

PERSPECTIVAÇÕES SOBRE A COLONIZAÇÃO BRASILEIRA

Lilia Schwarcz & Adriana Varejão. *Pérola imperfeita: a história e as histórias contadas por Adriana Varejão*. São Paulo, Cobogó/Companhia das Letras, 2014. 360 páginas.

Marco Antonio Gonçalves

Uma proposição de Friedrich Nietzsche (1968, n. 481 *apud* Overing e Rapport, 2000, p. 206) nos ajuda a pensar a relação entre artistas e criação de mundos: a criação de qualquer mundo (dos artistas ou não) depende da força fabuladora das pessoas que, a partir de uma imaginação pessoal, criam o mundo, elas próprias e suas perspectivas sobre o mundo criado.

Essa proposição de Nietzsche permite tomar a imaginação, a criatividade, a forma de conectar e estabelecer relações, caras aos artistas, como construção de seus mundos, suas cosmologias, suas cosmografias. Esta seria, por assim dizer, a estrutura central do livro *Pérola imperfeita*, literalmente a história e as histórias na obra de Adriana Varejão. Lilia Schwarcz e Adriana Varejão, neste encontro, revelam uma complexa cosmologia em que podemos adentrar em seus detalhes, suas partidas, suas conexões.

O livro apresenta camadas de imagens produzidas no diálogo fecundo entre Varejão e Schwarcz: imagens das obras da artista, a narração de suas imagens, a narração de Schwarcz sobre a história, sobre as imagens e sobre os relatos de Adriana e assim por diante. Uma infinidade de elaborações e reconfigurações de imagens de imagens. Ao adentrar nesse mundo, o leitor poderá construir novas imagens de imagens, encarnando, assim, a proposta da obra de Varejão.

Schwarcz produz uma espécie de “fundo cósmico chinês” em que a obra de Adriana se adere – uma paisagem mental e imagética da colonização no Brasil do século XVI ao século XX. Este encontro produz a etnografia de uma obra, de uma vida; buscam-se os eventos que disparam ideias, intenções, torções; dispositivos que produzem o que pode ser denominado centro de dispersão e atração na obra da artista Adriana Varejão. O livro, ao refazer tais conexões, abre possibilidades de compre-

ensão de sua obra e, ao juntar ideias e sentimentos pessoais a universos intelectuais, constrói o que pode ser apreendido como “cosmologia Varejão”.

A maneira pela qual a artista se apropria das referências e as transforma – uma verdadeira “incorporação” – insere sua obra, segundo Schwarcz, no que denominamos “canibalismo”. Creio que se trata de um canibalismo *à la* Tupinambá, que opera como uma perspectivação do mundo. Esse sentido ecoa na célebre conversa entre Cunhambebe e Hans Staden, quando este diz: “E esse mesmo Cunhambebe tinha uma grande cesta cheia de carne humana diante de si e estava a comer uma perna, que ele fez chegar perto de minha boca, perguntando se eu também queria comer. Respondi que somente um animal irracional devora a outro, como podia então um homem devorar a outro homem? Cravou então os dentes na carne e disse: *Jau ware sche (jauar e xé)*, [(jaguar eu)] – sou um jaguar, está gostoso” (Staden, 1900, p. 100). Na posição de jaguar, ele podia comer um homem. Este é o elemento fundador do perspectivismo, sua pedra fundamental (Viveiros de Castro, 2002). Cunhambebe não comia simplesmente um inimigo, ele era “inimigo” (Viveiros de Castro, 1986, p. 620); acedia a essa posição ao adotar a perspectiva da onça. Porém, ênfase aqui a noção de perspectivação e não propriamente o perspectivismo ameríndio. Em trabalho sobre a ironia como figura de linguagem, Kenneth Burke (1954, pp. 94-95) delinea a ideia de perspectivação ao entender o chiste e o humor como uma forma de produzir uma “perspectiva pelas incongruências”, isto é, quando a ironia entra em ação, produz a possibilidade de perspectivação. Retornamos aqui à ironia de Cunhambebe, que desconcertou Hans Staden, e aos seus deslocamentos, às paródias propostas pela obra de Varejão.

Essa percepção sobre o canibalismo põe em evidência uma possibilidade de ser e de estar no mundo que desafia o modo de pensar ocidental, em que tomamos como contraditórias as identidades baseadas em percepções de mundos distintos. Portanto, a questão que move o pensamento ameríndio não se apoia no princípio do “ser ou não ser”, humano ou onça, humano ou animal, mas sim em uma tomada de posição: um princípio no qual a diferença e a alteridade engendram uma complexidade que envol-

ve soma e síntese, adição e não contradição. O ser, nesse universo, é resultado de processos, de relações culturais e históricas e, por isso, ele é por definição um “estar” no mundo. Assim, Schwarcz encaminha, em muitos momentos do livro, a percepção estética sobre a alteridade proposta por Adriana rumo ao modelo de pensamento ameríndio. Em alguns momentos explicita o próprio conceito de perspectivismo, procurando criar possíveis diálogos entre a obra de Varejão e este modo de o pensamento operar. Varejão, em sua obra, não essencializa a colonização. Ao contrário, esta é apresentada como um modo de “estar”, de produzir relações concretas, de propor torções, como uma cosmologia generativa, que gera novas perspectivas sobre os fatos, os processos e os eventos da colonização.

No canibalismo, os Tupinambá comiam os semelhantes, pessoas que falavam sua língua e partilhavam sua cultura. Por isso, os cativos casavam com as irmãs dos que os capturavam e eram engordados como *xerimbabos*, animais domésticos, para o festim canibal. Há aí um paradoxo entre as imagens de Theodor de Bry e as palavras (não menos imagéticas) de Hans Staden, Jean de Léry e José de Anchieta. Estes últimos, sim, ao contrário do primeiro, elucidaram o que significava o canibalismo, dado sua centralidade para os Tupinambá e para os europeus que se defrontavam na América com esse tema. Anchieta (1947) faz uma interpretação singular para explicar por que as mulheres Tupinambá comiam seus próprios filhos, baseando-se na ideia Tupinambá da concepção – o princípio patrilateral. Nesse sentido, se uma mulher engravidava de um inimigo, de um cativo de guerra, seu filho seria filho de inimigo e, portanto, digno de ser consumido em uma ocasião especial.

Lemos no livro: “Adriana Varejão poetiza o que lê e faz dos textos instrumentos para outras histórias”. Sua narrativa depende dos fatos selecionados, recontados, lembrados e esquecidos. Trata-se, portanto, de uma obra, definida pela própria artista, sempre “inacabada”, uma vez que depende de acontecimentos que disparam novos caminhos e novas direções. O evento é crucial na “cosmologia Varejão”: situações, objetos, marcas que atuam como centros de dispersão de ideias. O evento não está contra a estrutura, mas a seu favor, o que garante a

vitalidade e a produção de novos sentidos. É uma espécie de dispositivo e propulsor cosmológico. Sobre a obra *Mapa de lopo homem II*, por exemplo, elaborada a partir do livro *A cartografia portuguesa e a construção da imagem do mundo*, Schwarcz chama atenção para o lugar estrutural do evento, aquilo que no mapa original fez disparar a transformação do olhar, a perspectivação da própria carta geográfica e, no limite, a síntese de uma nova concepção de colonização: “O livro que a artista utilizou traz um estranho borrão vermelho [sobre o mapa]; quem sabe um registro de um acidente geográfico ou apenas um mero descuido na impressão. O pequeno deslize se converte, no entanto, em trunfo nas mãos de Adriana Varejão, que corta literalmente e metaforicamente a tela”. Na transfiguração do mapa, enxergam-se, assim, cortes, cicatrizes, suturas, sangue.

Em outro momento, Adriana vai à China, interessada em *tai-chi*, acupuntura e medicina; dessa viagem traz um misterioso livro que será decifrado mais tarde em obras que sintetizam seu olhar da “China brasileira”: *Quadro ferido*, *De Macau a Vila Rica*, *Panorama da Guanabara* e *Éden*. Essas telas reconstruem, com as devidas diferenças, um fundo harmônico das pinturas de paisagem chinesas com intromissões da paisagem de Albert Eckhout e Frans Post sobre o Brasil. Tomando a interpretação do antropólogo Philippe Descola (2010) sobre os regimes de imagens e pensamentos, as pinturas de paisagem chinesas não são uma réplica da natureza, mas, sim, do cosmos, e, por isso, ligam-se ao modo de pensar analógico, um mundo que se apresenta a partir de diferenças de fisicalidade e de interioridade. A paisagem de Eckhout, por outro lado, como “imitação da natureza”, condensa a ideia de naturalismo, um modo de pensar que aponta para as diferenças da interioridade e para as semelhanças da fisicalidade (natureza e cultura, animal e humano, se opõem com base em diferenças de seres com e sem alma, mas todos possuem corpos semelhantes). A síntese de Varejão introduz um terceiro elemento, que dá conta de seu próprio regime imagético. Ao aproximar China e Brasil, a artista destaca aspectos que passam a ser vistos sob novas perspectivas. Na paisagem chinesa – mundo em que a natureza é a própria cosmologia –, Varejão introduz, em *Quadro ferido*, dois guerreiros no centro, um índio

Mura (referência a Alexandre Rodrigues Ferreira) e um guerreiro africano de Eckhout. Essas figuras parecem surgir como resistências anímicas ao naturalismo de Eckhout e ao analogismo das paisagens chinesas. O animismo seria, por assim dizer, um regime que aposta nas semelhanças da interioridade e nas diferenças da fisicalidade – trata-se de um mundo em que animais e homens partilham uma mesma interioridade (alma) em corpos diferentes. Os guerreiros no centro da tela expressam a ideia de que a colonização é antes de tudo uma guerra de imagens produzidas por diferentes sistemas de ver o mundo: o naturalismo europeu, o analogismo chinês e o animismo ameríndio.

A mesma lógica se repete em *Éden*. A China aparece como um fundo cósmico analógico: a laca vermelha, o dourado dominante nos traços, um casal de chineses copulando na parte esquerda do quadro, uma multiplicidade de animais imaginados no centro e, no lado extremo direito da tela, um ser estranho, semelhante a um ser humano, copula com um animal. Este rebatimento da fórmula analogista cósmica da paisagem chinesa e os pontos anímicos ganham pleno sentido na cópula entre humanos e animais; cópula que é, ela mesma, uma fusão, isto é, uma expansão da ideia de humanidade para a chamada natureza, característica do pensamento animista.

Observa-se no quadro *De Macau à Vila Rica* uma percepção de mundo que se aproxima da filosofia formulada pelos Pirahã, parentes dos Mura da Amazônia, que em uma frase sintetizam seu modo de pensar as coisas do mundo: “tudo se parece com tudo mas nada é exatamente igual a nada”. Uma espécie de variação da semelhança através de pequenas diferenças, modo que o pensamento indígena opera criando semelhanças e estabelecendo continuidade. Essa forma instaurada pelo “parecer” remete a uma outra noção, evidenciada por Lévi-Strauss nas *Mitológicas*, quando procurava traçar as linhas mestras do pensamento ameríndio, qual seja, o cromatismo, definido com base em uma conceitualização musical que diz respeito a pequenos intervalos e às contiguidades. Lévi-Strauss enfatiza que a semelhança ou a “pouca diferença” entre um caititu e um queixada, com a qual os mitos trabalham, reforça a ideia de que a semelhança entre os dois porcos selvagens é extremamente significativa para se

estabelecer uma diferença (2004, p. 112; 2005, p. 83). Pássaros semelhantes, como maritaca, periquito e papagaio, produzem as diferenças entre o seco e o úmido, a chuva e o estio, a savana e a floresta (2005, pp. 70-71). A semelhança entre a ema e a seriema engendra a polarização das duas estações do ano (2005, p. 130). Tal concepção revela uma das condições presente na lógica da semelhança: a ideia de que o *um* contém o *outro*. A alteridade não se constrói por pares de oposição, em que o *eu* estaria em oposição ao *outro*. A qualidade cromática desse pensamento leva Lévi-Strauss a reconhecer a potência criativa da mitologia, no sentido de que não se trata de uma mera reflexão sobre como *funciona* o universo. Os mitos avançam para um mundo imaginário tão potente que se pode, a partir daí, fazer as mais diversas associações, como ocorre a Lévi-Strauss quando associa as imagens produzidas na mitologia ameríndia ao imaginário criado nas pinturas de Hieronymus Bosch. Isso evidencia o problema ontológico desse pensamento: a relação entre contínuo e descontínuo, cromático e diatônico, pequenos e grandes intervalos, metonímia e metáfora (Gonçalves, 2007).

É justamente isso que encontramos na obra de Adriana Varejão: ao se aproximar da propriedade cromática, ela estabelece o sentido das coisas baseada nas semelhanças que engendram pequenas diferenças.

Em *De Macau à Vila Rica* vemos, de um lado, os carimbos chineses e, de outro, o coração sangrando – o vermelho é a semelhança que os une. Mas coração e carimbo se aproximam também em seu aspecto semântico: se os carimbos chineses são marcas pessoais, assinaturas, “um objeto laico, porém recorrente na cultura chinesa” (p. 69), a própria etimologia da palavra remete à problemática crucial do colonialismo. Os carimbos chineses transformam-se em coração sangrento na parte inferior do quadro; daí advém o significado da palavra no contexto colonial. Carimbo vem do termo “kirimbu”, do quimbundo africano, cujo significado é a marca que os escravos recebiam antes de seguirem para a América, como prova de pagamento de impostos e taxas à Coroa. A transformação da China em Brasil, do carimbo em coração, evidencia o pensamento analógico que perpassa o obra de Adriana Varejão.

O craquelê da porcelana chinesa na tela, os carimbos, as paisagens, o relicário e a pomba compõem *Paisagem chinesa*. Sobre um fundo cósmico surge em destaque a pomba branca que, desde o século XVIII, é encontrada em Minas Gerais como símbolo do Divino Espírito Santo. A pomba alude ao batizado de Jesus, personificado no próprio relicário. Estamos, pois, no terreno da metonímia, ou melhor, da animização do mundo: o animal (pomba) ganha interioridade (alma); a pomba, sagrada, passa a representar o próprio Jesus e, conseqüentemente, o cristianismo. Na sua feição tropical, ela aparece em uma bandeira que, nas festas do Divino, carnaliza a chegada do menino Jesus no mundo, amalgamando a um só tempo preces, reza, música e cachaça – pilares do barroco mineiro.

Adriana adota a perspectiva do pintor chinês do fim do século XIX, Sunqua, para redesenhar seu panorama chinês da Baía de Guanabara, tensionando as visões e as perspectivas do colonialismo: Sunqua pinta a Guanabara como um ocidental; Varejão repinta a Guanabara como um chinês. A paisagem cósmica chinesa é tensionada pela introdução dos índios, do ambiente tropical, dos negros. Vemos na tela elementos que se misturam por analogia, produzindo pequenas diferenças com a justaposição das imagens.

Na tela *Proposta para uma catequese I: morte e esquartejamento*, cristo é vítima dos Tupinambá. Adriana associa antropofagias: hóstia e carne dos inimigos. Cristãos e índios partilham crenças semelhantes que se comunicam na fluência das imagens. A posição de cristo como vítima dos Tupinambá inverte a perspectiva do colonialismo, transformando a proposta em problema de catequese. Em *Proposta para uma catequese II: aparição e relíquias*, as semelhanças semânticas e imagéticas fazem emergir diferenças que perspectivam nossa visão sobre a catequese. Mais uma vez a lógica antropofágica comparece para pensar as relíquias. O braço de São Bento e a perna figurada como ex-voto na Igreja de Santo Amaro instauram correspondências com os desenhos de De Bry sobre os Tupinambá. Essa montagem produz choque e torções na concepção do colonialismo. As figuras são a própria *mimesis* da colonização, quando índios tomam os corpos dos ocidentais no modo de apresentação do caminho a

seguir, como revelam as cenas de canibalismo observadas de uma varanda, por entre as colunas. O ver “por entre” parece decisivo no modo sensorial proposto pela “cosmologia Varejão”.

O interessante nos desenhos de De Bry é que seus modelos – homens e mulheres canibais – são, sem dúvida, em sua forma, “europeus”, pessoas semelhantes àqueles que observam as imagens. Suas proporções, suas formas, seus gestos são absolutamente europeus, e seus desenhos mostram esta potência de se pensar o colonialismo a partir de uma experiência sensorial, ou seja, é a partir dos corpos das gentes europeias que podemos vislumbrar os Tupinambá. Nesta lógica de que “nós somos outros”, vemos os europeus adotarem os costumes do povo indígena: nus, eles praticam o canibalismo. Desse modo, a colonização já se inicia com uma imagem invertida. Figurar a colonização parece ser, desde sempre, dar a ver suas contradições. Adriana mime-tiza duplamente De Bry. Ao inverter o sentido do “nós somos outros”, ela instaura a possibilidade de os “outros sermos nós” (cristo e canibalismo; ex-votos e partes do corpo).

Em *Carne à la Taunay* percebe-se um modo especial de figurar a condição da alteridade no centro da cena: carne devorada no seu duplo sentido por europeus e Tupinambá; comida no seu duplo sentido, de alimento e sexo. Carne de índios e negros, mediações que saltam das telas para os pratos oferecidos. Tela vira carne, e carne vira tela, efeito mediado pelos pratos da Companhia das Índias. O ato de comer permite estabelecer uma outra relação com as obras dos artistas franceses. Comer o inimigo impulsiona, na síntese artística, a reflexão sobre as relações daí derivadas: comendo a carne-tela nos pratos da Companhia das Índias refiguramos a colonização.

Um manequim desmembrado, 21 espelhos que refletem partes do corpo, fotografias que captam a imagem dos espelhos, telas que tomam a forma das fotografias. Estamos situados no universo da instalação *Estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo*. Acompanhamos o processo de desmontagem da imagem arquetípica de Tiradentes, outrora quase banalizada em livros didáticos: do quadro original, o manequim aos pedaços; reflexos no espelho, fotografias; ao final, volta-se à tela. Uma “digestão” por

imagens. As telas sobre o quadro Tiradentes esquartejado, de Pedro Américo, resgatam a mesma sensorialidade por verossimilhança da pintura original, apresentando, então, Tiradentes literalmente em 21 telas, o que revela como Adriana compreende o colonialismo: pela carne, pelos pedaços, pelo corpo.

Se as representações das saunas e os azulejos trazem à tona a questão da assepsia, certamente vinculada à ideia de civilização, transportam-nos, por outro lado, às suavidades das diferenças, a uma ordem das semelhanças. Mais de mil matizes de amarelo, verde, azul, rosa: “tudo se parece com tudo, mas nada é exatamente igual a nada”. As pequenas diferenças produzem uma desessencialização do verde, do amarelo, do rosa. Uma espécie de afirmação do não “ser”, potencializando a possibilidade de uma tonalidade. De um pequeno intervalo entre as muitas possibilidades de ser amarelo, por exemplo, o mais importante é o “estar” amarelo. Nesse sentido, as saunas, por conta de seu cromatismo, por sua não menos inquietante assimetria monocromática, amplificam as diferenças que, por sua vez, vão ganhar plena potência nas ruínas constituídas de charque. Aqui caminhamos dos pequenos aos grandes intervalos. Vemos paredes com incisões, línguas que se projetam da tela, tensionamento dos intervalos, do que é interior e do que é exterior. Porém, Adriana não segue uma geometria euclidiana que delinea os limites do dentro e do fora. Seu modo de operar é topológico – expõe materiais diversos como charque e azulejos para propor uma solução de continuidade própria da topologia. Solução que coincide com um modelo da colonização brasileira: os pequenos intervalos, a mistura, a não essencialização.

A obra *Em segredo* parece ser um momento de condensação: a história pessoal da artista liga-se à cosmologia Yanomami, a qual, por sua vez, contamina a “cosmologia Varejão”. Operação similar observa-se na obra *Celacanto provoca maremoto*, em que a justaposição entre China e Brasil se condensa no teto de azulejos do Colégio Jesuíta na Bahia, com a presença do jesuíta Charles Belleville; trata-se da presença dos florais chineses no mundo português dos trópicos. Como Schwarcz salienta, juntam-se ali Ocidente e Oriente, China e Brasil. Tanto no teto do Colégio Jesuíta como na obra de Varejão assistimos a uma reordenação do parecido:

os azulejos que caíam ou quebravam eram substituídos pelo critério da semelhança, o que produzia novas formas de justapor coisas parecidas. Essa justaposição, por sua vez, acentuava a diferença. *Celacanto provoca maremoto* passa a ser uma maneira de aproximação que revela a suavidade das incongruências. É justamente este aspecto da colonização portuguesa nos trópicos que Adriana perspectiva em sua obra: uma colonização que se preocupa em produzir graus, cores, semelhanças, detalhes infinitesimais, produzindo uma inquietante e não menos perigosa forma de pensar.

O título do livro, *Pérola imperfeita*, inspirado em obra homônima de Adriana Varejão, reporta-nos a um lugar distante na Índia, em 1510, chamado Barokti, de onde vinham pérolas irregulares ou “jóias falsas”, chamadas de barroquias. No percurso da obra dessa artista singular – verdadeiro sistema de transformações, de recriações, de cópias que alteram, de falsificações que tensionam o verdadeiro –, vemos que sua verdade é a verdade de sua tela. Nesse sentido, a obra de Adriana se aproxima da conceituação deleuziana de “potência do falso” (Deleuze, 2005, p. 176). A artista, elevando o falso à potência, demonstra que a cópia, a falsificação, o imperfeito, não são apenas metáforas da colonização, mas também potência criadora, um modo de perspectivar o sentido da colonização. Ao revelar suas incongruências, (des)constrói sua estética.

BIBLIOGRAFIA

- ANCHIETA, José de. (1947), “Informações dos casamentos dos índios do Brasil”. *Sociologia*, 9 (4): 379-385.
- BURKE, Kenneth. (1954), “Perspectives by incongruity”, in _____ (org.), *Permanence and change: an anatomy of purpose*, Berkeley, University of California Press.
- DELEUZE, Gilles. (2005), *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense.
- DESCOLA, Philippe. (2010), *La fabrique des images: visions du monde et formes de la représentation*. Paris, Musée du Quai Branly.
- GONÇALVES, Marco Antonio. (2007), «Do cromático ao diatônico: as *Mitológicas* e o pensa-

- mento ameríndio». *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 22 (65): 146-149.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (2004), *O cru e o cozido. Mitológicas 1*. São Paulo, CosacNaify.
- _____. (2005), *Do mel às cinzas. Mitológicas 2*. São Paulo, CosacNaify.
- _____. (2006), *A origem dos modos à mesa. Mitológicas 3*. São Paulo, Cosac Naify.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1968), *The will to power*. Nova York, Random House.
- OVERING, Joanna & RAPPORT, Nigel. (2000), *Social and cultural anthropology: the key concepts*. Londres, Routledge.
- STADEN, Hans. (1900), *Hans Staden, suas viagens e cativo entre os selvagens do Brasil*. São Paulo, Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, Typ. da Casa Eclética.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. (1986), *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Anpocs.
- _____. (2002), "Perspectivismo e multinaturalismo na Amazônia indígena", in E. Viveiros de Castro (org.), *A inconstância da alma selvagem*, São Paulo, Cosac & Naify.

MARCO ANTONIO GONÇALVES
é professor do Programa de
Pós-graduação em Sociologia e Antropologia
da Universidade Federal do Rio de
Janeiro (UFRJ) e pesquisador do CNPq.
E-mail:marco@ifcs.ufrj.br.

DOI: <http://dx.doi.org/10.17666/3190167-172/2016>