

SEREIAS BÊBADAS: METÁFORAS CORPORIFICADAS NA OBRA DE ADRIANA VAREJÃO

Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira

Resumo: O presente artigo analisa a obra de Adriana Varejão “Sereias bêbadas”, reconhecendo a arte como veículo de significação e comunicação visual. O corpo é uma forma de identificação do feminino e do masculino, mas é especialmente tido como um estigma da representação do poder masculino. É para o âmbito da representação artística que voltaremos nosso olhar, ou seja, para a análise de como se dá o olhar estético da autora na captação da concepção dominante na poética do corpo feminino. Adotamos o método hermenêutico de interpretação; a hermenêutica moderna engloba não somente textos escritos, mas também tudo que há no processo interpretativo. Isso inclui formas verbais e não verbais de comunicação, assim como aspectos que afetam a comunicação. Interpretar significa atribuir o conteúdo, sentido e alcance de um texto normativo, visando à sua aplicação a um caso concreto.

Palavras-chave: Adriana Varejão, arte, corpo, gênero

DRUNK MERMAIDS: CORPORATE METAPHORES IN ADRIANA VAREJÃO'S

Abstract: This article analyzes the work of Adriana Varejão “Sereias bêbadas”, recognizing art as a vehicle of meaning and visual communication. The body is a form of identification of the feminine and the masculine, but it is especially seen as a stigma of the representation of male power. It is to the scope of artistic representation that we will turn our gaze, that is, to the analysis of how the author's aesthetic gaze occurs in capturing the dominant conception in the poetics of the female body. We adopted the hermeneutical method of interpretation; modern hermeneutics encompasses not only written texts, but also everything in the interpretive process. This includes verbal and non-verbal forms of communication, as well as aspects that affect communication. Interpreting means to attribute the content, meaning and scope of a normative text, aiming at its application to a specific case.

Keywords: Adriana Varejão, art, body, gender

SIRENAS BORRACHAS: METÁFORAS CORPORATIVAS EN LA OBRA DE ADRIANA VAREJÃO

Resumen: Este artículo analiza la obra de Adriana Varejão “Sereias bêbadas”, reconociendo el arte como vehículo de significado y comunicación visual. El cuerpo es una forma de identificación de lo femenino y lo masculino, pero se lo ve especialmente como un estigma de la representación del poder masculino. Es al ámbito de la representación artística donde volveremos la mirada, es decir, al análisis de cómo se da la mirada estética de la autora al plasmar la concepción dominante en la poética del cuerpo femenino. Adoptamos el método de interpretación hermenéutico; La hermenéutica moderna abarca no solo los textos escritos, sino también todo en el proceso interpretativo. Esto incluye formas de comunicación verbal y no verbal, así como aspectos que afectan la comunicación. Interpretar significa atribuir el contenido, significado y alcance de un texto normativo, apuntando a su aplicación a un caso específico.

Palabra clave: Adriana Varejão, arte, cuerpo, género

CULTURA, ARTE E GÊNERO: SUBJETIVIDADES CORPORIFICADAS

“Tento não construir nenhum discurso, dou pistas narrativas para a pessoa introduzir sua própria narrativa” Adriana Varejão

A teoria dos Estudos Culturais (EC) aponta que as obras de arte são práticas sociais, ou seja, não são apenas um resultado das vivências de uma sociedade, mas também uma forma ativa de significação, por isso, “ao fazer análise, os procedimentos dos estudos de cultura vão indagar as condições de possibilidades históricas e sociais de considerar esse tipo de composição como literatura, e vão observar as condições de uma prática” (CEVASCO, 2003, p.149).

É importante destacar que nem sempre a cultura foi vista de maneira tão intrínseca à sociedade. O termo cultura vem do latim *colere* que significa “habitar, cultivar, proteger, honrar com veneração” (WILLIAMS, 2000, p. 117). Como metáfora, até meados do século XVIII era relacionada à civilidade, remetendo a um espírito cordial e às boas maneiras. Quando a analogia à civilização vai sendo abandonada, a partir da conclusão de que a cultura é “matéria bem mais complexa, espiritual, crítica e mentalmente elevada” (EAGLETON, 2005, p. 22), começa-se a pensar nela como o cultivo das faculdades mentais e espirituais, alcançado através do contato com “as obras e as práticas da atividade intelectual e, particularmente, artística” (WILLIAMS, 2000, p. 121).

A ampliação dessa noção foi importante, mas ainda elitizava o conceito, já que somente os indivíduos de classe social mais elevada tinham condições financeiras para aperfeiçoar suas capacidades mentais e artísticas frequentando concertos de música, visitando museus e recheando a biblioteca particular de livros novos. Assim, o alargamento do conceito de cultura proporcionou, assim, uma ruptura de pensamento naquele período, na qual as práticas culturais deveriam ser vistas e analisadas de acordo com o contexto social, histórico e de relações poder no qual se encontravam.

O cultural passou de dogma estrito para tornar-se prática ordinária constituinte dos processos sociais. Assim, com distintos objetos de análise (literatura, cinema, televisão, artes etc) em diálogo com as disciplinas sociais (sociologia, história, antropologia, filosofia, linguística etc), os EC iniciaram uma intensiva produção intelectual afinada aos debates de um projeto político.

Hall (2011) encarou o feminismo como uma ruptura que impulsionou a reorganização do campo de estudos da cultura de forma bastante concreta. Para ele, com o feminismo descobriu-se o olhar que estava construído até o momento: das estruturas de classe social passou-se a notar com afinco as questões de poder, sexualidade e subjetividade que envolviam as práticas culturais. As formas de resistência passaram compreendidas para além da esfera pública incluindo o âmbito doméstico no diagnóstico das análises com profundo teor político. Este movimento social e teórico impulsionou o questionamento sobre o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico, abrindo-se para a contestação das formas estruturadas das identidades sociais (ser homem e ser mulher).

A construção do masculino e do feminino determinou lugares, ações e papéis que cabiam a cada sexo. O estudo de gênero não tenta compreender modelos e identidades fixados socialmente na essência do feminino ou do masculino, de forma naturalizada e a-histórica, mas as relações entre homens e mulheres de um dado momento e de um dado local. As abordagens de gênero [...] procuram, assim recobrar o pulsar na história, recuperar sua ambiguidade e a pluralidade de possíveis vivências e interpretações, desfiar a teia de relações cotidianas e suas diferentes dimensões de experiência, fugindo dos dualismos e polaridades e questionando as dicotomias (MATOS, 1997, p. 80).

A atuação da mulher, nos variados contextos sociais, foi construída por lutas, palavras e também silêncio. Silêncio que gerou sentidos e mudou o curso da história. Nesse universo em transformação, inúmeros foram os discursos que socialmente se elucidaram a respeito da questão de gênero, e diferentes foram os sentidos a eles atribuídos. A sociedade patriarcal traduz bem esse silêncio que denuncia as formas de opressão a que foram submetidas as mulheres. Ao longo da história, mulheres de variadas culturas assumiram papéis que estiveram numa posição quase sempre inferior às funções assumidas por homens. Em algumas sociedades, as mulheres foram, e ainda são, vítimas de abuso de poder. O único lugar em que a mulher pôde ter a falsa sensação de estar no comando foi dentro de sua própria casa.

A emergência do movimento feminista, no final da década de 1960, produziu novos modos de representação do feminino no campo da arte, desencadeando, assim, a necessidade de questionamentos sobre a formação da identidade de gêneros e suas respectivas “funções” dentro da sociedade ocidental. No âmbito artístico, o gênero loca-se no processo de questionamento da grande presença de nomes masculinos na História da Arte, no mercado de arte, e na inserção midiática das recentes temáticas contemporâneas, ou seja, as poéticas intimistas, sexuais e subjetivas.

As artes visuais invadem o cotidiano, trazendo questões que possibilitam inúmeras reflexões acerca da inserção da mulher no seio social. Essas imagens são consumidas e retroalimentadas, na medida em que podem ser reproduzidas, fazendo parte da nossa subjetividade, como apropriação ou deslocamento. Assim, conforme aponta Baitello Jr:

Alimentar-se de imagens significa alimentar imagens, conferindo-lhes substância, emprestando-lhes os corpos. Significa entrar dentro delas e transformar-se em personagem [...]. Ao contrário de uma apropriação, trata-se aqui de uma expropriação de si mesmo. (2005, p. 97).

Objetos e artefatos visuais estão diretamente ligados à formação identitária, com isso, destaca-se a necessidade dos estudos sobre a cultura visual, emergentes dos Estudos Culturais para uma melhor compreensão das relações que se estabelecem entre os sujeitos, a partir destas interações.

A questão do gênero e, posteriormente, o feminismo, criaram pontes de diálogo com o universo feminino dentro do universo artístico, até então estritamente masculino. Durante grande parte da história da arte ocidental, as mulheres figuravam como musas ou como assistentes e não como artistas criadoras. Deixando de serem espectadoras, as mulheres tomaram a “liberdade” de serem criadoras e de determinarem suas imagens artísticas, de elegerem suas poéticas. O movimento feminista na arte vem então para desconstruir a premissa de mulher objeto de desejo. De musas inspiradoras para o olhar do artista, a mulher

passa a ser o olho e a mão que criam. Ao tentar romper com essa perspectiva histórica, muitas escritoras, jornalistas, artistas e compositoras explicitaram em seus trabalhos a insatisfação com tal condição. A artista plástica Adriana Varejão é uma dessas mulheres.

Segundo Trizoli (2008), a solidificação do movimento feminista no final da década de 1960 não apenas produziu reações e contrarreações no seio da sociedade patriarcal, no que diz respeito ao comportamento sexual ou ao mundo do trabalho, mas também afetou principalmente a distribuição de papéis sociais em diversos âmbitos das estruturas normalizantes vigentes. A arte não saiu ilesa desse processo. Os parâmetros da História da Arte e os modos de representação do feminino e suas adjacências receberam tais conteúdos, desencadeando assim a necessidade de questionamento dos valores pertinentes à área e colocando sob forte análise pós-estruturalista a epistemologia acadêmica.

As questões de gênero passaram então a fazer parte, ora de modo direto, ora indireto, dos modos de avaliação e de criação de um objeto artístico, já que críticos, historiadores, marchands, compradores e artistas tiveram sua rotina e suas concepções de mundo alteradas pelas recentes premissas da formação da identidade sexual e suas respectivas “funções” dentro da sociedade ocidental.

O corpo é uma forma de identificação do feminino e do masculino, mas é especialmente tido como um estigma da representação do poder masculino. Em toda a história fica evidente a divisão entre o público, no que se refere aos papéis masculinos, e o privado, quanto aos papéis femininos. É para o âmbito da representação artística que voltaremos nosso olhar, ou seja, para a análise de como se dá o olhar estético do autor na captação da concepção dominante na poética do corpo feminino. A teoria feminista coloca a questão do corpo no centro da ação política e da produção teórica. São várias as posições feministas, que resultam, muitas vezes, em visões diferentes e até mesmo opostas.

Simone de Beauvoir percebe que o corpo das mulheres é importante, mas não é fundamental:

A sujeição da mulher à espécie, os limites de suas capacidades individuais são fatos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o Outro? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana (BEAUVOIR 1970 apud XAVIER, 2007, p. 112).

Hélène Cixous, Gayatri Spivak e Judith Butler, entre outras, concebem o corpo como um objeto cultural, utilizado de formas específicas em culturas diferentes. Para elas, o corpo deve ser visto como o lugar de contestação, de lutas econômicas, políticas, sexuais e intelectuais. Observa-se, pois, que os corpos devem ser vistos mais em sua concretude histórica do que na sua concretude simplesmente biológica. Existem apenas tipos específicos de corpos, marcados pelo sexo, pela raça, pela classe social e, portanto, com fisionomias particulares. Essa multiplicidade deve solapar a dominação de modelos, levando em conta

outros tipos de corpos e subjetividades. Elisabeth Grosz (2000) sugere, como abordagem teórica feminista dos conceitos sobre o corpo, a recusa do dualismo mente/ corpo, apontando para o entendimento de uma subjetividade corporificada, de uma corporalidade psíquica. É completa, dizendo: “O corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas” (2000, p. 54).

A “subjetividade corporificada” ou a “corporalidade psíquica” da mulher, representada nos textos de autoria feminina, inscreve-se no contexto social de forma variada, o que nos permite o estabelecimento de uma tipologia, agrupando as personagens femininas em torno dos vários tipos de representação. Para Grosz (2000), o pensamento misógino define uma autojustificativa conveniente para a posição social secundária das mulheres ao contê-las no interior de corpos que são representados, até construídos, como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente.

A sexualidade feminina e os poderes de reprodução das mulheres são as características culturais definidoras das mulheres e, ao mesmo tempo, essas mesmas funções tornam a mulher vulnerável, necessitando de proteção ou de tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado. Assim, a noção que emerge é a de que os corpos das mulheres são presumidamente incapazes das realizações masculinas, sendo mais fracos, mais expostos a irregularidades hormonais, intrusões e imprevistos. Dessa forma, observa-se como ocorrem a dominação masculina e a construção social e histórica dos corpos.

Toda imagem é tomada de poder ou significações que, em algumas vezes, transcendem o material e atuam no subjetivo. De acordo com Joly (1996), a imagem é a reprodução de uma sensação, conceito ou objeto. Na concepção de Aumont (1993), a imagem é feita para representar algo coletivo ou individual. Por registrar intencionalmente algo coletivo ou individual ela é “um meio de expressão e comunicação” (JOLY, 1996, p. 135).

O corpo feminino e suas facetas podem colaborar para o empoderamento de mulheres e para a conquista de direitos e reconhecimento. O corpo deve ser compreendido não como a prisão do ser, mas como sua libertação, não como castração, mas como um veículo que possibilita mover-se pela estrada da vida. Nesse sentido, a hiper visibilização do corpo não é interpretada negativamente, mas como catalisadora do empoderamento feminino. O corpo humano aparece em diferentes obras da artista Adriana Varejão, e as obras fazem alusão a diferentes corpos: ao corpo barroco, ligado à tradição barroca, cuja ênfase é para a matéria e para o corpo; ao corpo colonizado brasileiro; ou ao corpo da pintura. Um corpo-imagem que a artista representa como comida.

Nesta pesquisa, a imagem do corpo na obra de Varejão tem a capacidade de comunicar, ou seja, o corpo imagético indica/conta algo não escrito, por meio de formas, ícones e símbolos figurativos. Aceitando a imagem como forma simbólica (THOMPSON, 1995), interpretamos/reinterpretamos a obra *Sereias Bêbadas* (2009), pintura em prato.

Assim, interpretamos as imagens na obra de Adriana Varejão à luz da *Hermenêutica de Profundidade*, de John B. Thompson (1995), justificando a escolha do método porque, tal como o autor, percebemos as imagens como formas simbólicas, ou seja, [...] construções

significativas que exigem uma interpretação; elas são ações, falas, textos que, por serem construções significativas podem ser compreendidas (THOMPSON, 1995, p. 357).

Da mesma forma, a Hermenêutica de Profundidade pode auxiliar nossa reinterpretção das imagens, porque traz à luz um conjunto de condições sob as quais os sujeitos contemporâneos percebem estas imagens, apontando-nos pistas para a compreensão da interpretação que esses sujeitos têm delas. Além disso, o método hermenêutico de análise engloba não somente textos escritos, mas também tudo que há no processo interpretativo.

Isso inclui formas verbais e não verbais de comunicação, assim como aspectos que afetam a comunicação. Interpretar significa atribuir o conteúdo, sentido e alcance de um texto normativo, visando à sua aplicação a um caso concreto. Não se concebe, dessa forma, a ideia de que o intérprete exerça um papel de mera descrição do significado; o processo de interpretação implica, pois, compreensão, fundamentação e reconstrução (visão triádica da interpretação) de significados.

ADRIANA VAREJÃO: SEREIAS BÊBADAS E O CORPO DEVORADO

Se meu campo fosse a literatura, escreveria romances históricos. Sou uma artista contemporânea com preocupações atuais. As figuras da História que utilizo, apesar de recorrentes, são moldadas para um tempo presente. Faço uso da paródia, de arremedos. (VAREJÃO, 2005).

No início da década de 1970, período de desenvolvimento da arte conceitual e da desmaterialização da arte, surge o primeiro programa acadêmico de arte feminista, o Feminist Art Program, de Judy Chicago e Miriam Schapiro, na Califórnia, que permitiu a inserção e o desenvolvimento do pensamento feminista dentro da acadêmica americana e oficializou o pensamento de teóricas feministas com a produção artística. Na década de 1980, as artistas mulheres trabalharam com uma forte crítica ao essencialismo na arte e apareceram também os primeiros sinais de aversões quanto a aspectos racistas, conservadores e eurocentristas dentro do Feminist Art.

A história da arte e o mercado de arte estão imbricados de valores morais da sociedade a qual pertencem, refletem ansias, preconceitos e valores vigentes. A arte feminista é pluralista, portanto deve-se afirmar que existem artes feministas, em que a valorização das diferenças na subjetividade de seus artífices e espectadores é elemento primordial para sua subsistência. Existem artistas que trabalham com essas temáticas, mas não se definem sob influência feminista, ou mesmo conhecem seu desencadeamento.

No entanto, nos trabalhos daqueles familiarizados com o pensamento teórico de Judith Butler, Simone de Beauvoir e Joan Scott, bem como na larga aplicação de elementos,

materiais e práticas presentes em composições e discursos, fica difícil não perceber as conexões inconscientemente realizadas pela influência do pensamento feminista. Marcia Tucker afirma a respeito disso em seu livro *Bad Girls*:

[...] algumas mulheres que recusam o termo categoricamente têm atitudes, ideias e comportamentos que eu chamaria de totalmente feminista, enquanto outros que descrevem a si mesmos como tal não se comportam como se fossem (TUCKER 1994 apud TRIZOLI, 2008, p, 32).

A relação entre arte e feminismo desencadeia a possibilidade de se refletir sobre aspectos sociais e morais vigentes sob o prisma do estético e do inusitado. Abre-se espaço para técnicas, expectativas e hábitos do universo privado e da subjetividade feminina.

Adriana Varejão é uma artista plástica contemporânea que vem ganhando cada vez mais destaque no espaço nacional e internacional. É possível encontrar peças de Adriana Varejão em museus importantes como o Tate Modern (Londres), o Guggenheim (Nova Iorque) e o Tokyo's Hara Museum. No Brasil, as suas peças mais famosas estão expostas no Centro Inhotim de Arte Contemporânea (Minas Gerais). Sua obra reproduz elementos históricos e culturais, com temas ligados à colonização, ao barroco e à azulejaria. Investiga, também, a utilização do corpo humano, da visceralidade e da representação da carne como elemento estético. O símbolo utilizado na obra de Varejão, por um lado, escandaliza os espectadores, mas, ao mesmo tempo, é responsável pela conquista de admiração e respeito cada vez maiores nos cenários internacionais da arte.

A pintura constitui o campo maior de sua produção, incorporando elementos de outras linguagens, como a escultura. De acordo com Fátima Cerqueira (2010), a obra de Adriana Varejão relaciona-se ao modo imbricado com que a artista transita entre a persuasão, como estratégia, que traz a ideia do barroco à atualidade, não para ser rerepresentado, mas como referencial do patrimônio artístico, estético e cultural do Brasil. Está-se em meio a representações variadas entre a figura humana, o autorretrato, a carne sem corpo ou vestígios da passagem de um corpo não identificado. A artista fundamenta a construção do espaço pictórico na paródia, na narrativa fragmentada, ou mesmo em sua ausência, tecendo em seu lugar estratégias que ampliam o espaço pictórico em direção ao espaço físico em que se encontra o espectador. Assim, uma imagem não pode ser reduzida ao objeto que ela tenta representar, ela é, antes de tudo, uma intenção, neste caso uma intenção cheia de significados. A imagem é um corpo atravessado por potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros sedimentados e fixados. (HUCHET, 2014)

FIGURA 1- Sereias bêbadas



Disponível em: <http://www.adriavarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras>

Na obra “Sereias Bêbadas” (2009), Adriana Varejão faz uma releitura de arquétipos femininos plena de sensualidade. A poética de Varejão implica numa teia de citações intertextuais na acepção de Júlia Kristeva, a artista brasileira oferece em pratos, da série Mulheres do Mar, o arquétipo da sereia ligado à sedução fatal e mortal. O mar em sua obra é a metáfora das emoções, e o homem que se deixa hipnotizar, é o que sai do estado racional, mergulhando, assim, na amplitude das emoções. A mulher tomada pela sereia, seduz de forma compulsiva, sem medir qualidades. Encarna um feminino fatal, e inicialmente faz sucesso entre os homens. Consequentemente, não é nada popular com as mulheres. Esse arquétipo desperta a sedução e o flerte, o fácil e o difícil, a beleza com a cobiça.

A aparência híbrida da sereia atesta não só a ambivalente combinação das naturezas de Eros e Thanatos, a antítese prazer e destruição, mas a assimilação de modelos culturais. O mito é um fenômeno bastante complexo, pois apresenta, a depender dos contextos culturais no qual circula, uma gama de significados que somente uma teoria da linguagem abordada como discurso (apesar de toda a sua precariedade) pode apreender. Roberta Milliken apud Gabriel (2018) associou a evolução da figura da sereia à tendência de enfatizar o aspecto ameaçador da feminilidade. Outra representação é ligada à cultura mesopotâmica que remete ao mito das sereias ao da deusa Atargatis, considerada a “deusa sereia”. Atargatis é representada como sendo metade mulher e metade peixe, sendo encontradas representações com corpo de peixe e somente a cabeça humana ou meramente apenas com cauda de peixe. Assim como as demais representações de sereias nas mais diversas culturas, a simbologia por trás de Atargatis denota um caráter de fertilidade ligada estritamente ao corpo feminino.

As sereias na Mitologia Grega não eram entidades marinhas, embora estivessem ligadas ao mar e às viagens marinhas, a poderosa imagem da antiga sereia, mulher pássaro, foi lentamente eclipsada pela da sereia mulher peixe. No processo, a espiritual e talentosa sereia reduziu-se a um simples emblema da sensualidade dissimulada. O mito das sereias corresponde, assim, dentre outras significações, às diversas formas de narrar sobre os perigos da sedução feminina e podem relacionar-se mais diretamente aos prazeres mundanos, em especial a luxúria e a vaidade, que levam os homens à condenação.

Ao analisarmos o estudo do mito no campo da linguagem visual, lembramos que as possibilidades infinitas de interpretá-lo tornam-se ainda mais evidentes, pois uso do signo, nessa vertente teórica, sinalizará sempre inúmeras dispersões de significados ao longo de toda uma cadeia de significantes, numa oscilação de presença e ausência, implica, também, em afirmar que, os acontecimentos discursivos passam pelo crivo das subjetividade.

A obra “Sereias bêbadas” (2009) é feita em óleo sobre fibra de vidro e resina, com dimensões de 150cm x 25cm, o prato apresenta as sereias como elementos que despertam o apetite. Não mais apenas sexual, mas também gustativo, perpassando a ideia do corpo como objeto de consumo. No prato “Sereias bêbadas”, as personagens surgem como forma de denunciar a discriminação que retoma marcadores sociais, principalmente no tocante à violência de gênero. A arte de Adriana Varejão aguça o apetite do olhar do espectador, há frutas e mexilhões no prato oferecidos à captura do olhar, intensificando a relação de erotização, ou seja, um corpo tornado carne e exposto como alimento, aguarda ser devorado. Há, pois, uma articulação entre a pintura e o ritual antropofágico ao se fazer alusão ao corpo humano como comida, indicado pela fusão sereia e prato.

No entanto, não se pode subestimar o jogo proposto. Sua obra oculta narrativas. E segundo Ana Valesca Magalhães,

Longe de ser literal, a obra da artista faz paródia com sentidos e impressões, incluindo narrativas ocultas no verso dos pratos que exigem um manejo de corpo do espectador para encontrar essa face oculta. Dentre tantas outras esta é uma das forças da arte: um dar-se conta de que existem muitos diálogos possíveis além dos que estão postos no comum da passagem dos dias, e inclusive, nas tantas simbologias contidas uma simples fruta mordida. (2016, p.2)

A partir da imagem, historicamente reconstruída das sereias, Varejão produz o sensível. A sereia representa a beleza física e se insere no mundo da visualidade, é exemplo da mulher silenciada, é imagem da sedução que mata (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007, p. 814). O silêncio das sereias e, conseqüentemente, o foco no físico, no corpo, ainda hoje serve à ideologia que teima em querer manter o silêncio da mulher e focar em seu corpo, objeto de prazer. A obra apresenta, simbolicamente, a memória de um corpo feminino a ser devorado, símbolo da presença cultural que ocupa tempo e espaço.

De acordo com Adriana Cavarero (2011), o arquétipo das sereias está no centro de uma importante passagem histórica, a saber, do mito à filosofia, quando a figura feminina é definitivamente transferida a um lugar secundário, refletindo o que já acontece na esfera

social e política da Grécia, responsável pela metamorfose das sereias. Tal transformação é simbólica para a reconfiguração do papel da mulher e do valor da voz no mundo ocidental. O resultado deste processo é a atribuição ao homem do ofício do pensamento. De certa maneira, elas foram perdendo progressivamente a capacidade de narrar histórias e atrair com palavras. Seu canto tornou-se um grito histérico – melódico, mas indiferenciado. A atração é, agora, erótica; trazem as curvas e a movimentação sinuosa do corpo pisciforme e, no alto do tronco, o entalhe da fêmea perfeita. Não há, por meio da voz, transmissão verbal cognoscível, mas apenas o vocalize vazio de conteúdo. Na sociedade patriarcal,

Tal processo corresponde, muito significativamente, à afirmação de um dos modelos mais estereotipados do gênero feminino. [...] a mulher surge antes de tudo como corpo e como voz inarticulada. Deve ser bonita, mas não deve falar. Concede-lhe a emissão de sons agradáveis, vocalizações assemânticas, gemidos de atração e de prazer (CAVARERO, 2011, p.132).

Na obra, Varejão se vale das curvas femininas e do olhar evocativo das sereias, colocadas como figuras centrais, como verdadeiras armadilhas de sedução para o observador. A nudez é sempre crua, e as mulheres não são objetos passíveis para o prazer, mas para excitar com o seu próprio prazer. As sereias são mulheres de extrema sensualidade, com seus corpos nus de formas sinuosas como se acompanhassem o movimento da água. Um verdadeiro simbolismo erótico, um símbolo ambíguo da feminilidade e perversidade da mulher. Assim, a imagem das sereias projetada na concavidade do prato, disposta em movimento de redemoinho, aguça o apetite do olhar do espectador. Os figos que margeiam o prato são representações que intensificam a relação de erotização. Se remetermos para a simbologia do figo — que, por ter “inúmeras sementes, está associado à fertilidade” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p. 323), simboliza a abundância. Observamos que esse fruto está, desde as suas origens, ligado ao campo semântico da riqueza e do prazer. Ao unir as imagens da mulher e figos, metaforiza-se a maternidade, a vida que não cessa de nascer e morrer, a imortalidade — não no sentido de vida eterna, mas de eterna vida. As inúmeras sementes do figo expressam os ritos de fecundação. E conforme relata Chevalier (1999), esse fruto é suco vital. A autora inscreve na pintura a concepção do corpo feminino como uma grande fábrica destinada a produzir novos seres. Assim, o útero equivaleria a uma máquina de produção e a mulher, à operária da fábrica. Uma faceta ligada ao papel social do corpo feminino que é a procriação.

Por outro lado, no prato, há conchas que formam um dos mais simbólicos ícones desta representação. Em razão de sua forma, que parece um útero, e à sua profundidade, a concha também representa o órgão sexual feminino. Por isso, seu simbolismo também está ligado ao prazer sexual, à feminilidade e ao orgasmo feminino. Em razão de sua forma, que parece um útero, e à sua profundidade, a concha também é uma expressão da libido feminina, remetendo à imagem do útero e à vagina. As sereias como metáforas do prazer sexual. Assim, as sereias, na obra de Varejão, são exemplos de transgressões sexuais femininas que desequilibra o corpo social, pois sabemos que relações sexuais que não se destinem à procriação e que não obedeçam ao casamento religioso, único modelo lícito para a procriação, ainda, em algumas culturas, são consideradas extremamente perigosas. Essa ideia resulta na condenação do prazer e na repressão à libido feminina e está ancorada nas representações do feminino, simbolizadas pelo mito da sereia e, também, pela figura de Eva

pecadora, ambas transgressoras porque ousaram desafiar os ditames divinos e tornar a humanidade sexuada, levando homens a experienciar o prazer carnal.

A representação do corpo feminino na obra de Varejão está fundamentada na associação entre feminino e perigo e desenha uma natureza associada à ideia da procriação e outra natureza que se liga ao mal, a sedução fatal. Segundo Balandier, essa ambivalência é constantemente incorporada às representações sobre a mulher, assim em “Sereias bêbadas”, ocorre a expressão simbólica desses dois aspectos indissociáveis; além de remeter a ideia de que toda a subordinação traz em si o risco da insubordinação.

ARTE E SUBVERSÃO: À GUIA DE CONCLUSÕES

As últimas décadas do século XXI estão marcadas pela inclusão das mulheres no meio artístico e em todas as possíveis formas de expressão artística. Assuntos que antes eram exclusivamente masculinos são abordados abertamente por qualquer pessoa. Hoje, opta-se por falar ou não sobre os assuntos que pertencem ao mundo das mulheres. As artistas têm a liberdade de expressão, principalmente a partir dos anos 1990, e surpreendem ao romperem com padrões chamados “femininos”, reciclando e reinventando acervos materiais e simbólicos constituintes do universo feminino há muito tempo. Subvertem, pois, o discurso dominante e oficial sobre arte, a narrativa masculina considerada como narrativa universal, uma verdade inquestionável que vale para todos e todas.

Há muitas formas de enunciar o feminino pela arte, algumas artistas colaboram rompendo os modos de ver e pensar a arte, produzindo outros significados para o próprio feminino. Abrem possibilidades para repensar as imagens de mulher na arte além dos pares passividade/atividade e feminilidade/masculinidade como categorias imutáveis. São, de alguma maneira, formas de construir estratégias de resistência às relações de poder que envolvem gênero e arte.

Frenkel e Monteiro (2013) asseveram que o corpo na obra de Adriana Varejão se exhibe como matéria que experimenta, dissolve e reorganiza o tempo e a memória, reunindo seus vestígios e guardando-os para as infinitas atualizações do passado no presente e no futuro. Mais do que discursos que apenas refletem ou nomeiam uma determinada realidade, as imagens criadas pelo artista produzem verdades sobre sujeitos, produzem práticas sociais. Há vários discursos que representam, nas artes visuais, práticas de poder articuladas à produção de verdades sobre gênero e sexualidade. No entanto, se as relações de poder pendem em determinados períodos históricos e culturais para um determinado modo de ver, isso não quer dizer que assim o sejam indefinidamente.

Segundo Barreto (2013), a arte tem sido a maneira pela qual algumas mulheres têm articulado seus discursos de resistência. As subculturas identitárias representadas pela beleza alternativa mostrada, por exemplo, na arte feminista têm dado a esses corpos a possibilidade de se tornarem mais visíveis através da internet. No entanto, há de se considerar que não há um discurso único sobre a arte, imune a resistências e deslocamentos, mas discursos que refletem ou nomeiam uma determinada realidade.

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

BAITELLO, JR. Norval. *A era da iconofagia*. Ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker, 2005.

BARRETO, Nayara Matos. O corpo feminino nas artes visuais: nudez, sexualidade e empoderamento. 2013. Disponível em <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23052/23052.PDF>>. Acesso em 20 de setembro de 2020.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais*: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: editora UNESP, 2005.

FRENKEL, Eleonora; MONTEIRO, Rebecca. “Clarice Lispector e Adriana Varejão: o corpo aberto da escrita e da arte”. *Revista Aletria*, Belo Horizonte, n. 3, v. 23, p. 73-83, set./dez. 2013.

GABRIEL, Maria Alice Ribeiro. De sirenis: imagem e mito na literatura moderna. *Navegações* V. 12, N. 1, P. 11-21, JAN.-JUN. 2018.

GROSZ, Elisabeth. “Corpos reconfigurados”. *Cadernos Pagu*, Unicamp, Campinas, v. 14, p. 45-86, 2000.

JOLY, Martine. *Introdução à análise de imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1996. (Coleção Ofício Arte e Forma)

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

Huchet, Stéphane. A história da arte, disciplina luminosa. *Rev. UFMG*, Belo horizonte, v. 21, n. 1 e 2, p.222-245, jan./dez. 2014.

MAGALHÃES, Ana Valesca. “Um diálogo entre Albert Eckhout, Adriana Varejão, figos e outras frutas”. *Segunda Opinião*. Disponível em: <https://segundaopiniaojor.br/um-dialogo-entre-albert-eckhout-adriana-varejao-figos-e-outras-frutas-por-ana-valeska-maia-magalhaes/> Acesso em : 6 de outubro de 2020.

MATOS, M. I. S. de. Gênero e história: percursos e possibilidades. In: SCHPUN, M. R. (Org.). *Gênero sem fronteiras: oito olhares sobre mulheres e relações de gênero*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997, p. 80.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social e crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

TRIZOLI, Talita. *O Feminismo e a Arte Contemporânea - considerações*. 2008. Disponível em: <http://feminismo.org.br/web/wp-content/uploads/2014/09/Feminismo-e-arte-contempor%C3%A2nea_Talita-Trizoli.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2020

VAREJÃO, Adriana. *Sereias bêbadas*. <http://www.adriनावarejao.net/br/imagens/categoria/10/obras> Acesso em 15 de julho de 2020.

VAREJÃO, Adriana. Bate-papo com Adriana Varejão. 2005. Disponível em: <http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/.../arquivo/arte/> Acesso em 15 de julho de 2020. Acesso em: 06 jun. 2017

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

XAVIER, E. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

Submetido em outubro de 2020
Aprovado em dezembro de 2020

Informações do(a)s autor(a)(es)

Nome do autor: Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira

Afiliação institucional: Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)

E-mail: nincia@unicentro.br ninciaborgesteixeira@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5719-7364>

Link Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1934531868783088>