

El barroco brasileño: deslecturas, controversias y desfondamientos de un archivo

THE BRAZILIAN BAROQUE: DE-READINGS, DEBATES AND
DISLOCATIONS OF A FILE

Mario Camara

CONICET/Universidad de Buenos Aires, Argentina
mario_camara@hotmail.com

RESUMEN: El objetivo de este artículo consiste en presentar una serie de aproximaciones al barroco brasileño desde tres perspectivas que representan la dificultad que el barroco ejerce en torno a su propia definición. En cada una de esas perspectivas se observa que la lectura del barroco modifica lo que denominamos “archivo barroco” y, por lo tanto, su propia configuración en el presente, sus usos y sus potencialidades.

PALABRAS CLAVE: barroco, deslecturas, secuestro, matérico, apropiación.

ABSTRACT: The objective of this article is to present a series of approaches to the Brazilian Baroque from three perspectives that represent the difficulty that the Baroque exerts around its own definition. In each of these perspectives it is observed that the reading of the baroque modifies what we call “baroque archive” and therefore its own configuration in the present, its uses and its potentialities.

KEYWORDS: baroque, de-readings, kidnapping, material, appropriation.

Llegado desde Europa a mediados del siglo xvii, el barroco ha conocido diversas etapas en Brasil: el esplendor y el olvido, la recuperación y la relectura. Su nombre oficial fue “estilo nacional portugués” y un siglo más tarde, en el xviii, *joanino*. De aquel período persisten numerosas construcciones, principalmente iglesias, abigarradas entre las ciudades coloniales de Minas Gerais, en el nordeste del país y, en menor medida, en Río de Janeiro. También de aquel período han llegado hasta nosotros al menos dos producciones literarias de envergadura: los sermones del Padre António Vieira¹ y los poemas de Gregório de Matos². Sin embargo, tal vez por el progresivo desarrollo de una conciencia nacional, tal vez por el descrédito que el barroco sufrió en Europa, todo ese pasado permaneció en estado de latencia durante casi dos siglos. Solo a partir de las primeras décadas del siglo xx, críticos y escritores comenzaron a desempolvar el barroco brasileño, visitaron sus ciudades, estudiaron su arquitectura y, posteriormente, reeditaron y relejeron sus textos. Su recuperación, no obstante, no careció de controversias y polémicas, y aun algunos de quienes lo rescataban lo hacían de un modo que hoy nos parece cuanto menos problemático.

Si bien todo comienzo es arbitrario, la saga del barroco tiene como punto de partida el modernismo paulista de los años veinte y, principalmente, la figura del escritor Mário de Andrade, uno de los líderes de aquel movimiento de vanguardia, continúa con las reflexiones de Roger Bastide³, Rodrigo Melo Franco de Andrade⁴, Gilberto Freyre⁵ y Germain Bazin, hasta llegar a la polémica que protagonizan el poeta concreto Haroldo de Campos y el crítico João Adolfo Hansen a fines de los años ochenta. Será en ese contexto que la artista visual Adriana Varejão comenzará a producir una obra signada por una revisitación de la herencia barroca.

¹ Padre António Vieira (1608-1697), religioso, escritor y orador portugués perteneciente a la Compañía de Jesús.

² Gregório de Matos Guerra (1636-1695), llamado también Boca do Inferno, es considerado el mayor poeta barroco de Brasil.

³ Ver especialmente *Imagens do Nordeste místico em branco e preto* (1945), que recupera los textos que Bastide escribió en su primer viaje al nordeste brasileño. Bastide ya había publicado una serie de artículos sobre el barroco en la prensa brasileña a comienzos de los años cuarenta.

⁴ Rodrigo Melo Franco de Andrade como director del Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional durante los años treinta hace del acervo arquitectónico y minero del siglo xviii el representante máximo de lo nacional.

⁵ Principalmente en sus guías de Recife (1934) y Olinda (1939).

El objetivo del presente texto es dar cuenta, en primer lugar y de modo resumido, de la perspectiva de Mário de Andrade durante los años veinte, del debate entre Haroldo de Campos y João Adolfo Hansen durante los años ochenta, para, finalmente, desarrollar más ampliamente la producción visual de Varejão. Se trata, pese a la heterogeneidad discursiva y disciplinaria de los protagonistas, de establecer una línea histórica que analice estos diferentes protocolos de lectura que se fueron construyendo en torno al barroco, como los de “deslectura”, “transgresión” y “control”, para culminar con el concepto de “desfondamiento” que pone en escena la obra de Adriana Varejao, cuya radical formulación parece exceder y anarquizar los dispositivos de lectura anteriores.

I. DESLECTURAS

Entre los numerosos y frecuentemente anónimos constructores y escultores de los que se alimentó el barroco brasileño, han pervivido hasta el presente dos nombres: Mestre Valentim (1745-1813), cuya actuación se ciñó a Río de Janeiro⁶, y Antônio Francisco Lisboa, más conocido como Aleijadinho (1730-1814), probablemente el nombre más perdurable del barroco brasileño⁷. Nimbado por la leyenda –se dice de él que tuvo lepra y que esculpía con sus herramientas atadas a los brazos sin manos–, toda su obra fue realizada en el estado de Minas Gerais, especialmente en la ciudad de Ouro Preto, Sabará, São João del Rei, y Congonhas⁸. El aprecio de su obra comenzó con Mário de Andrade, que escribe sobre ella una serie de textos en 1920 y en 1928.

En efecto, en 1920, en la *Revista do Brasil*, Mário de Andrade publica una serie de artículos –cuatro en total– sobre “Arte religioso en Brasil” y

⁶ Mestre Valentim proyectó y construyó en Río de Janeiro las siguientes obras: el Chafariz das Saracuras, el Chafariz do Carmo, el Recolhimento de Nossa Senhora do Parto y el Passeio Público.

⁷ Algunos viajeros, como August de Saint Hilaire o Richard Burton, repararon en la obra de Aleijadinho, pero siempre en términos despectivos.

⁸ Los principales monumentos que contienen sus obras son la Iglesia de San Francisco de Assis en Ouro Preto y el Santuario de Bueno Jesús de Matosinhos. Aleijadinho es considerado el mayor exponente del arte colonial brasileño y latinoamericano.

allí presenta sus primeras impresiones acerca de la arquitectura colonial de las iglesias brasileñas⁹. Lo que sorprende es que, pese al rescate de aquella arquitectura, su postura no resulta del todo elogiosa y sí un poco ambigua. En términos generales, acusa al barroco de ser pura ornamentación que esconde la fealdad de la fachada¹⁰.

Ocho años más tarde, Mário de Andrade retoma el barroco a través de la figura del Aleijadinho y nuevamente es posible percibir cierta incomodidad. El artículo comienza intentando detectar cierta diferencia entre la arquitectura del Aleijadinho y el barroco portugués:

Este tipo de iglesia, fijado de manera inmortal en las dos São Francisco de Ouro Preto y São João do Rei, no corresponde solamente al gusto de la época, reflejando las bases portuguesas de la Colonia, sino que también ya se distingue de las soluciones barrocas luso-coloniales, por este o aquel acento, por un encanto más sensual y gracioso, por una “delicadeza” tan suave, eminentemente brasileñas (228).

Sin embargo, la descripción de Mário de Andrade rápidamente establece una primera salvedad:

Son barrocas, no cabe duda, pero su lógica y el equilibrio en que descansa su resolución es tan perfecto, que el embrujo jesuita desaparece, el decorado se aplica con tanta naturalidad, que

⁹ Los textos, reunidos en libro bajo el nombre *A arte religiosa no Brasil*, son los siguientes: “Arte religiosa no Brasil – Triunfo Eucarístico de 1733”, “A arte religiosa no Brasil – Arte Cristã”, “A arte religiosa no Rio”, “Arte religiosa no Brasil – Em Minas Gerais”.

¹⁰ Sostiene Mário de Andrade: “A própria matriz de Caeté, famosíssima, cujo traço foi trazido do reino, não tem a importância artística do Carmo de S. João del Rei ou da inacabada S. Pedro de Mariana. O grande mal do barroco é ter o mesmo defeito do estilo dos romanos: ao passo que por uma nobre unidade estética, no estilo grego ou no gótico, o elemento decorativo reside na parte intrínseca da construção, o romano costumava de elevar os seus monumentos para depois recobrir-lhes por completo a estrutura como os brocatéis de abundante decoração. Como o artista heleno falando ao aluno que esculpira uma Vênus arriada de enfeites e de túnicas, pode-se dizer do estilo romano que ele fez construções ricas por não poder fazê-las belas. O barroco também procede assim, com a circunstância pejorativa de ser nele a própria decoração que determina o estilo” (página), en *A arte religiosa no Brasil*.

si el estilo hay que reconocerlo barroco, del sentimiento cabe decir que es renacentista. El Aleijadinho supo ser arquitecto de ingeniería. Escapó genialmente del lujo, de la superafectación, conservando una claridad, mejor dicho, una transparencia puramente renacentista (228).

Reconoce el barroco en el estilo, pero lo relativiza apelando a una suerte de esencia que se manifiesta en el sentimiento que se obtiene frente a esa imagen. No son rescatados ni el lujo ni la afectación¹¹, dos elementos centrales que definen la estética del barroco. Contrariamente a ello, y desafiando la contraposición que Wölfflin había planteado entre un arte clásico –renacentista– y un arte barroco¹², afirma:

Y viviendo en el Barroco y expresándolo, él va más allá de las lecciones barrocas que presenciaba; su tipo de iglesia expresa un sentimiento renacentista. Y en la toréutica (trabajo de relieve) él pone de manifiesto una ciencia de la composición equilibrada, muy serena, que se escabulle del barroco también. En la escultura, él es toda una historia del arte. Bizantino a veces, frecuentemente expresionista a la alemana, recordando a Cranach, a Baldung o Klauss Sluter; y más ocasionalmente realista, de un realismo más español que portugués (234).

En la pluma de Mário de Andrade, Aleijadinho aparece revestido de un aura renacentista y aun expresionista, para culminar sosteniendo que: “¡El Aleijadinho recuerda todo! Evoca a los primitivos itálicos, bosqueja el Renacimiento, ahonda lo gótico, casi francés a veces, muy germánico casi siempre, español en el realismo místico” (235).

Sin embargo, pese a estas truculencias argumentativas, las ciudades coloniales mineras –y la obra de Aleijadinho en particular– fueron una referencia ineludible para el grupo modernista. Interesados en la invención de una cultura nacional, conocer aquellos pueblos se transformó en una inspiración reveladora. Como prueba de ello, cabe destacar aquí un acontecimiento importante: en 1923, Mário de Andrade junto a Olívia Guedes Penteadó,

¹¹ Wölfflin hablará de un gusto por la teatralidad, lo escenográfico y lo fastuoso como una de las cinco características del barroco.

¹² Mário de Andrade conocía y tenía en su biblioteca un ejemplar de *Renaissance und Barock* (1888) de Wölfflin

Oswald de Andrade, Nene Andrade, Blaise Cendrars¹³, René Thiollier y Gofredo da Silva Teles protagonizaron lo que hoy se conoce como “la caravana modernista”¹⁴. La caravana visitó el carnaval carioca y las ciudades coloniales de Minas Gerais durante la Semana Santa. Meses después de aquel viaje, Oswald de Andrade publicaría su manifiesto *Pau Brasil* y un año después su primer libro de poemas auténticamente vanguardista, también llamado *Pau Brasil* (1925), mientras que Mário de Andrade publicaría su *Clã do Jabuti* (1927). De alguna manera, ese desplazamiento hacia el pasado barroco brasileño tuvo un poderoso efecto sobre los modernistas. Abandonando la heterogeneidad y el cosmopolitismo que habían demostrado dos años antes, en la Semana de Arte Moderna, descubrirían en el carnaval de Río de Janeiro, en las ceremonias religiosas de Minas Gerais y en su arquitectura, que poseían un pasado *primitivo*. Debemos apuntar entonces que para los modernistas brasileños esas ciudades fueron configuradoras de su propia especificidad en cuanto vanguardia, obtuvieron allí su nota nacionalista.

¿Cómo explicar entonces el gesto de Mário de Andrade? ¿Cómo explicar que su lectura temprana, y en cierta medida fecunda, haya sido al mismo tiempo una deslectura? Probablemente haya que buscar una respuesta en el propio afán nacionalista que comenzaba a guiar a los modernistas. El barroco brasileño representaba el pasado colonial y portugués y, de hecho, el barroco bajo su ropaje manuelino había representado uno de los momentos de esplendor en la arquitectura portuguesa. A diferencia de Lezama Lima, que vio un barroco auténticamente americano, Mário de Andrade no consiguió inventar esa categoría. Observó, sí, rasgos diferenciados en la arquitectura barroca minera, pero los atribuyó no al barroco, sino a otros estilos diversos. Como apunta Simão Gomes Junior en un texto fundamental sobre la relación entre Mário de Andrade y el barroco brasileño, en la mirada del escritor paulista lo excepcional en Aleijadinho siempre excedía al barroco¹⁵.

Se podría concluir que la deslectura de Mário de Andrade –y de los modernistas en general– tuvo por resultado la consolidación de un

¹³ Blaise Cendrars era un poeta belga, francés por adopción, central para el cubismo y difusor de la cultura negra en Francia, que llega a Brasil invitado por el magnate cafetalero Paulo Prado, a quien había conocido en París, mecenas de los modernistas, dispuesto a indagar en la cultura popular.

¹⁴ Mário de Andrade ya había estado en 1919. Sus textos de 1920 son resultado de ese primer viaje.

¹⁵ Se trata de *Palavra peregrina: o barroco e o pensamento sobre letras e artes no Brasil*.

movimiento de vanguardia que, si atendemos a su poética sintética y montajística, paradójicamente enterró el barroco por algunas décadas. Desleyéndolo y al mismo tiempo haciéndolo funcionar como una de las notas fundamentales de la nacionalización de la vanguardia, Mário de Andrade coloca la obra de Aleijadinho como una manifestación de lo nacional a costa de resignar su principal característica, precisamente su entramado irresoluble entre lo propio y lo otro. Su operación quizá haya sido el origen de la tardía valorización del barroco por parte de la crítica brasileña.

2. LA DISPUTA POR EL ARCHIVO: ¿TRANSGRESIÓN O CONTROL?

En la tercera tesis de *95 tesis sobre la filología*, Werner Hamacher sostiene: “El hecho de que los lenguajes tengan que ser aclarados filológicamente quiere decir que nunca son suficientes. Filología es repetición, esclarecimiento y propagación de lenguajes inescrutablemente oscuros” (9). A diferencia de la deslectura de Mário de Andrade, la polémica entablada a fines de los años ochenta del siglo pasado entre João Adolfo Hansen y Haroldo de Campos coincide en la “existencia” del barroco brasileño pero disiente en torno a su significación y sus posibles efectos en el presente¹⁶. El objeto concreto de disputa esta vez es la producción del poeta bahiano seiscencista Gregório de Matos. El tercero en discordia de aquella polémica es el crítico Antonio Candido y su texto *Formação de la literatura brasileira*, publicado en 1956, en el que excluía al barroco de la historia de la literatura brasileña¹⁷. Candido, recordemos, no negaba su existencia, más bien sostenía que el barroco literario brasileño no debía ser pensado en el momento de su emergencia como un estilo nacional, pues no había un público lector organizado ni existía la literatura brasileña como institución, algo que recién sucederá en la segunda mitad del siglo XIX, bajo la figura tutelar de Machado de Assis.

¹⁶ El libro de João Adolfo Hansen tiene por título *A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII* (1989), el de Haroldo de Campos, *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira* (1989).

¹⁷ Afrânio Coutinho ya le había reclamado la supresión del barroco en 1959 con la publicación de su *Conceito de Literatura Brasileira* (1958).

Haroldo de Campos apuntaba contra esa exclusión y señalaba que había obturado el aprovechamiento poético que podría hacerse en el presente de la figura de Gregório de Matos. Volviendo a Hamacher, lo que Haroldo de Campos postulaba era que solo desde su presente el lenguaje de Gregório de Matos decía más de lo que había dicho en su contexto original. La recriminación de De Campos, sin embargo, era aún más abarcadora y propositiva, en tanto impugnaba una historiografía que suponía dominada por lo que consideraba un fatalismo lineal-evolutivo. En otras palabras, condenaba la escritura de una historia que construía sus archivos (el barroco) y los desactivaba¹⁸.

Del lado contrario, João Adolfo Hansen sostenía que barroco brasileño, lejos de ser transgresor, era el “agudo florete de los mejores”:

En el antiguo régimen, decía Adorno, la sátira aparecía como el agudo florete de la distinción virtuosa de los mejores. Después de algunas revoluciones, debería aparecer como el grueso garrote de los privilegios.

Hoy, las apropiaciones de “Gregório de Matos”, clasificación de un corpus poético colonial, todavía hacen reencarnar este nombre retrospectivamente en su tiempo, el siglo XVII, como si fuera un individuo liberal-libertino-libertario que profetizó el advenimiento del “Barroco” y de los “neo-Neo” en el retro general de este fin de siglo.

En Bahía del siglo XVII, el orden era impuesto, confirmado, deformado y siempre repuesto como patrón civilizador en varios registros y medios materiales –entre ellos, la sátira atribuida a Gregório de Matos (202).

Como se puede observar, la postura de João Adolfo Hansen posee una impronta fuertemente historicista, cuya propuesta central consiste en ubicar la poesía de Gregório de Matos en su contexto de producción y recepción y negar cualquier potencialidad transgresora a sus versos. Por el contrario, para Hansen, el barroco como estilo constituye un poderoso dispositivo

¹⁸ La relectura y la recuperación de Haroldo de Campos de Gregório de Matos debe incluirse en la serie de relecturas y recuperaciones que venía realizando junto a su hermano Augusto de Campos y Décio Pignatari, que incluía la obra de Oswald de Andrade, pasando por Joaquim de Sousa Andrade, más conocido como Sôsândrade, y Pedro Kilkerry, poeta simbolista el primero, poeta y cronista integrante del premodernismo el segundo.

de control moral y colonial. De este modo, Hansen se niega a observar el pasado barroco desde una perspectiva a la que considera anacrónica. El barroco literario brasileño más que transgredir el sistema, en este caso la monarquía portuguesa, formaba parte de él y lo reafirmaba mediante una práctica ejemplar. Negar cualquier potencia al barroco brasileño significa, precisamente, atacar el núcleo de la singularidad brasileña y latinoamericana, privarla de toda estrategia transgresora y contrabandista frente al poder imperial y frente a Europa como fuente de sentido.

La lectura de De Campos, por el contrario, piensa el barroco como el hecho diferencial americano, cuya existencia funciona como una crítica a los modelos de modernidad imperante. En este sentido, el barroco habría excedido su origen arquitectónico y literario para transformarse en un proyecto de modernidad alternativa, guiado tanto por un rechazo a una ideología del desarrollo como por la deconstrucción de una perspectiva esencialista de la identidad. En un texto sobre Oswald de Andrade, contemporáneo a su discusión con Hansen, De Campos amplía su reflexión teórica sobre el barroco en sintonía con los desarrollos críticos latinoamericanos y franceses. En aquel texto, titulado “De la razón antropofágica: diálogo y diferencia en la cultura brasileña”, sostiene que:

El barroco es el no-origen, porque es la no-niñez. Nuestras literaturas, al surgir con el barroco, no tuvieron infancia (*infans*: lo que no habla). Nunca fueron afásicas. [...] Articularse como diferencia en relación a esta panoplia de *universalia*, he ahí nuestro “nacer” como literatura: una suerte de partogénesis sin huevo ontológico (9).

El barroco brasileño no sería la representación de la identidad nacional ontológica sino una forma que siendo no nacional, pero habiendo asumido una torsión nacional, actúa como destructora del logocentrismo europeo. Asumido de manera intersticial, el barroco brasileño construye su diferencia en el interior de un código ya maduro.

Más que asumir una postura en relación con aquel debate, entre el barroco como dispositivo de control o como forma deconstructiva, quisiera remarcar la propia existencia de la controversia, pues ella alude a la dificultad en torno a su recepción. Hará falta poner en serie el trabajo de Adriana Varejão¹⁹ durante los años ochenta para observar

¹⁹ Todas las obras de Adriana Varejão se pueden visualizar en www.adrianavarejao.net

que su gesto coincide y, al mismo tiempo, sobrepasa las discusiones que acabamos de describir.

3. EL BARROCO COMO DESFONDAMIENTO

Formada en los talleres de Parque Laje, en 1985 Varejão visita por primera vez Ouro Preto, en lo que constituye su contacto inaugural con parte del legado barroco brasileño. Solo tiempo después, según sostiene en diversas entrevistas, comienza a leer a Severo Sarduy y Gilles Deleuze²⁰. Dos años más tarde de aquel viaje, inicia su primera serie, *Barrocos*, un conjunto de cinco telas pintadas al óleo en las que trabaja a partir del barroco religioso que había podido contemplar en Ouro Preto²¹. Sin la complejidad que tendrá su producción posterior, en esta serie, sin embargo, aparecen por primera vez motivos que perdurarán: la azulejería conventual y el uso del rojo como presencia informe, por ejemplo. La operación de Varejão se la puede enmarcar en lo que Tadeu Chiarelli, intentando definir algunas características de lo que se conoció “generación del 80”, a la que Varejão perteneció²², denominó “imágenes

²⁰ Afirma Varejão: “El escritor cubano Severo Sarduy ha tenido una gran influencia en mi obra porque reflexionaba sobre el Barroco desde una perspectiva muy densa. Hay dos libros que han sido importantes: *Escrito sobre un cuerpo* y *Barroco*. Al ser cubano, su perspectiva era diferente de la de los europeos. Al principio, su obra, junto con la de José Lezama Lima y la de Octavio Paz, fue fundamental para ayudarme a construir mi armazón intelectual. Algo más tarde, en la década de 1990, leí *Visión del paraíso*, del historiador Sérgio Buarque de Holanda, y *Casa-Grande y Senzala*, de Gilberto Freyre. Con estos dos libros se empezó a formar mi perspectiva sobre la historia en mi obra. En los últimos años he estado trabajando activamente con la obra de historiadores contemporáneos como Carlo Ginzburg y Giovanni Levi, y, en Brasil, con Lilia Moritz Schwartz, Antonio Risério y el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro”. En <http://abcblogs.abc.es/alejandradeargos/2016/10/25/entrevista-a-adriana-varejaol>

²¹ La serie está compuesta por: *Natividade* (1987) (180 x 130 cm), *Altar amarelo* (1987) (175 x 145 cm), *Azulejos* (1988) (150 x 180 cm), *Anjos* (1988) (190 x 220 cm) y *Santo* (1988) (175 x 145 cm).

²² Se le llama “generación del 80” a un grupo de artistas que participaron de la muestra *Como vai você, geração 80?* realizada en la escuela de Artes Visuales del Parque Lage de Río de Janeiro en julio de 1984. En esa muestra participaron, entre otros, Nuno Ramos, Leda Catunda, José Leonilson, Sérgio Romagnolo,

de segunda generación”. En efecto, mediante un complejo sistema de apropiación, Varejão construirá su peculiar forma de ingresar al barroco moderno (neobarroco). *Barrocos* reproduce con relativa fidelidad motivos tales como retratos de santos, ángeles y la Virgen María. Pese a ello, no se trata de un mero pastiche ni de una apropiación melancólica, sino de una cita recontextualizada, inserta en otra cadena de sentido, que al ser revisitada adquiere una nueva significación.

En algunas producciones posteriores, las que me interesa analizar aquí, la artista duplica la referencia barroca como sistema de dominio y como contrasistema²³. El primero se encuentra más próximo al leído por João Adolfo Hansen, mientras que el segundo deconstruye la lectura deconstructiva de Haroldo de Campos. Desde la perspectiva de Hansen, el barroco consistió en la aplicación de decoros específicos para géneros, centralización del poder monárquico y señalamiento de que todo “irracionalismo”, “informalidad” y “angustia” debía ser racionalmente formalizado como efecto de la informalidad de una pasión, pero siempre de una pasión aristotélicamente reglada. Se reproducía, de este modo, un todo social objetivo, visibilizando los modelos institucionales que regulaban una experiencia colectiva compartida, aunque de manera asimétrica. En todos los casos, estas representaciones transmitían una jurisprudencia de los signos, compartida colectivamente como memoria social de “buenos usos”²⁴. Sobre este barroco, que en el plano visual podríamos traducir como un régimen escópico que tuvo por objetivo la colonización y el adoctrinamiento en el nuevo continente, actúa Varejão. Lo convoca, lo recupera, se lo apropia, lo contamina y, lo que más importante, lo tajea.

A partir de 1993 comienza la serie *Proposta para uma Catequese*. Según apunta Varejão, para ese entonces, además de Severo Sarduy y Gilles Deleuze, había leído *Visão do paraíso* de Sérgio Buarque de Holanda, y *Casa grande e senzala* de Gilberto Freyre. Este último, publicado en los años treinta, había sido un verdadero parteaguas en los estudios sobre la esclavitud y el pasado colonial brasileño. Freyre invertía la concepción negativa que se tenía del negro hasta ese momento, describía y analizaba su contribución a la empresa colonial y celebraba el mestizaje intenso

Fábio Míguez, Beatriz Milhazes, Luiz Zerbini y Daniel Senise. Aquel evento fue leído como un retorno a la pintura, luego del abstraccionismo de los setenta.

²³ De cierta manera, ese doble barroco ya está funcionando en su serie *Barrocos*.

²⁴ Ver *A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*.

entre negros y portugueses que se había ido dando a lo largo de los siglos. El ensayo de Sérgio Buarque de Holanda, que había sido su tesis para el ingreso como profesor en la Universidad de São Paulo en los años cincuenta, abordaba los mitos y relatos que presentaban a Sudamérica como el paraíso perdido²⁵. Sin que Varejão haya explicitado demasiado qué encuentra de significativo para su proyecto visual en las obras de Freyre y Buarque de Holanda, es posible arriesgar algunas hipótesis. Se trata, en ambos casos, de investigaciones sobre la formación de la sociedad brasileña y sobre las persistencias de ese origen. Por otra parte, de modos diferentes, los textos abordan aspectos que apelan a una constelación sexual/sensual, ya sea a partir de la relación amo-esclavo en el caso de Freyre, ya sea a partir de la idea de paraíso en la tierra libre de culpa en el caso de Buarque de Holanda. Por lo tanto, hay una dimensión histórica que Varejão hará funcionar en sus apropiaciones barrocas y una dimensión sensual, no exenta de violencia, que comienza a aparecer con fuerza en sus pinturas.

Constituida inicialmente por dos dípticos en óleo sobre tela y una obra individual, *Proposta para uma Catequese* se extiende hasta 1998 e integra otras tres pinturas²⁶. Además de las citas barrocas, en esta serie Varejão reproduce un conjunto de grabados sobre las prácticas antropofágicas de los indios tupi en territorio brasileño. Si *Visão do paraíso* fue una investigación que analizaba las visiones utópicas sobre el continente americano, las referencias antropofágicas serán, en algún sentido, su contracara, que harán de Sudamérica y especialmente de Brasil un territorio infernal, habitado por indios devoradores de humanos²⁷. Para analizar el modo en que Varejão construye esta convivencia, antropofagia y barroco, me

²⁵ El libro de Sérgio Buarque solo comenzó a ser leído a partir de los años ochenta. Se convirtió en una fuente fundamental para los siguientes ensayos: *O diabo e a terra do Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial* (1986), de Laura de Mello e Souza, y *Trópico dos pecados: moral e sexualidade e Inquisição no Brasil* (1989), de Ronaldo Vainfas.

²⁶ La serie está compuesta por *Varal* (1993) (165 x 195 cm), *Proposta para uma catequese I Morte e esquartejamento* (1993) (140 x 240 cm), *Proposta para uma catequese II Aparição e relíquias* (1993) (140 x 240 cm), *Azulejarias de cozinha com cacas variadas* (1995) (140 x 160 cm), *Figuras de convite* (1997) (200 x 200 cm), *Figuras de convite II* (1998) (200 x 200 cm).

²⁷ Sobre el uso de las prácticas antropófagas ver Carlos Jauregui. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (2008).

interesa concentrarme en la primera de sus pinturas, *Proposta para uma catequese – Morte e esquartejamento* (1993) (imagen 1).

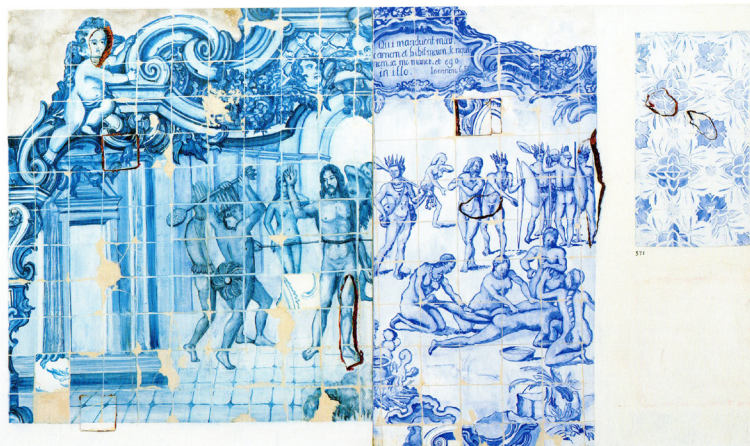


Imagen 1

El título de la obra –y de la serie en general– nos ilustra acerca de la empresa religiosa que se acometió en la Colonia: convertir a los preceptos cristianos a los habitantes del Nuevo Mundo. Varejão utilizó un falso azulejar como fondo, emulando la técnica del pintor minero Mestre Ataíde (1762-1830). En la parte izquierda de la obra, se observa una figura de Cristo presa por una cuerda y rodeada de indios con *tacapes* en las manos, en una probable ceremonia antropófaga. Los detalles arquitectónicos fueron apropiados de una iglesia de Olinda. En la parte derecha, se observa un grupo de indígenas preparando un cuerpo para realizar su ceremonia antropófaga, en una composición inspirada en *Americae Tertia Pars* de Theodor de Bry. La moldura superior copia un panel azulejar de la Iglesia del Convento de San Francisco en Bahía, Salvador. El frontispicio reproduce un fragmento del Evangelio según San Juan, *Qui manducat meam carnem, et bibit meum sanguinem, in me manet, et ego in illo* (Quien come de mi cuerpo y bebe de mi sangre está en mí y yo en él), aludiendo a la dimensión “canibalística” de la eucaristía católica.

Recordemos que los grabados del alemán Theodor de Bry sirvieron como ilustración de la crónica de otro alemán, Hans Staden, cautivo por

nueve meses entre los indios tupinambá²⁸. Aunque con disposiciones diferentes, los grabados reproducidos por Varejão replican las mismas y exactas figuras que aparecen en los originales. No hay intervención en este sentido, aunque sí desplazamiento. De modo que la incrustación de los grabados de De Bry deben ser leídos en el marco de un relato religioso, apuntando con ello, como es notorio, a una supervivencia de la cultura indígena en el interior de la empresa colonial. Sin embargo, la imagen no solo plantea sobrevivencias, sino contaminaciones a partir de la puesta en relación entre la eucaristía como una versión cristiana de la antropofagia. Finalmente, de modo muy diferente de la azulejería conventual, *Proposta* coloca en primer plano los cuerpos desnudos de los indígenas y de Cristo. La escena combina colonialismo, violencia y desnudez.

Resulta imposible obviar que los grabados de De Bry son también una referencia moderna. La vanguardia paulista de fines de los años veinte ya se los había apropiado para fundar el movimiento antropofágico liderado por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral y Raul Bopp. La apropiación de Varejão se torna múltiple y las contaminaciones se multiplican.

Contribuyendo a acentuar la idea de la memoria y la historia como un permanente montaje de relatos en conflicto, la composición de las escenas no es “armoniosa”. Sus dos mitades, que indican lo que fuera un procedimiento habitual en la azulejería brasileña colonial, es uno de los modos en que Varejão nos da a ver ese conflicto. La disimetría aquí es pugna, relación y espesor temporal. Por último y de forma solapada (aunque resultará central para mi posterior análisis), aparece lo matérico²⁹. Por entre la falsa juntura de algunos azulejos se detecta una tímida coloración rojiza (imágenes 2 y 3).

²⁸ Para un estudio histórico de la obra de Theodor de Bry, recomiendo el ensayo de Daniella Contreras *Teodoro de Bry constructor de la imagen del nuevo mundo*. Para un detallado estudio de las fuentes apropiadas por Varejão, la tesis de doctorado de Fátima Nader Simoes Cerqueira, *Memória e persuasão na pintura de Adriana Varejao* (2009), disponible en http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_3576_disserta%E7%E3o%20MESTRADO.pdf

²⁹ Lo matérico asume la forma del tajo y deja ver una materia roja que se puede asimilar a la carne o a las vísceras, tal como se puede observar en otras series de Varejão: *Línguas e cortes*, *Charques* o *Mares e azulejos*, todas accesibles en <http://www.adrianavarejao.net/home>

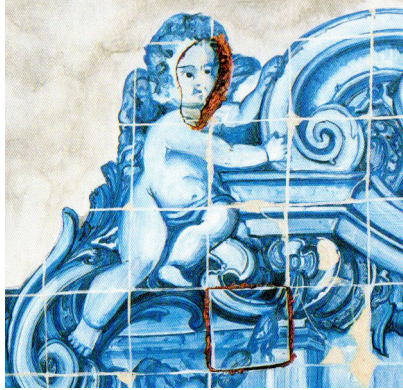


Imagen 2

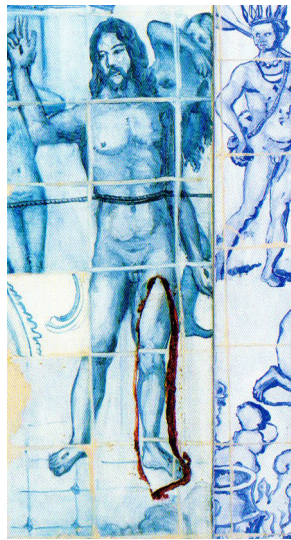


Imagen 3

Esas pequeñas y casi disimuladas manchas rojas son lo que Varejão denomina “carne”. ¿Qué hacen allí? ¿Es la sangre de Cristo anunciada en la parte superior del friso? ¿Es la sangre que brota de los cuerpos descuartizados que devoran los tupinambá? Adelanto una respuesta que voy a desarrollar más adelante y que rechaza cualquier interpretación de

tipo denunciante: por entre las hendiduras de los azulejos, emana la condición irreductible de lo matérico, que excede todo régimen escópico, aun el montaje que acabo de describir.

La presencia de lo matérico producirá una transformación radical en el archivo barroco con el que trabaja Varejão. Es, de alguna manera, parte de ese archivo y también su desfundamiento. Para continuar pensando en este aspecto voy a analizar dos pinturas que integran la serie *Terra incognita*³⁰ y que llevan por título *Filho bastardo (estudo)* (1991) (imagen 5) y *Filho bastardo* (1995) (imagen 7)³¹.

Más que la cita barroca, Varejão se apropia de las pinturas del francés Jean-Baptiste Debret, que estuvo en Brasil entre 1817 y 1831, formando parte de la Misión Artística Francesa. La primera corresponde a *Um funcionário a passeio* (1834-1837) (imagen 4), que representa el ordenamiento patriarcal y esclavista del Brasil del siglo XIX, con el hombre al frente de la fila, y el resto de la familia y esclavos detrás de él. Al observar la pintura de Varejão, reconocemos al personaje de Debret situado en una escena por completo diferente. Lo acompaña una india desnuda y amarrada a un árbol, probablemente a punto de ser asesinada o violada o ambas cosas. En la parte izquierda, otro personaje está violando a una esclava. Y en el centro brota ese tajo enorme que atraviesa casi toda la tela.

³⁰ La serie está compuesta por *Filho bastardo (estudo)* (1991) (óleo sobre madera, 110 x 140 x 10 cm), *Quadro ferido* (1992) (óleo sobre tela, 165 x 135 cm), *Chinesa* (1992) (óleo sobre y agujas de acupuntura, 120 x 100 cm), *Comida* (1992) (óleo sobre tela, 120 x 100 cm), *Passagem de Macau a Vila Rica* (1992) (yeso y cola sobre cola, pintado al óleo, 165 x 195 cm), *Edén* (1992) (óleo sobre madera, 110 x 140 x 10 cm), *Mapa de Lopo Homem II* (1992-2004) (óleo sobre madera, 110 x 140 x 10 cm), *Linha equinocial* (1993) (óleo sobre tela, plástico, epoxi e hilo de plástico, 140 x 160 cm), *Cena de interior II* (1994) (óleo sobre tela, 120 x 100 cm), *Paisagens* (1995) (óleo sobre madera, 110 x 140 x 10 cm), *Filho bastardo II (cena de interior)* (1995) (óleo sobre madera, 110 x 140 x 10 cm), *Carne à moda de Frans Post* (1996) (óleo sobre tela y porcelana, instalación de dimensiones variables) y *Panorama da Guanabara* (2012) (óleo sobre tela y resina, 120 x 550 cm).

³¹ Pertenece a la serie *Viagem Pitoresca* de Debret (1834-39).



Imagen 4



Imagen 5

La segunda tela toma como modelo otra obra de Debret (1821), cuyo título es *Jantar brasileiro* (1821) (imagen 6). La escena representa un almuerzo en una *fazenda* desprovista, en apariencia, de conflictos. Sin embargo, observada a través de la pintura de Varejão, la tensión de esa convivencia se deja ver allí de algún modo: en la desnudez de los niños, en la pose diferenciada de blancos y negros, en que unos comen y otros no. El *Filho bastardo* de Varejão nos hace sospechar que probablemente esos niños negros que están desnudos en el suelo sean los hijos del dueño de la casa y que esa esclava que abanica a la señora haya engendrado al niño desnudo después de ser violada. *Estudo para filho bastardo* y *Filho bastardo* funcionan como anamorfosis al repintar y desplazar la escena de Debret y realizan y concretizan lo latente de las pinturas originales.



Imagen 6



Imagem 7

Esta realización, sin embargo, no tendría nada de demasiado novedoso. Las investigaciones históricas, comenzando con Gilberto Freyre, que Varejão declara haber leído, ya nos han descrito y han analizado el sistema esclavócrata brasileño, basado en un régimen patriarcal. Régimen en el cual, y de modo sistemático, el dueño de la *fazenda* violaba o tenía relaciones sexuales con las esclavas, mezclando violencia y sensualidad. Pero, una vez más, al igual que en el *Filho bastardo (estudo)* reaparece ese enorme tajo. ¿Se trata de la sangre de los vencidos en este caso? ¿Nos muestra el martirio de esclavos e indígenas sometidos a un régimen inhumano? Paulo Herkenhoff nos ofrece algunas claves:

O poder – a religião e o Estado, figurados no macho – produz a miscigenação como encontro violento de etnias, culturas, gêneros e sociedades no intercurso da Europa, África e América. Separando as duas cenas existe um corte, que remete a Fontana e Merleau-Ponty: a tela rasgada como espaço violentamente desvirginado revela a carnalidade pictórica da obra. A pintura de Varejão se localiza numa região entre a sensualidade plástica, visual e tátil, e a razão (2).

Lucio Fontana y Maurice Merleau-Ponty, las dos referencias que aparecen en la cita, son relevantes para continuar pensando en lo matérico en la obra de Varejão. El primero, por sus ya célebres tajos sobre la pintura, los cuales buscaban romper la bidimensionalidad del cuadro y, mediante esa herida, abrir esa superficie, hasta entonces inmaculada, hacia a un afuera indeterminado. Merleau-Ponty, por otra parte, destaca por la dimensión sensorial con la que propuso pensar el mundo y el arte, especialmente la pintura. Quiero citar unas pocas palabras suyas en relación con la pintura de Cézanne y sus diferencias con el impresionismo: “El objeto ya no está cubierto de reflejos perdidos en su relación con el aire y los demás objetos, sino que está como sordamente iluminado desde dentro; la luz emana de él y da por resultado una impresión de solidez y materialidad” (8). Los tajos de Varejão, podríamos afirmar, recuperan el afuera que buscaba Fontana y la iluminación que surgía del interior de los objetos de Cézanne (que le pedía a la inteligencia que la organizara). Sin embargo, y a diferencia de Cézanne, esta iluminación interna –la carne– más que un llamado a nuestra inteligencia, escenifica el misterio de la materia, indómita a cualquier organización.

Las aproximaciones al barroco referidas, las deslecturas de Mário de Andrade, la controversia en torno a sus potencialidades transgresivas o, por el contrario, como dispositivo de control, que ocuparon a Haroldo de Campos y João Adolfo Hansen durante los años ochenta, y la producción artística de Adriana Varejao, exhiben, en los tres casos, una emanación compleja de ese archivo, una inestabilidad que obliga a sucesivas y contrastantes relecturas: el complejo intento de nominación de Mário de Andrade, el antagonismo interpretativo de De Campos y Hansen y el uso del tajo y lo matérico de Varejao como un modo de desfondar ese archivo. Sin embargo, podríamos concluir que el barroco que hace emerger Varejão es un compuesto complejo. Coincide con Hansen al mostrar en sus pinturas su dimensión como dispositivo de control durante la Colonia, se aproxima a De Campos al extraer de sus cuerpos y materiales una potencia transgresora, a través de la cual al mismo tiempo que lo lee también lo deslee. Por último, esa potencia que hace brotar del tajo pone en crisis las lecturas referidas, exhibiéndolas como un mero artificios clasificadores.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, MÁRIO DE. *A arte religiosa no Brasil*. São Paulo, Experimento, 1993.
- _____. *Obra escogida*. Caracas, Editorial Ayacucho, 1979.
- ANDRADE, OSWALD DE. *Pau Brasil*. São Paulo, Edición facsimilar, 2000.
- CAMPOS, HAROLDO DE. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México DF, Siglo XXI editores, 2000.
- O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*. Bahía, Casa Jorge Amado, 1989.
- CANDIDO, ANTONIO. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Editora Itatiaia Limitada, 1993.
- CONTRERAS, DANIELLA. *Teodoro de Bry constructor de la imagen del nuevo mundo*. Chile, Oxímoron, 2014.
- CUE, ELENA. “Entrevista a Adriana Varejao”. *Abc Blogs*. 25 de octubre del 2016. Visitado el 18 de enero del 2018. <http://abcblogs.abc.es/alejandradeargos/2016/10/25/entrevista-a-adriana-varejao>
- CHIARELLI, TADEU. “Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea”. *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas*, Ricardo Basbaum, organizador, Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos, 2001.
- DE MATOS, GREGÓRIO. *Sátiras y otras maledicencias*. Buenos Aires, Corregidor, 2001.
- DELEUZE, GILLES. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. España, Paidós, 1988.
- DÍAZ, VALENTÍN. “Entre Italia y Brasil. El doble nacimiento del Neobarroco en la década del cincuenta”. *Zama*, Nº 6, 2014.
- GOMES JUNIOR, GUILHERME SIMÕES. *Palavra peregrina. O barroco e o pensamento sobre as artes e as letras no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1998.
- HAMACHER, WERNER. *95 tesis sobre la Filología*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2011.
- HANSEN, JOÃO ADOLFO. “Floretes agudos y gruesos garrotos”. *Sátiras y otras maledicencias*. Buenos Aires, Corregidor, 2001.
- _____. *A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Seculo XVII*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

- HERKENHOFF, PAULO. "Pintura/Sutura". *Adriana Varejão*. São Paulo, Galeria Camargo Vilaça, 1996; reeditado en *Imagens de Troca*. Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea, 1998.
- JAUREGUI, CARLOS. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. España, Iberoamericana, 2008.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ. *El reino de la imagen*. Caracas, Ayacucho, 1980.
- MELLO E SOUZA, LAURA DE. *O diabo e a terra do Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo, Campanhia das Letras, 1986.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. *La duda de Cezanne*. Buenos Aires, Casimiro Libros, 2012.
- PERLONGHER, NÉSTOR. *Prosa plebeya*. Buenos Aires, Editorial Excursiones, 2013.
- SIMÕES CERQUEIRA, FÁTIMA NADER. *Memória e persuasão na pintura de Adriana Varejao*. Tesis para optar por al grado de Magíster en Artes. Universidad Federal de Espirito Santo, 2009. Visitado el 18 de enero del 2018. http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_3576_disserta%E7%E3o%20MESTRADO.pdf
- VAINÉAS, RONALDO. *Tropico dos pecados: moral e sexualidade e Inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.

Recepción: 22.01.2018

Aceptación: 09.05.2018