

Brasil incógnito: da natureza idílica de Manuel Botelho de Oliveira à paisagem crua de Adriana Varejão

Cleidi Strenske (UEL)*
ORCID 0000-0002-6216-8904
Ellen Mariany da Silva Dias (UEL)**
ORCID 0000-0001-7041-0222

Resumo: Considerando o diálogo interartes, este artigo estuda o poema setecentista *A Ilha de Maré*, de Manuel Botelho de Oliveira, e a pintura *Paisagens* (1995), da artista visual Adriana Varejão. Nossa hipótese é a de que a tela de Varejão promove, via colagem, citação e paródia, releituras das imagens idílicas da paisagem do Brasil colonial apresentadas no poema de Botelho, de maneira a revelar o apagamento das violências que marcaram tal período da história do Brasil. É por meio de uma perspectiva comparativista, a partir de um olhar benjaminiano que implica uma releitura da história oficial e considera as narrativas por ela silenciadas, que investigamos os processos de apropriação, reelaboração, significação e ressignificação que resultam do confronto entre estes dois objetos a fim de despertarmos para outras imagens, valores estéticos e interpretações acerca das paisagens da colonização brasileira.

Palavras-chave: Poesia setecentista; Arte visual contemporânea; História oficial; Paisagem brasileira

Abstract: Considering the inter-art dialogue, this article studies the 18th century poem *A Ilha de Maré*, by Manuel Botelho de Oliveira, and the canvas *Paisagens* (1995), by the visual artist Adriana Varejão. The hypothesis is that Varejão's painting promotes, via collage, quotation and parody, reinterpretations of the idyllic images from the landscape of colonial Brazil presented in Botelho's poem, in order to reveal the erasure of the violence that marked that period of Brazilian history. It is through a comparative perspective, from a Walter Benjamin's point of view that implies a re-reading of official history considering the narratives silenced by it, that this article investigates the processes of appropriation, re-elaboration, signification and resignification which result from the confrontation between these two objects to be in order to enable other images, aesthetic values and interpretations about the landscapes of Brazilian colonization.

Keywords: Eighteenth century poetry; Contemporary visual art; Official history; Brazilian landscape

Resumen: Considerando el diálogo entre las artes, este artículo estudia el poema del siglo XVIII *A Ilha de Maré*, de Manuel Botelho de Oliveira, y el cuadro *Paisagens* (1995), de la artista visual Adriana Varejão. Nuestra hipótesis es que el lienzo de Varejão promueve, a través del collage, la cita y la parodia, reinterpretaciones de las imágenes idílicas del paisaje del Brasil colonial presentadas en el poema de Botelho, con la finalidad de revelar la borradura de la violencia que marcó ese período de la historia brasileña. Es por medio de una perspectiva comparada, desde los puntos de vista de Walter Benjamin que implican una relectura de la historia oficial y teniendo en cuenta las narrativas silenciadas por ella, que se investiga los procesos de apropiación, reelaboración, significación y resignificación que son resultados de la confrontación entre estos dos objetos de ser para despertar otras imágenes, valores estéticos e interpretaciones sobre los paisajes de la colonización brasileña.

Palabras-clave: Poesía del siglo XVIII; Arte visual contemporáneo; Historia oficial; Paisaje brasileño

Recebido em: 24 dez. 2021 | Aprovado em: 29 dez. 2021

* Mestranda em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (PPGL- UEL), Londrina – PR, CEP 86057-970. E-mail: cleidi.strenske@uel.br.

** Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (PPGL- UEL), Londrina – PR, CEP 86057-970. E-mail: ellenmariany@uel.br.

Introdução

Partindo da linguagem artístico-visual como uma manifestação de processos de ressignificação do texto literário, podemos dizer que este diálogo representa um cenário abundante. Considerando os pontos de contato entre estas duas formas artísticas, nossa perspectiva se estrutura no pensamento benjaminiano, na medida em que, desta concepção, uma atualização dos possíveis sentidos dos textos visuais e literários pauta-se em reflexões sobre o passado histórico, compreendido, aqui, como uma centelha que lança luz sobre o presente. A partir disso, é importante destacar que nossa análise leva em consideração o eixo histórico, político e social e o papel das artes nesta conjuntura, já que estes aspectos são fundamentais no que se refere ao debate sobre a dinâmica da comunicação e da vida humanas.

A história marcada pelo olhar do colonizador recebe atenção crítica, já que emergem desta visão unilateral nuances de fatos não mencionados oficialmente. Para provocar este pensamento crítico chamaremos estas lacunas de rastros da experiência vivida no Brasil setecentista que revelam evidências do processo da colonização no país. Tais vestígios são confrontados com os desdobramentos dos discursos ditos oficiais, o que reflete sobre nossa cultura, revelando as violências ali contidas. Para tanto, é preciso duvidar e daquilo que Walter Benjamin chama de verdade acabada, ideia discutida no seu ensaio *Sobre o conceito de história*, composto em 1940, e questioná-lo. Segundo ele, nosso desafio é desnudar as narrativas unilaterais que posicionam nossa leitura crítica sobre a história. Para Gagnebin (1987), esse posicionamento descobre um outro tempo, o “tempo agora”, circunscrito ao momento de contato de realidades diferentes que forçam o indivíduo para o despertar da nova história esclarecida.

Com o intuito de evidenciar o diálogo interartes perseguindo os rastros impressos nas paisagens brasileiras, buscamos no poema setecentista *A ilha de maré*, de Manuel Botelho de Oliveira (1636 – 1711), as imagens do período colonial brasileiro. Há, aqui, informações descritivas que apresentam as paisagens, somadas aos elogios sobre a terra e seus frutos que, no contato com a tela do Conde Clarac (1777 – 1847), produzida no mesmo período, revelam uma imagem idealizada, o que provoca o apagamento da natureza selvagem. Por isso a necessidade de incluir a tela *Paisagens* (1995), de Adriana Varejão, feita a partir da sobreposição das imagens de Clarac, que repercute em nossa leitura contemporânea sobre a arte e seu sistema de signos, desnudando o conhecimento antes obscurecido pela história oficial. Trata-se de uma pintura que faz parte da série *Terra Incógnita*, inspirada nas pinturas/gravuras feitas por viajantes europeus com o intuito de realçar as qualidades das terras brasileiras, cujo interesse, além de estético, foi o de promover o chamado novo mundo, a fim de torná-lo atrativo ao homem europeu.

O conjunto de fragmentos históricos encontrados na linguagem literária é parte fundamental no objetivo de investigar as muitas histórias esquecidas ou silenciadas. A história oficial tem versões documentadas e arquivadas a fim de marcar os fatos do passado. Entretanto, é esta mesma estratégia de seleção de discursos políticos e sociais que expõe, paradoxalmente, histórias não contadas. Como dito anteriormente, tais enredos preservam, em seu âmago, um núcleo contendo informações que podem atravessar a história e representar uma centelha que traz à luz fatos silenciados ou apagados.

Por sua vez, é necessário admitir que as informações fragmentadas que chegam até os dias atuais marcam narrativas que circunscrevem elementos historiográficos da formação do Brasil e/ou da nossa gênese cultural. A busca por evidências de vivências que refletem sobre a cultura brasileira revela vestígios políticos e sociais e oferece o discurso organizado a fim de preservar uma verdade acabada, unilateral. Walter Benjamin alerta sobre o perigo

deste posicionamento, sugerindo uma leitura “a contrapelo”. Para tanto, a orientação analítica deste artigo está fundamentada no texto *Sobre o conceito de história*, composto em 1940. Especialmente no que se refere à seleção de informações por meio de fragmentos históricos e estéticos que representariam, nas palavras de Benjamin, uma verdade acabada:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. (BENJAMIN, 1987, p. 224)

É possível contemplar essa perspectiva a partir do poema setecentista *A ilha de maré*, de Manuel Botelho de Oliveira (1636 – 1711), concentrando nossa leitura em aspectos historiográficos fragmentados que representam o vestígio necessário para alcançar outras camadas sobre a história oficial, o que significa dizer despertar para enredos não contados:

Trata-se, para o historiador "materialista" - ou seja, de acordo com Benjamin, para o historiador capaz de identificar no passado os germes de uma outra história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas -, de fundar um outro conceito de tempo, "tempo de agora" ("Jetztzeit"), caracterizado por sua intensidade e sua brevidade. (GAGNEBIN, 1987, p. 08)

Este é, portanto, o posicionamento que norteará nossa leitura. O texto literário será lido como um fragmento histórico de unidade autônoma e completa, assim como o pictórico. O cotejo de ambos, que caracterizará, conforme Ganegbin, o “tempo de agora”, é que revelará a centelha por meio da qual vislumbramos o ponto que nos leva à compreensão de que, embora distanciados temporalmente, eles contêm elementos que se esclarecem mutuamente, assumindo o caráter efêmero desta leitura. Isso porque, neste percurso, os elementos aqui elencados apontam a uma visada de sentido dentre as várias possíveis num processo ininterrupto de significação.

É a partir da observação das escolhas de procedimentos estéticos que detêm informações sobre o passado que investigaremos a significação e a ressignificação que reverberam na arte atual num movimento de expansão, típico da pós-modernidade, fundamentado nos processos de paródia e de ironia (HUTCHEON, 1991) e configurado pelo outro polo de nossa leitura, a saber, a tela *Paisagens* (1995), de Adriana Varejão. Diante desta sobreposição de contextos históricos e sociais, nossa hipótese é a de que a referida tela concentra, na sua materialidade, como um objeto em relevo, o apelo sensorial que expressa toda a sorte de violências intrínsecas ao processo de colonização do Brasil.

A origem dos bens culturais e estéticos presentes na obra de Varejão, numa perspectiva benjaminiana, nos faz sensível ao que foi apagado e silenciado nas narrativas oficiais, o que justifica a perplexidade frente à agressão. Nas palavras de Benjamin:

[...] em toda parte em que uma ação produz a imagem a partir de si mesma e é essa imagem, extrai para si essa imagem e a devora, em que a própria proximidade deixa de ser vista, aí se abre esse espaço de imagens

que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multidimensional, no qual não há lugar para qualquer "sala confortável", o espaço, em uma palavra, no qual o materialismo político e a criatura física partilham entre si o homem interior, a psique, o indivíduo, ou o que quer que desejamos entregar-lhes, segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum dos seus membros deixe de ser despedaçado. (BENJAMIN, 1987, p. 34-35)

Nesse sentido, abre-se a possibilidade de pensarmos a arte como um bem cultural capaz de rever o passado e conduzir ao futuro, aproximando ambos em suas semelhanças, transformando-os mutuamente. Nessa perspectiva, conforme Gagnebin (1987, p. 16), o que se apresenta é uma outra forma para o passado difícil de ser esquecida, o que se mostra transformador no presente, pois, ao recorrer ao que a história nos conta, a arte promete nos despertar para o que foi apagado, silenciado, ou, ainda, marginalizado. Deste confronto, o que se observa é uma fusão de imagens capaz de se revelar, também, numa imagem idealizada, isto é, na tentativa de realização do que foi suprimido pela história.

Em nossa leitura, a força amalgamada das duas manifestações artísticas apresenta um apelo imagético que conduz para uma interpretação de sentidos recíproca, aproximando-se da alegoria benjaminiana, conceito justamente exemplificado por meio da gravura de Paul Klee, intitulada *Angelus Novus*, de 1920, na tese número 09. A partir do aporte teórico aqui apresentado, depreende-se que nossa metodologia se constitui em colocar em diálogo fragmentos representativos das imagens de Varejão (1995) e de Botelho (1987), com atenção aos processos de apropriação, reelaboração, significação e ressignificação, a fim de despertarmos para outras imagens, valores estéticos e interpretações acerca da colonização brasileira.

Ilha de Maré e Paisagens: significações e ressignificações de narrativas

Ao elencar textos literários considerando a linguagem artística como recurso de manifestações socioculturais, é preciso observar os processos de significação e ressignificação sofridos ao longo do tempo. Diante disso, compor um quadro analítico entre a linguagem literária e a artístico-visual apresenta-se como um cenário profícuo. Ainda é fundamental admitir que a arte literária representa uma estrutura de informações que chegam até a atualidade fragmentadas, compostas com determinado propósito estético e ideológico a fim de delimitar elementos historiográficos específicos. Diante do exposto, *A ilha de maré*, de Manuel Botelho de Oliveira (1636 -1711), é a parte que compõe a materialidade literária abordada neste trabalho, que responde pelo segmento poético historiográfico, pois traz, para nossa reflexão, o conjunto de informações importantes sobre o Brasil colonial. Semelhante a Gagnebin (1985, p.08), na sua compreensão sobre a obra de Walter Benjamin, em nosso entendimento, o passado deve ser considerado como uma experiência capaz de guardar informações, como uma espécie de semente que aguarda o momento certo para germinar. Aqui nos interessa pensar, portanto, na história e na discussão sobre o passado por meio das quais somos capazes de identificar os “germes de uma outra história”, com ênfase nos silenciamentos e apagamentos impostos pela história oficial, percebidas em obras do período da literatura de formação brasileira.

Este olhar benjaminiano sobre a manifestação poética que implica uma releitura da história oficial é feito por meio de uma perspectiva comparativista, o que delimita o outro texto deste estudo. Para tanto, nosso *corpus* é acrescido pela obra *Paisagens* (1995), de Adriana Varejão (figura 01). A artista plástica carioca refrata sentidos a partir das pinturas de viajantes que visitaram e/ou residiram no país nos séculos XVII e XVIII. Na pintura

Paisagens (1995), composta por Varejão a partir das obras do Conde Clarac, pintor francês que viveu no Brasil entre 1777 e 1847 (PEDROSA, 2013), a artista manipula elementos recortados e relocados a fim de provocarem novas e outras perspectivas (HUTCHEON, 1991).



Figura 01 - *Paisagens* (1995), de Adriana Varejão. Imagem retirada de: Coleção Folha de S. Paulo: grandes pintores (2013)

Significa dizer que há, no procedimento pictórico da artista, via paródia, a manipulação de registros historiográficos/literários cuja recorrência enfatiza o viés temático da natureza em sua plenitude e completude, o que sinaliza para as inferências sob as imagens extraídas do poema *A ilha de maré* (1987), de Manuel Botelho de Oliveira. Este sistema de significação que envolve procedimentos artísticos e ideológicos extrapola conceitos circulares que impossibilitariam a abordagem da arte na sua expansão. A relação é explicada por Hutcheon (1991) da seguinte maneira:

[...] aquilo que seus defensores e seus detratores parecem querer chamar de “pós-moderno” na arte atual - seja no vídeo, na dança, na literatura, na pintura, na música, na arquitetura ou em qualquer outra forma de expressão - parece ser a arte paradoxalmente caracterizada pela história e também por uma investigação internalizada e auto-reflexiva sobre a natureza, os limites e as possibilidades do discurso da arte. Em seu aspecto exterior, poderia parecer que o principal interesse do pós-modernismo são os processos de sua própria produção e recepção, bem como sua própria relação paródica com a arte do passado. Mas quero afirmar que é exatamente a paródia - esse formalismo aparentemente introvertido - que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (passado e o presente) - em outras palavras, com o político e o histórico. (HUTCHEON, 1991, p. 42)

Como visto, podemos dizer que a paródia representa a forma encontrada por Varejão para referenciar o discurso histórico, mobilizando elementos que encontramos tanto na pintura do Conde Clarac quanto no poema de Botelho, usando a leitura “a contrapelo” para produzir a sua paródia, o que certamente exige um posicionamento de leitura igualmente crítico.

O poema descritivo, composto no contexto do Brasil colonial, explora a paisagem da época e produz uma sucessão de imagens que compõem a paisagem do Brasil setecentista. Emerge de suas estrofes o encontro da terra com o mar. O apelo sensorial é desenvolvido ao longo do poema na descrição das cores e sabores, somados à caracterização do mar com seus frutos em abundância e variedade. Estes valores são longamente relacionados em versos de dez (10) ou seis (06) sílabas poéticas, cuja composição gráfica é distribuída em estrofes que possuem intervalos de dez, sete, quatro ou seis versos entre elas. A disposição dos versos, aliada ao esquema de rimas assonantes que repetem os sons vocálicos no final das palavras de cada verso da estrofe, conforme nossa indicação em negrito, revela o ritmo do poema e fornece o movimento na sua leitura. É esta cadência que apresenta um dos motivos nos versos iniciais, já que simula as ondas do mar que quebram na areia da praia, ou seja, em terra firme, sendo esta o outro motivo responsável por introduzir a temática principal de terras tropicais brasileiras, conforme os trechos que se seguem:

Jaz em oblíqua forma e prolongada
De Netuno, que tendo o amor constante,
Lhe dá muitos abraços por amante;
E botando-lhe os braços dentro della
A pretende gozar, por ser mui bella.

Nesta assistência tanto a senhoreia,
E tanto a galanteia,
Que, do mar, de Maré tem o apellido,
Com quem présa o amor de seu querido:

E por gôsto das prendas amorosas
Fica maré de rosas,
E vivendo nas ânsias sucessivas,
São do amor marés vivas;
E se nas mortas menos a conhece,
Maré de saudades lhe parece.

Vista por fora é pouco apetecida,
Porque aos olhos por feia é parecida;
Porém dentro habitada
É muito bella, muito desejada,
É como a concha tosca e deslustrosa,
Que dentro cria a pérola formosa.

(BOTELHO, 1987, *Apud* RONCARI, 2002, p. 199 – grifos nossos)

Já na primeira estrofe, é apresentada a relação do mar com a terra. Este personagem é personificado no segundo verso pelo deus pagão Netuno: “De Netuno, que tendo o amor constante,/ lhe dá muitos abraços por amante;”. O mar, atraído pela graciosidade da terra, “A ilha de maré”, título do poema que também nomeia a terra firme, é visto como amante, e o solo fértil lhe atrai: “E botando-lhe os braços dentro della/ A pretende gozar, por ser mui bella”. Este contato conota a abertura da terra para receber as sementes em seu solo.

Na segunda estrofe, composta por versos em quarteto, a ilha herda o apelido de Maré por relacionar-se com as águas do mar “E tanto a galanteia/ Que, do mar, de Maré tem o apellido”. A ilha corresponde aos anseios do mar devolvendo-lhe com amor o

encontro “Com quem présa o amor de seu querido.”. O final do verso, marcado por dois pontos, indica a explicação do que foi mencionado anteriormente, ao mesmo tempo em que introduz a gradação temática do poema. Isso significa que, a partir do quarto verso da segunda estrofe, o poema elenca uma sucessão de qualidades da terra. Além de revelar que ao aceitar que a água do mar penetre em seu solo para receber as sementes que estas águas trazem, também sugere que a água do mar a hidrata e, por isso, a ilha fica mais fértil. Assim, o trecho acima selecionado possui uma divisão temática em três partes. Nos primeiros versos é apresentada a cena do encontro entre o mar e a terra, depois a relação estabelecida entre eles. Na terceira estrofe, há a espera ansiosa pelo movimento das marés exposto por meio da disposição rítmica e gráfica do poema já mencionada.

O primeiro verso da terceira estrofe evidencia a relação de agradecimento da terra pelas sementes/águas recebidas: “E por gosto de prendas amorosas/ Fica maré de rosas.”. Na segunda parte, podemos observar o movimento de mudança da maré, no verso “E vivendo nas ânsias sucessivas”, já que se percebe a espera ou a transição do estado do mar, isto é, maré baixa. O verso seguinte determina: “São de amor marés vivas;” o que revela a maré alta. O verso finalizado com ponto e vírgula introduz a explicação que separa a alegria da espera, o que simboliza o ciclo das marés e, por conseguinte, a fertilização da ilha. Esta interpretação pode ser conferida nos últimos versos da estrofe. A simulação do movimento das marés alta e baixa também pode ser observada na sequência em que a ilha sente saudade dos galanteios, expressa nos versos: “E se nas mortas menos a conhece,/ Maré de saudades lhe parece.”.

A imagem que se manifesta nestes versos iniciais conota a capacidade do mar, metáfora do colonizador, na fertilização da ilha, o que impõe à terra a submissão, a espera e, conseqüentemente, a sua dependência. Ao confrontarmos essa imagem com a proposta por Varejão em sua paisagem, o que observamos é o contrário disso. A mata virgem que margeia a tela mostra a natureza em sua plenitude e autonomia. Cabe observar que esta vegetação densa, que possui nuances de muitos tons de verde, além de explorar a diversidade de espécies de árvores e de tipos de folhagens da nossa flora, expõe a riqueza das águas e do ar, também citados por Botelho. Eis um dos pontos de conflito entre a tela e o poema, pois a paisagem que margeia a tela é detentora de tais riquezas e seria plena em si, o que torna a fecundação, exposta no poema, uma agressão. Em outras palavras, enquanto o poema expõe a mundividência do colonizador, que impõe, por meio da fecundação de suas riquezas, metaforizadas nas “prendas amorosas”, o seu sistema de valores, em Varejão estas riquezas são intrínsecas à natureza brasileira.

Depreende-se que a imagem do poema setecentista se configura como o que Benjamin (1987) chamaria, em sua tese número 7, de monumento à barbárie. Em cotejo, pela via do distanciamento histórico, os textos de Botelho e Varejão exigem um posicionamento de leitura a contrapelo de modo a despertar para a violência sofrida pela natureza reificada no discurso colonial:

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1987, p.225)

Sugerimos que algo semelhante a esta concepção benjaminiana sobre a transmissão de cultura se solidifica na quarta estrofe. Nela, a visão eurocêntrica sobre o que se deve valorizar do que a terra oferece é acentuada pelo olhar exógeno em relação à ilha. Isto é

introduzido pelo hipérbato “Vista por fóra é pouco apete**cida**,/ Porque aos olhos por feia é pare**cida**,”. Este recurso realça o significado do olhar sobre a pouca atração da imagem exterior da ilha. Em seguida, há uma contradição a fim de valorizar seu interior quando habitado: “Porém dentro habit**ada**/ É muito bella, muito dese**jada**,”. Os dois versos seguintes explicam, por meio da comparação, que sua superfície guarda segredos iguais aos de uma concha bruta: “É como concha tosca e deslust**rosa**”, mas que ao ser embrenhada, ou desfigurada de sua originalidade, revela “Que dentro cria a pérola form**osa**”:

Vista por fóra é pouco apete**cida**,
Porque aos olhos por feia é pare**cida**;
Porém dentro habit**ada**
É muito bella, muito dese**jada**,
É como a concha tosca e deslust**rosa**,
Que dentro cria a perola form**osa**.
(BOTELHO, 1987, *apud* RONCARI, 2002, p.189 – grifos nossos)

Este trecho reverbera a inversão de valores encontrados na imagem da mata em seu estado original, e revela a barbárie na imposição dos valores europeus pautados na manifestação literária, ou seja, o poema apresenta os valores europeus e se presta como verdade absoluta, já que detém o domínio da linguagem eleita para a transmissão cultural e, por conseguinte, determina as informações historiográficas para a posteridade. Vejamos a imagem abaixo:



Figura 02 – Detalhe do centro da pintura *Paisagens* (1995), de Adriana Varejão.

Em contrapartida ao poema, há, no centro da imagem de Varejão (figura 02), a síntese do conflito entre as duas mundividências, a saber, a de perspectiva europeia, que coloca o homem no centro da atenção e, a partir dele, a relação com o mundo, e a da natureza de matiz selvagem, primitiva, que inclui o homem como parte dela. A artista plástica propõe a discussão sobre o mundo do ponto de vista da natureza. Para isto retrata a paisagem constituída por uma clareira que repousa sobre a mata densa, imagem esta que apresenta uma cadeia de montanhas com água e vegetação mais rasteira. A colagem possibilita a interpretação de que a mata que margeia a tela foi modificada: antes, selvagem e inóspita para o olhar europeu, semelhante ao que ocorre no poema: “Vista por fóra é pouco apete**cida**,”; violada e domesticada torna-se amistosa: “Porém dentro habit**ada**/ É muito bella, muito dese**jada**,”. Neste verso, temos o apagamento, pois há o entendimento de que o único que ali habita é o europeu, desconsiderando a existência dos habitantes nativos. Outro ponto possibilita comprovar esta inferência, pois, ao comparar a ilha a uma

concha deslustrosa, o poema sugere que a paisagem, ao ser desmatada e descaracterizada, é responsável por produzir a pérola formosa. A reprodução da figura 02 e da estrofe do poema feita acima permite observar a caracterização da violência sofrida pela natureza que, em Varejão, aparece rasgada, fissurada.

Por outro lado, a pintura, com suas montanhas, vales e vegetação rasteira que se vislumbra por meio da clareira aberta, proporciona uma imagem quase espelhada na quinta estrofe do poema, como é possível observar:

Erguem-se nella **outeiros**
 Com soberbas de montes **altaneiros**,
 Que os valles por humildes **despresando**,
 As presumpções do mundo estão **mostrando**
 E querendo ser príncipes **subidos**
 Ficam os valles a seus pés **rendidos**.
 (BOTELHO, 1987 *apud* RONCARI, 2002, p.189 - grifos nossos)

No primeiro verso desta estrofe, há uma descrição da paisagem: “Erguem-se nella **outeiros**”, pequenos montes de terra que se posicionam logo abaixo dos montes mais altos desejando alcançá-los: “Com soberba de montes **altaneiros**”. A posição das pequenas montanhas faz de súditos os vales que ficam por elas **rendidos**: “Que os valles por humildes **despresando**,/ as presumpções do mundo estão **mostrando**”. Isto se relaciona com os versos finais da estrofe, que exploram o sistema de hierarquia da monarquia. Desse modo, as montanhas recebem a conotação de realeza, explorando, assim, a força majestosa dessa terra: “E querendo ser príncipes **subidos**/ Ficam os valles a seus pés **rendidos**.”. Vale notar, aqui, que a paisagem descrita por Botelho dialoga com a imagem ressignificada produzida por Varejão. Isto porque, somente depois que a ilha sofreu a ação do colonizador, na modificação de sua paisagem, é que ocorre o reconhecimento de sua majestade, o que, paradoxalmente, revela o apagamento da natureza incógnita e selvagem. Nesse sentido, o que temos na imagem sensorial do sangue em ferida aberta na tela de Varejão é o que Gagnebin (1987) aponta sobre a tarefa da arte, que “não é, portanto, simplesmente relembrar os acontecimentos, mas "subtraí-los às contingências do tempo em uma metáfora” (GAGNEBIN, 1987, p. 16).

Nas estrofes seguintes do poema, os versos relacionam longas sequências descritivas sobre as oferendas do mar, sua abundância de mariscos, à variedade de espécies de peixes, bem como à diversidade, à qualidade e à beleza dos frutos da terra. Objetivando realçar o caráter didático de nossa análise, as nossas considerações refletem sobre a escolha de estrofes que mais representam as comparações de mundividências; obviamente, este assunto permeia todo o texto literário. Esta explicação situa o salto entre as estrofes elencadas, e introduz a trigésima segunda, pois é nela que os exageros e paradoxos, típicos do Barroco, extrapolam a gradação temática que fornece dados suficientes para nossa leitura. Nesta estrofe, depois de exaltar a fertilidade da ilha e citar sua majestade, o poema insere a ideia de divindade do solo fértil, o que posiciona a ilha como um objeto de desejo implacável do qual o colonizador não escapa:

Além das frutas, que esta terra **cria**,
 Também não faltam outras na **Bahia**;
 A mangava **mimosa**
 Salpicada de tintas por **formosa**,
 Tem o cheiro **famoso**
 Como se fora almiscar **oloroso**;
 Produz-se no **mato**

Sem querer da cultura o duro **trato**,
 Que como em si toda a bondade **apura**,
 Não quer dever aos homens a **cultura**.
 Oh que galharda fruta e sober**ana**,
 Sem ter indústria **humana**!
 E se Jove as tirara dos pomares,
 Por Ambrosia as puzera entre os manjares!
 (BOTELHO, 1987 *apud* RONCARI, 2002, p. 204 - grifos nossos)

Nota-se que, aqui, a descrição é de apelo sensorial. A fruta mangava é elencada com detalhes e é possível vislumbrar as imagens de beleza, de cores e de singularidade, além de explorar seu aroma, comparando-a a uma iguaria. A descrição se torna absolutamente atrativa. Metaforicamente, a natureza selvagem da fruta permite imaginar o colonizador diante da cena do pecado original: “A mangava **mimosa**/ Salpicada de tintas por **formosa**/ tem o cheiro **famoso**/ Como se fora almíscar **oloroso**;”. O uso de ponto e vírgula serve para introduzir a explicação do que se pretende dizer adiante. Isso porque é na sequência que os versos comparam o alimento tropical e a ambrosia, alimento dos deuses pagãos. O sentido é explorado como sublime. Neste caso, a natureza é a responsável pelo milagre: “Produz-se no **mato**/ Sem querer da cultura de duro **trato**/ Que como em si toda a bondade **apura**,/ Não quer dever aos homens a **cultura**.”. Nos versos seguintes, a expressão de admiração, feita por uma interjeição, explica a origem do sentido divino contido na fruta: “Oh que galharda fruta e sober**ana**,/ Sem ter indústria **humana**!”. Os últimos dois versos da estrofe reafirmam o caráter divino, já que os deuses a desejam e, uma vez tirada dos pomares divinos por Jove, nome dado ao deus Júpiter, a fruta faria parte dos alimentos escolhidos pelos deuses. Tais leituras são possíveis, pois temos a informação de que a fruta dispensa a ação humana. Neste caso, a natureza se mostra completa, integral e, mais do que isso, é parte do plano divino. A manifestação divina da natureza, mostrada por Botelho, apresenta a relação do homem com essa natureza, o que significa que há nela a passividade necessária que oferta os frutos para simples deleite humano.

Essa leitura comparativa dos textos literário e pictórico evidencia a reificação dessa natureza em favor do colonizador, já que em *Paisagens* (1995), de Varejão, a relação homem/natureza é apresentada como agressão. Para tanto, a artista destaca o ferimento aparente por incisão feita pelas mãos do homem, utilizando a técnica da colagem: não é à toa que a imagem de sobreposição eleita é a de uma clareira aberta que repousa sobre a mata virgem, impondo a esta a violação alegorizada em tal inserção. Neste sentido, a obra de Varejão suscita um rompimento com a mundividência totalizante e idílica presente no poema de Botelho, já que este reflete o colonizador, pois é o vencedor lembrado pela história oficial: “A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores” (BENJAMIN, 1987, p. 225). No poema, verifica-se a linguagem a serviço do desejo de uma verdade absoluta e estanque, ligada à busca de perfeição estética e ideológica. É justamente esta verdade presente no poema que, paradoxalmente, revela a sua falência. É, portanto, esta falência que permite a construção de *Paisagens* (1995), algo possível na arte sob o viés de obra em permanente expansão, cuja intensão é provocar o conhecimento sobre outros sentidos, que podem reverberar continuamente. Para Ganegbin,

Essas tendências, progressistas, da arte moderna, que reconstroem um universo inserto a partir de uma tradição esfacelada, são, em sua dimensão mais profunda, mais fiéis ao legado da grande tradição

narrativa que as tentativas previamente condenadas de recriar o calor de uma experiência coletiva (“Erfahrung”) a partir das experiências vividas isoladas (“Erlebnisse”). (GAGNEBIN, 1987, p.12)

Por outro lado, o pensamento sobre a arte que constitui um monumento cultural para recuperar e, digamos, salvar o passado direciona o futuro desta nova imagem de paisagem. Além de, como já dito anteriormente, tornar-se parte do monumento cultural e não estar isenta de, novamente, tornar-se um “monumento à barbárie” (BENJAMIN, 1987). Dito de outro modo, para Gagnebin (1987), ao aproximar as imagens, o que é revelado são suas semelhanças. Isto é realizado de tal maneira que ocorre a transformação do que se disse no passado e do que se diz no presente. Agora o que se manifesta é o passado provocado pelas imagens da natureza estampadas no poema. As descrições revelam o que se pretendeu apagar/silenciar, mas que, uma vez aproximado ao presente, se revela transformador para a pintura de Varejão. O novo sentido mostra a força amálgama das imagens. Deste modo, escancara o apagamento histórico feito no poema, expondo, também, uma imagem idealizada e ideologicamente direcionada. Esta tentativa de realizar o que foi suprimido pela história é, nas palavras de Gagnebin,

A mesma preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que transforma os dois: transforma o passado porque este assume uma forma nova, que poderia ter desaparecido no esquecimento: transforma o presente porque este se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobirmos, inscrita nas linhas do atual. (GAGNEBIN, 1987, p. 16)

O papel da arte não seria, apenas, o esclarecimento mútuo, mas, sim, provocar as histórias que não foram contadas. Para isso, é necessário ler no texto literário as imagens da suposta perfeição da terra do Brasil e, do mesmo modo, ler, em *Paisagens* (1995), o que o poema escondeu com recursos estéticos e ideológicos de base eurocêntrica. Está contida tanto em Botelho quanto em Varejão a centelha e/ou a força motriz capaz de provocar as novas histórias sob um viés daquele que foi dominado. Mais do que isso, há, no quadro de Varejão, a concentração de imagens suficientes para que dela se fizesse uma alegoria crua das imagens idealizadas no poema setecentista *A ilha de Maré* (1987).

Considerações finais

As teorias benjaminianas se revelam imprescindíveis no que se refere aos estudos da arte como um sistema em expansão. Nessa busca, admitir que as informações sobre os fatos históricos chegam até nós fragmentadas e que a estética presente em textos literários possui um conjunto de dados de cunho ideológico deixados com o propósito de permanecer como um discurso para a posteridade demanda uma posição crítica, mais precisamente, uma leitura à contrapelo. É necessário, portanto, ler além do que foi dito/escrito, investigando as nuances do que foi representado sob o domínio de determinado grupo detentor dos signos capazes de deixar suas marcas na história. Desmontar, no caso de nossa leitura, é ver que a montagem de imagens sobrepostas reflete sobre o passado e nos diz sobre o nosso presente. Isso porque, percebendo as nuances dos pontos de vista suprimidos, é possível produzir reflexões pautadas no eixo histórico, político e social, o que representa concepções contemporâneas sobre a arte expandida.

As imagens retiradas do poema *A ilha de maré*, de Manuel Botelho de Oliveira (1987), no cotejo com *Paisagens* (1995), de Adriana Varejão, revelam a atualidade das manifestações artísticas, literárias e pictóricas e, mais do que isso, reverberam a discussão acerca da dinâmica das próprias manifestações culturais como face e força motriz da experiência humana.

Este trabalho procurou identificar de que maneiras as imagens são rearticuladas e delas decorrem outras histórias. Neste sentido, os recortes feitos tanto do texto de Botelho quanto da pintura de Varejão mostraram-se fecundos, pois, motivados pela leitura à contrapelo, depreende-se que, da centelha contida no texto historiográfico, fazem-se novas narrativas, agora, as histórias dos vencidos. Estas estão articuladas na imagem pictórica que representa o passado, no que se refere ao que foi silenciado, e lança nosso olhar sobre o presente, visto que é próprio do conhecimento atual conferir implicações de violência à devastação da natureza como uma agressão às futuras gerações, o que torna Varejão uma alegoria inserida no cerne desta questão, afim ao pensamento de Walter Benjamin.

Referências

- BENJAMIN, W. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: _____. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. S.P. Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 22-35.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: _____. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. S.P. Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- GAGNEBIAN, J. M. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. S.P. Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 07-19.
- GOLDSTEIN, N. **Versos, sons, ritmos.** São Paulo: Ática, 1985.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- PEDROSA, A. **Adriana Varejão: História às Margens.** São Paulo: MAM - SP, 2013.
- RONCARI, Luiz. **Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.