

***Sangria*, de Maria do Céu, e *Carnívoras*, de Adriana Varejão: imagens do feminino na canção popular e nas artes visuais**

Ellen Mariany da Silva Dias (UEL)*
ORCID 0000-0001-7041-0222

Resumo: A partir da análise da canção *Sangria* (2016), da cantora e compositora Maria do Céu, abre-se um diálogo possível entre a música popular brasileira e as artes visuais, considerando-se a sequência de painéis em óleo sobre gesso, intitulada *Carnívoras* (2008 e 2012), da artista plástica Adriana Varejão. Enquanto a música de Céu contempla a melancolia do sujeito lírico marcada pela transição do corpo da menina para o da mulher, em Varejão, são representadas plantas carnívoras, cujo formato remete aos órgãos sexuais/reprodutivos femininos em plena maturidade, problematizando os padrões de feminino e de feminilidade estipulados pela sociedade. Nesse sentido, valendo-nos de um posicionamento dialógico (BAKHTIN, 2008), propomos a investigação dos mecanismos de produção de sentidos mobilizados por recursos linguísticos, sonoros e plástico-visuais que, comparativamente, na música e na pintura, promovem reflexões sobre o universo feminino e suas particularidades.

Palavras-chave: canção popular; artes visuais; feminino

Abstract: From the analysis of the song *Sangria* (2016), by the singer and songwriter Maria do Céu, it opens a possible dialogue between a Brazilian popular song and the visual arts, considering a sequence of oil panels on plaster titled *Carnívoras* (2008; 2012), by the visual artist Adriana Varejão. While Céu's song takes the lyrical subject's melancholy featured by the transition of the girl's body into a woman's body, in the Varejão's painting are represented carnivorous plants whose forms remind the feminine sexual or reproductive organs in their adulthood, which interrogates patterns about femininity established by society. Thus, from the notion of dialogic position (BAKHTIN, 2008), I propose an analysis of mechanisms of production of meaning through linguistic, acoustic, plastic and visual resources which, comparatively, in the song as in the painting, promote reflections about the feminine universe and its particularities.

Keywords: popular music; visual arts; feminine

Resumen: A partir del análisis de la canción *Sangria* (2016) de la cantautora Maria do Céu, se abre un diálogo posible entre la canción popular brasileña y las artes visuales considerándose la secuencia de tablas sobre yeso titulada *Carnívoras* (2008; 2012) de la artista plástica Adriana Varejão. Mientras que la canción de Céu toma la melancolía del sujeto lírico marcada por la transición del cuerpo de la niña en mujer, en Varejão se representan plantas carnívoras cuyo formato remite a los órganos sexuales/reproductivos femeninos en plena madurez, lo cual interroga los patrones de lo femenino y la femineidad establecidos en la sociedad. Desde una mira dialógica (BAKHTIN, 2008) proponemos la investigación de los instrumentos de producción de sentido movilizados a través de recursos lingüísticos, sonoros, plásticos y visuales que comparativamente, en la canción y en la pintura promueven reflexiones sobre el universo femenino y sus particularidades.

Palabras-clave: canción popular; artes visuales; femenino

Recebido em: 06 dez. 2020 | Aprovado em: 22 dez. 2020

* Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira. Professora do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: ellenmariany@uel.br. Este artigo é resultado de uma comunicação apresentada no *V Colóquio Internacional de Literatura e Gênero – II Colóquio Nacional de Imprensa Feminina*, da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), em outubro de 2020.

Introdução

Na arte, na literatura e na canção popular atuais, nota-se, cada vez mais, um diálogo intenso e rico capaz de perpassar fronteiras e problematizar definições do que, comumente, conhecemos e reconhecemos como um dado um gênero artístico. No Brasil, esta discussão proposta por inúmeros estudiosos, especialmente em se tratando da relação entre a poesia e a música, não é nova e vem, consideravelmente, alimentando a fortuna crítica sobre o assunto. Haja vista os trabalhos de Luiz Tatit (2001), de José Miguel Wisnik (2008), de Ítalo Moriconi (2002), de Marcos Napolitano (2002). No campo das artes e da literatura, não é diferente, já que temos estudos consistentes que buscam estabelecer relações interartes nas áreas da Teoria Literária e da Literatura Comparada.

No entanto, nossa proposta, neste artigo, não é discutir os limites e as diferenças entre a literatura, a música e as artes visuais, mas, sim, apontar, por meio da análise da canção *Sangria* (2016), da cantora e compositora brasileira Maria do Céu (1980), em comparação com alguns painéis em óleo sobre gesso, da sequência intitulada *Carnívoras* (2008 e 2012), da artista plástica Adriana Varejão, um caminho possível que considera os pontos de contato entre a música popular, a poesia e a pintura. Dessa maneira, investigar, dialogicamente, os mecanismos de produção de sentidos que mobilizam recursos estéticos, linguísticos, sonoros e plástico-visuais da canção e das telas ajuda-nos a desvelar uma composição possível das *personae* femininas inscritas nestas duas manifestações artísticas, seus anseios, medos, conflitos, comportamentos e papéis na sociedade atual. Podemos dizer que, enquanto o eu-lírico da música de Céu contempla o processo de transição do seu corpo de menina para o de mulher e se posiciona de maneira, em princípio melancólica e, posteriormente, luminosa em relação a esta transformação, em Varejão, sobre um fundo branco, em tons que vão desde o vermelho vivo até o mais suave, são representadas plantas cujo formato remete aos órgãos sexuais/reprodutivos femininos já em plena maturidade; uma maturidade já consciente de si que explicita, pelos signos visuais que mobiliza, a sua potência de vida e de morte frente ao *outro* e ao mundo. Primeiramente, faremos algumas considerações sobre a relação entre música e poesia, para, em seguida, abordar as relações destas duas modalidades artísticas com o texto pictórico.

1. Sobre o corpo, a poesia e a canção

Maria do Céu Whitaker Poças é uma cantora e compositora paulistana, nascida em 1980. Seu trabalho possui traços de MPB, jazz, samba, hip hop, características bastante evidentes no seu disco de estreia, chamado *Céu*, lançado em 2005. Este lhe rendeu reconhecimento internacional ao ser indicado ao *Grammy Awards* daquele ano. Após alguns outros trabalhos indicados a diversos prêmios nacionais e internacionais, é em 2016, com o CD *Tropix*, que ocorre a consolidação da carreira de Maria do Céu. Neste ano, o trabalho venceu em duas categorias, a saber, Melhor álbum de engenharia de gravação e Melhor álbum de pop contemporâneo em Língua Portuguesa do *Grammy Latino*. Em 2019, a canção *Sangria*, pertencente a este disco, objeto de estudo do presente artigo, aparece como trilha sonora coreografada por Henrique Rodovalho num trecho do espetáculo intitulado *Estou sem silêncio*, do grupo goiano Quasar Cia. de dança¹.

Antes de adentrarmos a discussão aqui proposta, cabe fazermos algumas elucidações sobre a relação entre música e poesia que nortearão nossas análises. No que se refere às inter-relações entre estas duas modalidades artísticas, Moriconi (2002) informa que

¹ O espetáculo, que estreou no Teatro Centro Cultural UFG – Goiânia/GO, em abril de 2019, conta com um elenco exclusivamente de mulheres. Em cena, quatro bailarinas exploram, de maneira intimista, questões particulares do universo feminino, tais como: o corpo, a imagem, o desejo e, de maneira geral, os estereótipos do comportamento feminino projetados pela sociedade contemporânea.

Enquanto poesia essencial, não há qualquer possibilidade de hierarquizar letra e poema. Poesia essencial é poesia lírica. Se o lírico é o gênero poético básico porque expressa a apreensão imediata do mundo por um eu que vê e/ou sente, a verdade é que em suas remotas origens europeias ele tem a ver com “lira” e com música. E do ritmo entre pausado e acelerado da fala solene ou burlesca do poema pode-se com facilidade e criatividade invadir a área do compasso musical (MORICONI, 2002, p. 17).

Diante disso, partimos do pressuposto de que *Sangria*, de Céu, é uma “expressão lírica essencial [que] transita facilmente do ritmo poético para o compasso musical e vice-versa” (MORICONI, 2002, p. 17). Na canção aqui em estudo, podemos observar o lirismo e seu movimento entre o ritmo poético e o compasso musical, numa via de mão dupla. Este movimento contempla a expressão do sujeito não apenas por meio das modulações de sua voz, cuja linha melódica atravessa, estende, interrompe e retoma o fluxo sonoro, como também dialoga com as sequências rítmicas dadas pelos instrumentos de percussão. Isso, relacionado ao campo semântico das palavras pronunciadas, apresenta os conflitos do eu-lírico e seus estados emocionais, criando, assim, uma ambientação em que ocorrem, simultaneamente, a lamentação sobre um objeto de desejo perdido e uma reflexão sobre esta perda. No caso, esta perda está ligada a uma condição física e emocional conhecida pelo eu-poético que não mais pode ser recuperada/reposta por ele. Circunscrita ao universo feminino, instaura-se, pois, o sentimento paradoxal de dor e de alegria. Afinal, para que a vida continue, o corpo antes compreendido como um lugar confortável que, literalmente, não sangra, é destruído em favor de tornar-se, agora sangrando, apto à vida adulta.

Na Figura 01, lado a lado, estão a transcrição da letra cantada por Céu, considerando-se a sua performance, e uma cópia da página do encarte do CD *Tropix* (2016).

Num primeiro momento, chama-nos atenção o fato de que há uma ligeira diferença entre a letra transcrita no encarte do CD e a que é executada ao longo da música. À esquerda, fizemos uma divisão da canção-cantada em 4 estrofes, de 4 versos cada, intuída conforme as pausas feitas quando de sua performance. À direita, a canção-texto aparece em um único bloco que não necessariamente respeita a ordem de sua realização. Desta maneira, na primeira sequência feita pela intérprete, há a execução de todos os versos, acompanhada pelos teclados, bateria e ganzá. Sobrepõe-se a isto uma voz feminina, intimista, levemente distorcida e de orientação disfórica que cria, digamos, um ambiente melancólico. Soma-se a isto a sequência rítmica, especialmente no que se refere à sincronia do ganzá e da bateria, que simula as batidas de um coração. Vejamos, pois, quais os possíveis sentidos/significados que resultam da relação entre o aspecto rítmico/sonoro, aqui brevemente descrito, e o conteúdo verbal por ele acompanhado. Ou seja, como ambos dialogam e exprimem a experiência subjetiva do eu-lírico da canção, seus sentimentos e percepções sobre o universo feminino e sua experimentação.

Na primeira estrofe, temos a constatação feita pelo eu-lírico de que há uma mudança na configuração de seu desenho, este compreendido, aqui, como uma metáfora para o seu corpo: “Na mutação / no meu desenho e cores / escorre tinta das flores / de um coração devastado” (CÉU, 2016). Há, também, por meio da metáfora das flores que desbotam, a marcação da passagem do tempo, este que deixa seu coração “devastado”. É por meio desta percepção que flagramos o desmonte, ou, para utilizarmos o próprio termo empregado na canção, a mutação da condição corporal, antes conhecida e idealizada pelo sujeito lírico – considerar as flores do coração, que conotam frescor e juventude –, para uma outra ainda por ele desconhecida. Somam-se a isto a pronúncia um tanto uniforme, de

pausas bem definidas entre as palavras que evocam, ao final da estrofe, uma entonação decrescente e a percussão que, remetendo às batidas de um coração, constroem um clima melancólico, reforçando o seu sentimento de vazio e a sensação de desconforto frente a esta nova condição.

Figura 01 – *Letra de Sangria*

Sangria

Na mutação
no meu desenho e cores
escorre tinta das flores
de um coração devastado

Quero sangrar
todos os climas e tempos
já que eu não posso levar
as estações que passam

Sangria...
um copo pra misturar
a água clara dos olhos
e o fruto doce dos sonhos

Sangria...
já que não posso estancar
o gosto pelo infinito
rio que corre pro sol

[Na transformação]

SANGRIA BR RGE 16 00209
(CÉU/LIRA) URBAN JUNGLE (UNIVERSAL MUSIC PUBL
MGB BRASIL) / DIRETO AO AUTOR

Na transformação
No meu desenho e cores
Escorre tinta das flores
De um coração devastado
Quero sangrar
Todos os climas e tempos
Já que eu não posso levar
As estações que passam
Sangria um copo pra misturar
A água clara dos olhos
E o fruto doce dos sonhos
Sangria já que não posso estancar
O gosto pelo infinito
Rio que corre para o sol

Na segunda estrofe, há a sinalização de que, mediante o vazio e a impossibilidade de reconstrução do corpo outrora conhecido e agora “devastado”, o sujeito parece iniciar a elaboração de sua perda – o corpo, a vida, a sua individualidade juvenil – ao expressar o desejo de viver sua nova configuração, mas, agora, de forma visceral, aqui evidenciada pelo trecho “Quero sangrar / todos os climas e tempos” (CÉU, 2016). A palavra sangrar assume vários sentidos, na medida em que figurativizaria, além dessa vivência visceral da transformação física, o verter pleno de algo antes estancado, visto que é impossível contê-lo. Leia-se este algo como o processo de amadurecimento, marcado pelas “estações que passam” em justaposição à locução conjuntiva conclusiva/explicativa “já que”, cujo referente direto é “não posso levar”, *i.e.* o curso natural, o ciclo da vida que não se pode paralisar/apreender.

No primeiro verso da terceira estrofe, iniciado pela palavra que dá título à canção, o eu-poético reforça a conotação de verter/sangrar/experienciar de forma visceral em sua mutação. Isso porque há o jogo de significados implícito no uso de tal palavra que faz referência à bebida sangria, sugerida pela presença do “copo pra misturar” presente no verso seguinte, bebida esta preparada a partir da mistura de vinho tinto ou branco com frutas e açúcar. No contexto da canção, o que se bebe no “copo pra misturar” é “a água clara dos olhos”, metáfora para as lágrimas vertidas, “e o fruto doce dos sonhos”, cuja combinação remete às emoções contraditórias e não menos doloridas do eu-lírico. Ofertados e bebidos por ele, o salgado e o doce, ao mesmo tempo, associam-se ao beber algo alcóolico, ato comumente referido à emancipação do jovem para a vida adulta. No caso do feminino inscrito na canção, este ritual de passagem estaria explícito na palavra sangria, do verbo sangrar/verter sangue de um ferimento, por exemplo, ou mesmo como signo da primeira menstruação, em que o corpo se prepara para a vida adulta. Nesse sentido, o eu-poemático dá-se conta de um impasse: beber o contraditório das emoções é, ao mesmo tempo, expurgar a dor da perda de um corpo de menina que morre e celebrar a

vida de um corpo de mulher que nasce, num processo simultâneo em que a vida e a morte são experiências indissociáveis.

Na quarta e última estrofe, iniciada em paralelismo com o primeiro verso da estrofe anterior, a palavra sangria dá continuidade às emoções contraditórias presentes no impasse morte/vida. Além disso, o verso “já que eu não posso estancar” remete ao terceiro verso da segunda estrofe “já que eu não posso levar”, reforçando o sentimento de impotência do eu-lírico em relação ao curso da vida. No entanto, neste trecho, a palavra sangria e o campo semântico derivado dela sangrar/verter/expurgar/purificar/curar etc. sugerem a não permanência do eu-lírico no impasse entre o corpo que morre e o corpo que nasce. Ao contrário: há um desejo e/ou uma projeção de natureza diversa, reelaborando o sentimento de perda e a sensação de vazio presentes nas estrofes anteriores; inscrita nas metáforas “gosto pelo infinito / rio que corre pro sol”, a sangria, aqui, significaria plenitude e comunhão com o corpo que nasce, visto como instrumento de prazer que possibilita ao eu-lírico estar pronto, à espera dos enfrentamentos que virão ao longo da vida adulta. Semelhante à finalização da primeira estrofe, a segunda, a terceira e a quarta também são terminadas com entonação decrescente, como se o eu-lírico estivesse cantando para si, para dentro, como num diálogo íntimo consigo: a sua experiência vivida, sentida e sangrada, no sentido literal (menarca) e no metafórico, que pode ser compartilhada, mas permanece, no limite, inacessível ao outro.

Ao término da primeira sequência de execução das quatro estrofes, segue-se, em destaque, um solo de bongô, cujo ritmo parece finalizar, digamos, a primeira fase da canção e iniciar uma outra: a intérprete, então, passa a cantar de modo a prolongar as palavras ao final de cada verso. Este prolongamento na pronúncia não chega a perturbar o andamento rítmico. Pelo contrário, destaca os instrumentos de percussão aos quais é adicionada uma linha melódica de piano que acompanha e atravessa a voz feminina. Além disso, vale lembrar que Céu troca, no primeiro verso da primeira estrofe, a palavra *mutação* pela palavra *transformação* (ver Figura 1). Dessa maneira, um verso que, na sua primeira execução, tem quatro sílabas poéticas (Na / mu / ta / ção), num segundo momento, passa a ter cinco (Na / trans / for / ma / ção). Diferente, também, da letra apresentada no encarte do CD, a troca de um termo por outro como recurso formal, no plano na concretização rítmica e sonora da canção, encenaria a própria transformação da condição do eu-poético de menina para a de mulher. Nota-se, ainda, que, nessa segunda sequência, à melancolia e ao intimismo do eu-lírico sobrepõe-se uma perspectiva luminosa sobre a consciência do embate do corpo que morre e do corpo que nasce. A estrofe “Sangria... já que não posso estancar / o gosto pelo infinito / rio que corre pro sol” (CÉU, 2016) é finalizada com uma entonação ascendente: especialmente no último verso, “rio que corre pro sol” é cantado com um efeito de voz que faz com que o ouvinte possa entender, também, “e o que corre pro sol”, partícula que se coloca numa relação de complemento a “o gosto pelo infinito”. Estes dois elementos, somados, remeteriam a algo que, mesmo desconhecido para o sujeito lírico – “o que corre pro sol” – é desejado, aceito e celebrado por ele. Tanto a ideia de que o “gosto pelo infinito” é um “rio que corre pro sol”, versos que metaforizam o fluxo da vida e o desejo por fruí-la/usufruí-la, quanto “o que corre pro sol” em complemento de sentido a “gosto pelo infinito” conotam a pulsão para a vida, agora renovada e reconhecida pelo eu-poético num corpo que é, paradoxalmente, o mesmo e um outro, agora consciente de sua potência, de sua sexualidade e de sua feminilidade.

2. Sobre o corpo e a textura

Adriana Varejão, artista plástica carioca nascida em 1964, inicia sua carreira na década de 1980 e, em 1986, recebe o Prêmio Aquisição no IX Salão de Artes Plásticas – Fundação Nacional de Artes (FUNARTE). A este primeiro prêmio seguiram-se várias

exposições no Brasil e no exterior, além de muitas outras premiações, que fizeram com que a artista fosse reconhecida internacionalmente². De acordo com Moraes (2013), problematizando os limites da pintura, suas telas “perdem o caráter de superfície plana e adquirem natureza e feição quase objetual”. Em nosso estudo, interessa-nos, especialmente, a série intitulada *Carnívoras* (2008 e 2012).

Em linhas gerais, é frequente, na literatura e nas artes, a associação entre o feminino e elementos da natureza. Haja vista a ideia de que, sob o aspecto biológico, salvo algumas exceções, é o corpo feminino que gera e serve de receptáculo a outra vida. Especialmente em se tratando de *Carnívoras*, é evidente a relação entre as plantas representadas nas telas-objetos de Varejão e alguns aspectos do universo físico/biológico e emocional feminino. No entanto, esta relação se dá de forma ampla e complexa, pois o trabalho da artista promove uma problematização de alguns aspectos do feminino, especialmente aos ligados ao senso comum do que se considera como feminino, a saber, o corpo como algo passivo e harmônico, aprazível, visto como mero receptáculo e a própria mulher como um ser dócil e apaziguador. Ao contrário disso: o corpo, tido como um dos temas recorrentes na obra da artista, aparece, por vezes, ferido, sangrando, esquartejado, reificado, inóspito, eviscerado. Por outras, é representado em sua potência máxima prenhe de vida, sexualidade, mistério, sedução, armadilha.

Com o título idêntico ao trabalho produzido para exposição permanente no Instituto Inhotim - MG, composta por um conjunto de 57 telas, cuja maioria mede 98,5cm X 98,5cm, o painel de 2012, que se estende por cerca de 18 metros, foi especialmente desenvolvido para a exposição da artista no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Figura 02). Ainda, como se pode notar nas Figuras 03 e 04, os painéis, compostos por óleo e gesso sobre tela, podem ser visualizados, desde 2008, tanto do primeiro quanto do segundo piso do prédio, já que eles estão instalados no teto. Como informado pela página do instituto³, os painéis fazem referência às pinturas de azulejo que tradicionalmente narravam acontecimentos históricos. No caso de *Carnívoras*, não há, propriamente, a representação de narrativas: cada azulejo expõe, em suas figuras isoladas, plantas carnívoras das espécies *Darlingtonia*, *Dionaea*, *Drosera*, *Heliophora* e *Nepenthes*. A composição de suas superfícies em branco varia para o verde, sobre as quais as plantas são pintadas em tons de vermelho claro, remetendo ao rosa, e em vermelho escuro e vivo. Estas superfícies são craqueladas, simulando as fissuras desses azulejos, que mostram um fundo também em vermelho vivo, como se o espectador pudesse observar nestas fissuras as, digamos, entranhas, ou o que haveria por baixo na base em que estes azulejos foram assentados, dando um efeito de excesso de matéria líquida que extravasa as bordas, simulando um sangramento.

Em detalhe ampliado, observemos as Figuras 05, 06 e 07, telas que selecionamos como representativas para o estudo que aqui desenvolvemos. Num primeiro momento, fica patente o uso da cor vermelha, cuja variação de tonalidade contraria os referentes, *i.e.*, as plantas que, em sua cor real, predominantemente são verdes. Haveria, nos azulejos, uma espécie de transparência, como se a primeira camada verde fosse suprimida, revelando o conteúdo de seu interior que, como sabemos, liga-se à própria natureza carnívora da planta, que se alimenta de pequenos insetos e animais. No entanto, uma das principais características dessa espécie são suas folhas modificadas, pequenas armadilhas que, nas telas, exceto pela cor, permanecem inalteradas no formato em relação às plantas reais: abertas, semiabertas ou fechadas, elas possuem tentáculos (Figura 05), folhas e flores em forma de jarro (Figuras 06 e 07). Diante disso, podemos inferir que há, nestes painéis, de modo figurativizado, a presença do feminino, marcada pela cor, pelo formato – já que as plantas se assemelham aos órgãos sexuais e reprodutivos das fêmeas – e pela função. Esta

² Para maiores informações, ver o site: <http://www.adrianavarejao.net/br/home>

³ Ver endereço: <https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/carnivoras-2008/>

última característica portadora de um paradoxo: estes órgãos-plantas não estariam aptos à reprodução, mas, sim, à deglutição da vida de outro ser de modo a se manterem vivos. Podemos dizer que, no plano da metáfora, as plantas-útero-ovários de Varejão exaltam a vida e acenam à morte: receptáculo/armadilha do feminino que atrai e destrói: algo belo, mas inóspito ao outro.

Figura 2 - *Carnívoras*



Figura 3 - *Carnívoras*



Figura 4 - *Carnívoras*



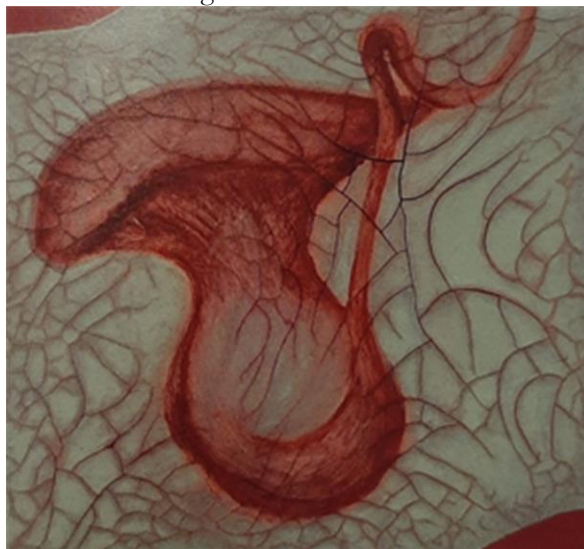
Figura 5 - *Carnívoras*



Figura 6 - *Carnívoras*



Figura 7 – Carnívoras



3. As sangrias e as armadilhas do feminino

Tendo em vista a canção de Céu e as três telas representativas de Varejão, vejamos, dialogicamente (BAKHTIN, 2008), os signos sonoros e plástico-visuais que cada modalidade artística mobiliza na produção de sentidos. Numa primeira observação, nota-se que o ponto de contato mais explícito entre os dois textos é o apelo à cor vermelha e suas diferentes tonalidades que se manifestam por meio do elemento líquido. Cores e fluídos que remetem à carne, ao sangue, ao corpo feminino.

Na canção, o elemento líquido é marcado pelos verbos sangrar e escorrer assim como os substantivos rio, água e sangria. A mistura de cores evocada por estas palavras – o vermelho, de sangria e de sangrar, e o cristalino, da água e do rio – remete à mistura de emoções do eu-lírico, metaforizando o universo feminino vivo e caudaloso preñado de transformações emocionais frente às “mutações” (CÉU, 2016) corporais, num movimento simultâneo e constante. Este movimento, que é encenado pela melodia e pelo ritmo, conforme vimos anteriormente, reforça o campo semântico das palavras “mutação” e “transformação”, aspectos que não podem ser paralisados e nem mesmo impedidos. O vermelho-líquido, evocado pelo verbo sangrar e pelo substantivo sangria, associado ao aspecto fluido e à mutação/transformação corporal, compõe signos plástico-visuais que metaforizam a primeira menstruação, marca biológica que baliza o amadurecimento sexual do corpo, acentuando os conflitos existenciais do ser feminino. Ciclo natural da vida, no sentido biológico, estes processos físicos desencadeiam emoções paradoxais na medida em que desestabilizam o sujeito que as vivencia, impondo-lhe uma condição diferente e desconhecida. No entanto, ao longo da primeira execução da letra da canção, percebe-se, por meio da entonação, da melodia e da percussão, que o eu-lírico lamenta a perda de algo, a saber, seu estado de conforto no qual estabelecia como o próprio corpo uma relação idílica/harmoniosa. Já na segunda vez em que a letra é cantada, esta lamentação dá lugar à celebração da vida, “do gosto pelo infinito”, em que o eu-poético elabora tal perda e celebra – “Sangria... / um como pra misturar” (CÉU, 2016) – o nascimento de sua nova condição: a de jovem mulher, apta, no sentido físico, sexual e emocional, para a vida.

Em *Carnívoras*, de Varejão, o elemento líquido parece extravasar os limites da tela. Colocado, também, de forma paradoxal, o vermelho, que está na base do painel gigante em que os azulejos estão colocados, parece transbordar as peças cujas superfícies estão craqueladas. Plasticamente, há a sugestão de uma tentativa frustrada de contenção de uma

sangria que, quanto mais contida, mais derramada, já que o interior das fissuras abertas também contém o vermelho-líquido. De maneira a complementar este extravasamento, as plantas carnívoras da artista plástica, como observamos anteriormente, são representadas pelo seu conteúdo interior e não pelo seu exterior verde, o que sugere que o mesmo vermelho que está na base das telas também está no interior das plantas nelas estampadas. Tanto o painel quanto as plantas nele contidas formariam um organismo vivo abastecido pela mesma seiva sanguínea. A sua vida, pois, mantém-se mediante a capacidade das plantas de atrair, aprisionar e deglutir outrem. Longe de representar um universo feminino amigável e harmônico, os ovários, trompas e útero ali representados não são receptáculos para a vida, mas, sim, armadilhas que levam um observador-invasor desatento à morte. Destaca-se, também, o caráter meta-artístico do painel carnívoro, já que há uma reflexão sobre a relação obra-público: no momento da observação dos painéis pelo espectador, somos seduzidos, aprisionados e devorados pelas carnívoras; compreenda-se, aqui, a natureza do processo de apreensão de todo objeto artístico.

O sangue que escorre, extravasa, sangra e alimenta é o elo entre a canção e a arte visual. Em *Sangria*, há a impossibilidade de se paralisar a passagem do tempo e o amadurecimento do eu-lírico e de seu corpo, já que suas flores desbotam e seu coração fica devastado, ou seja, a sua relação idílica com o próprio corpo e com as emoções antes conhecidas se rompe e ganha uma nova/outra dinâmica com a chegada do primeiro sinal de amadurecimento sexual. Em *Carnívoras*, é inútil ocultar, sob a superfície lisa e asséptica do azulejo, o aspecto visceral da vida, pois esta rompe, rasga, explode qualquer tipo de contenção. Os cacos de gesso disformes que mostram os sulcos como cicatrizes metaforizam a experiência do feminino em fazer-se e refazer-se. Em ambos os objetos artísticos, representando um universo feminino visceral e efervescente, os elementos verbais, sonoros e visuais remetem ao vermelho da menarca e ao da seiva sanguínea que alimenta as plantas carnívoras. No entanto, em *Sangria*, o feminino, ainda juvenil, num primeiro movimento, expande-se, (re)harmoniza-se e apronta-se para vida; em *Carnívoras*, as cores e formas arredondadas de jarro, de orquídea e de trompas uterinas, brilhantes, sedutoras e, aparentemente, delicadas, amparadas pela experimentação das sucessivas mutações, escondem e revelam armadilhas mortais; sua força vital é atraente, viva, perigosa e carnívora. Ao contrário da canção, em *Varejão*, no plano da metáfora para a mulher e para o feminino, a passagem do tempo, o deglutir o *outro*, o morrer, o matar, o (re)nascido do corpo e as emoções em torno desse processo visceral resultarão numa experiência feminina nada ingênua, plena e consciente de seu poder.

Considerações finais

Vimos que na canção *Sangria*, considerando a relação entre o conteúdo do encarte do CD e a performance da intérprete da música, a construção da figura feminina se dá, paradoxalmente, pela dor da perda e/ou ausência de algo que é associado ao universo juvenil, dor e melancolia que a recompõem como mulher num novo e outro contexto do qual resulta uma nova/outra compreensão de si. Encenada na canção, há a vivência desse processo pela primeira vez, já que os signos sonoros, linguísticos e plástico-visuais ali mobilizados metaforizam a menarca, marca biológica do amadurecimento sexual feminino que instrumentaliza o eu-lírico para lidar com o ciclo natural de vida e de morte em sentido cronológico (o ciclo mensal) e literal, já que há, a partir desta percepção, uma reflexão acerca da complexidade da condição do ser feminino, suas emoções, contradições, limitações, contingências. Em *Carnívoras*, os elementos plástico-visuais revelam um feminino maduro e, digamos, empoderado, fissurado – para retomarmos, aqui, a superfície craquelada das telas –, pela experiência paradoxal da vida que se mantém por meio das sucessivas mortes e sangrias, as de si e as de outrem. Vale lembrar que o mesmo vermelho

que atrai nas plantas de Varejão acena para a uma armadilha mortal, o que faz do feminino por ela representado algo perigoso e inóspito, mas não por isto menos belo e sedutor. Isso, no limite, problematiza os padrões e clichês comportamentais e estéticos de feminino estipulados pela sociedade. Portanto, atualmente, a discussão das questões ligadas a este universo mostra-se de extrema pertinência nos âmbitos social, político e histórico em que a arte se destaca como um canal para a expressão humana. Canal este contemplado como um alento, sobretudo para a compreensão da condição de sujeitos moldados, na contemporaneidade, pelo ciclo melancólico da perda, da ausência, da busca, da espera, do encontro e/ou desencontro de algo/alguém, mas, também, do empoderamento desses sujeitos de modo a questionar as regras e as expectativas sobre o feminino e seus papéis sociais.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2008.
- CÉU, M. **Sangria**. Intérprete: Maria do Céu. São Paulo: Universal Music, c2016. 1 CD (48min).
- MORAES, Marcos. **Adriana Varejão**. São Paulo: Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013.
- MORICONI, Ítalo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.
- WISNIK, José Miguel. **Machado Maxixe**. O caso Pestana. São Paulo: Publifolha, 2008.