ao vídeo revela uma crítica implícita à fotografia. Esta manifesta-se pelo facto da fotografia estar tradicionalmente associada à objetividade do campo da visualidade, por apresentar factualmente acontecimentos e momentos, mas que, em função dos usos a que foi sujeita e a sua utilização no campo social, tem sido continuamente despojada desta capacidade de tornar visível. Ou seja, a fotografia, para a artista, deve ser entendida como um *médium* envolto numa velatura simbólica, que impede a sua transparência, e que por sua vez, determina os valores e interpretações da própria imagem<sup>77</sup>.



Figura 9 - Vista da exposição *Rosângela Rennó. Espelho Diário* (2001). Foto © MNAC e Mário Valente

Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/programacao/Espelho-Diario>

A partir desta obra, a artista aborda também a crise do cinema documental, procurando afastar-se das tipologias identitárias brasileiras, paradigmáticas do cinema documental, e assim ampliar o seu espectro, procurando distanciar-se dos estereótipos do camponês, do indígena, do favelado ou do operário<sup>78</sup>. Conceptualmente, esta obra parte do ímpeto colecionador da artista, que ao longo de anos foi recolhendo artigos publicados na imprensa brasileira e cujo foco eram mulheres chamadas Rosângela, tal como ela<sup>79</sup>. A

<sup>76</sup> Pedro Lapa, “Rosângela, comunidade sem nome,” em *Rosângela Rennó. Espelho diário* (Lisboa: Museu do Chiado, D.L., 2002), 7. Posteriormente, a artista começou a estender a sua prática artística ao vídeo, entendendo que o *médium* deve estabelecer uma relação com o contexto da fotografia contemporânea, que a artista acreditava ter esgotado a sua função de captação da alma e de compreensão sobre a identidade brasileira.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 7-9.

<sup>78</sup> Paula Alzugaray, “Rosângela Rennó: o artista como narrador,” (São Paulo: Paço das Artes, 2004), 1.

<sup>79</sup> É importante destacar que desde o início do seu percurso artístico, Rennó demonstrou interesse pelo arquivo, quer seja o íntimo e pessoal, através do recurso a álbuns fotográficos de família, ou os públicos e institucionais, como arquivos prisionais e obituários. Esta dimensão apropriadora e arquivista do seu trabalho será explorada mais à frente.

partir desta ideia, a artista recolheu 133 artigos com as temáticas mais variadas, dizendo respeito a mães, namoradas de políticos, colunas de opiniões, mulheres mortas ou sequestradas, agentes da polícia, domésticas, noivas, empresárias, artistas, sem-abrigo, entre tantas outras<sup>80</sup>. Estes artigos seriam posteriormente reescritos pela escritora e crítica brasileira Alicia Duarte Penna (1962-), que lhes acrescentou uma carga dramática, de certa forma criando uma tensão entre o factual e o narrativo, como se o registo vídeo fosse a expressão de um monólogo interior de cada ‘Rosângela’. Aproveitando esta tensão, o título da instalação ganha um novo sentido, quando percebemos que resulta de uma referência irónica ao jornal sensacionalista britânico *The Daily Mirror*<sup>81</sup>.



Figura 10 - Vista da exposição Rosângela Rennó. *Espelho Diário* (2001). Foto © MNAC

Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/programacao/Espelho-Diario>

Do ponto de vista da espacialização da obra, esta consiste na projeção de dois vídeos<sup>82</sup>, sincronizados e tangentes um ao outro e encontrando-se lado a lado, como que indicando que cada um é o espelho do outro. Por sua vez, as projeções não repetiam

---

<sup>80</sup> Lapa “Rosângela, comunidade sem nome,” 17.

<sup>81</sup> *Ibid.* O registo de cada depoimento que a artista foi recolhendo ao longo dos anos é interpretado pela própria.

<sup>82</sup> Cada tela de projeção tinha uma duração de 121’, com um formato de exibição de 2 DVDs/NTSC, para projeção em duas telas em ângulos de 90° a 120°.

continuamente nem simultaneamente as ações desempenhadas pela artista, implicando um certo encadeamento das mesmas à medida que Rennó ia interpretando o depoimento de mais de uma centena de ‘Rosângelas’. Consequentemente, a verbalização dos seus monólogos interiores deixa transparecer a importância do som nesta instalação, como se o diálogo se espacializasse consoante a projeção que acompanha. Os monólogos não obedecem a qualquer constrangimento temporal e o único indício da passagem do tempo é dado pelas datas que surgem no canto superior de cada projeção, ainda que persista a ausência de um fio condutor, como se estivéssemos perante uma sequência abstrata, sem um princípio e um fim<sup>83</sup>. Ou seja, esta indefinição temporal quase que deixa transparecer uma certa intemporalidade dos casos representados, que deixam antever as diferentes vivências das mulheres interpretadas pela artista. A diversidade apresentada revela-se a partir da variedade de cenários e guarda-roupas, enquadrando-se numa tendência da artista de alargamento e pluralização de discursos, ao invés de procurar dissolver as singularidades existentes no compêndio de notícias que a artista foi recolhendo ao longo de anos de pesquisa<sup>84</sup>.

Portanto, este conjunto de projeções assume uma crítica implícita às instâncias de poder, que arrogam uma necessidade de reclamar uma identidade que apaga quaisquer vestígios de pluralidade, e a artista apela, assim, a uma descategorização da ordem vigente. Rosângela Rennó entende a arte contemporânea como um espaço de apresentação de novos modelos de casualidade, temporalidade e narratividade. Ou seja, esta ideia da pluralidade e da expansão de narrativas interliga-se com a necessidade de fugir às formulações narrativas tradicionais e de dar voz àqueles que foram, ao longo da História, constantemente silenciados<sup>85</sup>. Esta ideia é atestada pela existência, à entrada da sala, de um *Introito* lido pelo famoso locutor e jornalista brasileiro, Cid Moreira (1927-), que brinca com a dualidade entre o singular e o plural, personificado pelo papel da artista enquanto intérprete única, mas que, ao mesmo tempo, dá voz e visibilidade a uma multiplicidade de ‘Rosângelas’ – “*Somente elas era umas Rosângelas, este conjunto unitário, esta dízima periódicas, este singular plural*”<sup>86</sup>. Há, portanto, um objetivo da artista em expor e desmontar um aparato simbólico que procura anular um conjunto de particularidades e contribuir para uma categorização e estratificação da mulher na

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, 19.

<sup>84</sup> *Ibid.*, 19, 21.

<sup>85</sup> Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the end of the Century* (Cambridge: The MIT Press, 1996), 28.

<sup>86</sup> Lapa, “Rosângela, comunidade sem nome,” 21.

sociedade brasileira, e que por sua vez se revela na construção de papéis imaginados e na sua (ainda) diminuta presença na vida política<sup>87</sup>.

Parece-nos pertinente estabelecer uma relação entre esta obra da artista e uma outra anterior, do início da década de 1990, intitulada *Diferentes Idades da Mulher* (1991), composta por um conjunto de 9 fotografias de mulheres que assumem uma espécie de lógica ascendente e cronológica relativamente às idades e que por sua vez espelham aquilo que Paulo Herkenhoff caracterizou como uma espécie de “*condição da mulher nas diversas etapas da vida*”<sup>88</sup>. A esta obra está subjacente uma ideia de descaracterização, de supressão da individualidade, na medida em que as mulheres representadas não estão identificadas, nem tão pouco sabemos quem são, estabelecendo-se uma relação com a ideia de esquecimento. Assim, também esta obra remete para a reflexão sobre a oposição entre esquecimento e lembrança, onde a artista explora de que forma o ato de relembrar é também ele mesmo possuidor de características de perpetuação de uma amnésia social, enquanto processo de descaracterização individual e negação de subjetividade<sup>89</sup>. Tal como afirma Pedro Lapa no catálogo da exposição de 2001-2002, também esta obra procura alertar para os perigos de uma constante negação de subjetividade, que redundaria na categorização extrema que “torna” homogêneo o papel da mulher na sociedade:

*“Apagar as identidades dos retratados, seja através do obscurecimento ou da censura do nome, permite devolver à fotografia a própria instância codificadora que assimila todas as diferenças e as subsume numa categoria comum”*<sup>90</sup>

Assim, a obra *Diferentes Idades da Mulher* (1991) assume uma relação com as gravuras moralizantes do século XVIII associadas à Alegoria das Etapas da Vida do Homem e da Mulher, ao mesmo tempo que procura subverter expectativas sobre características que são vulgarmente associadas ao mundo feminino, nomeadamente o recurso ao perfume de rosa e jasmim que, usado de forma exagerada, cria um ambiente desagradável no espaço em que as peças haviam sido instaladas. Ou seja, um objeto

---

<sup>87</sup> No seguimento das eleições de 2018, dos 513 deputados federais eleitos, apenas 77 eram mulheres, o que equivale a 15% dos lugares, num país onde a população feminina ascende aos 51,5% do total da população (veja-se Schwarcz, *Sobre o autoritarismo brasileiro*, 204).

<sup>88</sup> Herkenhoff, “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente,” 14. Esta instalação foi apresentada na exposição coletiva de 1991, *Montagens Ambientais*, no Centro Cultural da UFMG, em Belo Horizonte, e até à data não conseguimos encontrar imagens dessa mesma instalação.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> Lapa, “Rosângela, comunidade sem nome,” 15.

muitas vezes considerado uma tática de sedução utilizada pelo universo feminino é aqui revertido, tornando-se num fator de repulsa<sup>91</sup>.

Recuperando o contexto da exposição apresentada em Lisboa, no Museu Nacional de Arte Contemporânea, é necessário salientar a importância do catálogo que acompanhou a exposição pois é através dele que esta encerra o seu significado e pertinência crítica. Através do “Epílogo”, uma secção no catálogo onde a artista se presta à inversão de critérios de categorização, Rennó procura a expansão dos mesmos, denotando um tratamento altamente plural das múltiplas e diversificadas ‘Rosângelas’ que são apresentadas ao longo das projeções. De certa forma, através do seu ímpeto colecionista e arquivista, nestas projeções Rennó pretende estabelecer um arquivo-outro, que passa por uma abordagem mais centrada na banalidade do quotidiano, procurando inverter identidades veladas. A partir dos monólogos interpretados por Rosângela, há um desejo da artista em fomentar a reflexão, quer sobre o destinador como o destinatário, na medida em que o destinador se assume como um sujeito em constituição, e a constituição do mesmo parte das formulações que o destinatário procura estabelecer sobre esse mesmo sujeito. Na perspetiva de Pedro Lapa – “(...) o monólogo não supõe um sujeito constituído mas em constituição”<sup>92</sup>. Ou seja, a perspetiva da artista pressupõe a inter-relação da obra com um contexto mais geral da sociedade e a partir da mesma, procurar estabelecer uma reflexão mais profunda sobre o papel da mulher na sociedade brasileira, através, não de códigos identitários que ditam a sua categorização, como havia feito na obra *Diferentes Idades da Mulher*, mas sim a partir da apresentação de atos banais do quotidiano.

Neste contexto há uma constante procura de reafirmação da singularidade da mulher, enquanto afasta a ideia de uma estratégia de reivindicação identitária que por sua vez resulta num processo de homogeneização e obliteração das diferenças. Ao transpor para o vídeo fragmentos desordenados da realidade, a artista pretende evitar a sua organização no campo simbólico, recusando amarras identitárias e conseqüentemente a sua integração numa narrativa ficcional que pouco se adegue à realidade – “*É aí que se joga a possibilidade de um discurso não submetido à condição de pertença de um arquivo da ideologia do quotidiano*”<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> Herkenhoff, “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente,” 15.

<sup>92</sup> Lapa, “Rosângela, comunidade sem nome,” 25. No contexto da obra é fulcral a relação que se estabelece entre destinador e destinatário, pois ainda que a interpretação das cenas revele uma monotonia ditada pela ausência de interlocutor, não pressupõe a sua existência enquanto uma manifestação artística fundada em si mesma ou que seja apenas destinada ao público, exigindo assim um equilíbrio entre estes dois aspetos.

<sup>93</sup> *Ibid.*, 27.

Assim, é no “Epílogo” que se revela a extensão do papel da mulher e as suas múltiplas possibilidades e pluralidades no seio da sociedade brasileira. Desta forma, a obra apresenta uma relação direta com aquilo que tem sido a preocupação da artista em refletir sobre a relação entre passado e presente, memória e ficção imaginada, aquilo que são os mecanismos coletivos de percepção da memória e consequente construção de espaços simbólicos, nos quais podemos enquadrar a construção do papel da mulher na sociedade. A partir desta extrapolação daquilo que são os lugares-comuns e as identidades homogêneas que caracterizam a mulher no contexto do seio brasileiro, a artista pretende fazer uma crítica a essa mesma construção, algo que Adriana Varejão irá igualmente explorar ainda que de diferentes formas, como veremos mais adiante. A verdade é que ambas procuram articular a sua produção artística com uma necessidade urgente de repensar comportamentos e modos de sociabilidade, que perduram desde a construção social da sociedade brasileira e que se foram perpetuando até há bastante pouco tempo<sup>94</sup>. Estamos perante um modelo que advogava o controlo da mulher na vida privada, como na vida pública, fundamentado no estabelecimento de papéis assimilados, através de hábitos e modelos educacionais distintos face aos papéis masculinos, exigindo da mulher um comportamento de recato sexual, mas também de total dependência do homem, e cujo quotidiano deveria ser marcadamente doméstico e de total devoção à maternidade<sup>95</sup>.

No contexto da exposição apresentada em Lisboa, é interessante como a partir da mesma podemos estabelecer um paralelismo com o contexto português e o papel da mulher na sociedade e, olhando no momento atual para uma exposição que teve lugar há 20 anos, os temas nela apresentados permanecem igualmente relevantes e a sua abordagem e reflexão assumem-se como urgentes. O que a artista pretende transmitir através da sua produção artística não é somente a aceção e reconhecimento dos erros do passado, mas sim torná-los parte do presente e do futuro, através de discursos que motivem reflexão e espírito crítico.

---

<sup>94</sup> Note-se que a partir dos anos 70, com a emergência de movimentos emancipadores da mulher brasileira, estas têm vindo progressivamente a abandonar o lugar social que lhes havia sido determinado, um lugar de passividade ou de vitimização, numa luta pela equidade de direitos e oportunidades (Schwarcz, *Sobre o autoritarismo brasileiro*, 204-205, 211). Podemos aqui estabelecer de certa forma uma relação com o próprio movimento emancipatório da mulher em Portugal, como consequência da democratização política a partir de 1974.

<sup>95</sup> No caso da mulher negra, esta assumia um papel ainda mais abaixo na hierarquia social, como consequência do legado escravocrata que permaneceu durante parte do século XX no Brasil, visível em provérbios como: “*A negra no fogão, a mulata na cama, a branca no altar*” (*Ibid.*, 211).

## II.2. Produção artística contemporânea e o redescobrimto de imagens esquecidas pela História

No contexto da ação artística contemporânea brasileira, Rosângela Rennó destaca-se pelo constante questionamento do *médium* fotográfico, quer numa perspectiva conceptual quer técnica, e a forma como este se relaciona com a sociedade, nomeadamente de que forma os *media* são utilizados para relatar acontecimentos históricos, ou o conteúdo ideológico de cada imagem. Consequentemente, destacamos aqui a exposição antológica da artista, apresentada em 2012 no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, enquadrada numa conjuntura mais alargada de celebrações referentes ao Ano do Brasil em Portugal<sup>96</sup>.

Realizada com o apoio da Embaixada do Brasil em Portugal, esta exposição foi produzida em colaboração com o Fotomuseum Wintherthur, na Suíça, onde seria apresentada entre 9 de junho e 19 de agosto de 2012, com a curadoria do diretor da instituição Urs Stahel (1952-). Em Lisboa, a exposição esteve aberta ao público entre 17 de fevereiro e 6 de maio de 2012, com curadoria de Isabel Carlos, diretora do Centro de Arte Moderna à época, dando a conhecer ao público português a prática multifacetada da artista, e apresentando um conjunto de cerca de 40 obras que percorreram 20 anos da produção de Rennó (entre 1991 e 2011), explorando *media* variados como a fotografia, o vídeo e a instalação. Apresentada no piso 1 e na Sala B do edifício, a exposição permitiu a evocação de temáticas como o racismo, a violência e o legado do colonialismo, dando oportunidade à artista de partilhar a sua reflexão com o público português, evitando branquear ou reescrever o passado, como afirma Isabel Carlos<sup>97</sup>. Esta atitude perante a criação artística revela-se igualmente na escolha do título da exposição, ao evocar o conjunto de obras da artista *Frutos Estranhos* (2006)<sup>98</sup>, em que Rennó se assume não

---

<sup>96</sup> Esta iniciativa contou com cerca de 300 atividades, onde participaram cerca de 3.000 artistas e técnicos brasileiros, ao longo de dez meses. Desdobrando-se nas áreas das artes plásticas e visuais, bem como na música, literatura e dança, o objetivo seria a difusão de manifestações artísticas e culturais, desenvolvimento do intercâmbio científico e tecnológico, bem como a intensificação das relações económicas entre Portugal e Brasil. Esta iniciativa foi financiada pelo Governo do Brasil através da Funarte, Ministério da Cultura, Ministério das Relações Exteriores e da Embratur – Instituto Brasileiro do Turismo, e comissariada por Antônio Grassi (1954-). Veja-se Lusa, “Ano do Brasil em Portugal ‘ficou muito acima das expectativas’,” 8 junho de 2013, [https://www.rtp.pt/noticias/cultura/ano-do-brasil-em-portugal-ficou-muito-acima-das-expetativas\\_n657777](https://www.rtp.pt/noticias/cultura/ano-do-brasil-em-portugal-ficou-muito-acima-das-expetativas_n657777).

<sup>97</sup> Lusa, “Arte contemporânea brasileira em destaque no CAM”, 13 janeiro de 2012, <https://www.dn.pt/artes/arte-contemporanea-brasileira-em-destaque-no-cam-2239296.html>.

<sup>98</sup> A subtilidade do título revela, também, a evocação de uma música americana dos anos 30, *Strange Fruits*, que aborda questões como o racismo e a violência para com os negros americanos (Nina Gazire, “Modos de ver,” *Revista Select*, 16 de fevereiro de 2012, <https://www.select.art.br/modos-de-ver/>).

como fotógrafa mas como uma recolectora que procura e arquiva imagens das mais variadas proveniências (álbuns de família, fotografias de jornais e agências informativas, obituários, fotografias de identificação ou de cadastro), numa atitude que Isabel Carlos caracteriza como uma “*leitura contemporânea do object trouvé duchampiano*”<sup>99</sup>, um ato simbólico que vai ao encontro da sua crítica ao fluxo incessante de imagens que a contemporaneidade tem vindo a produzir. O papel da artista assume-se como o de uma facilitadora que procura estabelecer uma relação com o espectador, de forma a que este absorba as obras e reflita sobre elas e sobre as imagens que lhes são apresentadas, geralmente resultado de um trabalho de recontextualização, reenquadramento, ampliação ou reimpressão<sup>100</sup>. Nas palavras de Isabel Carlos, estas imagens são:

*“de algum modo frutos de uma árvore-vida que a artista se limita a colher e depois a mostrar, a dispor, por vezes um modo estranho, que nos leva a vê-los, a esses frutos do olhar e da memória dos outros, como uma nova visão e cosmogonia”*<sup>101</sup>

*Frutos Estranhos* é uma série de vídeos *loop* que foram realizados a partir da edição e animação digital de imagens fotográficas, às quais foram acrescentadas uma dimensão sonora e que são reproduzidos em pequenos aparelhos de DVD portáteis. Ao contrário de muitas outras da artista, em que o seu ato de apropriação das imagens se revela no aumento de escala da imagem fotográfica, neste caso, a artista brinca exatamente com o oposto, e de que forma o observador é obrigado a deter-se sobre a obra, para a conseguir descortinar, na medida em que estamos perante um conjunto de obras que estão dispostas num pequeno dispositivo, dispostas na vertical, de forma a que se este se assemelhe a um caderno, segundo as palavras da própria artista<sup>102</sup>.

---

<sup>99</sup> Isabel Carlos, “Frutos Estranhos: anatomia e diáspora,” em *Rosângela Rennó. Frutos Estranhos / Seltsame Früchte / Strange Fruits*, ed. Rita Lopes Ferreira (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012), 19. O ato da artista não passa pela ação física e mental de captar uma imagem, como se evitasse, assim, imbuir as imagens de uma subjetividade inerente ao olho humano e que se revela nas fotografias que tiramos, ao mesmo tempo que incorre, também ela, num processo de seleção de memória (veja-se também Herkenhoff, “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente,” 6 e Alzugaray, “Rosângela Rennó,” 4).

<sup>100</sup> Consequentemente, também Urs Stahel reconhece na artista uma atitude de apropriação face às imagens que encontra em arquivos públicos ou privados, ou nas viagens que faz pelo mundo, e que resulta na criação de “novas imagens” com 165 x 118 cm, quando originalmente as imagens possuíam 3 x 4 cm, por exemplo, reafirmando a mutabilidade das imagens, que passam a ter uma nova materialidade, natureza ou dimensão (Urs Stahel, “Do desaparecimento, esquecimento e reaparecimento. A arqueologia visual de Rosângela Rennó,” em *Rosângela Rennó. Frutos Estranhos / Seltsame Früchte / Strange Fruits*, ed. Rita Lopes Ferreira (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012), 35-36).

<sup>101</sup> Carlos, “Frutos estranhos”, 19.

<sup>102</sup> Gazire, “Modos de ver.”

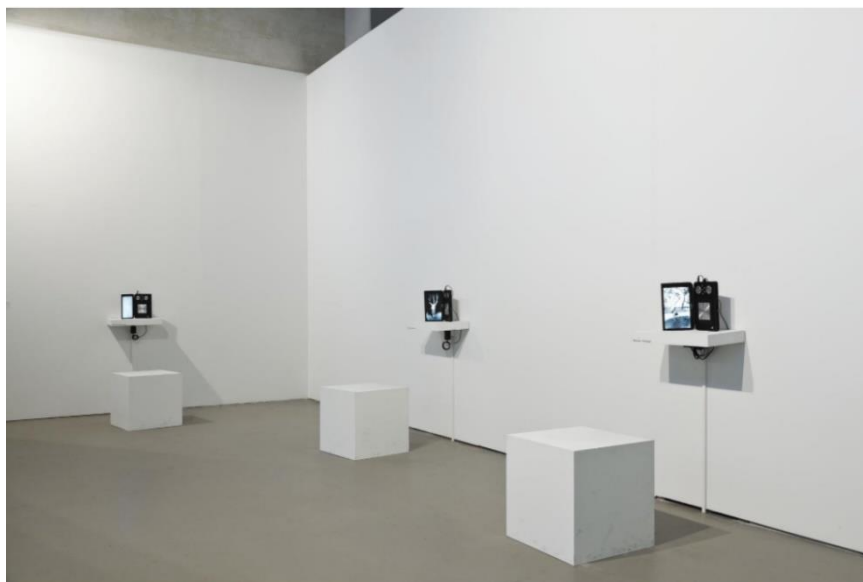


Figura 11 - Vista da exposição *Rosângela Rennó. Frutos Estranhos* (2012), no Centro de Arte Moderna, Lisboa, Portugal. Foto: Paulo Costa. Crédito: Arquivo Digital Gulbenkian, Lisboa / ID: 7124

Por sua vez, o espectador é também obrigado a descortinar o movimento das imagens, na medida em que estas apresentam poses pouco comuns (corpos no ar ou a cair), e cujo processo de edição e animação digital conferiu uma velocidade muito lenta ao vídeo, contrastando com a tradicional rapidez de uma imagem de videoclipe. A artista interessou-se no contexto da exposição pela exploração de várias “formas de mostrar”, como a própria denominou, através da apresentação de “imagens mediadas”<sup>103</sup>.

Assim, ao apresentar estas imagens, a artista também reflete sobre elas enquanto vestígios do passado, em que se materializa a ação da passagem do tempo, permitindo estudar a natureza da produção humana. A artista partilha esta reflexão com o espectador, mas alerta-o também para o logro da imagem – “*que constituem desvios, que são engodos, induzem em erro, criam ilusões, mas são tudo o que temos*”<sup>104</sup>. Partindo desta premissa, estas obras convocam uma memória do passado, que está sujeita a conceitos de subjetividade, e que lhe garantem uma impureza resultante de processos psíquicos e mentais que dizem respeito a cada um de nós, daí a ideia do logro da imagem, pois a partir das nossas experiências e vivências a imagem enquanto referente memorial perde o seu referente inicial<sup>105</sup>. Rennó assume que as imagens são um mecanismo de procura de

---

<sup>103</sup> *Ibid.* Consequentemente, esta mediação mostra-nos também de que forma a nossa perceção está sempre condicionada pela forma como as imagens nos são apresentadas.

<sup>104</sup> Nuno Crespo, “Intensificar as imagens,” em *Rosângela Rennó. Frutos Estranhos / Seltsame Früchte / Strange Fruits*, ed. Rita Lopes Ferreira (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012), 59.

<sup>105</sup> Didi-Huberman, *Diante do tempo*, 39. Neste contexto, podemos estabelecer uma relação entre a ação da artista e aquilo que Didi-Huberman acredita que deve ser a prática da história, onde a subjetividade se interliga com a noção de anacronismo, e que explica a diversidade de processos de montagem, que derivam da individualidade de cada um.

conhecimento e de representação do mundo, quase funcionando como uma síntese da própria vida, com um tempo próprio que, no caso da imagem fotográfica, é “congelado” pelo próprio ato físico. Este pressuposto permite desmistificar a ideia da mesma enquanto captação da realidade e identificá-la como um processo de sintetização em que nela estão contidas as nossas experiências quotidianas e o próprio tempo, recusando a ideia das suas obras como uma tentativa de reconstrução da intenção original da imagem. Ou seja, através delas, a imagem constrói um novo lugar no mundo, definido pela artista, cuja produção não está apenas dependente de um poder pictórico e representativo, mas que se estende ao próprio contexto espacial e de uma conjuntura específicas, daí a importância que Rennó dá a processos de espacialização, encenação, montagem ou instalação, naquilo que Nuno Crespo qualifica de uma “*espécie de economia construtiva*”<sup>106</sup>. No caso de uma série como *Frutos Estranhos*, estes processos revelam-se na forma como os DVDs portáteis são dispostos pelo espaço, cuja envolvência é acentuada através do som reproduzido pelo dispositivo eletrónico, proporcionando ao espectador uma sinestesia entre o olhar, a audição e a própria perceção do espaço, assumindo quase uma componente performativa – “*os trabalhos de Rennó são experiências espaciais, exigem ser vistos num lugar, num tempo, com o corpo*”<sup>107</sup>.

Através deste conjunto de obras, a artista procura igualmente refletir sobre a questão do analógico e do digital na fotografia, algo que se estende a um vasto conjunto da sua produção artística, tendo como ponto de partida a instantaneidade da fotografia digital. Se a fotografia analógica é caracterizada pela suspensão do tempo, desde o momento do ato físico da captação até à possibilidade de visualização da imagem fotográfica, a fotografia digital coloca em causa esta operação, afirmando-se como uma “*foto de um tempo sem-tempo*”, que ao surgir instantaneamente no visor da câmara digital coloca em causa uma certa unidade espaciotemporal que o processo analógico conferia à imagem fotográfica, por sua vez contribuindo para a despersonalização dos sujeitos e dos espaços retratados na mesma<sup>108</sup>. Em função desta reflexão, é importante que pensemos

---

<sup>106</sup> Crespo, “Intensificar as imagens,” 61. Consequentemente, o extravasamento das potencialidades da imagem fotográfica contribui para a aproximação da produção simbólica da restante vida material, garantindo-lhe uma circulação social e não uma abstração de pensamento (veja-se também Herkenhoff, “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente,” 21).

<sup>107</sup> Crespo, “Intensificar as imagens,” 61.

<sup>108</sup> Seligmann-Silva, “Fotografia como arte do trauma” 311-312. Ou seja, esta transformação do *médium* desencadeou igualmente uma alteração na credibilidade das imagens, já que em função do desaparecimento da singularidade do aqui e agora da fotografia analógica, a imagem eletrónica permite um sem número de possibilidades de manipulação, o que não signifique que esta moldagem não fosse possível na fotografia analógica, mas numa escala muito mais reduzida, atribuindo-lhe assim um novo caráter performativo.

sobre a escolha de imagens da artista em *Frutos Estranhos*, como podemos ver em (*Bananeira*), como se a artista procurasse recriar essa unidade espaciotemporal da fotografia analógica, a suspensão do tempo dada pelas poses escolhidas e a espacialização conferida pela instalação que a artista constrói para a visualização do espectador. Simultaneamente, estas mesmas fotografias são apresentadas em dispositivos eletrônicos e a visualização da imagem é feita através de um ecrã digital. Isto porque na verdade, independentemente da digitalização da imagem, esta permanece uma fotografia e um recorte de um pedaço do mundo. Por sua vez, o que a artista pretende colocar em causa não é a relação da fotografia com o mundo, mas sim a verdade que ela “apresenta” quando colocada em suspensão pela técnica fotográfica e o próprio papel da figura do fotógrafo<sup>109</sup>.



Figura 12 - Pormenor da obra *Frutos Estranhos (Bananeira)* (2006), na exposição *Rosângela Rennó. Frutos Estranhos* (2012), no Centro de Arte Moderna, Lisboa, Portugal. Foto: Paulo Costa. Proveniência: Arquivo Digital Gulbenkian, Lisboa / ID: 7125

O processo criativo da artista, ancorado na incessante recolha de imagens, procura estabelecer a história particular de cada uma, independentemente do seu grau de atração ou ajustamento. Assim, Rennó está mais preocupada com as subtilezas da imagem fotográfica que muitas vezes passam despercebidas e que estão no limite do

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, 313.

desvanecimento, como se uma certa noção de invisibilidade ou silêncio pudesse estabelecer-se como força expressiva, daí muitas vezes o recurso àquelas que consideramos ser imagens vernaculares, mas que na verdade revelam uma atitude de tentativa de conhecimento e apreensão do mundo, quase como uma curiosidade infantil da criança que procura experimentar tudo<sup>110</sup>. Também a artista revela esta curiosidade, através de uma pesquisa estética interessada fundamentalmente na recusa de desvanecimento dos vestígios que a sociedade tem vindo a produzir, naquilo que são consideradas as ruínas da nossa época contemporânea, que Rennó acredita que podem estar seriamente a ser comprometidas, assumindo assim que a imagem pode desempenhar o papel da ruína contemporânea. Certamente não estamos perante um ato artístico de visão nostálgica, mas sim uma preocupação premente em evitar o toldo do esquecimento e da invisibilidade, com o objetivo de preservar as experiências humanas:

*“Com essas imagens a artista vai construindo e reconstruindo o mundo, a memória, e salvando certas regiões da experiência humana de se desvanecerem no vazio, no invisível, no sem nome”<sup>111</sup>*

Através desta constante reflexão sobre as características que compõem a prática e o *corpus* fotográfico, a artista assume um empenhamento político e social, que se interliga com o contexto particular da história brasileira do século XX<sup>112</sup>, ao procurar destacar a inexistência de uma memória coletiva. Consequentemente, o resultado é o constante esquecimento da ordem de acontecimentos, de memórias do passado e certamente das vítimas de atos de violência e de exclusão social. Assim, o ato artístico de apropriação é também ele um processo de relação da artista com a sociedade que a rodeia, focada no combate ao esquecimento coletivo e atuando sobre o passado, o presente e o futuro, procurando que este último não seja construído a partir de representações mitificadas de um passado parcial. Ou seja, cria uma rutura com a ideia de que o passado é uma construção objetiva, procurando mostrar a instabilidade das teias da memória, e assumindo a necessidade de dar a conhecer uma outra história da Fotografia, assente em

---

<sup>110</sup> De certa forma, a artista não dá relevo aos grandes monumentos e acontecimentos históricos, preferindo focar-se sobre as imagens fotográficas que exploram os limites sensoriais, memoriais e de visibilidade, num ato que Nuno Crespo compara ao *flanêur* de Baudelaire, na medida em que a contemporaneidade é caracterizada por esta ideia de vaguear pelas imagens (Crespo, “Intensificar as imagens,” 62, 65-66).

<sup>111</sup> *Ibid.*, 68-69. Citação na p. 69.

<sup>112</sup> Um país constantemente preocupado com esta ideia de progresso, o que geralmente resulta na rejeição e esquecimento de um passado específico, através da presença de um filtro ideológico que molda constantemente a memória sociocultural do país (Stahel, “Do desaparecimento,” 42).

imagens que parecem não apresentar quaisquer significados mas que criam uma relação de familiaridade e que foram descartadas da narrativa oficial em função da sua repetição, banalidade e acumulação, dando conta do processo de distanciamento social e da própria deficiência social do olhar<sup>113</sup>.

Esta preocupação é visível em diversas séries de obras da artista, das quais se destaca *Vulgo* (1998), apresentada em parte em Lisboa, uma instalação composta por fotografias escolhidas a partir da pesquisa feita pela artista nos arquivos do Museu Penitenciário de São Paulo, relativos ao antigo complexo prisional de Carandiru, bem como por um vídeo que projetava uma animação de palavras com os nomes dos prisioneiros<sup>114</sup>.



Figura 13 – Parte da obra *Vulgo* (1998), na exposição *Rosângela Rennó. Frutos Estranhos* (2012), no Centro de Arte Moderna, Lisboa. Foto: Paulo Costa. Proveniência: Arquivo Digital Gulbenkian, Lisboa / ID: 7128

A instalação da artista convoca uma comunhão entre a fotografia e o vídeo, assim como a interligação entre o registo visual e o textual, tendo sido trabalhada a partir de negativos de vidro, que foram posteriormente ampliados, e que permitiram o resultado obtido nas imagens fotográficas apresentadas. O gesto da artista centra-se numa tentativa de dar vida aos prisioneiros representados, num ato de libertação dos mesmos do

---

<sup>113</sup> Note-se a importância que a recuperação de arquivos esquecidos tem na produção artística de Rosângela, num gesto de subversão de campos como o da História da Arte ou na denúncia das dificuldades que muitas classes sociais passam e que são geralmente esquecidas, recusando a ideia de reconstituição de uma “verdade visual” (Herkenhoff, “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente,” 36).

<sup>114</sup> Esta série interliga-se com uma outra anteriormente apresentada pela artista, *Cicatriz* (1996), ao trabalhar igualmente imagens recuperadas dos arquivos do Museu Penitenciário de São Paulo. Esta série foi apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, e teve uma importância fulcral no reconhecimento internacional da artista brasileira.

anonimato, através do enfoque em traços identificativos, como as nuças dos prisioneiros, evitando mostrar as suas caras na totalidade, ou seja, nunca lhes atribuindo uma verdadeira identidade. Assim, personificando temáticas como o anonimato, a identidade, a memória, a disciplina e o poder, a artista trabalha a partir do arquivo do sistema prisional, caracterizado pela inoperância e estagnação e através do qual a artista exerce a sua atitude política, assumindo o papel do artista contemporâneo de promotor do agenciamento crítico, onde não há espaço para a neutralidade social do olhar<sup>115</sup>. Estamos perante um conjunto de imagens fotográficas que assume uma dupla invisibilidade que a artista pretende denunciar, na medida em que, originalmente, foram feitas para serem arquivo, incorrendo na possibilidade do esquecimento dos seus referentes, e à data da pesquisa da artista, eram vestígios cujo destino inevitável seria o lixo. Consequentemente, a partir de imagens que expõem as marcas dos prisioneiros, mas não os seus rostos, a artista exerce um ato simbólico de libertação dos representados do seu significado enquanto estatística prisional, que por sua vez resultou na sua perda de identidade, votando-os à amnésia e ao anonimato<sup>116</sup>. Mas ao mesmo tempo expõe as múltiplas possibilidades da fotografia e da sua eficaz utilização nas mais diversificadas atividades humanas, indo além do seu conteúdo técnico e interligando-o com o campo da iconografia, da estética, da política e da própria sociabilidade.

No contexto desta série de imagens, originalmente, a fotografia funcionou como uma extensão da vigilância do Estado que capta todos os movimentos dos prisioneiros, mesmo que estes não se apercebam, através do ângulo de visão escolhido, e enquanto agente da amnésia, tornando invisíveis todos aqueles que, através das suas variações afetivas, psicológicas, políticas, económicas, sociais e culturais, escapam à narrativa

---

<sup>115</sup> Citando a própria artista: “*Compreendi que a intervenção no Museu Penitenciário, cuja finalidade se baseava em princípios de ordem estética, era também uma ação política*”. Rennó, ao expor temáticas e sujeitos frequentemente ignorados, circula em territórios que extravasam os circuitos artísticos, numa atitude que, estende a todo o domínio da arte, aquilo que Susan Sontag considerava ser o “reforço moral das atitudes morais da fotografia”. (Rosângela Rennó, “Cicatriz: fotografias de tatuagens do Museu Penitenciário Paulista e textos do Arquivo Universal,” em *A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos*, org. Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos (Porto Alegre: UFRGS Editora, 2004), 16 e Herkenhoff, “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente,” 1).

<sup>116</sup> O ato artístico de Rennó deve ser visto à luz de enquadramentos políticos e sociais do Brasil contemporâneo, ancorados num conceito de amnésia social e histórica, que resultaram na decisão do Estado brasileiro em demolir o complexo prisional do Carandiru, por sua vez votando ao esquecimento a memória do massacre dos 111 da Casa de Detenção, aquando da intervenção da Polícia Militar de São Paulo no complexo prisional para conter uma rebelião, que resultou na morte de 111 prisioneiros, em 1992 (Rennó, “Cicatriz,” 19).

oficial da memória coletiva construída pelo Estado, funcionando como uma tentativa de obliteração de uma memória *Outra*<sup>117</sup>.

A acompanhar as imagens, estava a componente textual da instalação



Figura 14 - Frame do vídeo objeto *Vulgo/Texto* (1998), de Rosângela Rennó. Vídeo-objeto com animação de palavras projetadas sobre acrílico e tripé de alumínio. 200 x 50 x 50 cm.

Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/16/4>

(*Vulgo/Texto*), através de uma tela que projetava os nomes e alcunhas dos prisioneiros. Independentemente da referência a um fenómeno e contexto específicos, a artista pretende que a experiência do espectador o leve a refletir sobre a possibilidade da obra representar não apenas aqueles que foram retratados pelas

imagens ou aqueles cujos nomes surgem na tela, mas qualquer um de nós, através da manipulação do texto, do vídeo e da fotografia. Em *Vulgo/Texto*, isto é visível na forma como a artista despoja as legendas de referentes geográficos, temporais e identitários e quaisquer referências a indivíduos são cortadas e denominados de X, Y e Z, como se procurasse estabelecer uma narrativa ficcional que pudesse estender-se a toda uma coletividade anónima, onde qualquer um pudesse ver uma projeção de si mesmo<sup>118</sup>. A ausência destes prisioneiros do condão da narrativa oficial do Estado, bem como a sua ausência física, liberta estas fotografias da sua função inicial, enquanto ferramenta auxiliar da sua encarceração e enquanto método de identificação, utilizada também enquanto prática de catalogação social, que a artista recupera para a construção de uma narrativa que se estende para além dos representados, e que comunica diretamente com o espectador, através da criação de recontextualizações para imagens singulares, aquilo que podem ser caracterizadas como “sobras da cultura”, a quem é atribuído um novo valor. Ou seja, através de um ato performativo e artístico de Rennó, que se apropria de arquivos

<sup>117</sup> Herkenhoff, “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente,” 29. Estamos, assim, perante uma nova ordem proposta pela artista, em que a fotografia e o arquivo funcionam como ferramentas de denúncia e subversão de uma metodologia assente em tornar vestígios irrecuperáveis e invisíveis, admitida apenas num cenário de reificação desta memória *Outra*.

<sup>118</sup> Alzugaray, “Rosângela Rennó,” 1. É igualmente interessante pensar sobre as denominações escolhidas pela artista, geralmente associadas ao contexto das operações matemáticas, onde são utilizadas como incógnitas, e que no contexto da obra de Rennó fazem sentido enquanto ferramenta de depuração da especificidade do registo textual, que enquanto legenda da fotografia afirma o seu carácter ambíguo, como se esta se pudesse referir a várias situações, pessoas, épocas, etc.

em vias de caírem no esquecimento, a artista brasileira procura dar novos sentidos e recuperar imagens que fazem parte da nossa memória partilhada, ao mesmo tempo que constrói uma crítica às práticas estatais de controlo que visam a eliminação de identidades pessoais, em proveito da sua substituição por binómios homogéneos, os quais a artista subverte através da ampliação de leituras procurando o constante questionamento das esferas institucionais de poder<sup>119</sup>.

Este trabalho de constante questionamento de relações institucionais e de poder pode ser enquadrado numa dinâmica mais alargada daquilo que foram os desenvolvimentos da fotografia na América Latina durante a década de 90, caracterizada de forma geral por uma pluralização das relações com o passado, interligado com a importância da memória enquanto ferramenta de saber histórico, que potenciou a reformulação de metodologias e pressupostos historiográficos. Assim, a ação artística contemporânea veio despertar o interesse pela visão fragmentada da realidade, que se revela nas obras de Rennó através da coabitação de múltiplas referências temporais, caracterizadas pela heterogeneidade, denunciando práticas sociais enraizadas desde o momento de formação do Brasil enquanto país até à contemporaneidade, explorando o legado do colonialismo, o contexto da ditadura militar, mas também, os seus períodos democráticos.

No que diz respeito à exposição em Lisboa, a curadoria de Isabel Carlos tentou igualmente explorar as relações que a artista estabelece com a memória do período colonial, visível especialmente a partir da instalação *Vera Cruz* (2000), que abre o percurso expositivo em Lisboa, remetendo para a noção da cena primitiva e para a importância de refletir sobre as consequências deste primeiro encontro. Obra composta por um vídeo de 44 minutos, que a artista caracteriza como um “documentário impossível”<sup>120</sup> que daria conta do primeiro encontro entre os colonizadores portugueses e os indígenas brasileiros, aquando do seu primeiro contacto, há mais de 500 anos. Consequentemente, o vídeo é composto por uma tela em branco, cuja manipulação parece

---

<sup>119</sup> Adam Geczy, “A science of suppositions: Rosângela Rennó’s Archive Project,” em *Vulgo [Alias] – Rosângela Rennó*, ed. Melissa Chiu (Sidney: University of Western Sydney-Napean, 2000), 3 e Lyslei de Souza Nascimento, “Tatuagens e cicatrizes: performances narrativas na contemporaneidade,” em *O corpo em performance: imagem, texto, palavra*, org. Antonio Hildebrando, Lyslei Nascimento e Sara Rojo (Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003), 108-112. Por sua vez, a artista põe a nu a arbitrariedade das práticas de catalogação social do Estado, que frequentemente constroem estereótipos que levam à alienação de grupos da sociedade, aos quais é associado um desvio comportamental, assente em fatores como a questão socioeconómica ou a violência, incorrendo assim no esquecimento das suas memórias e identidades.

<sup>120</sup> Depoimento da artista em Videobrasil, “Rosângela Rennó fala sobre ‘Vera Cruz’, um documentário impossível,” YouTube, 10 de abril de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=wVhuKLyNxUA>.

indiciar a passagem do tempo, como se este fosse um documento complementar que acompanhava o único registo escrito deste encontro, a carta de Pêro Vaz de Caminha (1450-1500) ao rei de Portugal, D. Manuel I (1469-1521), ao qual se acrescenta a supressão da imagem e do som, restando apenas as legendas. A artista cria assim um jogo de adivinhação, que se revela através das legendas que constrói e de uma narrativa que pode apenas ser imaginada sobre aquele momento inicial<sup>121</sup>.

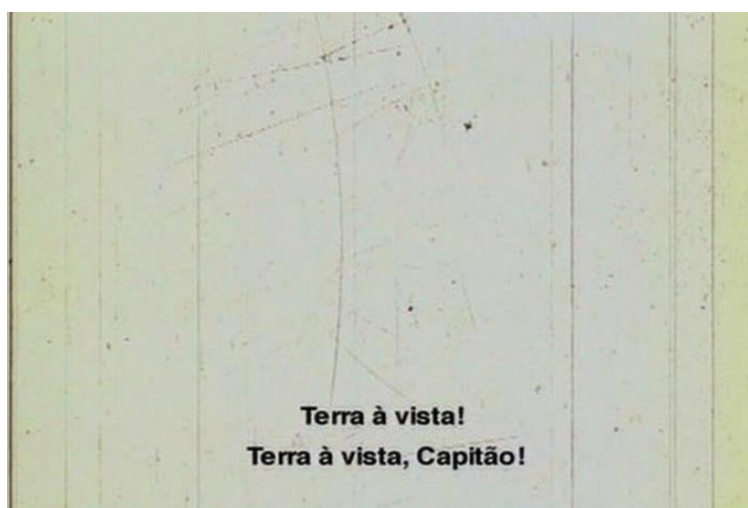


Figura 15 - Frame da obra *Vera Cruz* (2000), de Rosângela Rennó. Vídeo, 44'20". Foto: © Rosângela Rennó

Fonte: <https://universes.art/en/sesc-videobrasil/unerasable-memories/artists-artworks/rosangela-renno>

Decorrente do próprio gesto artístico, Rennó pretende explorar a representação dos silêncios e das ausências na memória coletiva e história brasileira, que se foram enraizando desde o momento colonial e que potenciaram a construção de um esquecimento do rosto, resultando numa sociedade de exclusão e imobilidade social, e que permaneceu até à contemporaneidade, como explorámos anteriormente em *Vulgo*. A obra em vídeo apresenta-se como um relato fragmentado, na medida em que somos apenas confrontados com a visão do colonizador, sendo omitida a do colonizado. Assim, a partir do cenário de ausência de uma das partes, o espectador é confrontado com uma visão julgadora sobre um Outro que está impedido de responder, o que levanta questões sobre a própria fragilidade deste discurso, e conseqüentemente, sobre os próprios factos que se naturalizaram enquanto história<sup>122</sup>. Por sua vez, o diálogo construído pela artista reafirma esta visão fragmentada, através da exploração hipersensualizada do corpo da

---

<sup>121</sup> Esta brincadeira parte da própria experiência da artista enquanto estudante, que leu a carta de Caminha na escola, e que chegou à conclusão de que esta foi tratada como um documento para agradar ao Rei. Veja-se Videobrasil, "Rosângela Rennó fala sobre 'Vera Cruz'" e também Carlos, "Frutos Estranhos," 27-28.

<sup>122</sup> Alzugaray, "Rosângela Rennó," 7.

mulher indígena, característica que desde muito cedo se naturalizou no entendimento eurocêntrico e que será igualmente explorado por Adriana Varejão, e que é aqui revelado nas legendas: “*Mas elas não têm vergonha. A gente olha, olha e elas não ficam com vergonha. Podemos olhar à vontade...*”. A verdade é que aqui estamos apenas perante o relato do colonizador, e cabe ao espectador pensar sobre a veracidade dos dados apresentados. Como podemos crer numa visão fragmentada da realidade? A artista procura explorar a distância entre ficção e realidade, as ambivalências do documento objetivo e do domínio subjetivo, quase numa tarefa arqueológica de recuperação de vestígios do passado, ao mesmo tempo que reflete sobre a necessidade de redefinição das leituras do mesmo<sup>123</sup>. Pegando em documentos tidos como “oficiais”, como é o caso da carta de Caminha em *Vera Cruz* a artista explora a sua qualidade enigmática, independentemente do seu uso original, e a partir deste, faz uma denúncia sobre a forma como se naturalizou história e memória no contexto brasileiro. Por sua vez exorta, também, à reflexão sobre a relação entre o colonizador português e o colonizado, aproveitando o momento fulcral do estabelecimento de um ano Portugal-Brasil. Assim, a partir de referências contemporâneas, como a exploração do arquivo morto, a mediação do mundo a partir de imagens, a memória e seus mecanismos de percepção, Rennó estabelece uma profunda reflexão sobre a cultura brasileira, nunca se alienando do contexto quotidiano da sociedade, como Margarida Medeiros refere na crítica à exposição<sup>124</sup>.

O projeto expositivo ficou a cargo de Cristina Sena da Fonseca, que procurou construir um percurso assente na ideia da viagem e da diáspora das imagens, onde o conceito de cartografia assumiu uma posição fundamental. Através da projeção de momentos-chave da história brasileira, a artista refletiu sobre a forma como somos identificados e como nós próprios nos identificamos e as relações que estabelecemos com o mundo que nos rodeia, e a ligação do indivíduo com a imagem e o reconhecimento da sua mutabilidade, como Isabel Carlos afirma no catálogo da exposição:

*“[...] como o modo de captar é diverso consoante somos turistas, viajantes ou emigrantes e de como por sua vez as imagens viajam de um lugar para o outro, de continente a continente [...], de um contexto para outro”*<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Didi-Huberman, *Diante do tempo*, 134-135.

<sup>124</sup> Margarida Medeiros, “A imagem, o seu cadáver e o destino deste,” *Público*, 22 de fevereiro, 2012, <https://www.publico.pt/2012/02/22/culturaipilon/critica/a-imagem-o-seu-cadaver-e-o-destino-deste-1657637>.

<sup>125</sup> Carlos, “Frutos Estranhos,” 27.

A acompanhar a exposição em Lisboa e a sua posterior itinerância na Suíça, foi publicado um catálogo em edição trilingue (português, alemão e inglês), cujos ensaios escritos por Isabel Carlos, Urs Stahel e Nuno Crespo, procuraram explorar as múltiplas dimensões do trabalho engajado da artista, cujas preocupações artísticas se interligam com a sua ação sociocultural e política, de exortação à constante reflexão e ao alargamento de perspetivas, como se, tal como na imagem fotográfica, cujos usos nunca se esgotam, também o nosso poder reflexivo está em contante construção. Acrescente-se ainda a publicação de um folheto publicado exclusivamente para a exposição em Lisboa e um alargado conjunto de atividades educativas, em que se destacam workshops e visitas guiadas com a curadora e artista.

### II.3. O trauma como catalisador da consciência social

Ao longo deste capítulo tem vindo a ser explorado o forte cunho social do processo artístico de Rosângela Rennó, articulado com uma tendência da cena artística contemporânea brasileira, com antecedentes num conjunto de práticas que foram sendo exploradas ao longo do século passado, e de forte importância no período de vigência da ditadura militar, enquanto atos de denúncia de repressão e violência criminosa<sup>126</sup>.

No contexto da contemporaneidade, Rennó dá destaque a um conjunto de indivíduos aos quais a formulação da história tem vindo a ser barrada sistematicamente, quer seja pela sua recusa ou pelo seu esquecimento. A realidade é que sem a pretender reescrever, a artista fornece ferramentas para uma reflexão que se estende para além dos limites da arte e que contribui para que o próprio espectador ative os mecanismos da sua consciência, ajudando ao entendimento da cultura visual a partir de novas perspectivas. Assim, a ação da artista tem implicações, não apenas no campo da arte, onde abre espaço para a desconstrução de narrativas naturalizadas, mas também enquanto alerta para a necessidade de debate sobre questões que se prendem com configurações históricas reais. Ou seja, em função de um contexto artístico brasileiro assente em constantes reminiscências, como caracteriza Sérgio B. Martins, a obra de Rennó pode ser interligada a uma necessidade de reconfiguração do passado articulada com as preocupações do presente<sup>127</sup>.

A questão que se coloca é a de que forma essa relação deve ser estabelecida, evitando incorrer numa redenção dos erros do passado ou numa tentativa de compensar o tempo perdido, mas sim procurando reclamar esses falhanços, através da sua apropriação. Tal como Rennó que procura exercer o seu ato artístico através da apropriação de imagens num mundo abundantemente coberto delas e que lhes dá um novo lugar, também os

---

<sup>126</sup> Um exemplo desta articulação entre arte e o contexto sociopolítico pode ser visto através da performance *Trouxas Ensanguentadas*, levada a cabo por Artur Barrio, num primeiro momento, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969. Nesta eram simulados cadáveres feitos a partir de carne e lixo, embrulhados em trapos ensanguentados e que foram libertados no espaço expositivo do museu, onde permaneceram durante 1 mês. Posteriormente, este material seria colocado fora do museu, levantando a suspeita das autoridades policiais que chegaram a contactar o museu (Karl Erik Schøllhamer, *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013), cap. 1, EPUB).

<sup>127</sup> Maura Reilly, *Curatorial Activism. Towards an ethics of curating* (London: Thames & Hudson, 2018), 23-25 e Sérgio B. Martins, *Constructing an Avant Garde. Art in Brazil 1949-1979* (Cambridge e London: The MIT Press, 2013) 8-9. Para Martins, esta interpretação do passado articulada com uma multiplicidade de perspectivas, em função de diferentes trajetórias intelectuais, contribuirá para o alargamento da narrativa da história da arte e consequentemente da própria história: “To abandon history in favor of fragmented histories” (*Ibid*, 8).

debates contemporâneos sobre esta e as reminiscências entre passado e presente devem ser entendidos como metodologias fundamentais de construção de uma cultura visual que visa combater a amnésia social e cultural<sup>128</sup>.

Através desta incessante procura em retratar a “história dos vencidos”, em contrabalanço com a oficial história dos vencedores, Rennó assume a vontade pedagógica de um olhar social da fotografia, que por sua vez alude ao esquecimento social<sup>129</sup>. Através da recuperação e apropriação de imagens do passado, geralmente associado a uma componente traumática<sup>130</sup>, o gesto artístico provoca a reflexão do espectador que se depara com a obra e que por sua vez se vê obrigado a pensar sobre o legado desta memória no presente, não a partir de uma perspectiva imutável, preso aos cenários de violência, mas a partir de uma perspectiva histórica diacrónica e sincrónica.

As suas obras não pretendem reduzir imagens fotográficas a uma nova visibilidade, mas através delas construir uma metáfora e uma metonímia de como a sua existência pública é submetida a relações de poder e controlo, explorando as articulações entre arte e sociedade<sup>131</sup>. Recuperando Didi-Huberman, que caracteriza a obra de arte como um objeto de transformação da visão através da qual se opera a modificação do lugar do sujeito, esta deixa de ser interpretada como um objeto isolado, mas sim assumindo a sua função dialética de estabelecimento da relação do homem com o mundo. Assim, as obras de arte podem ser espaços de constante mutabilidade, explorando a sua dinâmica e incapacidade de fixação, que se abrem aos choques e traumas da existência da vida humana e cuja receção está dependente da nossa perceção do presente e das estruturas de poder vigentes<sup>132</sup>.

Num gesto artístico que pressupõe a denúncia de uma aura de esquecimento e amnésia que se mantém no presente, a artista chama atenção para aqueles que permanecem à margem da sociedade, num gesto reminiscente das práticas artísticas de

---

<sup>128</sup> Stahel, “Do desaparecimento,” 46. Nas palavras do autor, a artista incorre numa ação arqueológica que visa a construção de uma antropologia visual: “*trata-se sempre de formas de arqueologia cultural com consciência política e o empenho insistente de instalar uma antropologia visual na América Latina com estes trabalhos*”.

<sup>129</sup> Herkenhoff, “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente,” 5.

<sup>130</sup> A artista faz alusão ao sistema prisional brasileiro, como vimos anteriormente em *Vulgo*, às vítimas da ditadura, quer seja através de processos de tortura ou desaparecimento ou em relação com outros países sul-americanos que experienciaram ditaduras, como foi o caso do Uruguai, e que verificamos em *Rio-Montevideo* (2011-2016), bem como aos trabalhadores que ajudaram a construir Brasília, como é o caso da obra *Imemorial* (1994).

<sup>131</sup> Mathieu Corp, “Las relaciones al pasado en la fotografía latino-americana por un acercamiento estético y antropológico de la fotografía,” *Artelogie [En l+inea]*, 7/2015 (15 abril de 2015), <https://journals.openedition.org/artelogie/1151>.

<sup>132</sup> Didi-Huberman, *Diante do tempo*, 235-263.

Hélio Oiticica, durante a década de 1960, aqueles que habitam “os espaços do não-dito no passado e nos lugares sem lei do presente: as periferias, as favelas e as prisões”<sup>133</sup>.

A partir desta perspectiva, parece-nos pertinente introduzir uma abordagem sobre o mais recente projeto artístico de Rosângela, *#Rioutópico* (2017), nascido a partir de um desafio lançado pela artista aos jovens cariocas, pedindo o envio de fotografias que dessem a conhecer comunidades socioeconomicamente desfavorecidas, existentes nos mais variados pontos da metrópole brasileira, explorando um Rio de Janeiro pouco visto. Partindo desta ideia inicial de um projeto colaborativo, este acabou por resultar na realização de workshops com mais de 50 participantes, com a parceria da Agência Redes para a Juventude. Posteriormente, com a ajuda do serviço educativo do Instituto Moreira Salles, foram contratados cinco jovens fotógrafos, que se assumiram como estimuladores do projeto e que foram convidados a deslocarem-se às cerca de 50 localidades selecionadas e a fotografá-las<sup>134</sup>.



Figura 16 - Projeto *#Rioutópico* (2017), de Rosângela Rennó, apresentado no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro

Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/71/2>

<sup>133</sup> Melendi, “Uma pátria obscura,” 129-130 e Marguerite Itamar Harrison, “Lamentando o Esquecimento da Memória: As Instalações Fotográficas de Rosângela Rennó.” *Cadernos Letras da UFF – Dossiê: Letras e Direitos Humanos*, n.º 33, (2007), 46.

<sup>134</sup> Fabio Cypriano, “Rio sem praia, sem Cristo e sem Corcovado,” *Arte!Brasileiros*, 15 de junho, 2018, <https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/rio-sem-praia-sem-cristo-e-sem-corcovado/>. O objetivo da artista seria a extensão do paradigma fotográfico da metrópole brasileira, que geralmente é apresentado a partir de imagens da zona centro-sul, que corresponde apenas a cerca de 10% do traçado urbanístico da cidade. Veja-se também “Visões de um Rio utópico na exposição colaborativa da artista Rosângela Renno.” *Zum. Revista de Fotografia*, 15 de dezembro, 2017, <https://revistazum.com.br/noticias/rio-utopico-rosangela-renno/>.

Na perspectiva da artista, o título do projeto apresenta uma dimensão provocatória, como tantos outros ao longo da sua prolífica carreira, que conjuga a dimensão visual das suas instalações com uma forte componente textual, indicada pelos títulos, bem como os elementos que compõem as suas obras, como pudemos observar anteriormente. A partir desta intenção mordaz da artista, o espectador, que se depara com as imagens fotográficas escolhidas para alimentar a exposição e o livro resultantes do projeto<sup>135</sup>, reflete sobre que Rio é este que observa, bem longe dos apregoados cartões de visita da cidade. A questão que a artista pretende colocar é: “Onde está essa utopia?”. Estará nos bairros representados nas imagens fotográficas, cuja toponímia reflete esse desejo de construção de uma utopia – exemplos como Chácara dos Céus, Cidade de Deus, Final Feliz, Morro dos Prazeres, entre outros -, ou por sua vez será esta uma ficção inatingível? Esta é a premissa de um projeto da artista que, juntamente com diversos anónimos, chamados a participar no projeto, procurou dar voz e imagem a comunidades cariocas, que sistematicamente são omitidas, e que por sua vez estabelece a crítica às imagens oficiais que procuram apenas mostrar uma sociedade progressista e moderna<sup>136</sup>.



Figura 17 - Detalhe do projeto #Rioutópico (2017), de Rosângela Rennó, apresentado no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro

Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/71/5>

<sup>135</sup> Este projeto resultou numa exposição no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, inaugurada em dezembro de 2017 e finda a 15 de abril de 2018, bem como num livro que contém as imagens fotográficas que compuseram o espaço expositivo. Veja-se Thalita Pessoa, “A utopia do mapa: exposição no Moreira Salles mostra o Rio longe dos cartões-postais,” *O Globo*, 4 de janeiro, 2018, <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/a-utopia-do-mapa-exposicao-no-moreira-salles-mostra-rio-longe-dos-cartoes-postais-22251850>.

<sup>136</sup> Independentemente da veracidade de documentos visuais, a realidade é que a história do Brasil se foi ancorando na existência de relatos e imagens oficiais que mascaravam os conflitos internos, procurando mostrar uma sociedade ordenada, estratificada e pacífica (Schwarcz, *Sobre o autoritarismo brasileiro*, 8).

A partir da seleção de cerca de 250 imagens que abriram a exposição no espaço Moreira Salles, o projeto exortou à colaboração coletiva, tendo em conta que após a inauguração, a artista continuou a receber e a selecionar imagens que foram esporadicamente acrescentadas às paredes do espaço, que continham não só imagens das comunidades cariocas, mas também mapas e dados estatísticos das mesmas, possibilitando uma reflexão sobre a sua formação histórica. Tal como o projeto assume uma dimensão colaborativa, de múltiplas vozes, também a realidade carioca é apresentada a partir de visões diferenciadas, um caleidoscópio de paisagens que contrabalança com os ícones de sempre<sup>137</sup>. Sendo assim, esta ideia de confrontar aquilo que tomamos por verdade e que geralmente é tida como a representação da cidade brasileira é aqui valorizada pela artista que procura apresentar uma outra visão. A partir deste projeto é revelada a urgência em não subestimar o interesse pela realidade, em detrimento de uma sedução por uma ficção imaginada:

*“Uma imagem sedutora do Rio pode unir moradores de várias regiões em torno da mesma utopia, mas a repetição desses pontos de vista também pode fazê-los subestimar o interesse pela própria realidade. Como olhar então para esta outra extensa parte?”<sup>138</sup>*

Consequentemente, esta necessidade de tentar entender de que forma devemos olhar para a realidade da toponímia urbana carioca, forçosamente leva a artista a pensar num dos projetos mais ambiciosos da sua carreira ao nível colaborativo, pois se as suas obras assumem geralmente esta simbiose entre o seu processo artístico e a reflexão do espectador, em *#Rioutópico*, o espectador assume uma posição ainda mais ativa no processo artístico de Rennó. Tal como defendido por Thyago Nogueira, curador e organizador da exposição, Rosângela assume o papel de voz organizadora, que compartilha a sua visão, enquanto exorta à participação. Mais uma vez, através da imagem fotográfica, a artista reflete sobre a circulação e produção de imagens na sociedade contemporânea, a partir do contributo de terceiros<sup>139</sup>. Sendo assim, o projeto expositivo foi elaborado a partir da premissa sobre a necessidade de deixar espaços abertos para que, ao longo dos meses em que a mostra estivesse patente, o projeto

---

<sup>137</sup> “Visões de um rio utópico”. Estamos perante um claro afastamento do clichê da imagem turística carioca, abrindo espaço para as múltiplas possibilidades do olhar.

<sup>138</sup> *Ibid.*

<sup>139</sup> *Ibid.*

estivesse continuamente a ser alimentado por novas perspectivas, novos olhares, novas imagens. No final da mesma, quem a visitasse estava perante um conjunto de imagens espelhando uma dezena de olhares e vozes, sem quaisquer hierarquias e em total comunhão. Através da diferença de perspectivas, era encontrada uma consonância entre os moradores dos bairros apresentados, os participantes dos workshops e a própria artista<sup>140</sup>.

O sucesso do projeto revelou-se na exposição apresentada no Instituto Moreira Salles, mas também no longo catálogo editado, onde foram reunidas cerca de 500 fotografias das mais de 1000 reunidas. Tal como referimos anteriormente, os projetos da artista conjugam o campo da visualidade com o texto, de onde resultam geralmente projetos em que a exposição é complementada pelo catálogo, como vimos na exposição apresentada no Museu do Chiado, *Rosângela Rennó. Espelho Diário*. Para além das imagens fotográficas, o catálogo apresenta textos detalhados sobre a história de cada localidade apresentada no projeto, denotando a sua natureza socioeconómica, enquanto comunidades de realojamento de moradores retirados de favelas da zona sul ou até mesmo bairros de construção ilegal.

Assim como em tantas outras obras da artista já aqui abordadas, este projeto revela a necessidade da artista em refletir não apenas sobre as questões que são prementes no sistema de artes visuais brasileiro, nomeadamente esta desconstrução da questão da autoria, que se revela nesta ideia de Rennó enquanto fotógrafa que não capta fotografias, mas que se estende ao panorama sociocultural e económico da sociedade brasileira. No contexto deste projeto, revela-se a partir da exposição daquilo que são conceções naturalizadas de esperanças prometidas acerca da sociedade brasileira e nunca cumpridas, enquanto nação progressista, moderna e igualitária.

Interessa à artista a recuperação de eventos do passado enquanto ferramenta de evidência e historicização do esquecimento de conjuntos populacionais que são parte integrante da sociedade brasileira. E assim, a sua capacidade reflexiva revela-se na forma como vai além da carga traumática de certos acontecimentos, explorando o seu significado pós-traumático, as implicações deste esquecimento na nossa sociedade, bem como as dificuldades e limites da sua representação<sup>141</sup>. Assim, a perspectiva que a artista

---

<sup>140</sup> *Ibid.* A partir de múltiplos participantes, foram apresentadas visões diversificadas de uma cidade como o Rio de Janeiro. Exemplos disso, são o retrato feito por Thais Alvarenga da comunidade Vila Progresso, um assentamento não urbanizado de 58 mil m<sup>2</sup> e cerca de 1500 moradores, e que foi representado a partir do olhar de crianças brincando e ocupando as ruas, ou as imagens apresentadas por Alan Lima e Danilo Vespa sobre a Vila Aliança, mostrando a ocupação militar da comunidade.

<sup>141</sup> Schøllhamer, *Cena do crime*, cap. 1.

assume pode ser interligada com aquilo que Susan Sontag (1933-2004) considerava ser os estímulos morais da imagem fotográfica, na medida em que o espectador estabelece uma relação empática com a mesma a partir da sua própria consciência política ativa, mas Rennó tem igualmente em atenção os perigos que a imagem fotográfica coloca ao seu próprio impulso moral. Este perigo revela-se na forma como a imagem pode também ser uma anestesia, pois a nossa constante exposição a imagens traumáticas pode contribuir para que estas sejam de certa forma banalizadas, tornando-se por sua vez menos reais<sup>142</sup>.

O objetivo da artista passa pela exposição, ainda que subtil, destes momentos de tragédia, que são transversais à história do Brasil, sem lançar quaisquer acusações, mas incitando a que o espectador, assumindo uma posição ativa enquanto membro integrante de uma sociedade múltipla e diversificada, possa encarar os problemas do passado que se perpetuam no presente, pois apenas a partir desta reflexão se pode almejar a construção de um futuro progressista e justo<sup>143</sup>. Ou seja, os males do presente têm uma relação direta com o passado, mas a verdade é que a falta de crítica sobre problemas estruturais brasileiros é um problema da contemporaneidade, que advém de uma tradição estratificadora da sociedade. Na perspetiva da artista há que tomar uma ação interventiva que procure reconhecer os erros da sociedade, e não culpabilize apenas o outro sobre os mesmos, quer seja o carácter racista das relações sociais brasileiras, ou a preponderância do paternalismo e assimetrias socioeconómicas<sup>144</sup>. Assim, os *media* utilizados pela artista, quer seja a fotografia ou o vídeo, devem ser entendidos como locais de trabalho, e as suas obras produzem sentido se forem tomadas como um lugar de conhecimento, como se através delas, a artista revele o seu desejo de mudar a realidade de alguma maneira. Como revelava a artista em 1993: “*Gosto muito de ter a consciência de ser perversa com o código fotográfico, a sociedade, o rosto, a realidade. Talvez o desejo de mudar a realidade de certo modo*”<sup>145</sup>.

---

<sup>142</sup> Susan Sontag, *On Photography* (London: Penguin Books, 2008), 16-20.

<sup>143</sup> Harrison, “Lamentando o Esquecimento da Memória,” 39-42.

<sup>144</sup> A necessidade de articular arte e sociedade enquanto ferramenta de reflexão e autocritica permite entender que a cidadania no Brasil se apresenta incompleta e com falhas, como consequência de políticas paternalistas e hierarquicamente estratificadas, onde a permanência de relações servis se revela nas mais variadas formas de racismo, sexismo, discriminação e violência (Schwarcz, *Sobre o autoritarismo brasileiro*, 28-29).

<sup>145</sup> Herkenhoff, “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente,” 1. Consequentemente, isto revela de que forma imagem e palavra se cruzam na estética de Rennó, na medida em que a imagem assume uma espessura tal que através da sua observação profunda podemos revelar aspetos subtis da linguística, da perceção, do discurso da História, da economia e da própria apropriação social da fotografia e de outros aspetos.

### III. Reformulação de novas narrativas históricas - O legado colonial em Adriana Varejão

#### III.1. O legado colonial como formulador de imagens identitárias através do trauma

Partindo de um contexto diferente daquele introduzido por Rosângela Rennó no capítulo anterior<sup>146</sup>, Adriana Varejão procura refletir sobre o presente brasileiro a partir do seu passado colonial e como este impactou a construção da sociedade brasileira ao longo dos últimos dois séculos. Para Varejão, a formação do Brasil deve ser entendida enquanto a criação de uma sociedade plural assente em múltiplos encontros étnicos, algo que está na base das vanguardas modernistas brasileiras que se formaram ao longo do século passado, promovendo um encontro entre três conjuntos de intervenientes: os indígenas, os europeus e os africanos da diáspora do escravagismo<sup>147</sup>. Consequentemente, e a partir da obra da artista, somos obrigados a refletir sobre o próprio processo de formação da arte no Brasil ao estabelecer uma visão retrospectiva que nos permite entender o porquê da recusa de importação dos modernismos europeus e a formação de uma forte atividade vanguardista brasileira que bebeu das influências europeias, mas que se reconfigurou a partir das marcas do seu passado numa perspetiva oblíqua, e não monocultural<sup>148</sup>. Assim, a obra de Varejão, assumindo um cunho verdadeiramente contemporâneo, bebe das influências do passado e mostra um conhecimento da tradição historiográfica e artística dos séculos XIX e XX brasileiros, a partir da recuperação de características associadas a momentos formadores, quer seja o Movimento

---

<sup>146</sup> Independentemente dos pontos de partida díspares, a realidade é que ambas as artistas procuram refletir sobre momentos do passado e presente da história do Brasil e fazer um retrato extremamente atual sobre aquelas que são as dificuldades e desigualdades que persistem no seu país, ao mesmo tempo que estabelecem um discurso atual sobre o papel da arte e desenvolvem questões historiográficas que pertencem ao campo da história da arte e da sua relação com outras ciências sociais.

<sup>147</sup> Paulo Herkenhoff, "Pintura/Sutura," em *Adriana Varejão – Imagens de Troca* (Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998), 27. É necessário destacar como as populações indígenas estão na base da formação cultural e socioambiental do território que conhecemos hoje como Brasil e que é tão apregoada internacionalmente como um sinal de identidade, mas que muitas vezes é mascarado pela sua opressão social. As populações indígenas abarcam 305 etnias e 274 línguas diferentes, e são o garante da proteção de cerca de 2 milhões de espécies de fauna, flora e microrganismos da biodiversidade brasileira (Schwarcz, *Sobre o autoritarismo brasileiro*, 187).

<sup>148</sup> Martins, *Constructing an Avant Garde*, 2.

Antropofágico, na década de 1920, ou a Tropicália<sup>149</sup>. A partir deste, a reinvenção da Antropofagia foi feita a partir do cunho de artistas como Hélio Oiticica ou Lygia Clark, focados nas relações intersubjetivas a partir dos territórios da cultura e da sua relação com o processo social de exclusão ou no recurso à fenomenologia ou à psicanálise para conseguir alcançar a ideia de um corpo coletivo e a ligação com relações de alteridade, tal como Adriana Varejão vai estar interessada décadas mais tarde e como veremos mais adiante<sup>150</sup>. A realidade é que persiste uma dificuldade de sintetização da dinâmica Antropofágica, devido à proliferação de múltiplas imagens que não devem ser reduzidas a um estilo ou programa definidos, mas que por sua vez têm uma importância vital na construção de uma estratégia cultural que pudesse ter uma relação direta com o processo social brasileiro<sup>151</sup>.

Assim, é fundamental compreender que para Varejão, tanto como para muitos artistas brasileiros contemporâneos, não está em causa a negação dos pontos positivos da heterogeneidade e mescla cultural brasileira, mas sim o reconhecimento que esse legado também comporta um lado negativo, nomeadamente através da construção de uma sociedade que naturaliza a desigualdade racial e que vive ainda a braços com um legado colonial traumático, que se foi perpetuando numa sociedade assente em relações paternalistas e extremamente hierárquicas, e que utiliza um passado mitificado para justificar o seu presente:

*“Uma sociedade acostumada com hierarquias de mando, que usa de uma determinada história mítica do passado para justificar o presente, e que lida muito mais com a ideia da igualdade na divisão de deveres mas dos direitos também”<sup>152</sup>*

---

<sup>149</sup> Tal como Adriana Varejão, a Tropicália recuperou o conceito de Antropofagia dos anos 20, refletindo um panorama artístico marcado por constantes reminiscências do passado e recusando posições essencialistas, mas sempre tendo como base esta capacidade de operação antropofágica (veja-se Martins, *Constructing an Avant Garde*, 51).

<sup>150</sup> Herkenhoff, “Um entre outros,” 115. A tendência antropofágica da arte brasileira deriva da noção homónima referente aos índios tupis, que consistia no ato de devorar os seus inimigos, mas apenas aqueles cujas capacidades militares eram admiradas pelos índios. Ou seja, neste momento inicial verificou-se a ritualização de uma relação de alteridade para a qual era necessária a absorção de um outro no seu corpo, para se verificarem consequências positivas (veja-se Suely Rolnik, “Subjetividade antropofágica,” em *XXIV Bienal de São Paulo. Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998), 129).

<sup>151</sup> Herkenhoff, “Um entre outros,” 115.

<sup>152</sup> Schwarcz, *Sobre o autoritarismo brasileiro*, 42. Ou seja, a produção artística valoriza a mescla cultural e a heterogeneidade que garante uma sociedade assente em ritmos, aromas, artes, culinárias e desportos que se misturam e originam coisas outras, mas condena uma sociedade cuja heterogeneidade social contribui para a estereotipação em contexto laboral, nomeadamente a associação da população negra a figuras como a empregada doméstica ou o trabalhador manual, e também a sua ausência em ambientes corporativos e empresariais.

Ou seja, o papel da artista neste contexto de recuperação de imagens do passado que assumem uma relação direta com o presente e às quais lhes é atribuído um novo significado é também o de mostrar como a desigualdade social está enraizada na sociedade e história brasileiras e é apresentada a partir de variadas facetas: quer seja através da desigualdade económica e de rendimentos, de oportunidades, mas também racial, de género, de geração e que suscitam a reflexão daqueles que observam o seu trabalho<sup>153</sup>. Assim sendo, a arte brasileira contemporânea, que aqui nos interessa destacar, assume-se como uma síntese da convivência de tradições díspares e milenares, provenientes dos quatro cantos do mundo, quer seja o lado positivo da heterogeneidade e transculturalidade, como também dos seus pontos negativos:

*“(...) o Brasil evolui a síntese mestiça iniciada à bala, flecha e brasa, com sangue, esperma e senzala, que hoje se manifesta também em cor e forma – os últimos bastiões de resistência do antigo colonizador”<sup>154</sup>*

Neste contexto, é pertinente introduzir os contornos que rodeiam a exposição individual apresentada pela artista em Lisboa, em 1998, que se inseriu num ciclo alargado de exposições sob o título *Imagens de Troca = Trading Images*<sup>155</sup>. Organizado pelo Instituto de Arte Contemporânea e pelo Museu da Cidade de Lisboa, este ciclo é apresentado na capital portuguesa numa altura em que decorria simultaneamente a Expo 98, um evento à escala global e que estava subordinado à temática “Os Oceanos. Um Património para o Futuro”. Consequentemente, ambos os certames abordaram questões ligadas ao processo da expansão marítima portuguesa, mas de um prisma totalmente diferente, sendo que, na perspetiva da comissão da exposição Isabel Carlos<sup>156</sup>, o ciclo propôs-se trabalhar questões “*associadas a conceitos como os de multiculturalismo, colonialismo, pós-colonialismo e descolonização*”<sup>157</sup>. Por sua vez, torna-se fundamental perceber de que forma este ciclo de exposições diverge da abordagem da Expo 98, mais centrada na apresentação do património industrial, cultural e natural português, de acordo

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, 139.

<sup>154</sup> Enéas Valle, “Os Geodemas de Ué Moreninha,” em *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, ed. Ricardo Basbaum (Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001), 286.

<sup>155</sup> Para além da exposição de Adriana Varejão, a primeira das quatro, seguiram-se as mostras *Pinturas Aeropostais / Eugenio Dittborn, Memórias Íntimas Marcas e Narelle Jubelin. ERCU*, ciclo que terminaria em janeiro de 1999.

<sup>156</sup> Note-se que Isabel Carlos foi igualmente a curadora da exposição abordada anteriormente *Rosângela Rennó. Frutos Estranhos*.

<sup>157</sup> Isabel Carlos, “Imagens de Troca I,” em *Adriana Varejão – Imagens de Troca* (Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998), 11.

com a sua raiz institucional, ou seja apresentou um propósito político e ideológico, mas também de criatividade cultural que, em vários casos, rompe esse condicionamento, à semelhança do que foi apanágio neste tipo de eventos, desde o seu início no século XIX, lugares de consagração e inovação. Assim, a Expo 98 assumiu-se como uma exposição de forte cariz simbólico, em que os Oceanos assumiram o maior destaque, tendo em vista a relevância dos “Descobrimientos” na construção da identidade portuguesa no mundo, e dessa forma reforçar a ideia de Portugal como uma nação globalizante<sup>158</sup>. Por sua vez, à luz destes pressupostos, o ciclo no qual Adriana Varejão apresentou os seus trabalhos procurou refletir sobre estas determinações naturalizadas na história e o seu confronto de acordo com teorias pós-coloniais e a própria necessidade de redefinição de conceitos como o multiculturalismo.

Esta necessidade de reflexão é revelada pela comissão da exposição no catálogo que acompanhou a mostra, ao referir Homi K. Bhabha (1949-), no âmbito da necessidade de reformulação da história da modernidade de forma a que o momento colonial não seja esquecido ou anulado, recuperando aqui num outro contexto, o conceito de amnésia social abordado no capítulo anterior. Nas palavras de Bhabha, citado por Isabel Carlos:

*“A história dos sonhos antigos da modernidade pode ser encontrada na obliteração do momento colonial e pós-colonial. Ao resistir a estas tentativas de normalizar o demorado momento colonial, podemos fornecer à era pós-moderna uma genealogia que seja ao menos tão importante como a história aporética do Sublime ou o pesadelo da racionalidade de Auschwitz”*<sup>159</sup>

A exposição de Varejão assume assim uma importância fulcral no quadro da emergência de conceitos como lusofonia e multiculturalismo, durante a década de 1990, que assumindo uma pretensão de esbatimento de barreiras, acabaram por acentuar relações de domínio do anterior agente colonizador. Relativamente ao conceito de lusofonia<sup>160</sup>, este apresenta uma raiz política e simbólica de afirmação da especial posição de Portugal na Europa, ao agir como um mediador entre vários continentes, e um país que

---

<sup>158</sup> Inês Costa Dias, “Curating contemporary art and the critique to lusophonie,” *Arquivos da Memória. Antropologia, Arte e Imagem*, N.º 5-6 (2009), 12, <http://arquivos-da-memoria.fcsh.unl.pt/Revistaindice5.php>.

<sup>159</sup> Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London e New York: Routledge, 1994), 250-251 citado em Carlos, “Imagens de Troca I,” 13.

<sup>160</sup> Conceito criado durante a década de 1990, no seguimento da entrada de Portugal na União Europeia, em 1986.

se posiciona entre a Europa e o Atlântico<sup>161</sup>, assente numa herança comum, por vezes fortemente contestada mas sobrevivente e polifónica que é a língua portuguesa. É neste quadro que a exposição de Varejão assume uma preponderância fulcral ao permitir a problematização sobre o posicionamento de Portugal neste contexto e o remapeamento de um conceito como o de multiculturalismo que abarca em si diversas questões polémicas como a visão paternalista que muitos países ricos e hegemónicos assumiram para com estas populações, *Outras*, criando uma falsa noção de miscigenação de culturas, como afirmaram Ruth Rosengarten (1954-) e Ivo Mesquita, citados por Isabel Carlos no catálogo da exposição<sup>162</sup>.

A mostra centrada na artista é resultado dessa mesma procura de reflexão, ressaltada por Isabel Carlos no catálogo da exposição, ao reconhecer que “*Portugal, país que manteve quase até ao final deste século [século XX] (meados da década de 70) um regime colonial, pouco tem refletido sobre estas questões*”<sup>163</sup>. A partir do percurso artístico de Adriana Varejão tomamos conhecimento de que é impossível fugir a este passado, que se transformou num trauma civilizacional, ainda que o processo de (des)colonização brasileiro possua um maior distanciamento temporal, permitindo uma discussão mais aberta, mas não menos tensa, do que o mesmo período nos territórios africanos, nomeadamente. Fulcral na obra de Varejão é a apropriação da herança colonial portuguesa, como o azulejo, e depois a subversão desse mesmo legado, explorando temáticas relacionadas com a sexualidade, o corpo, o sangue, a ferida, a carne esventrada, sinais do confronto e do trauma que foram acompanhando a construção do Brasil enquanto nação livre<sup>164</sup>. Ou seja, a subversão de elementos, que remetem para um passado colonial, insere a artista numa prática de agenciamento da própria história, possibilitando a desconstrução de um passado que teve posteriormente implicações na construção sociocultural brasileira, com impacto no presente. Nas palavras de Philippe Sollers (1936-), “*She [Adriana Varejão] restores, emblematises, overlays, destroys, reconstitutes. To deconstruct is an offer to reconstruct*”<sup>165</sup>. Esta prática de subversão tem a sua origem nos escritos teóricos de Severo Sarduy (1937-1993), referência de extrema importância para

---

<sup>161</sup> Dias, “Curating contemporary art,” 8.

<sup>162</sup> Ruth Rosengarten, “Don’t mess with Mister In-Between – 15 artistas da África do Sul,” em *Jornal da Exposição 22* (Lisboa: Culturgest, setembro-novembro de 1996) e Ivo Mesquita, “A few pints on the bias” em *Transculture, La Biennale di Venezia 1995* (Tokyo: Fukutake Science and Culture Foundation, The Japan Foundation, 1995), 67, citados em Carlos, “Imagens de Troca I,” 11.

<sup>163</sup> Carlos, *Imagens de Troca I*, 15.

<sup>164</sup> *Ibid.*, 17.

<sup>165</sup> Philippe Sollers, “Vertigo by Adriana Varejão,” em *Adriana Varejão. Chambre d’échos* (Paris: Fondation Cartier, 2005), 12.

a artista, que apontou a substituição como elemento fundamental na estética barroca, ao acrescentar um novo significado, desviando-se do foco inicial e permitindo a construção de um espaço novo<sup>166</sup>. Assim, a artista recorre a mecanismos em que recupera dinâmicas associadas a um “*terreno altamente determinado do Velho Mundo*”<sup>167</sup> e remapeia essas narrativas, numa ação de simulação da pintura e da própria história, ao invés de tentar imergir numa tentativa de contar novas histórias. De acordo com esta necessidade de remapeamento, Varejão assume um diálogo com formas do passado que se inscrevem num conjunto de experiências que podem ser enquadradas, na visão de Alfredo Bosi (1936-2021), numa “*condição colonial*”<sup>168</sup>, que se estendeu a todas as esferas da sociedade, e que se perpetuou na estratificação da sociedade brasileira pós-independência.



Figura 18 - *Filho Bastardo I* (1992), de Adriana Varejão. Óleo sobre madeira

Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9053/filho-bastardo>

*Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* ou *Séjour d'un Artiste Français au Brésil*. Importa aqui destacar a pertinência da recuperação, por parte da artista, de uma figura fulcral como Debret, que ficou associado a um dos momentos fundadores do sistema artístico acadêmico brasileiro, pois foi através da Missão Artística Francesa de 1816<sup>169</sup> e

Ao olharmos para uma série de obras como *Filho Bastardo I e II* (1992 e 1997, respectivamente), facilmente reconhecemos o legado do colonialismo, ao qual se acrescenta uma subversão inerente, resultando da imersão intelectual que Varejão faz no passado das referências, sendo impossível desligar esta obra da sua relação estilística com as litografias de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), publicadas em três volumes intitulados

<sup>166</sup> Luísa Duarte, “Pele do tempo,” em *Adriana Varejão. Pele do tempo* (São Paulo: Base 7 Projectos Culturais, 2015), 14.

<sup>167</sup> Louise Neri, “Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão,” em *Adriana Varejão* (São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001), 23.

<sup>168</sup> Alfredo Bosi, *Colony, cult and culture* (Massachusetts: University of Massachusetts Dartmouth, 2008), 12.

<sup>169</sup> Esta missão contou com vários impulsionadores para além de Debret, pintor de formação neoclássica e primo de Jacques-Louis David (1748-1825), mas também o arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850) ou o pintor de paisagem Félix-Émile Taunay (1795-1881), procurando garantir espaço aos artistas brasileiros na esfera pública, no seguimento da implementação da corte portuguesa no Brasil (veja-se Elaine Dias, “Arte e academia entre política e natureza (1816 a 1857),” em *Sobre a Arte Brasileira. Da Pré-*

do contributo de vários artistas franceses, que se veio mais tarde a criar a Academia Imperial de Belas-Artes, já em 1826<sup>170</sup>.

A verdade é que estes artistas potenciaram o desenvolvimento de uma cultura visual derivativa da tradição clássica europeia, e das próprias iconografias imperiais, em pleno território brasileiro e tropical, tentando estabelecer uma ponte entre esta imagem eurocêntrica já estabelecida e uma cultura visual que se pretendia construir no Brasil, num primeiro momento enquanto local de permanência da corte portuguesa, e posteriormente enquanto representação de uma jovem nação, que procurava estabelecer uma identidade visual<sup>171</sup>.



Figura 19 - *Filho Bastardo II* (1997), de Adriana Varejão. Óleo sobre madeira, 100 x 140 x 10 cm. Coleção Museu Berardo

Fonte: <https://pt.museuberardo.pt/colecao/obras/1263>



Figura 20 - Gravura *Um funcionário a passeio com sua família*, de Jean Baptiste Debret, em *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* (1834-1839). Litografia sobre papel, 15,3 x 22 cm.

Fonte: Rodrigo Naves, *A Forma Difícil, ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 73



Figura 21 - Gravura *Uma senhora brasileira em seu lar*, de Jean Baptiste Debret, em *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* (1834-1839). Litografia sobre papel, 15,9 x 22 cm

Fonte: Rodrigo Naves, *A Forma Difícil, ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 73

---

*História aos anos 1960*, Fabiana Werneck Barcinski (org.) (São Paulo: Editora EMF Martins Fontes, 2015), 137).

<sup>170</sup> Através das exposições de arte promovidas pela Academia Imperial, a partir de 1829, foi estimulado o desenvolvimento artístico no Brasil, levando ao surgimento da crítica de arte e ao início da formação do gosto privado, que futuramente daria lugar ao gosto do colecionismo (*Ibid.*, 161)

<sup>171</sup> *Ibid.*, 138.

A obra de Varejão permite a recontextualização das figuras numa nova paisagem histórica, divergindo do enquadramento dado por Debret, que retrata cenas familiares, representações etnográficas das populações indígenas, ou até registos botânicos, dando-lhe igualmente um novo sentido. Sendo assim, Adriana problematiza a própria origem étnica do Brasil, levantando questões sobre o processo violento da miscigenação, muitas vezes toldado pela nossa percepção do presente, e que até é passível de ser observado em *Filho Bastardo II* (1997) numa lógica de normalização dessa violência, porque a relação entre o agente colonizador e a mulher indígena desenvolve-se num perfeito quadro de normalidade na narrativa pictórica, tal como na narrativa histórica:

*“A pintura de Varejão (...) expõe o corpo inteiramente marcado e arruinado pela história. Uma dupla origem é exposta. A primeira se referiria mais directamente à dolorosa formação étnica desta origem, lugar embaralhado da verdade. A segunda seria uma origem cultural, posto que Varejão percorre múltiplos focos da tradição da arte brasileira, consolidando a sua história”*<sup>172</sup>

A realidade é que desde o início do período colonial que o corpo feminino simbolizava a conquista de terra, no entanto há também uma clara associação à figura mitológica das Amazonas, negando-lhes o papel de vítimas e permitindo a associação da mulher indígena a imagens de sexualidade insaciável e de brutalidade. Esta obra explora muito bem de que forma a miscigenação se assumiu como uma exploração das desigualdades de classe, idade, género e raça, e de que forma se manifestou o desequilíbrio de poder entre agente colonizador e colonizado, assente em relações de força e não de reciprocidade<sup>173</sup>. Através do corte que podemos ver em *Filho Bastardo I e II* (1992 e 1997, respetivamente), está inerente à obra da artista a ideia de problematização da questão do trauma, e atribui-lhe uma dimensão matérica, explorando os limites do corpo enquanto parte da História e da própria história da pintura. Em Varejão persiste uma interconexão de histórias, quer seja a história da arte, do conhecimento, de intercâmbios culturais, do próprio corpo, que são igualmente comuns ao Barroco, uma

---

<sup>172</sup> Paulo Herkenhoff, “Glória! O grande caldo,” *Adriana Varejão* (São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001), 113.

<sup>173</sup> Ania Loomba, *Colonialism/Post-Colonialism* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 2015), 154, 156, 159. Esta visão desmistifica a versão positiva e geralmente romaneada de uma miscigenação comumente encontrada em ficções coloniais e registos de viagem, que tinha em conta apenas o lado do colonizador e não do trauma causado à população colonizada. Neste contexto, podemos estabelecer uma relação com a obra abordada anteriormente de Rosângela Rennó, *Vera Cruz* (2000).

referência fundamental naquilo que tem sido uma tentativa de construção identitária do Brasil enquanto cultura, e que a artista não ignora<sup>174</sup>.

Há na sua obra uma multiplicidade de perspectivas e visões, e até de estilos, à semelhança da mescla étnica e cultural que caracteriza o Barroco e a própria sociedade brasileira, e que será explorado mais à frente. Portanto, o trabalho artístico de Varejão assume-se também como uma recuperação de elementos artísticos formadores do passado e que em si ganham nova vida e novos significados permitindo uma reflexão sobre a ideia de origem, enquadrada nesta dinâmica de culturas em rede, e cujo discurso de devoração, caro à dinâmica antropofágica e à própria história da arte brasileira, é entendido como uma expressão do íntimo cultural – “*apropria para re-significar, passando ao paradigma oposto àquele que está na origem*”<sup>175</sup>. Sendo assim, e tal como podemos ver no recurso a imagens pictóricas do passado na série *Filho Bastardo*, a artista explora o conceito de “trans-posições”, e a prevalência do elemento visual em detrimento do textual, e de como certas imagens se inscrevem na memória e história populares. Neste contexto, a artista explorará o projeto gráfico de Theodor de Bry (1528-1598), cuja narrativa visual dramatizou a dinâmica canibal, acentuando o seu caráter arrepiante através da manipulação, e que a artista irá subverter na série que abordaremos em seguida<sup>176</sup>.

Mais uma vez o recurso a este universo do legado colonial é passível de ser visto na série *Figuras de Convite I e II* (1997 e 1998), na qual a artista garante uma nova interpretação face à sua utilização original<sup>177</sup>. Parece-nos pertinente estabelecer uma relação entre a obra da artista e o exemplo de uma figura de convite, datada do século

---

<sup>174</sup> Paulo Herkenhoff, “Brazil: The paradoxes of an alternate baroque,” em *Ultra-Baroque – Aspects of Post Latin American Art*, eds. Elizabeth Armstrong e Victor Zamudio-Taylor (San Diego: Museum of Contemporary Art, 2001), 138.

<sup>175</sup> Ana Maria Belluzzo, “Trans-posições,” em *XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998), 68. Recuperando o Movimento Antropofágico, através dos escritos de Oswald de Andrade ou na expressão pictórica de Tarsila do Amaral, em que é reapropriada a ideia do canibal, do bárbaro, geralmente associado às populações indígenas aquando do primeiro contacto com os europeus, mas que surge como uma técnica de criação e originando uma resposta sincrética de heterogeneidade cultural assente no encontro de culturas.

<sup>176</sup> *Ibid.*, 69-70. A prática do canibalismo entre os indígenas teve um forte impacto na cultura europeia, em virtude do tabu de comer carne humana, interligando-se com o vocabulário religioso, em que o sofrimento do corpo está associado ao pecado, à ação demoníaca e ao purgatório, mas que no contexto da arte brasileira está imbuído de um significado positivo, enquanto espelho de um hibridismo e espaços de mescla entre a mentalidade europeia e a vida americana.

<sup>177</sup> Originalmente estas eram utilizadas como decoração nobre de palácios, de conventos e jardins portugueses dos séculos XVI e XVIII, e eram também denominadas “figuras de convite”, na medida em que eram figuras associadas a uma dinâmica de sociabilidade que introduziam os visitantes ao interior dos edifícios cortesãos (veja-se Adriana Varejão, *Adriana Varejão, Trabalhos e Referências 1992-1999* (São Paulo: Galeria Camargo Vilhaça, 1999), 1).

XVIII, e que podemos ainda encontrar no Palácio dos Arcebispos, em Santo Antão do Tojal.



Figura 22 - *Figura de Convite I* (1997), de Adriana Varejão. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm

Fonte: <http://www.adrianavarejao.net/media/fotos/9713.jpg>



Figura 23 - *Figura de Convite II* (1998), de Adriana Varejão. Óleo sobre tela, 200 x 200 cm

Fonte: <http://www.adrianavarejao.net/imagefly/w300-h300/media/fotos/9805.jpg>



Figura 24 - *Figura de Convite*, Palácio dos Arcebispos, escadaria, Santo Antão do Tojal, c. 1730. Foto: Nicolas Lemonnier

Fonte: <http://cvc.instituto-camoes.pt/azulejos/sec18a.html>

Se no exemplo palaciano estamos perante uma figura masculina, vestida com um belo traje nobre, na reinterpretação da artista brasileira, quem nos “recebe” é uma figura feminina nua, que pode ser entendida como a subversão de uma imagem visual que desde muito cedo ficou conotada à iconografia da América, tal como afirmado por Cesare Ripa (1560-1622), na sua *Iconologia*, em

que a América é simbolizada por uma mulher nua, envergando um véu que cobre as suas partes íntimas, representativa também do continente enquanto território “virgem”, e que se apresenta com um arco e flecha, fazendo alusão à barbárie e falta de civilidade dos povos que habitavam o continente, por um lado, e valorizando simultaneamente o caráter

genuíno do povo indígena (não corrompido pela civilização)<sup>178</sup>. Por sua vez, a figura feminina na obra de Varejão não está totalmente despida, devido à inscrição da tatuagem no seu corpo, um elemento fundamental na produção da artista, pelo significado que encerra em si. Esta apresenta-se como inscrição, o estabelecimento de um contacto entre o corpo e o mundo, uma forma de identificação e de diferenciação da nossa presença física, já que se assume como a materialização de uma dupla ferida na pele, enquanto manifestação física da sua inscrição mas também enquanto componente performativa da libertação do corpo de um certo isolamento e incapacidade de comunicar, pois através dela o corpo fala e mostra as marcas infligidas<sup>179</sup>. A partir desta ideia de cicatriz, o olhar da artista volta-se para a exposição de feridas que foram sistematicamente escondidas, mas que na sociedade permaneceram abertas, motivada a partir de uma certa atitude arqueológica de Varejão que procura refletir sobre as múltiplas possibilidades das suas infinitas escavações, atitude comum a vários artistas contemporâneos brasileiros<sup>180</sup>. Tal como o corte em *Filho Bastardo* garantia uma relação entre a tela e a corporalização da matéria, estabelecendo uma relação entre o trauma como acontecimento constituinte da identidade e fundamental na relação que se estabelece com o mundo, a tatuagem assume este papel na série *Figuras de Convite*. Há esta relação visceral que projeta para a Antropofagia – “*Misturando representação, mimese e presença matérica excessiva, a pintura de Varejão é um ponto de fusão do tempo social, condensando uma actualizada história do oprimido*”<sup>181</sup>.

A relação com a Antropofagia leva-nos para o campo das referências intelectuais nas quais Varejão se vai inspirar, nomeadamente as gravuras do final do século XVI de

---

<sup>178</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, ed. Sonia Maffei (Torino: Giulio Einaudi Editore, 2012), 399-400 citado em Belluzo, “Trans-posições,” 72.

<sup>179</sup> Nínia Cecília Ribas Borges Teixeira, “O corpo feminino na obra de Adriana Varejão: transgressão e ruptura,” *Revista de Programa de Pós-Graduação da Universidade de Paso Fundo*, v.13-n.2 (2017), 305 e Nascimento, “Tatuagens e cicatrizes,” 99. A utilização da tatuagem como elemento fundamental para a prática artística de Varejão revela a sua importância como marca de reflexão sobre relatos de vida ou experiências, como uma cicatriz inscrita sobre a pele que possibilita a sobrevivência de narrativas, de vozes e de memórias: “*A tatuagem – memória paradoxal da inscrição do poder sobre a pele e de resistência a ele*” (*Ibid.*, 100).

<sup>180</sup> Maria Angélica Melendi, “Arquivos do mal – mal de arquivos,” *Suplemento Literário*, n. 66 (Dezembro de 2000), 8, <http://www.rosangelarenno.com.br/bibliografia/pt>.

<sup>181</sup> Carlos, “Imagens de troca I,” 33.

Theodor de Bry publicadas em *América – Parte I e III* (1590-1634)<sup>182</sup>, e que na obra da artista, conjugam em si múltiplas perspectivas. Esta revela-se na construção de uma visão idílica do Paraíso criada pela narrativa eurocêntrica sobre o “Novo Mundo”, personificada na figura feminina desnuda, e que mascara a visão de inferno que tem lugar no fundo da obra, com desmembramentos e pessoas sendo devoradas, de certa forma aludindo ao caráter selvático associado aos nativos coloniais<sup>183</sup>. Por sua vez, estas gravuras encerram em si significados religiosos, pois não procuram representar etnograficamente os nativos americanos, mas sim mostrar a necessidade de catequização dos mesmos, através da representação do pecado da ingestão de carne humana, indiciando também a possibilidade da sua redenção, mediante o arrependimento e a mudança de comportamentos, já que também os indígenas são descendentes do casal original criado por Deus, Adão e Eva<sup>184</sup>.



Figura 25 – Gravura de Theodor de Bry, publicada na obra *América – Parte I* (1590-1634)

Fonte: Adriana Varejão. *Adriana Varejão, Trabalhos e Referências 1992-1999*. São Paulo: Galeria Camargo Vilhaça, 1999, 2-5.



Figuras 26 e 27 - Gravuras de Theodor de Bry, publicadas na obra *América – Parte I* (1590-1634)

Fonte: Adriana Varejão. *Adriana Varejão, Trabalhos e Referências 1992-1999*. São Paulo: Galeria Camargo Vilhaça, 1999, 2-5

<sup>182</sup> Theodor de Bry foi obrigado a abandonar a sua cidade natal de Liège e fixar-se em Estrasburgo, por defender a Reforma protestante e combater a intervenção espanhola na região. Estas obras são partes integrantes da sua grande obra *Grands Voyages*.

<sup>183</sup> Hélène Kelmachter, “Entrevista de Hélène Kelmachter a Adriana Varejão, ‘Chambre d’échos-Echo chamber’,” *Adriana Varejão. Chambre d’échos* (Paris: Fondation Cartier, 2005), 95.

<sup>184</sup> Luis Guilherme Assis Kalil, “Os espanhóis canibais: análises das gravuras do sétimo volume das *Grands Voyages de Theodore de Bry*,” *Tempo*, v. 17, n. 31, 2011, <https://doi.org/10.1590/S1413-77042011000200011>.

### III.2. O papel antropológico do artista na desconstrução da linearidade do tempo histórico

A partir das considerações tecidas anteriormente, podemos depreender que Adriana Varejão procura mostrar, através do seu gesto artístico, como as imagens fornecem um mapeamento de possibilidades que nunca se esgotam, permitindo a constante reconfiguração do presente, através da reflexão sobre o passado<sup>185</sup>. Assim, tal como o gesto do historiador é um ato de temporalização, de escolha de sobreposição de certos acontecimentos históricos sobre outros, a artista procura reafirmar uma reflexão crítica sobre esta temporalização, procurando através de imagens do passado dar-lhes novo significado no presente. Consequentemente, o trabalho da artista não pretende apenas uma reflexão sobre a sociedade no seu todo, como procurámos abordar anteriormente, mas sim também estabelecer uma crítica aos métodos de construção de uma história da arte, nomeadamente o tratamento da disciplina enquanto uma sucessão de causas e efeitos. Nesta visão, verifica-se uma negação da temporalidade do objeto, ao ignorar que as obras de arte assumem uma temporalidade específica, derivadas das múltiplas ligações intemporais que estabelecem. Sendo assim, Didi-Huberman, ao recuperar perspetivas como as de Walter Benjamin (1892-1940) e Aby Warburg, entende a imagem não apenas como documento histórico ou a obra de arte como o resultado de um momento puro do absoluto, o que resulta no estabelecimento de uma história da arte de vertente anacrónica<sup>186</sup>. Consequentemente, na perspetiva de Didi-Huberman e também no gesto artístico de Varejão, a história da arte é encarada como uma disciplina sempre em construção, em função das possibilidades que são abertas por cada um dos seus objetos de estudo, pois a partir de cada nova reinterpretação de sobrevivências do passado é viabilizada a construção de novas narrativas.

Se tivermos em conta a produção artística de Adriana Varejão podemos entender como estas questões estão bem presentes na sua obra. Como referimos anteriormente, ao analisar séries como *Filho Bastardo* e *Figuras de Convite*, podemos entender como imagens que foram no passado símbolo de determinadas visões do território e população brasileiras são recuperadas e subvertidas, tendo também em atenção o contexto específico

---

<sup>185</sup> Didi-Huberman, *Diante do tempo*, 10.

<sup>186</sup> *Ibid.*, 112, 115-116. Assim, o historiador retoma a ideia de uma temporalidade de dupla face, a partir das polaridades de Warburg (*Polarität*) e da dialética e imagem dialética de Benjamin (*Dialektik e dialektische Bild*).

em que estas foram originalmente criadas, de acordo com as vivências e mentalidades das épocas em questão, nomeadamente séculos XVI e XVII. Assim, a artista revela uma estrutura de sobrevivências e anacronismos que ilustram como diferentes tempos podem conviver nos objetos, neste caso específico, nas obras de arte<sup>187</sup>.

Para Varejão, é importante a sobrevivência das imagens na memória coletiva e de que forma é que estas podem estar em constante mutação, sendo capazes de apresentarem novos sentidos, daí a importância de processos estéticos como o da fragmentação e da distorção, que por sua vez replicam a sensação de dor e aflição física enquanto manifestações da memória de um passado<sup>188</sup>. Sendo assim, estamos perante uma visão da história da arte que deve ser construída a partir da conceção heterogénea do tempo, a partir de vários ritmos e constituída a partir das intermitências da história, em que o passado se mantém atual pelas sobrevivências que se formam e não pela permanência de um ideal. Assim, se a operação histórica é devedora de processos de montagem e remontagem de tempos heterogéneos, também os artistas contemporâneos, motivados pela recusa de conceitos modernistas como o de originalidade, têm tentado, através da sua produção artística demonstrar das formas mais diversificadas como é possível a montagem de tempos heterogéneos e a capacidade de permitir a convivência entre passado e presente<sup>189</sup>, processo que permite, ainda, a reflexão sobre a noção de origem. Não significa que para o artista contemporâneo esteja em causa uma necessidade de nostalgia do passado, não é isso que se pretende, mas sim entender como o confronto entre o presente e um passado inesperado, pode levar à reinvenção do mesmo. Está patente nestas perspetivas a ideia já referida acima de uma dialética de impureza que se interliga com a noção de mistura, quer seja religiosa, genética, linguística, botânica ou culinária, que abala visões tradicionais de uma progressão linear e de paradigmas rígidos, dando lugar a uma noção de identidade metamorfoseada. Consequentemente, a própria

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, 132. Mais uma vez o historiador recupera a perspetiva construída por Walter Benjamin, citando: “O tempo não desenrola a narrativa, a progressão de um “fio liso”: «(...) trata-se de uma corda muito desfiada e desfeita em mil mechas, que pende quais tranças desfeitas; nenhuma dessas mechas tem um lugar determinado enquanto não forem todas retomadas e entrançadas num penteado” (Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle: Le livre des passages (1927-1940)* (Paris: Le Cerf, 1993), 349 citado em Didi-Huberman, *Diante do tempo*, 143).

<sup>188</sup> Adriano Pedrosa, “Um e Outro,” em *XXIV Bienal de São Paulo. Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998), 109.

<sup>189</sup> Didi-Huberman, *Diante do tempo*, 146-147 e Foster, *The Return of the Real*, 202. A partir desta ideia podemos estabelecer uma relação entre a produção artística das artistas abordadas, pois ainda que de formas bastante diferentes, ambas se prestam a tentar mostrar de que forma passado, presente e futuro se mantêm constantemente interligados, na teia construída pela história e pela memória.

ideia de nação perde a sua forma unitária e passa a ser vista como um palimpsesto de múltiplos tempos, ritmos e perspectivas<sup>190</sup>.

Tendo isto em conta, a dinâmica cultural brasileira assenta nesta heterogeneidade cultural, na multiplicidade de perspectivas que convivem em si e que formam a riqueza e diversidade cultural do Brasil, que Varejão procura também evidenciar através da recuperação da dinâmica antropofágica, como referimos anteriormente. A realidade é que esta, desde o momento da sua formulação, se enquadrou como uma dinâmica que apostou na reversão de pretensões “hegemónicas” e homogeneizantes, reconhecendo a incapacidade de estabelecimento de uma cultura universal, e que procurou realçar o hibridismo cultural, que ainda hoje se revela nas motivações artísticas contemporâneas<sup>191</sup>. Por sua vez, espelha também o panorama académico contemporâneo, focado na abertura conceptual e permitindo a interconexão entre diferentes disciplinas, nomeadamente a história da arte, a história, a política, a antropologia, a filosofia, a religião, a linguística ou a psicanálise<sup>192</sup>.

Sendo assim, em articulação com as questões que vão sendo levantadas na cena académica contemporânea, também os artistas assumem um agenciamento da história, motivado também pela necessidade de repensar as questões de estilo e a variabilidade do tempo histórico. Recuperando as palavras do historiador norte-americano George Kubler (1912-1996):

*“(...) its ambiguities and its inconsistencies mirror aesthetic activity as a whole. Style describes a specific figure in space better than a type of existence in time (...). Historical time, however, is intermittent and variable. Every action is more intermittent than it is continuous, and the intervals between them are the elements of patterning of historical time”*<sup>193</sup>

Portanto, a noção de estilo denuncia uma conceção de homogeneidade cultural, que é redutora, especialmente quando pensamos no contexto latino-americano, especificamente no caso brasileiro que temos vindo a abordar. Consequentemente, a

---

<sup>190</sup> Stam e Shohat, *Race in Translation*, 86.

<sup>191</sup> Mari Carmen Ramírez, “Utopias regressivas? (radicalismo vanguardista em Siqueiros e Oswald),” em *XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998), 319.

<sup>192</sup> Herkenhoff, “Pintura/Sutura,” 22-23. A constante recuperação de um conceito como o da Antropofagia verifica-se pela sua capacidade de se afirmar enquanto estratégia cultural e um modelo de diálogo para a construção de múltiplas interpretações que reafirmam a sua riqueza.

<sup>193</sup> George Kubler, *The Shape of Time* (New Havens and London: Yale University Press, 1970), 4-13.

desconstrução da linearidade do tempo histórico implica repensar a forma como a história da arte se foi alicerçando num país como o Brasil, cuja constante mistura de influências resulta numa diferente visão da cultura e da própria disciplina, quando comparada com o contexto europeu/ocidental, como reforçada pelas dinâmicas artísticas do século passado.

De certa forma, parece-nos pertinente introduzir aqui o contexto da apresentação da mostra em Lisboa de Adriana Varejão – *Adriana Varejão. Chambre d'échos* -, durante o ano de 2005. A ideia original da exposição surgiu na Fondation Cartier pour l'art contemporain, em Paris, onde foi também apresentada num primeiro momento, entre 18 de março e 5 de junho de 2005, tendo depois seguido para Salamanca, onde foi apresentada no DA2-Domus Artium 2002, entre 24 de junho e 4 de setembro de 2005. Por fim, a mostra teve a sua última itinerância em Lisboa, entre 15 de outubro de 2005 e 15 de janeiro de 2006, no CCB – Centro Cultural de Belém. Enquanto ideia original da Fondation Cartier, sob a égide da Fondation de France, a exposição contou com o patrocínio da Cartier, e foi comissariada por Hervé Chandès (Diretor da Fondation Cartier) e coordenada por Héléne Kelmachter (à época, conservadora da Fondation Cartier), igualmente responsável por conduzir uma entrevista à artista no contexto da exposição, e que foi incluída no catálogo da mesma. Por sua vez e acompanhando a exposição, foi editado um catálogo de edição bilingue, em francês e inglês, que contou com textos escritos por reputados críticos e historiadores de arte como Philippe Sollers e Paulo Herkenhoff.

A inclusão da expressão “Câmara de Ecos” [*Chambre d'échos*] no título da exposição resulta da apropriação da expressão utilizada por Severo Sarduy, que significa um espaço onde se ouvem ressonâncias sem que estejamos incluídos em qualquer sequência ou noção de causalidade, como se o eco precedesse a voz, e não o contrário. Para a artista, este conceito reflete uma preocupação sua em inverter o cenário da história, e procurar a sua conversão numa narrativa sem datas. Para Varejão, a sua narrativa não pertence a um dado tempo ou espaço, é uma narrativa desconexa, sem aparente continuidade – “*It's a interweaving of histories. Histories of bodies, of architecture, of Brazil, of tattoos, of ceramics, of old Portuguese azulejos or ordinary modern tiles, of maps, books, painting...*”<sup>194</sup>.

---

<sup>194</sup> Kelmachter, “Entrevista de Héléne Kelmachter a Adriana Varejão,” 81.

Esta exposição apresenta um conjunto de obras da artista denominadas *Saunas*<sup>195</sup> e que pegam na tradição da utilização de mosaicos, cerâmica, faiança, porcelana enquanto revestimento, mas encerrando significados mais profundos<sup>196</sup>. A artista retoma a ideia, abordada em trabalhos anteriores, de subversão de elementos decorativos, nomeadamente o azulejo enquanto tradição secular de decoração de palácios, igrejas, conventos e jardins, e procura explorar questões relacionadas com as feridas abertas, pegando nestes elementos e atribuindo-lhes um novo valor, enquanto referência histórica marcada pelo sangue – “*The clay is baked, yes, but the flesh is raw*”<sup>197</sup>. Ao olharmos para as pinturas da artista estas questões permanecem relevantes, na medida em está subjacente a ideia de que as paredes lembram, de uma forma alusiva ou frontal, independentemente do cenário sobre o qual o nosso olhar se depara, quer seja uma casa de banho, um lavatório, uma morgue ou uma sala para dissecar corpos. Nestas obras está implícita a ideia de algo que está contido e também subentendido, e citando as palavras de Philippe Sollers: “*The cold power of this work lies therein: science, elegance, violence. Something marvelous restrained*”<sup>198</sup>. Há uma instabilidade reinante nas obras, através da sua estrutura algo labiríntica, onde se abrem constantes aberturas sem que nenhuma pareça indicar a passagem para algum lugar exterior, atribuindo às mesmas uma ordem complexa e oculta, que por sua vez perturba a nossa perceção pela incapacidade de nos orientarmos espacialmente e racionalmente, criando uma instabilidade, e abrindo espaço para que possamos percorrer novos caminhos, e não procurar caminhos por corredores já percorridos no passado<sup>199</sup>.

---

<sup>195</sup> Esta série da artista, mais recentemente estendida a *Saunas e banhos*, conta com obras datadas entre 2003 e 2018.

<sup>196</sup> Ao contrário de obras anteriores cuja apropriação da imagem azulejar provém de monumentos arquitetónicos civis e religiosos portugueses e brasileiros, nesta série a azulejaria monocromática resulta de fotografias de espaços públicos tiradas pela própria artista em saunas, hospitais, piscinas ou casas de banho, que foram depois trabalhadas em AutoCAD3D e projetadas sobre as telas (veja-se Fátima Nader Simões Cerqueira, “Monocromia, Antropomorfia e Persuasão,” em *Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”*, org. Maria Virginia Gordilho Martins e Maria Hermínia Olivera Hernández (Cachoeira: ANPAP, EDUFBA, 2010), 353).

<sup>197</sup> Sollers, “Vertigo,” 12.

<sup>198</sup> *Ibid.*

<sup>199</sup> Cerqueira, “Monocromia, Antropomorfia e Persuasão,” 353.

Tendo como base as considerações tecidas acima sobre o papel da artista na desconstrução da linearidade do tempo histórico, podemos interpretar esta série, apresentada em Lisboa, como um gesto de relegação de uma História una, e de abertura a novas narrativas que devem ser contadas, pintadas, analisadas, expostas e visitadas. De certa forma, este conjunto de obras simboliza a morte de todos os significantes, como se a sauna se assumisse enquanto dispositivo de ativação de novos caminhos, novas morfologias de entendimento do passado e da memória. Está subjacente a crítica à sociedade atual, em que os corpos são transformados em imagens, em papéis



Figura 28 - *O Obsceno* (2004), da série *Saunas*, de Adriana Varejão. Óleo sobre tela, 180 x 280 cm

Fonte: <http://www.adriana varejao.net/media/fotos/0406.jpg>

estereotipados, em ausências, como se estes fossem espelhos. Espelhos esses que não existem nas saunas, um espaço onde todas as ilusões se desvanecem, onde tudo é evaporado, onde reina o silêncio – *“Empty architecture lives a functional nonexistence. The gaze occupies the zero state of space - The place is mute. The tiles are silent. The room awaits”*<sup>200</sup>.

Há nas obras de Varejão um constante confronto entre dois mundos que formam um corpo distópico do Barroco, um Paraíso perdido e um Paraíso não encontrado, e é a partir desta noção de Barroco que se verifica o fim dos significantes. Isto resulta do reconhecimento de que os padrões de categorização estilística perdem o seu valor, em função da harmonização reconhecida no Barroco entre elementos sagrados e profanos, cujo resultado é um cancelamento das diferenças entre significantes. Ou seja, esta arquitetura vazia presente em *Saunas*, como Paulo Herkenhoff caracteriza no catálogo da exposição, em função da construção pictórica assente em mosaicos monocromáticos, problematiza e cria dúvidas relativamente ao significado da natureza do espaço. Portanto, o objetivo da artista passa não pela capacidade de contar histórias ou reprimi-las, mas sim permitir que sejam desencadeados mecanismos de forma a que a história em toda a sua multiplicidade de perspetivas possa ser contada<sup>201</sup>. Assim, o gesto artístico de Varejão

<sup>200</sup> Paulo Herkenhoff, “Saunas,” em *Adriana Varejão. Chambre d’échos* (Paris: Fondation Cartier, 2005), 23.

<sup>201</sup> *Ibid.*, 23-24.

propõe-se, de certo modo, a rearranjar a história, num gesto de introspeção que instiga à reflexão sobre o olhar enquanto condição do presente em processo, que por sua vez se estende ao passado, denotando a incapacidade de esquecermos.

Esta série assume assim uma dimensão paradoxal, pois deixa transparecer o confronto entre a descontinuidade de uma História do Nada e o vazio do abandono dos significantes. Todavia, estas obras acabam por se tornar na História de algo, e sendo assim de uma história que tem ainda de ser desmistificada e interpretada pelo olhar do presente, enquanto permite também o estabelecimento de relações com o passado<sup>202</sup>. Assim, este conjunto de obras parece também incidir sobre a própria problematização da representação contemporânea, porque se por um lado temos um primeiro

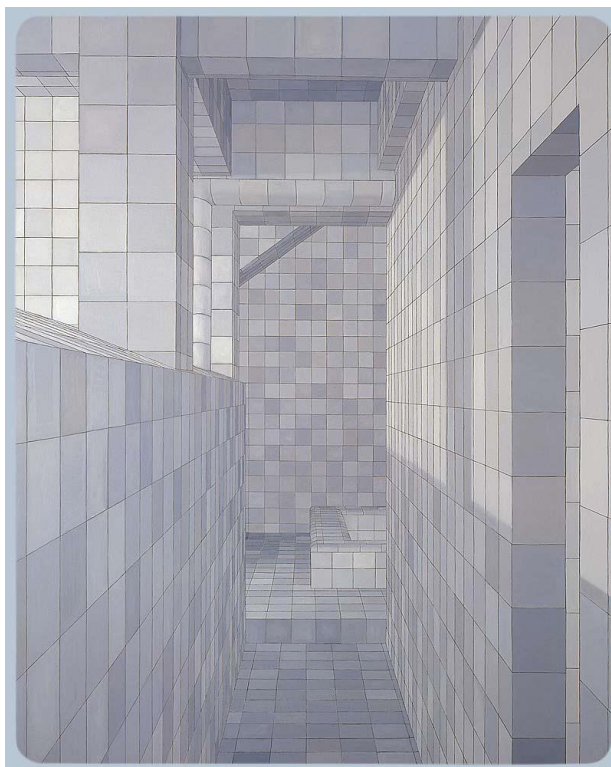


Figura 29 - *O Obsessivo* (2004), da série *Saunas*, de Adriana Varejão. Óleo sobre tela, 280 x 225 cm

Fonte: <http://www.adriavarejao.net/media/fotos/0405.jpg>

modelo assente na ligação de imagem e signos a referentes, como resultado da experiência, existe também um outro assente na defesa de que as imagens são apenas meras representações de outras imagens, o reconhecimento de que o sistema de representação é um sistema auto-referencial. Sistema esse que apresenta uma dimensão paradoxal, na medida em que é responsável pela criação de ambientes que apresentam uma relação com a realidade, mas também uma certa artificialidade, por se encontrarem igualmente desconectados dela<sup>203</sup>. No caso em concreto das *Saunas*, o nosso olhar estabelece uma relação com a obra *The Tiled Room* (1935) da artista portuguesa Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), pois, tal como Varejão, a artista procurou construir o terreno da obra a partir de uma mistura de mosaicos, sendo que o processo de distorção não deve apenas ser entendido como um fenómeno ótico, mas também enquanto

<sup>202</sup> *Ibid.*, 24-25.

<sup>203</sup> Schøllhamer, *Cena do crime*, cap. 4. O autor recupera as considerações tecidas por Hal Foster relativamente à imagem e aos limites da sua representação.

manifestação de uma procura de elasticidade altamente improvável do espaço, de acordo com as teorias da relatividade formuladas por Albert Einstein (1879-1955)<sup>204</sup>. Na perspectiva da artista, o seu trabalho neste conjunto *Saunas* afasta-se do campo conceptual das referências da iconografia história, ainda que estas estejam presentes, para se focar no campo sensorial. Através da representação de ambientes intemporais, Varejão procurou refletir sobre questões intrínsecas à própria pintura, quer seja a cor, a composição ou a perspectiva, através de composições que combinam figuração e geometria, e onde arquitetura e espaço convergem enquanto espaços projetados.



Figura 30 - *The Tiled Room* (1935), de Maria Helena Vieira da Silva. Óleo sobre tela, 60,4 x 91,3 cm, Coleção Tate. Foto: © ADAGP, Paris e DACS, London 2021

Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/vieira-da-silva-the-tiled-room-t14206>

A prevalência de uma preocupação da artista em problematizar questões referentes à própria disciplina da história da arte, bem como da estética, pode ser vista em esculturas como *Linda do Rosário* (2004) e *Linda da Lapa* (2004), onde mais uma vez encontramos a subversão dos elementos azulejares, neste caso enquanto manifestação da ideia de ruína, em que as esculturas se assumem como fragmentos tridimensionais de um espaço arquitetónico. A ideia para estas esculturas monumentais surgiu a partir de fotografias tiradas pela artista em vários locais de demolição de edifícios<sup>205</sup>, onde era possível ver várias paredes em ruína cobertas de azulejos. Juntamente com esta fachada azulejar, a artista constrói as esculturas a partir da ideia da carne e da sua complexa manifestação material, e nelas plasma o conceito de ruína, que por sua vez se apresenta como uma

---

<sup>204</sup> Herkenhoff, “Saunas,” 25. Paulo Herkenhoff considera ainda que as experiências pictóricas de Vieira da Silva durante o seu período de permanência no Brasil durante a II Guerra Mundial foram as mais avançadas quanto à experimentação espacial na década de 40, naquilo que o crítico considerou ser uma espécie de proto-Neocentrismo.

<sup>205</sup> O nome da escultura *Linda do Rosário* deriva do Hotel Linda do Rosário, que colapsou em 2002 e que se localizava na baixa do Rio de Janeiro.

metáfora sobre o próprio país. Uma certa dualidade paradoxal que a artista procura ilustrar nas suas obras pode ser personificada nas palavras de Caetano Veloso, na música *Fora da Ordem*, que citou Claude Lévi-Strauss (1908-2009) aquando da sua visita a São Paulo, “*everything here seems to be still under the construction and is already a ruin*”<sup>206</sup>. De certa forma, as ruínas são representadas enquanto metáforas de um tempo incompleto, e que muitas vezes nem se chegou a concretizar, e até mesmo de um espaço perdido, como afirma a artista<sup>207</sup>.



Figura 31 – *Linda da Lapa* (2004), de Adriana Varejão. Óleo sobre alumínio e poliuretano, 400 x 170 x 120 cm.

Fonte: <http://www.adrianavarejao.net/media/fotos/0417a.jpg>



Figura 32 - *Linda do Rosário* (2004), de Adriana Varejão. Óleo sobre alumínio e poliuretano, 195 x 800 x 25 cm

Fonte:  
<http://www.adrianavarejao.net/media/fotos/0418.jpg>

<sup>206</sup> Kelmachter, “Entrevista de Héléne Kelmachter a Adriana Varejão,” 85.

<sup>207</sup> Depoimento da artista em EAV Parque Lage, “[Campo] – Adriana Varejão,” YouTube, 11 de setembro de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=edqutmEMIJI>.

Tal como na série *Saunas*, também em *Paredes com incisões à la Fontana* (2000), a artista estabelece uma relação entre o seu gesto artístico e o do artista italo-argentino Lucio Fontana (1899-1968), conhecido pelos seus *Concetto Spaziale* [Conceito espacial], assentes na perfuração do suporte pictórico da tela, conferindo-lhe um relevo, que põe em causa a categorização e materialidade da obra artística, gesto esse replicado pela artista contemporânea em muitas das suas obras, em que o rasgão na superfície da tela se assume verdadeiramente como uma laceração, uma perfuração. Para além do questionamento da bidimensionalidade do suporte pictórico, atribuindo-lhe uma visão tridimensional, nesta obra em particular de Varejão, a incisão



Figura 33 - *Parede com incisões à la Fontana* (2000), de Adriana Varejão. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 190 x 200 cm

Fonte:  
<http://www.adriavarejao.net/media/fotos/0009.jpg>

na tela deixa transparecer a possível emergência da carne, como se a pintura fosse mais profunda e assumisse uma materialidade muito mais complexa, como também podemos ver no trabalho escultórico abordado acima. Por sua vez a carne parece estar contida mas a qualquer momento pode transbordar de dentro da tela, numa posição da artista que parece apresentar sugestões, sinais, como que estabelecendo uma operação que apenas ela conhece verdadeiramente, mas deixando espaço para a interpretação do observador<sup>208</sup>. Neste ponto podemos estabelecer uma relação entre as propostas pictóricas e conceptuais da artista e a sua preocupação em apresentar o Barroco enquanto manifestação cultural intemporal, um fenómeno cultural dual que reflete dois lados aparentemente paradoxais, tal como as obras da artista que apresentam esta diferença entre o que apresenta o exterior e o que esconde o interior. A artista identifica o Barroco como estando dependente de um interior absoluto, que se revela numa dicotomia entre fachada e interior, e que é projetado nas suas obras através da permanência da carne enquanto manifestação de uma interioridade, como revela: “*The incisions in my paintings thus tend to reveal a carnal interior that overflows onto the surface. Through the incision I thrust one side onto the other*”<sup>209</sup>.

<sup>208</sup> Sollers, “Vertigo,” 12.

<sup>209</sup> Kelmachter, “Entrevista de Héléne Kelmachter a Adriana Varejão,” 81.

### III.3. A natureza híbrida do conceito de barroco

A produção artística de Adriana Varejão é caracterizada pela convivência entre uma comunhão de visões, de perspectivas, de estilos até, à semelhança da mescla étnica e cultural que caracteriza o Barroco e que contribuiu para o estabelecimento de redes globais, que ligaram o mundo, desde o Brasil a Macau. De facto, esta interpenetração de culturas contribuiu para a emergência de universos mistos de formas artísticas, um hibridismo estético que, desde cedo, foi associado ao Barroco como estilo e período histórico<sup>210</sup>, e que assume naturalmente contornos polémicos, abordados mais adiante. Mas é inegável que o carácter híbrido de culturas, etnias e linguagens originou um fenómeno de transcultura, assente na negociação e articulação entre elementos considerados díspares ou antagónicos, encontrando as ferramentas necessárias para a construção de um novo espaço cultural, quebrando com a tradição de modelos de um passado eurocêntrico e assumindo-se como uma coisa outra, um *Terceiro Espaço*, como afirma Bhabha:

*“It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive condition of enunciation that ensure that meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized and read anew”*<sup>211</sup>

É neste “oceano” de referências que Adriana Varejão navega, na senda de interpretação do Barroco, que teve, na América Latina, um carácter de resistência às estruturas de poder vigentes e, dessa forma assumindo-se também como essencial ao projeto de construção de culturas nacionais no continente. Neste contexto, e no caso brasileiro, procurou-se a construção de uma “modernidade” brasileira, que por sua vez assumiu várias facetas em função das propostas artística e culturais que surgiram em cidades como São Paulo ou Rio de Janeiro, no início do século passado. Sendo assim, verificou-se uma recuperação de elementos identitários da história brasileira que pudessem ser retrabalhados e distorcidos, de acordo com o seu valor original, e que

---

<sup>210</sup> Serge Gruzinski, “The Baroque Planet,” em *Ultra-Baroque – Aspects of Post Latin American Art*, eds. Elizabeth Armstrong e Victor Zamudio-Taylor (San Diego: Museum of Contemporary Art, 2001), 116.

<sup>211</sup> Bhabha, *The Location of Culture*, 37. Apesar da importância dos postulados teóricos de Bhabha e das suas implicações no contexto das disciplinas humanísticas e na própria arte contemporânea, a verdade é que a sua universalização do encontro colonial também é alvo de críticas, que pode ser vista como universal e homogénea, não oferecendo diferenças de género, classe e localização (Loomba, *Colonialism/Post-Colonialism*, 176).

foram assim recuperados na época como características fundamentais de um novo contexto cultural nacional. Foi também neste contexto que foi recuperado o passado mineiro barroco, verificando-se a sua reinvenção enquanto berço cultural do Brasil, de forma a complexificar o passado imperial e procurando destacar o caráter mestiço do lugar, como fruto do contacto entre várias sociedades<sup>212</sup>. O Barroco apresenta-se como a celebração da diferença, da dinâmica, do alegórico, do carnaval, do híbrido<sup>213</sup> - “*Barroco da Revolução*”, citando as palavras do teórico cubano Severo Sarduy<sup>214</sup>. Consequentemente, é fundamental a recuperação de uma figura como a de António Francisco Lisboa (o *Aleijadinho*), uma das figuras incontornáveis desta dinâmica artística barroca, de síntese de elementos díspares que convergem numa releitura contemporânea e que estará na base da arte brasileira e que perdura até aos dias de hoje. Recuperando as palavras de Mário de Andrade:

“o escultor foi se convertendo em mestiço-síntese dessa nova colonização: «Mas abrazeirando a coisa lusa, lhe dando graça, delicadeza e dengue na arquitetura, por outro lado, mestiço, ele vagava no mundo. Ele reinventava o mundo. (...) É um mestiço, mais que nacional. Só é brasileiro porque, meu Deus! Aconteceu no Brasil”<sup>215</sup>

Adriana Varejão convoca todas estas designações na sua obra, na recuperação de algumas das premissas enunciadas por Oswald de Andrade no seu *Manifesto Antropofágico*, de 1928, como referimos acima. A realidade é que é impossível tratar a dinâmica da tentativa de construção de uma identidade cultural brasileira sem ter em conta o movimento antropofágico e as suas implicações no reposicionamento brasileiro face ao passado colonial, já que as dinâmicas modernistas procuraram redescobrir o

---

<sup>212</sup> Schwarcz, *Nem preto nem branco*, 48. Importa também destacar neste contexto como as dinâmicas modernistas brasileiras desde cedo enveredaram por múltiplos caminhos, como é exemplo as práticas artísticas que floresceram no início do século XX em São Paulo, devedoras do movimento antropofágico, e no Rio de Janeiro, onde o academicismo procurou conviver com uma longa rede de tradições populares, o regionalismo originário de vários pontos do país, inspirado pelas culturas africanas e indígenas se misturavam com tradições portuguesas, francesas e inglesas. (Veja-se Marcelo Moutinho, “Modernismo no Rio,” consultado em 17 de dezembro de 2020, [www.marcelomoutinho.com.br/artigos/modernismo-no-rio/](http://www.marcelomoutinho.com.br/artigos/modernismo-no-rio/)).

<sup>213</sup> Victor Zamudio-Taylor, “Ultrabaroque: art, mestizaje, globalization,” em *Ultra-Baroque – Aspects of Post Latin American Art*, eds. Elizabeth Armstrong e Victor Zamudio-Taylor (San Diego: Museum of Contemporary Art, 2001), 147.

<sup>214</sup> Severo Sarduy, *Barroco* ([Lisboa]: Veja, [s.d.]), 97.

<sup>215</sup> Mário de Andrade, “O aleijadinho,” em *Aspectos das artes plásticas no Brasil* (Belo Horizonte: Itatiaia, 1984), 37 citado em Schwarcz, *Nem preto nem branco*, 46. Para Mário de Andrade, António Francisco Lisboa (o *Aleijadinho*) foi um exemplo de convivência de influências várias, desde os primitivos itálicos, o Renascimento, passando pelo gótico, ora francês, ora germânico.

Brasil, num contexto em que perdurava algum desconhecimento ou menosprezo por formas artísticas locais, preteridas por interpretações de dinâmicas artísticas do passado europeu e norte-americano<sup>216</sup>.

Assim, a artista materializa uma linha de pensamento marcada pela assimilação do Barroco enquanto fator de afirmação da heterogeneidade na narrativa da História da Arte, e conseqüentemente da diferenciação cultural. Coloca-se então a necessidade de entender como é que a palavra “Barroco” se torna na base de conceptualização e periodização de um dado período, pois ela surge, originalmente, como conceito semântico e discursivo, associado a uma pérola moldada de forma imperfeita<sup>217</sup>. Está então subjacente à designação original de Barroco a noção de imperfeito, um hibridismo que cancela manifestações rígidas.

Desta forma, pretende-se que o Barroco seja encarado como um “*antídoto para a decadência*”, como afirma Helen Hills<sup>218</sup>, e que possa ser articulado com o conceito de elipse<sup>219</sup>, em oposição ao de círculo, como formulado por Severo Sarduy, ao potenciar uma descentralização, uma projeção de dinâmicas múltiplas, tal como o Barroco torna legível, essa noção de “contaminação” de culturas, que pressupõe uma “*ruptura da homogeneidade, a ausência de um Logos absoluto, a carência em vez do fundamento como episteme*”<sup>220</sup>. Esta questão interliga-se com a desconstrução das formas e dos estilos, como defendeu Henri Focillon (1881-1943) em *A Vida das Formas* (1934) e George Kubler em *The Shape of Time* (1961), destacando como a intermitência e variabilidade do tempo histórico quebram a noção contínua de tempo, despedaçando a visão unilateral e unidirecional de estilo, que cria um espelho da atividade estética como um todo<sup>221</sup>. Assim, esta visão partilha a ideia de recusa de formulação da história a partir da ideia de origem, que por sua vez se interliga com a noção de novidade, ao procurar o estabelecimento de uma história de arte que se propõe pensar sobre as fraturas existentes nos estilos, na estética e na própria dinâmica de representação, e que por sua vez têm repercussões no próprio saber histórico, assumindo um interesse por uma dialética de

---

<sup>216</sup> Cavalcanti, “Quando o Brasil era Moderno,” 13.

<sup>217</sup> Interessante notar como a palavra é de origem portuguesa. Veja-se Elizabeth Armstrong, *Impure beauty*,” em *Ultra-Baroque – Aspects of Post Latin American Art*, eds. Elizabeth Armstrong e Victor Zamudio-Taylor (San Diego: Museum of Contemporary Art, 2001), 1.

<sup>218</sup> Helen Hills, *Rethinking the Baroque* (Survey: Ashgate Publishing Limited, 2011), 11.

<sup>219</sup> Noção associada à cosmologia (início do século XVII), no seguimento da descoberta do astrónomo Johannes Kepler (1571-1630) de que Marte descreve uma elipse em torno do Sol, e não um círculo, contribuindo para alterações no saber científico da época.

<sup>220</sup> Sarduy, *Barroco*, 96.

<sup>221</sup> Kubler, *The Shape of Time*, 4-13.

interpenetrações, em que se conjugam novidade, repetição, sobrevivência e rutura, numa dinâmica anacrônica<sup>222</sup>.

Consequentemente, este abalo na categorização de estilo e periodização do tempo histórico contribui igualmente para a desconstrução da ideia redutora da metrópole enquanto espaço de criação e reprodução de imagens, que eram meramente reproduzíveis em contextos periféricos<sup>223</sup> – ideia que esteve durante demasiado tempo associada ao contexto colonial e à relação entre o agente colonizador e colonizado. Porventura a noção de hibridismo entra aqui de rompante, pois na perspectiva de Foteini Vlachou (1975-2017), a periferia deve ser encarada como uma estrutura distante daquela que apresenta o centro ou metrópole, na medida em que conserva em si uma infinidade de possibilidades híbridas de construção artística e cultural – associação ao fenómeno do ecletismo – que, geralmente, assume uma conotação pejorativa de falta de originalidade, conceito que pretendemos ao longo desta investigação desconstruir, igualmente. Coloca-se a necessidade de reexaminar também o conceito de periferia, à luz da sua relação umbilical com o espaço e o tempo, na medida em que o tempo pressupõe uma componente ideológica, marcadamente eurocêntrica, que atribui o valor de “atraso” a conceitos determinados em contextos periféricos. Tendo como base a crítica de Louis Althusser (1918-1990), que critica a noção de tempo ideológico contínuo, Vlachou defende a existência de uma miríade de temporalidades em simultâneo<sup>224</sup>, que não podem ser lidas como opostas à ideia de espacialidade. Esse dinamismo de temporizações do tempo histórico passa, também, na perspectiva de Doreen Massey (1944-2016), pelo reconhecimento do espaço-tempo como sintoma da construção de uma multiplicidade de relações sociais, e não numa dimensão independente, relações estas que são forçosamente ativas e não estáticas, possibilitando a interpenetração e contaminação de dimensões espaciotemporais num determinado contexto<sup>225</sup>.

---

<sup>222</sup> Didi-Huberman, *Diante do Tempo*, 102-103. Ou seja, a noção de origem deixa de estar assente na procura de uma génese das coisas, derivada de uma metodologia positivista, mas sim através da possibilidade de formação de múltiplas narrativas da história da arte, decorrentes de falhas ou acidentes.

<sup>223</sup> Paolo Bertetto, “A imagem da imagem e sua diferença,” em *Imagem e Conhecimento*, (eds.) Annateresa Fabris e Maria Lúcia Bastos Kern (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo 2006), 271.

<sup>224</sup> Foteini Vlachou, “Why Spatial? Time and the Periphery,” *Visual Resources*, 32 (1-2) (2016): 10-15.

<sup>225</sup> Doreen Massey, *Space, Place and Gender* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), 2-3.

Esta situação de complexidade híbrida é passível de ser vista e tida como uma preocupação de Adriana Varejão, na forma como recupera e remapeia vários influxos culturais, como podemos ver numa obra como *Irezumi com Padrão de Cerâmica* (1997)<sup>226</sup>, onde observamos a interpenetração de espaços como o Brasil colonial, através da relação entre tatuagem, corpo, trauma e a Antropofagia, e o Japão, de onde é originário o termo *irezumi* (tatuagem em japonês), que assumiu uma definição específica no contexto e foi uma tradição durante séculos, assim como a prática da decorticação que, no Japão, se baseia na remoção da pele, que é conservada, para ser exposta no museu da Universidade de Tóquio. Ou seja, o processo simbólico de inserção na carne das nossas cicatrizes e das nossas experiências passadas, não se perde na morte, e estabelece igualmente uma relação entre contextos culturais díspares separados por relações espaciotemporais, mas que se interconectam numa dinâmica transcultural.



Figura 34 – *Irezumi com padrão de cerâmica* (díptico) (1997), de Adriana Varejão. Óleo sobre tela e pele animal, 122 x 110 cm / 200 x 200 cm

Fonte: <http://www.adrianavarejao.net/media/fotos/9712.jpg>

Consequentemente, a desconstrução do Barroco passa pelo reconhecimento de que este não pode estar associado a uma noção de conceptualização estilística ou de periodização, mas sim a uma ideia ou atitude, que passa pela assimilação e aceitação da heterogeneidade e da dissemelhança, de uma dinâmica transcultural e transnacional que se manifesta na História, e que assume formas no passado e no presente. Portanto, o reconhecimento de que o Barroco parte de uma relação entre passado e presente, que não depende de continuidades<sup>227</sup>, e que necessariamente se enquadra numa dinâmica de múltiplas práticas interdisciplinares que não se restringem aos campos tradicionais da sua interpretação.

<sup>226</sup> Esta obra esteve presente na exposição *Imagens de Troca* abordada anteriormente.

<sup>227</sup> Hills, *Rethinking the Baroque*, 31.

Neste contexto, a interdisciplinaridade pode ser vista na forma como o ciborgue é interpretado como a última criação barroca, ideia formulada por Donna Haraway (1944-), e recuperada por Louise Neri, e tido como um postulado do hibridismo de máquina e humano, destapando o véu sobre o questionamento de relações dicotômicas entre natureza e tecnologia, inerentes ao nosso presente, mas que também poderiam ser aplicadas a relações como as existentes entre gêneros e culturas<sup>228</sup>. Nas palavras de Adriana Varejão, a artista confessa que esta ligação ao ciborgue é também algo que contribui para o entendimento do Barroco como uma atitude intemporal que levou à interpretação da arte como puro acontecimento cultural<sup>229</sup>.

Navegando neste mar de constantes intermitências e influências várias que se manifestam na obra de Adriana Varejão, parece-nos pertinente abordar de forma breve a exposição a duas vozes apresentada no espaço Carpintaria, Rio de Janeiro, dedicada a Varejão e à artista portuguesa Paula Rego (1935-). Esta exposição apresentada num espaço experimental da Fortes D'Aloia & Gabriel, cujo objetivo passa pela promoção do diálogo entre diversos autores, formas de expressão ou linguagem, esteve aberta ao público entre 2 de setembro e 11 de novembro de 2017, e permitiu ao público perscrutar singularidades e sintonias entre Varejão e Paula Rego, encontrando as afinidades e as notórias diferenças entre as suas obras<sup>230</sup>.

A verdade é que ambas as artistas, independentemente dos seus contextos distintos, quer geracional quer geográfico, revelam na sua obra a preocupação em revisitar temas da História ou de um universo ficcional e mitificado, geralmente expondo as incongruências e perversidades de certas narrativas construídas e naturalizadas, tanto na sociedade brasileira como na sociedade portuguesa<sup>231</sup>. No caso de Paula Rego a relação com a ficção é evidente, procurando recontar narrativas de outros autores, adaptadas ao seu olhar e destacando geralmente os elementos mais perversos, como podemos ver nos trabalhos apresentados nesta exposição (quatro telas e um móvel), que se focaram em dois textos da literatura portuguesa: *Primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz (1845-1900)

---

<sup>228</sup> Neri, “Admirável mundo novo,” 26.

<sup>229</sup> Kelmachter, “Entrevista de Héléne Kelmachter a Adriana Varejão,” 81.

<sup>230</sup> A ideia para esta exposição surgiu após a grande retrospectiva de Paula Rego na Pinacoteca de São Paulo, em 2011, por parte da galerista Márcia Forte que, desde então, procurou juntar as duas artistas. Esse encontro aconteceu finalmente em 2016 e naturalmente do mesmo resultou a ideia da mostra, bem como a seleção de obras, que procurou igualmente destacar a produção mais recente da artista portuguesa (veja-se Nelson Gobbi, “Mostra na Carpintaria cria diálogo entre Adriana Varejão e Paula Rego,” *O Globo*, 2 de setembro de 2017, <https://oglobo.oglobo.com/cultura/artes-visuais/mostra-na-carpintaria-cria-dialogo-entre-adriana-varejao-paula-rego-21777241>).

<sup>231</sup> Veja-se “Paula Rego e Adriana Varejão,” *Fortes d'Aloia & Gabriel*, consultado a 28 de dezembro de 2020, <https://fdag.com.br/exposicoes/paula-rego-e-adriana-varejao/>.

e *Bastardia* (2005), de Hélia Correia (1949-). Por sua vez, a relação de Varejão com a ficção é mais metafórica, sendo que o seu interesse é mais acentuado numa vertente documental e próximo da antropologia, onde a imagem prevalece sobre o texto, verificando-se uma recuperação crítica da mesma<sup>232</sup>. Consequentemente, a artista apresentou nesta exposição um conjunto de seis obras, pertencentes a duas séries distintas: na primeira, *Pratos*, a artista estabelece uma relação com o ceramista português Rafael Bordado Pinheiro (1846-1905); na segunda *Folhas*<sup>233</sup>, a artista apresenta temáticas como a sexualidade, que encontramos frequentemente em obras anteriores, e a natureza, onde a fauna e a flora assumem também posições de destaque. Retomando uma tradição chinesa de pintura sobre folhas naturais, estas obras, juntamente com a série *Pratos*, demonstram os universos culturais e artísticos que se cruzam no objeto artístico, nomeadamente a cerâmica e o seu craquelê e a utilização de múltiplas referências visuais, históricas e simbólicas que Varejão recontextualiza de forma crítica<sup>234</sup>. No caso da série *Folhas*, as obras apresentadas são inspiradas em pinturas miniaturais sobre folhas secas da dinastia Song<sup>235</sup>, e o trabalho de Varejão denota essa clara influência, ao procurar mostrar a dinâmica histórica e artística transcultural da cultura brasileira<sup>236</sup>. Em *Alegoria da América* (2015), a relação com as referências simbólicas da cultura chinesa está muito presente, quer pela utilização das cores como o vermelho e o dourado, quer pela presença de uma mulher guerreira que segura um arco e que apresenta traços físicos asiáticos, mas que por sua vez se mistura com as



Figura 35 - *Alegoria da América* (2015), da série *Folhas*, de Adriana Varejão. Óleo e gesso sobre tela, 124 x 136 cm

Fonte: [http://www.adrianavarejao.net/media/fotos/Alegoria\\_da\\_America\\_JAedit\\_0.jpg](http://www.adrianavarejao.net/media/fotos/Alegoria_da_America_JAedit_0.jpg)

<sup>232</sup> *Ibid.*

<sup>233</sup> Esta série havia sido parcialmente apresentada anteriormente em Hong Kong.

<sup>234</sup> *Ibid.*

<sup>235</sup> Veja-se Camilla Belchior, “Paula Rego e Adriana Varejão,” *Artforum*, consultado a 29 de dezembro de 2020, <https://www.artforum.com/print/reviews/201802/paula-rego-and-adriana-varejao-73708>.

<sup>236</sup> Importa aqui lembrar os postulados teóricos de Walter Benjamin, ao defender a arte contemporânea como um ponto de articulação entre linguagens em constante movimento, comunicando e retomando elementos do passado, que estão em constante reminiscência, e reafirmado por Alberto Tassinari “*Imagens céleres de uma simultaneidade, seja do tempo, seja do espaço, uma se expressando na outra, delimitam assim o seu terreno teórico*” (Alberto Tassinari, “Nós e os Pós,” em *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, ed. Ricardo Basbaum (Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001), 251-252).

referências da fauna e flora americanas, como foram descritas aquando do primeiro contacto com os europeus. Por sua vez, o enfoque desta alegoria centra-se na ideia do exotismo, da mitificação do território, na ideia de território virgem associado à América e ao primeiro contacto com o continente americano que, se em outras obras da artista se manifesta na representação dos povos indígenas, aqui se revela na representação da sua fauna e flora, denotando como a ideia de diversidade não está apenas subjacente às populações, mas também à própria natureza do território, revelando o carácter de alteridade intrínseca.



Figura 36 – Móbile *As Sereias* (2017), de Paula Rego e obra *Olho d'Água* (2010), da série *Pratos*, de Adriana Varejão. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio, 170 x 210 cm

Fonte: <https://fdag.com.br/exposicoes/paula-rego-e-adriana-varejao/>

Os universos das artistas cruzam-se na disposição do móbile criado por Paula Rego para a exposição, *As Sereias* (2017), inspirado na pintura com o mesmo título, e a obra de Adriana Varejão, *Olho d'Água* (2010). No móbile de *papier-mâché* estão representadas sereias suspensas, cuja aparência contrasta com a visão tradicional das figuras míticas, já que ao invés de se destacarem pela beleza, são representadas velhas, carecas, com asas negras, caudas turquesa e traços assustadores. Desta forma, a obra da artista portuguesa convive de forma harmoniosa com a obra de Varejão, que convoca elementos como a água, as criaturas marinhas e a fantasia<sup>237</sup>. Em *Olho d'Água*, a artista recupera através de uma visão contemporânea o trabalho cerâmico de Bordalo Pinheiro, enquanto o enquadra no universo das referências simbólicas que tradicionalmente a artista convoca.

---

<sup>237</sup> Veja-se Belchior, “Paula Rego e Adriana Varejão”.



Figura 37 - *Nascimento de Ondina* (2009), da série *Pratos*, de Adriana Varejão. Óleo sobre fibra de vidro e resina, Ø 150 x 35 cm

Fonte: <http://www.adrianavarejao.net/media/fotos/0917.jpg>



Figura 38 - *Pérola Imperfeita* (2009), da série *Pratos*, de Adriana Varejão. Óleo sobre fibra de vidro e resina, Ø 150 x 25 cm

Fonte: <http://www.adrianavarejao.net/media/fotos/0918.jpg>

Este trabalho pode ser encontrado em obras da mesma série, igualmente apresentadas na exposição, como *Nascimento de Ondina* (2009) ou *Pérola Imperfeita* (2009), onde encontramos figuras femininas enquadradas em cenários marítimos, destacando o papel que a mulher assume na natureza enquanto possibilitadora do nascimento e conseqüente perpetuadora da espécie. Por sua vez, estas obras chamam à atenção também pelo intrincado nível de detalhe, às quais se acrescenta um certo mistério decorrente dos mundos criados pela artista, em que a mulher assume o papel principal, destacando-se igualmente as múltiplas referências mitológicas e símbolos do nascimento. Se, noutras obras, a artista procura evidenciar a componente traumática do passado colonial e como isso marcou o papel da mulher na sociedade brasileira, nestas obras a mulher assume um total empoderamento.

Apesar das claras diferenças que encontramos entre a produção artística de ambas, a realidade é que as suas obras revelam uma ânsia em desvendar, em perceber, o papel da mulher no contexto íntimo e social, bem como a exploração de contrastes que se harmonizam, dinâmica cara à tradição barroca que temos vindo a explorar. Todavia, foi também lançado o desafio aos visitantes para explorarem por si os pontos de aproximação e distanciamento entre Rego e Varejão, procurando um nível de interligação entre o espaço expositivo e o visitante, incitando ao seu poder de reflexão.

Ao longo deste capítulo podemos estabelecer uma ligação entre a produção artística de Adriana Varejão e os postulados da memória e do passado brasileiros e a sua

interligação com as dinâmicas culturais e artísticas que têm vindo a ser desenvolvidas, numa ação contemporânea de agenciamento da história por parte da artista e procurando enquadrá-lo naquilo que são as dinâmicas do Barroco, não apenas enquanto linguagem formal, mas enquanto um estilo de vida global, sendo que o século XXI pode ser entendido como uma época de “novo barroquismo”<sup>238</sup>.

---

<sup>238</sup> Frederico Morais, “*Gute Nacht Herr Baselitz* ou Hélio Oiticica onde está você?” em *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, (ed.) Ricardo Basbaum (Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001), 230.

## Conclusão

Partindo de uma abordagem de enfoque no trabalho das duas artistas brasileiras contemporâneas, procurámos estabelecer uma relação entre a sua produção artística e a sua apresentação em exposições no circuito institucional português, ao mesmo tempo que as procurámos enquadrar nas dinâmicas da arte brasileira desenvolvidas ao longo do século passado e que se têm vindo a estender pelo século XXI. Para isso, procurámos traçar um pequeno panorama focado numa exposição coletiva e algumas mostras individuais das artistas, o que nos permitiu identificar dois modelos principais de apresentação das artistas e consequentemente da arte brasileira em Portugal. O primeiro modelo assente na apresentação de mostras internacionais com um objetivo educacional e didático, com o propósito de diminuir o desconhecimento do público português face à arte brasileira e, por extensão, à arte latino-americana, e assim, acentuar as especificidades destes contextos artísticos, de forma a poderem criar o seu espaço autónomo<sup>239</sup>. Por outro lado, outra das grandes dinâmicas expositivas assenta na produção de exposições individuais, por vezes com um carácter monográfico, que comportam menores custos de produção, e cujo enfoque recai na apresentação de artistas que gozam de algum reconhecimento e legitimação internacionais, como são os casos de Rennó e Varejão<sup>240</sup>.

Por sua vez, ao explorarmos numa primeira parte o contexto da arte brasileira e dos seus desenvolvimentos no século passado, permitiu-nos enquadrar as artistas abordadas nesta tradição artística e estética que procurou reforçar a complexidade e extrema riqueza do seu panorama cultural e artístico, permitindo a reflexão sobre critérios e metodologias que informam a própria disciplina da história da arte. Recuperando as formulações teóricas do artista brasileiro Hélio Oiticica, que por sua vez atualiza os pressupostos teóricos e estéticos das abordagens modernistas brasileiras da década de 1920, há que reconhecer as inevitáveis ambivalências de uma posição crítica face ao contexto da arte e cultura brasileiras. Ou seja, é necessário abandonar conceitos absolutos do que deve ser a construção da cultura brasileira, que ao longo do século XX assentou numa cultura de exportação, cuja principal preocupação era a anulação da sua anterior

---

<sup>239</sup> A realidade é que esta abordagem encontrou também alguns críticos que apontaram o dedo a uma abordagem muito folclórica. Veja-se Renata Ribeiro dos Santos, “O breve espaço da arte latino-americana em Portugal,” *Revista-Valise, Porto Alegre*, v. 8, n. 15 (2018): 166.

<sup>240</sup> *Ibid.*

condição de país colonizado, através da assimilação e deglutinação dos valores positivos dessa mesma condição, ao invés de os evitar. Todavia, na opinião de Oiticica, numa perspectiva partilhada por parte da comunidade artística brasileira contemporânea, há também que combater a superficialidade desta cultura de exportação, procurando construir uma perspectiva ambivalente que olhe para a arte e cultura brasileiras a partir de uma construção crítica da mesma, reconhecendo aspetos positivos e negativos<sup>241</sup>. Sendo assim, o legado de Oiticica na cultura e arte contemporâneas brasileiras passa pela ideia de reflexão sobre imaginários que estabelecem uma relação com a vida quotidiana, através da exposição das desigualdades e contradições sociais.

A esta preocupação, visível na prática artística de ambas as artistas, acrescenta-se o papel de extrema importância que assumem no contexto da história da arte, através da reflexão sobre questões prementes à própria disciplina, mas que se estendem a todo o quadro social contemporâneo brasileiro. Ou seja, à luz dos desenvolvimentos teóricos que procuram expandir metodologias no campo da história da arte, procurando a sua articulação com diferentes disciplinas, as dificuldades e desafios que são colocados à sociedade brasileira são espelhados de uma forma interdisciplinar, que procura refletir sobre narrativas enraizadas e construir novas abordagens mais abrangentes.

A partir do percurso artístico de Rosângela Rennó podemos entender de que forma questões como perpetuação da memória, construção de narrativas históricas e manutenção de trauma se interligam com questões socioeconómicas mais profundas, que dizem respeito à própria construção da sociedade brasileira. Assim, independentemente dos erros cometidos nesse passado, para a artista não está em causa a imputação de culpas, mas o reconhecimento de que o passado imperfeito da construção do país, marcado pela discriminação racial, de género, socioeconómica, continua a influenciar a forma como é gerido atualmente. Independentemente desta vertente social e politicamente engajada da artista, Rennó procura explorar questões fundamentais ao contexto da arte, como sejam questões relacionadas com o conceito de originalidade, através do desenvolvimento de uma prática artística essencialmente fotográfica, mas que na verdade nunca é ela quem capta a fotografia. Por sua vez, através do interesse pela fotografia, o trabalho da artista assenta também na ideia de explorar alguns dos pressupostos da história da fotografia, bem como articular a dicotomia entre digital e analógico.

---

<sup>241</sup> Hélio Oiticica, “Brasil diarreia,” em *Hélio Oiticica* ([Barcelona]: Fundació Antoni Tàpies, [1992], 18-19.

Assumindo uma vertente de trabalho diferenciada da prática de Rennó, Adriana Varejão apresenta-se igualmente como uma artista contemporânea que procura articular questões que se prendem com o contexto da construção de uma história da arte, mas também que se interligam com questões mais estruturais da própria construção da sociedade brasileira, em que o legado colonial se apresenta como fundamental, ao interessar-se pela desconstrução das ambivalências do mesmo. A partir das exposições dedicadas à artista em Lisboa, é fácil entendermos a abrangência do seu trabalho, que conjuga a articulação entre questões que dizem respeito à organização da narrativa da história de arte, com implicações no campo artístico e estético, nomeadamente através da exploração dos limites dos suportes artísticos, bem como da constante descategorização dos mesmos, ao mesmo tempo que reflete sobre as capacidades do olhar do espectador, questão patente na sua exposição de 2005, *Adriana Varejão – Chambre d'échos*.

Para Varejão, assim como para Rennó, esta interligação entre as preocupações artísticas relacionadas com a complexa realidade social da comunidade brasileira, prende-se também com uma necessidade de entender o papel da arte naquilo que é a hierarquização do progresso estético e do próprio avanço cognitivo e ético, como é caracterizado por Donald Preziosi (1941-). Ou seja, partindo do conceito da arte enquanto conceito organizador, a desconstrução de certos pressupostos artísticos, permite igualmente reformular narrativas da própria história, tendo como base a ideia de que se naturalizou um conceito de uma arte verdadeira que é de certa forma atribuída a cada país e a cada lugar. Consequentemente, a prática artística brasileira do século XX e inícios do XXI tem procurado estimular o alargamento dos horizontes naquilo que deve ser o reconhecimento de uma multiplicidade de perspectivas na relação sujeito-objeto, que caracterizam as sociedades<sup>242</sup>. Ou seja, a possibilidade de ser aberto um espaço para a construção de múltiplas narrativas da história da arte, que por sua vez permitem o estabelecimento de espaços de memória que articulam ativamente relações entre passado e presente, sujeitos e objetos, história coletiva e memória individual, impondo-se a relação com o conceito de anacronismo, já destacado na perspectiva do historiador Georges Didi-Huberman. Consequentemente, através da prática das duas artistas brasileiras, bem como de vários artistas contemporâneos e de muitos dos seus antecessores, há um

---

<sup>242</sup> Donald Preziosi, "Evitando museocanibalismo," em *XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico. Antropofagia e Histórias de Canibalismo* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998), 53-54. Pretende-se o reconhecimento de que não deve existir um contexto universal padronizado, no que diz respeito à cultura e à arte, permitindo que esta possa levar a novas interpretações da própria história de uma sociedade, assim como o estabelecimento de relações entre passado e presente.

reconhecimento de como a arte, a história da arte e os espaços museológicos<sup>243</sup> podem ser espaços privilegiados para a transformação e desconstrução do passado, num contexto alargado e que não diz apenas respeito à prática artística. Por sua vez, devem ser entendidos como instrumentos de crítica que procuram refletir sobre continuidades e diferenças entre o passado e o presente e que são, portanto, fundamentais para a formação sociopolítica de uma nação, bem como para a sustentação de paradigmas de autonomia étnica e singularidade cultural, que devem procurar abranger toda a população, mesmo aqueles que sistematicamente vêm sendo afastados destas narrativas<sup>244</sup>. Neste contexto, como fomos fazendo referência ao longo desta investigação, Rennó e Varejão procuram, através da sua prática artística, dar destaque a grupos populacionais brasileiros que são, frequentemente, excluídos das narrativas históricas ou da própria construção sociopolítica do país, quer sejam as mulheres, os negros, aqueles que são economicamente mais vulneráveis, ou os indígenas, como são exemplos obras como a série *Vulgo* (1998), *Vera Cruz* (2000), ou o projeto *#Rioutópico* (2017), de Rosângela e as séries *Filho Bastardo I e II* (1992 e 1997) ou *Figuras de Convite I e II* (1997 e 1998) de Adriana.

Desta forma, a sua prática artística remete-nos para um entendimento e reconhecimento de uma visão fragmentada da sociedade e do mundo, revelando a incapacidade de conhecermos o mundo em toda a sua extensão, ou seja, a pretensão de um conhecimento global e a compreensão de um todo é impossível, restando-nos aceitar que esta imensidão de conhecimento é definida por um todo composto pela soma de várias sociedades fragmentárias, várias individualidades, recuperando a visão de Rosa Olivares:

*“Somos simples fragmentos, pedaços do mundo, de um mundo cujo conhecimento é impossível por sua extensão, um mapa que só seria possível em seu tamanho real e portanto impossível de reproduzir, impossível de assimilar, de compreender. (...) E compreendemos que é o fragmento, o pedaço do corpo, que simboliza e define esse corpo completo, talvez inexistente”*<sup>245</sup>.

---

<sup>243</sup> Os museus apresentam-se enquanto ferramentas da prática historiográfica e instrumentos públicos da aplicação dessa mesma prática, que por sua vez são também facilitadores da construção de ficções, indispensáveis na afirmação do poder do Estado e da sua herança e identidades culturais (*Ibid.*, 52).

<sup>244</sup> *Ibid.*, 55-56.

<sup>245</sup> Rosa Olivares, “Pedaços de nós mesmos,” em *XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico. Antropofagia e Histórias de Canibalismo* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998), 508.

## Bibliografia

Allier-Montaño, Eugenia, e Emilio Crenzel. "Introduction." Em *The Struggle for Memory in Latin America*, editado por Eugenia Allier-Montaño e Emilio Crenzel, 1-12. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Alzugaray, Paula. "Rosângela Rennó: o artista como narrador." São Paulo: Paço das Artes, 2004. Folder de exposição.

<http://www.rosangelarenno.com.br/bibliografia/pt>

Armstrong, Elizabeth. "Impure beauty." Em *Ultra-Baroque – Aspects of Post Latin American Art*, editado por Elizabeth Armstrong e Victor Zamudio-Taylor, 1-18. San Diego: Museum of Contemporary Art, 2001.

Aparicio, Carmen Fernández. "Tropicália, penetráveis PN2 «Pureza é um mito», PN3 «Imagético»." *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, consultado 25 de agosto de 2021.

<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tropicalia-penetraveis-pn2-pureza-e-um-mito-pn3-imagetico-tropicalia-penetrables-pn2>

Assmann, Aleida and Linda Shortt. "Memory and Political Change: Introduction." Em *Memory and Political Change*, editado por Aleida Assmann e Linda Shortt, 1-14. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

Belchior, Camila. "Paula Rego e Adriana Varejão." *Artforum*, consultado a 29 de dezembro de 2020

<https://www.artforum.com/print/reviews/201802/paula-rego-and-adriana-varejao-73708>

Belluzzo, Ana Maria. "Trans-posições." Em *XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo*, 68-75. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

Bertetto, Paolo. “A imagem da imagem e sua diferença.” Em *Imagem e Conhecimento*, editado por Annateresa Fabris e Maria Lúcia Bastos Kern, 271-286. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

Bôas, Gláucia Kruse Villas. “Concretismo.” Em *Sobre a Arte Brasileira. Da Pré-História aos anos 1960*”, organizado por Fabiana Werneck Barcinski, 264-293. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

Bosi, Alfredo. *Colony, cult and culture*. Massachusetts: University of Massachusetts Dartmouth, 2008.

Braga, Paula. “Os anos 1960: descobrir o corpo.” Em *Sobre a Arte Brasileira. Da Pré-História aos anos 1960*”, organizado por Fabiana Werneck Barcinski, 294-323. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

Buckley-Zistel, Susanne. “Between Pragmatism, Coercion and Fear: Chosen Amnesia after the Rwandan Genocide.” Em *Memory and Political Change*, editado por Aleida Assmann e Linda Shortt, 72-88. New York: Palgrave Macmillan, 2012, pp. 72-88.

Carlos, Isabel. “Imagens de Troca I.” Em *Adriana Varejão – Imagens de Troca*, 11-17. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998.

Carlos, Isabel. “Frutos Estranhos: anatomia e diáspora.” Em *Rosângela Rennó. Frutos Estranhos / Seltsame Früchte / Strange Fruits*, editado por Rita Lopes Ferreira, 19-33. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

Cavalcanti, Lauro. “Quando o Brasil era moderno: artes no Rio de 1905 a 1955.” Em *Quando o Brasil era moderno. Artes plásticas no Rio de Janeiro, 1905-1960*, organizado por Lauro Cavalcanti, 12-29. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

Cerqueira, Fátima Nader Simões. “Monocromia, Antropomorfia e Persuasão.” Em *Anais do 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre*

*Territórios*”, organizado por Maria Virginia Gordilho Martins e Maria Hermínia Olivera Hernández, 353-366. Cachoeira: ANPAP, EDUFBA, 2010.

*Comissão Nacional para as Comemorações do V Centenário do Descobrimento do Brasil. Diretrizes e Regulamento*. Brasília: 1997.

Corp, Mathieu. “Las relaciones al pasado en la fotografía latino-americana por un acercamiento estético y antropológico de la fotografía.” *Artelogie* [En línea], 7/2015, 15 abril (2015):

<https://journals.openedition.org/artelogie/1151>

Crespo, Nuno. “Intensificar as imagens.” Em *Rosângela Rennó. Frutos Estranhos / Seltsame Früchte / Strange Fruits*, editado por Rita Lopes Ferreira, 59-69. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

Cypriano, Fabio. “Criticado, sinalização da exposição é toda refeita.” *Folha de São Paulo*. 11 de maio, 2000.

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1105200008.htm>

Cypriano, Fabio. “Rio sem praia, sem Cristo e sem Corcovado.” *Arte!Brasileiros*, 15 de junho, 2018.

<https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/rio-sem-praia-sem-cristo-e-sem-corcovado/>

Dias, Elaine. “Arte e academia entre política e natureza (1816 a 1857).” Em *Sobre a Arte Brasileira. Da Pré-História aos anos 1960*, organizado por Fabiana Werneck Barcinski, 136-173. São Paulo: Editora EMF Martins Fontes, 2015.

Dias, Inês Costa. “Curating contemporary art and the critique to lusophonie.” *Arquivos da Memória. Antropologia, Arte e Imagem*, N.º 5-6 (2009): 6-46.

<http://arquivos-da-memoria.fcsh.unl.pt/Revistaindice5.php>

Didi-Huberman, Georges. *Diante do Tempo*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

Disney, Anthony R. *A História de Portugal e do Império Português*, vol. II. Traduzido por Marta Amaral. Lisboa: Clube do Autor, 2020.

Doctors, Marcio. “Desvio para o modern.” Em *Quando o Brasil era moderno. Artes plásticas no Rio de Janeiro, 1905-1960*, organizado por Lauro Cavalcanti, 30-59. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

Duarte, Luísa. “Pele do tempo.” Em *Adriana Varejão. Pele do tempo*, 13-16. São Paulo: Base 7 Projectos Culturais, 2015.

EAV Parque Lage. “[Campo] – Adriana Varejão,” YouTube, 11 de setembro de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=edqutmEMIJJ>.

Ferreira, Edemar Cid. “Apresentação.” Em *Século 20. Arte do Brasil*, 11. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2000.

Fortes d’Aloia & Gabriel. “Paula Rego e Adriana Varejão.” Consultado a 28 de dezembro de 2020  
<https://fdag.com.br/exposicoes/paula-rego-e-adriana-varejao/>

Foster, Hal. *The Return of the Real. The Avant-Garde at the end of the Century*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

Gazire, Nina. “Modos de ver.” *Revista Select*, 16 de fevereiro de 2012.  
<https://www.select.art.br/modos-de-ver/>

Geczy, Adam. “A science of suppositions: Rosângela Rennó’s Archive Project.” Em *Vulgo [Alias] – Rosângela Rennó*, editado por Melissa Chiu, 1-6. Sidney: University of Western Sydney-Napean, 2000.  
<http://www.rosangelarenno.com.br/bibliografia/pt>

Gobbi, Nelson. “Mostra na Carpintaria cria diálogo entre Adriana Varejão e Paula Rego.” *O Globo*, 2 de setembro de 2017

<https://oglobo.oglobo.com/cultura/artes-visuais/mostra-na-carpintaria-cria-dialogo-entre-adriana-varejao-paula-rego-21777241>

Gruzinski, Serge. “The Baroque Planet.” Em *Ultra-Baroque – Aspects of Post Latin American Art*, editado por Elizabeth Armstrong e Victor Zamudio-Taylor, 112-124. San Diego: Museum of Contemporary Art, 2001.

Harrison, Marguerite Itamar. “Lamentando o Esquecimento da Memória: As Instalações Fotográficas de Rosângela Rennó.” *Cadernos Letras da UFF – Dossiê: Letras e Direitos Humanos*, n.º 33, (2007): 37-58.

Herkenhoff, Paulo. “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente.” Em *Rosângela Rennó* (Eduç: São Paulo, 1996), 1-42.

<http://www.rosangelarenno.com.br/bibliografia/pt>

Herkenhoff, Paulo. “Pintura/Sutura.” Em *Adriana Varejão – Imagens de Troca*, 19-41. Lisboa: Instituto de Arte Contemporânea, 1998.

Herkenhoff, Paulo. “Um entre outros.” Em *XXIV Bienal de São Paulo. Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, 115-117. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

Herkenhoff, Paulo. “Brazil: The paradoxes of an alternate baroque.” Em *Ultra-Baroque – Aspects of Post Latin American Art*, editado por Elizabeth Armstrong e Victor Zamudio-Taylor, 129-138. San Diego: Museum of Contemporary Art, 2001.

Herkenhoff, Paulo. “Glória! O grande caldo.” Em *Adriana Varejão*, 107-113. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001.

Herkenhoff, Paulo. “Saunas.” Em *Adriana Varejão. Chambre d'échos*, 23-25. Paris: Fondation Cartier, 2005.

Hills, Helen. *Rethinking the Baroque*. Survey: Ashgate Publishing Limited, 2011.

Kalil, Luis Guilherme Assis. “Os espanhóis canibais: análises das gravuras do sétimo volume das *Grands Voyages de Theodore de Bry*.” *Tempo*, v. 17, n. 31, 2011, <https://doi.org/10.1590/S1413-77042011000200011>

Kelmachter, Héléne. “Entrevista de Héléne Kelmachter a Adriana Varejão, ‘Chambre d’échos-Echo chamber’.” *Adriana Varejão. Chambre d’échos*, 79-101. Paris: Fondation Cartier, 2005.

Kubler, George. *The Shape of Time*. New Havens and London: Yale University Press, 1970.

Lapa, Pedro. “Rosângela, comunidade sem nome.” Em *Rosângela Rennó. Espelho diário*, 7-33. Lisboa: Museu do Chiado, D.L., 2002.

Lomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2015.

Lusa. “Ano do Brasil em Portugal ‘ficou muito acima das expectativas’.” 8 junho de 2013. [https://www.rtp.pt/noticias/cultura/ano-do-brasil-em-portugal-ficou-muito-acima-das-expetativas\\_n657777](https://www.rtp.pt/noticias/cultura/ano-do-brasil-em-portugal-ficou-muito-acima-das-expetativas_n657777).

Lusa. “Arte contemporânea brasileira em destaque no CAM.” 13 janeiro de 2012. <https://www.dn.pt/artes/arte-contemporanea-brasileira-em-destaque-no-cam-2239296.html>

Marmelo, Jorge. “Manifestação ameaça comemoração dos 500 anos.” *Público*. 25 de fevereiro, 2000.

Martins, Sérgio B. *Constructing an Avant Garde. Art in Brazil 1949-1979*. Cambridge e London: The MIT Press, 2013.

Massey, Doreen. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Medeiros, Margarida. “A imagem, o seu cadáver e o destino deste.” *Público*, 22 de fevereiro, 2012.

<https://www.publico.pt/2012/02/22/culturaipilon/critica/a-imagem-o-seu-cadaver-e-o-destino-deste-1657637>

Melendi, Maria Angélica. “Arquivos do mal – mal de arquivo.” *Suplemento Literário*, n. 66 (Dezembro 2000): 1-10.

<http://www.rosangelarenno.com.br/bibliografia/pt>

Melendi, Maria Angélica. “Uma pátria obscura: o que resta da anistia.” *ARS*, 14, n. 27 (2016): 123-132.

Molder, Jorge. “Apresentação.” Em *Século 20. Arte do Brasil*, 10. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2000.

Morais, Frederico. “*Gute Nacht Herr Baselitz* ou Hélio Oiticica onde está você?” Em *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, editado por Ricardo Basbaum, 224-230. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

Moutinho, Marcelo. “Modernismo no Rio.” Consultado 17 de dezembro de 2020.

[www.marcelomoutinho.com.br/artigos/modernismo-no-rio/](http://www.marcelomoutinho.com.br/artigos/modernismo-no-rio/)

*Museu de Arte Moderna – Rio de Janeiro*. “Parangolés, 1964-1979.” Consultado 25 de agosto de 2021.

<https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/>.

Nascimento, Lyslei de Souza. “Tatuagens e cicatrizes: performances narrativas na contemporaneidade.” Em *O corpo em performance: imagem, texto, palavra*, organizado por Antonio Hildebrando, Lyslei Nascimento e Sara Rojo, 97-112. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFGM, 2003.

Neri, Louise. “Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão.” Em *Adriana Varejão*, 23-31. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001.

Noronha, Elisa. *Discursos e Reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea*. Porto: CITCEM/Edições Afrontamento, 2020.

“O Brasil vai à Rússia.” *O Globo*. *Segundo Caderno*, 27 de outubro, 2000.

Oiticica, Hélio. “Brasil diarreia.” Em *Hélio Oiticica*, 17-19. [Barcelona]: Fundació Antoni Tàpies. [1992].

Olivares, Rosa. “Pedços de nós mesmos.” Em *XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico. Antropofagia e Histórias de Canibalismo*, 508-512. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

Pedrosa, Adriano. “Um e Outro.” Em *XXIV Bienal de São Paulo. Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, 98-114. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

Pessoa, Thalita. “A utopia do mapa: exposição no Moreira Salles mostra o Rio longe dos cartões-postais.” *O Globo*, 4 de janeiro, 2018.

<https://oglobo.globo.com/rio/bairros/a-utopia-do-mapa-exposicao-no-moreira-salles-mostra-rio-longe-dos-cartoes-postais-22251850>

Pomar, Alexandre. “Brasil, Século XX,” *Expresso*, 6 de abril de 2001.

[https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre\\_pomar/2011/02/brasil-s%C3%A9culo-xx.html](https://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2011/02/brasil-s%C3%A9culo-xx.html)

Pomar, Alexandre. “Um vago Brasil.” *Expresso*. *Cartaz*. 11 de novembro, 2000.

Porfírio, José Luís. “Trezentas obras, noventa autores.” *Expresso*. *Cartaz*. 11 de novembro, 2000.

“Portugal redescobre o Brasil com exposição na Gulbenkian.” PNN – Portuguese News Network. 25 de outubro, 2000.

Preziosi, Donald. “Evitando museocanibalismo.” Em *XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico. Antropofagia e Histórias de Canibalismo*, 50-56. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

Ramírez, Mari Carmen. “Utopias regressivas? (radicalismo vanguardista em Siueiros e Oswald).” Em *XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo*, 318-325. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

Reilly, Maura. *Curatorial Activism. Towards an ethics of curating*. London: Thames & Hudson, 2018.

Rennó, Rosângela. “Cicatriz: fotografias de tatuagens do Museu Penitenciário Paulista e textos do Arquivo Universal.” Em *A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos*, organizado por Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos, 15-20. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2004.

<http://www.rosangelarenno.com.br/bibliografia/pt>

Rolnik, Suely. “Subjetividade antropofágica.” Em *XXIV Bienal de São Paulo. Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outros*, 128-136. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

Rubin, Nani. “Brasil no caminho de volta.” *O Globo. Segundo Caderno*. 27 de outubro, 2000.

Sala, Dalton. “Brasil +500: Mostra do Redescobrimento em Lisboa.” *Guia Brasil*. dezembro, 2000

Santos, Renata Ribeiro dos. “O breve espaço da arte latino-americana em Portugal.” *Revista-Valise, Porto Alegre*, v. 8, n. 15 (2018): 158-170.

Santos, Renata Ribeiro dos. “Um oceano inteiro para nadar. A (des)presença da arte do Brasil (século XX) em Portugal, 1980-2000.” *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFGM*, 4(7) (2014): 184-198.

Sarduy, Severo. *Barroco*. [Lisboa]: Veja, [s.d.].

Schwarcz Lilia M. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário*. São Paulo: claroenigma, 2012.

Schwarcz, Lilia M. *Sobre o Autoritarismo Brasileiro*. Lisboa: Penguin Random House, 2020.

Schwarcz, Lilia M. e Heloisa M. Starling. *Brasil: Uma Biografia*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2015.

Schøllhamer, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. EPUB.

Seligmann-Silva, Márcio. “Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina.” *Temas em Psicologia*, vol. 17, n.º 2, (2009): 311-328.

Simioni, Ana Paula Cavalcanti. “Modernismo no Brasil: campo de disputas.” Em *Sobre a Arte Brasileira. Da Pré-História aos anos 1960*”, organizado por Fabiana Werneck Barcinski, 232-263. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

Sollers, Philippe. “Vertigo by Adriana Varejão.” Em *Adriana Varejão. Chambre d'échos*, 12-13. Paris: Fondation Cartier, 2005.

Sontag, Susan. *On Photography*. London: Penguin Books, 2008.

Stahel, Urs. “Do desaparecimento, esquecimento e reaparecimento. A arqueologia visual de Rosângela Rennó.” Em *Rosângela Rennó. Frutos Estranhos / Seltsame Früchte / Strange Fruits*, editado por Rita Lopes Ferreira, 35-57. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

Stam, Robert, e Ella Shohat. *Race in Translation. Culture Wars around the Postcolonial Atlantic*. New York and London: New York University Press, 2012.

Tassinari, Alberto. “Nós e os Pós.” Em *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, editado por Ricardo Basbaum, 236-256. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

Teixeira, Nínia Cecília Ribas Borges. “O corpo feminino na obra de Adriana Varejão: transgressão e ruptura.” *Revista de Programa de Pós-Graduação da Universidade de Paso Fundo*, v. 13-n.2 (2017): 296-310.

Valle, Enéas. “Os Geodemas de Uá Moreninha.” Em *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, editado por Ricardo Basbaum, 285-291. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

Varejão, Adriana. *Adriana Varejão, Trabalhos e Referências 1992-1999*. São Paulo: Galeria Camargo Vilhaça, 1999.

Videobrasil. “Rosângela Rennó fala sobre ‘Vera Cruz’, um documentário impossível.” YouTube, 10 de abril de 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=wVhuKLyNxUA>

“Visões de um Rio utópico na exposição colaborativa da artista Rosângela Renno.” *Zum. Revista de Fotografia*, 15 de dezembro, 2017.

<https://revistazum.com.br/noticias/rio-utopico-rosangela-renno/>

Vlachou, Foteini. “Why Spatial? Time and the Periphery,” *Visual Resources*, 32 (1-2) (2016): 9-24

<http://10.1080/01973762.2016.1132500>

Zamudio-Taylor, Victor. “Ultrabaroque: art, mestizaje, globalization.” Em *Ultra-Baroque – Aspects of Post Latin American Art*, editado por Elizabeth Armstrong e Victor Zamudio-Taylor, 141-153. San Diego: Museum of Contemporary Art, 2001.