



## Metáforas antropofágicas na pintura de Adriana Varejão

Anthropophagic metaphors in Adriana Varejão's painting

Ivete Lara Camargos Walty<sup>1</sup>

**Resumo:** Levando em conta a questão do lugar da literatura e das artes plásticas e seus agentes na formação de territórios, conto com o conceito de metáfora em sua capacidade recursiva de estabelecer relações no tempo e no espaço, para debruçar-me sobre a obra *Adriana Varejão: entre carnes e mares (s/d)*, em sua releitura da história da arte, em uma perspectiva antropofágica, barroca e descentrada.

**Palavras-Chave:** Literatura. Artes plásticas. Colonização. Antropofagia. Metáfora.

**ABSTRACT:** Taking into consideration the question of the place of literature and visual arts and their agents in the formation of territories, I use the concept of metaphor in its recursive capacity to establish relationships in time and space, for analyse the work *Adriana Varejão: entre carnes e mares (s/d)*, as she re-reads art history, in an anthropophagic, baroque and decentered perspective.

**KEYWORDS:** Literature. Visual arts. Colonization. Anthropophagy. Metaphor.

Nos dias atuais a palavra narrativa, extravasando os limites dos estudos da literatura, povoa o mundo jornalístico em sua dimensão político-social. Constroem-se e reveem-se narrativas históricas ao sabor das ideologias, narrativas de agentes político-partidários, narrativas religiosas em confronto ou em contraposição às científicas.

Mais do que discutir a questão política, no entanto, o que pretendo é ressaltar como a narrativa é importante para qualquer sociedade, isso porque o homem é uma espécie fabuladora (Huston, 2010), aquele que narra, *o homo narrans* (Rabatel, 2016). Para sobreviver, o homem constrói sentidos, contando histórias. A própria identidade é construída por histórias sempre em renovação. “A narratividade se desenvolveu em nossa espécie como uma técnica de sobrevivência. Ela está inscrita nas próprias circunvoluções do nosso cérebro.” (Huston, 2010, p.19). A palavra narratividade, usada pela autora, é hoje foco de estudos cognitivos relevantes que, a exemplo de Brandt, a abordam como:

le dispositif le plus important dans la perception, la réflexion et la mémoire, responsable de la structuration du vécu comme expérience d'être-là dans un espace-temps phéno-physique et intersubjectif, est ainsi une prédisposition cognitive de l'esprit humain. Il est naturel pour l'homme de concevoir le moment et le lieu où on se trouve, *in medias res*, en termes narratifs de forces modales, de temps aspectualisé, de

---

<sup>1</sup> Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP, com pós-doutorado na Universidade de Ottawa, Canadá; pesquisadora 1C do CNPq, professora aposentada da UFMG e da PUC Minas.

programmes agentifs et de modulations affectives. (Brandt, 2019, p.14, 15)

Continua o autor:

En ce sens, la conscience est bien un théâtre, selon la métaphore de Descartes, puisque nous vivons à la fois comme acteurs sur la scène des histoires qui problématisent notre vie, et à distance, dans la salle des spectateurs, comme narrateurs pour nous-mêmes. Dans notre monde, et dans notre esprit, il y a toujours plusieurs narrateurs en compétition, et c'est la tension entre les versions contradictoires de ce qui se passe qui crée *l'argumentativité* surplombant nos drames narratifs. (Brandt, 2019, p.15)

Depois de concluir que « L'esprit cognitif humano é portanto narrativo, argumentativo e descritivo de maneira inerente » (p.15), Brandt, para responder à pergunta « De onde vem o sentido? », afirma que « Il provient, (...), de la vie, pré-discursive ou discursive, c'est-à-dire de la manière dont nous pensons et vivons corporellement le monde. (2019, p.19).

E porque contamos histórias, conferimos a elas um ponto de vista, um enquadramento que nos permite vislumbrar de onde se fala e com que propósito. Dessa forma, lendo as histórias ou escrevendo-as, podemos verificar quem as conta e a partir de que ângulos narrativos. Essas histórias formam territórios em movimento no tempo e no espaço, marcados pelas relações de poder.

No momento, contando com o conceito de narratividade associado ao de metáfora em sua capacidade recursiva de estabelecer relações no tempo e no espaço, debruço-me sobre a obra *Adriana Varejão: entre carnes e mares* (s/d), em sua releitura da história da arte, em uma perspectiva antropofágica, barroca e descentrada. É preciso, pois, compreender, já com Antonio Candido, que a metáfora, mais do que um tropo, uma figura de linguagem, “é um modo essencial de manifestação do espírito humano. (...) E a sua operação semântica especial revela possibilidade de ver e de rever o universo.” (Candido, 1996, p.93). Metáfora e narratividade estão assim intrinsecamente ligadas na atividade de construção de sentido pelo homem em suas vivências em um universo físico, ecológico, cultural, social e político. Aliás, tais denominações são fruto dessas relações dos homens entre si e com o seu entorno, sempre na formação de territórios.

Em vista disso, importa evidenciar que significações podem ser atribuídas à palavra territórios aqui usada. Os geógrafos Luciano Zanetti Pessoa Candioto e Roseli Alves dos Santos, discorrendo sobre o conceito de território e as relações de poder, retomam Raffestin (1993, p. 162) para afirmar que a

Territorialidade pode ser definida como um conjunto de relações que se originam num sistema tridimensional sociedade-espaço-tempo (p. 160). [...] A territorialidade se manifesta em todas as escalas espaciais e

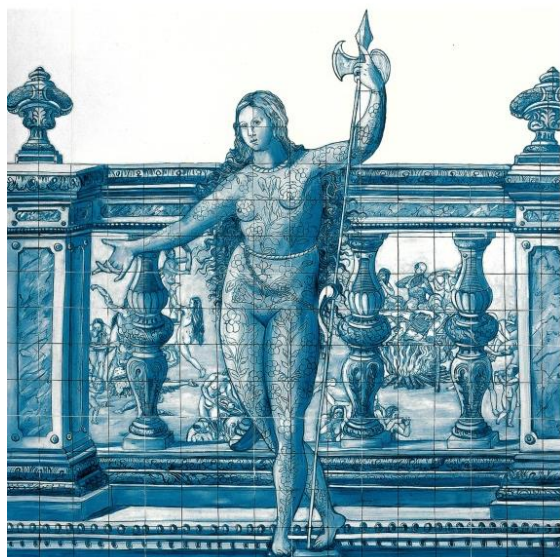
sociais; ela é consubstancial a todas as relações e seria possível dizer que, de certa forma, é a “face vivida” e a “face agida” do poder. (Candiotto; Santos, 2008, p.321)

Tal posicionamento autoriza-me a pensar a arte como um tipo de território associado a outros ou também usado na constituição de outros, inclusive o do Estado-nação. Verificar como as obras de arte, entre elas as literárias, encenam tais territórios, além de percebê-las, a elas próprias como territórios configurados no tempo e no espaço marcados por seu processo enunciativo, nos permite delinear mapas e percursos que constituem a história da arte em seu caráter processual.

Com o objetivo de ler algumas histórias da colonização brasileira, “contadas” por Adriana Varejão, que, por sua vez, relê pinturas do tempo da colonização propriamente dita, debruço-me sobre algumas imagens de suas séries, publicadas no livro em questão.

Nesse livro, Silviano Santiago apresenta uma leitura da retomada de Varejão das chamadas *Figuras de convite* da azulejaria portuguesa:

Fig. 1 – *Figura de convite*, 1997.



Fonte: Adriana Varejão, *Entre carnes e mares*, p.71, s/d.

Fig. 2 – *Figura de convite III*, 2005.



Fonte: Adriana Varejão. *Entre carnes e mares*, p. 72, s/d.

Diz o crítico:

Ao despir a alegoria da América colonial do estandarte e do arco e flecha, Adriana a recompõe – em atitude de desconstrução da cortesia patriarcal lusitana – com uma figura feminina travestida pela sedução de guerreira bárbara e sanguinária. Entre o convite do patriarca lusitano, feito à entrada do seu Paço, e o convite da artista brasileira a seu espectador, traduzido pela imagem da cruel guerreira indígena, entre a

figura cortês dos Seiscentos e a figura bárbara que lhe é sobreposta pela modernidade, entra em cena, na Figura de convite III, a atualidade revisionista do corpo feminino em sociedades machistas. (Santiago, *In: Varejão, s/d, p.74.*)

Em seu estudo, Santiago, apontando para a ideia de simultaneidade que caracteriza as telas, deslegitima sua natureza discursiva, o que não impede que a percebamos como narrativas, multifacetadas e compósitas. Não por acaso, os traços de descentramento e desterritorialização apontam para releituras que rasuram mapas eurocêntricos.

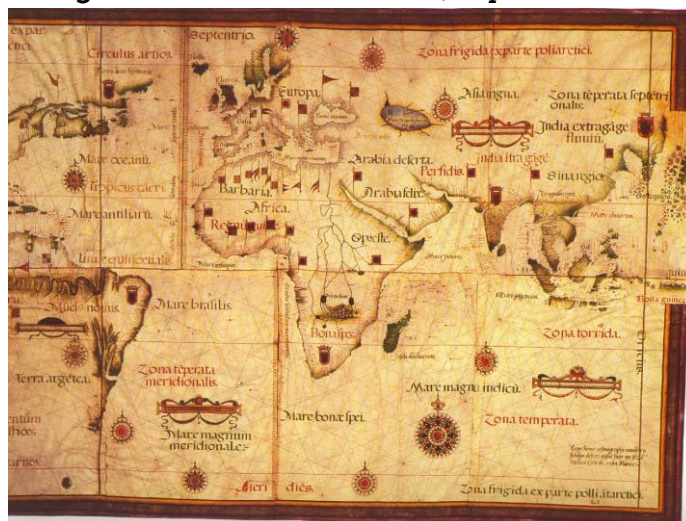
Fig. 3 – *Mapa de Lopo Homem II, 2004.*



Fonte: Adriana Varejão. *Entre carnes e mares*, p. 53, s/d.

A esse respeito diz Santiago:

Na superfície plana que carrega de modo cronológico a arte da azulejaria, encena-se agora o planisfério do cartógrafo português Lopo Homem, onde a América aparece sob o título de *Mundus Novus Brazil*. O quarto continente se comunica estranhamente com a Ásia, que, por sua vez, está ligada à Europa, que plana na parte superior do portulano. A África se encontra ao centro da representação, razão talvez para a eleição do planisfério de Lopo Homem por Adriana. Razão histórica e artística, sempre atual e visionária, é claro. (Santiago, s/d, p.80)

Fig. 4 – Planisfério de 1554, *Lopo Homem*.

Fonte: Instituto e Museo di storia de la Scienza, Florença. Disponível em:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b7/1554\\_lopo\\_homen\\_mapa\\_mundi\\_03.jpg/1200px-1554\\_lopo\\_homen\\_mapa\\_mundi\\_03.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b7/1554_lopo_homen_mapa_mundi_03.jpg/1200px-1554_lopo_homen_mapa_mundi_03.jpg). Acesso em: 10 mar. 2020.

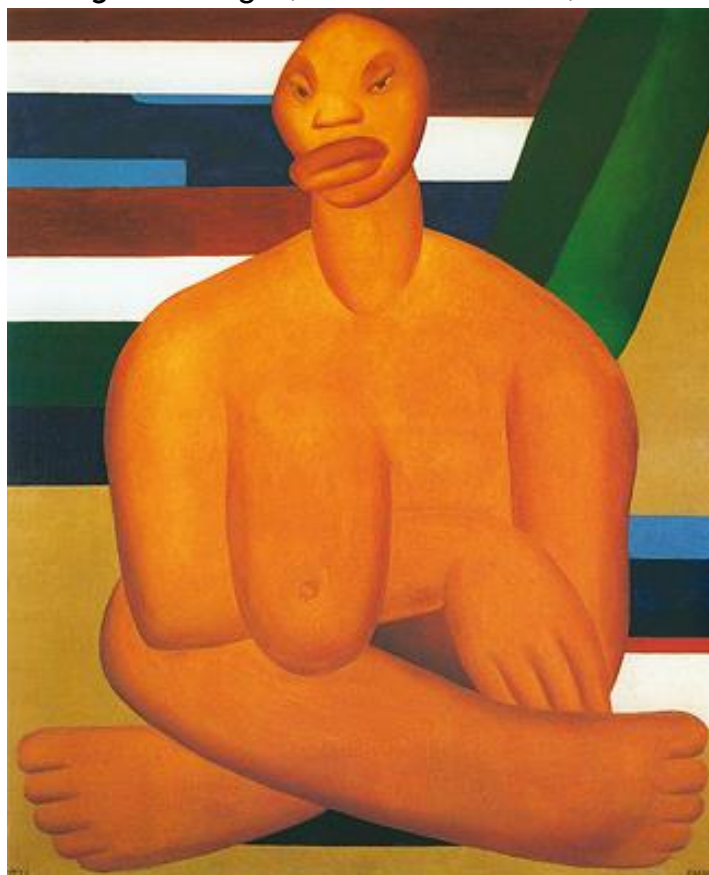
Mais do que a questão do feminino, Santiago aponta, pois, para a retomada feita por Varejão de mapas e percursos históricos, como se estivesse mostrando o avesso do lado direito desenhado pelos europeus (Cf. Santiago, s/d, p.80). Assim, o que ora me interessa é apontar o sentido antropofágico de tal retomada, na mistura de signos e suportes, em que se lê, deslocadamente, o ato colonizador de apropriação, como também indica Santiago:

Pelos jogos de diferença artística, pelo descentramento étnico-cultural e pelos efeitos de desterritorialização geográfica, a encenação de imagens oferecida por Adriana é – pelo avesso – um conjunto semelhante ao conjunto que – pelo lado direito – um planisfério proporcionava ao explorador renascentista do planeta. (...) A imagem compósita desequilibra o significado sociopolítico de avesso, a fim de reequilibrá-lo, na corda bamba da arte, por seu significado adjetivo e moral. (Santiago, s/d, p.80)

Outro aspecto que pode ser levantado é o de como a obra de Varejão devolve ao colonizador aquilo de que ele se apropriou. Antes de desenvolver tal ideia, porém, importa lembrar que os estudos da antropofagia oswaldiana têm salientado a apropriação que o brasileiro fez e faz da cultura europeia, em um movimento de cópia seletiva do que lhe interessa. Nesses casos, escamoteiam-se as relações antropofágicas que o europeu e outros povos entabulam com aqueles dados como primitivos, subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, termos atribuídos ao jogo de poderes que sustentam a ordem social ditada pelo Norte.

Basta tomar como exemplo o lugar de Tarsila do Amaral, pintora ligada à antropofagia oswaldiana, transitando entre Europa e Brasil. Em lugar de criticar Tarsila por ter bebido nos movimentos franceses<sup>2</sup>, como o do negrismo, importa apontar como tais movimentos já levavam para os grandes centros aquilo que era dado como primitivo, selvagem, exótico. A pintura *A negra*, inspirada sim nos movimentos franceses, alude ao Brasil, mesmo que talhada com/sob olhos europeizados.

Fig. 5 – *A negra*, Tarsila do Amaral, 1923.



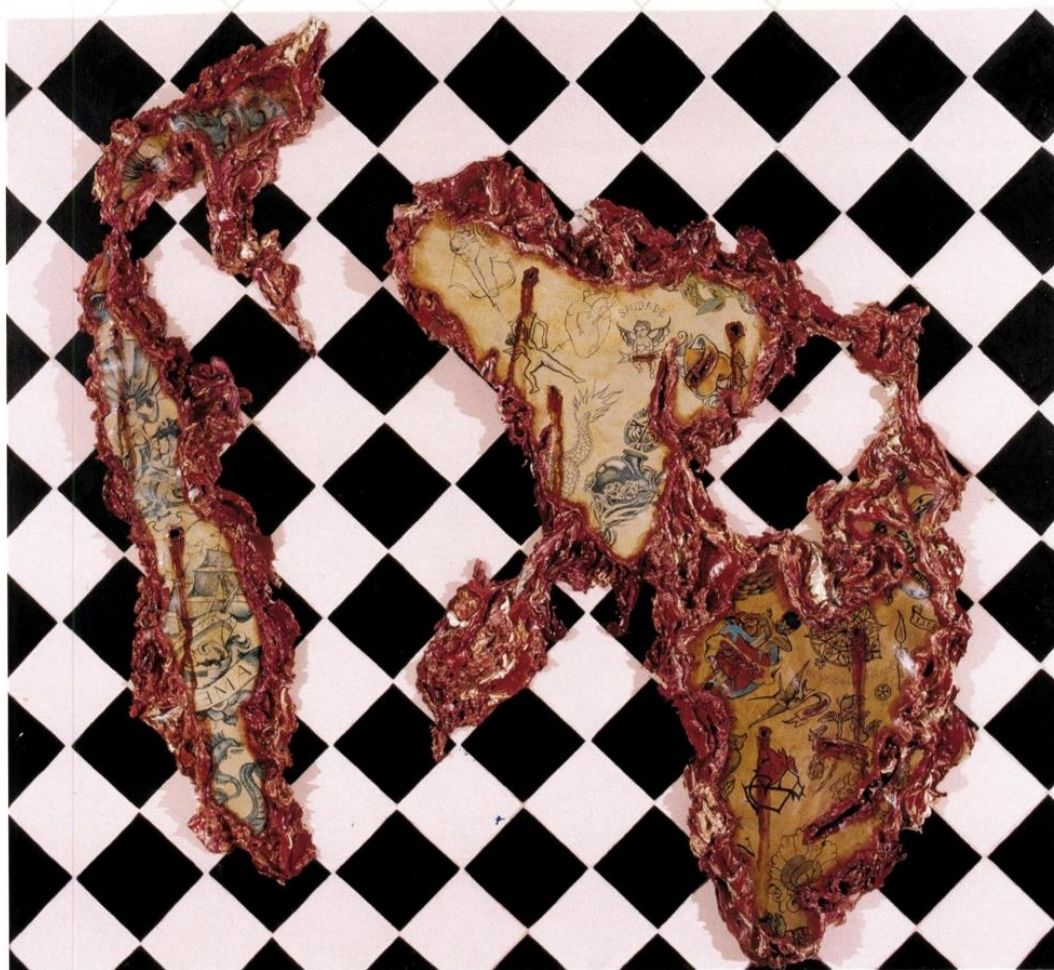
Fonte: Reprodução fotográfica de Romulo Fialdini. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2322/a-negra> . Acesso em: 10 mar. 2020.

Esse jogo, traduzido no corpo negro ou no corpo deformado do *Abaporu*, é que me interessa, já que o corpo é trazido para as telas de Adriana Varejão, sempre despedaçado, remetendo a Pedro Américo e outros pintores da colonização brasileira e latino-americana. O mapa da América, desenhado em carnes retalhadas, nos aponta para a ideia de corte antropofágico pelo avesso. Não se pode deixar de olhar para os desenhos míticos que ocupam a parte clara da pintura: cupidos, dragões e corações, rasuras de um tempo outro.

---

<sup>2</sup> Ver críticas à exposição *Tarsila Popular*, publicadas pela *Folha de São Paulo* no caderno Ilustrada de 30 de julho de 2019: *Mona Lisa dos trópicos*, de Silas Martí, e *A negra*, de Tarsila, é uma esfinge que perturba as boas intenções do Masp, de Marcos Pedro Rosa.

Fig. 6 – América, 1996.



Fonte: Adriana Varejão. *Entre carnes e mares*, p. 115, s/d.

Sobre o fundo xadrez como de um tabuleiro, desarma-se o jogo exibindo seus bastidores com narrativas diversas em contraposição. Dessa forma, o atlas das viagens de descobrimento ganha novos contornos.

Ainda com a retomada do padrão dos azulejos portugueses, as telas de que são exemplos, *Azulejaria azul em carne viva* (1999) ou *Azulejaria verde em carne viva* (2000), exibem, como o título de cada uma indicia, vísceras humanas que saem de fissuras das paredes azulejadas. A solidez do azulejo desmancha-se no papel rompido pela força da carne. Nesse ato, a pintora desenha-se na tela como aquela que rasga os muros para exibir sua argamassa, em um movimento de expelir o vômito contido entre as pedras: antropoemia (cf. Levy-Straus, *apud*. Castro, citando Bauman, 2011, p.666). Os sentidos do espectador são acirrados: o olhar pelas cores e formas do vermelho sangue, que acabam por atingir o olfato e o gosto, além do tato evocado nos tijolos, provocando sensações semelhantes à do vômito.

Fig. 9 – *Azulejaria azul e carne viva*, 1999.



Fonte: Adriana Varejão, *Entre carnes e mares*, p.71, s/d.

Fig. 10 – *Azulejaria verde em carne viva*, 2000



Fonte: Adriana Varejão. *Entre carnes e mares*, p. 72, s/d.

Retomemos, pois, o conceito de antropoemia usado por Lévi-Strauss em contraposição com o de antropofagia:

Estudando-os do exterior, seríamos tentados a opor-lhes dois tipos de sociedades: as que praticam a antropofagia, isto é, as que veem na absorção de certos indivíduos detentores de forças temíveis, o único modo de neutralizá-la e mesmo de aproveitá-las; e as que, como a nossa, adotam o que se poderia chamar “antropoemia” (do grego “*emein*”, vomitar); postas diante do mesmo problema, escolheram a solução inversa, que consiste em expulsar esses seres temíveis para fora do corpo social, mantendo-os temporariamente destinados a esse fim ou definitivamente isolados, sem contato com a humanidade em estabelecimentos destinados a esse fim. À maioria das sociedades que chamamos “primitivas” esse costume inspiraria horror profundo; ele nos marcaria aos seus olhos da mesma barbárie que seríamos levados a imputar-lhes devido aos seus costumes simétricos. Sociedades que, sob certos aspectos, nos parecem ferozes, sabem ser humanas e benevolentes quando as encaramos por outro. (Lévi-Strauss, 1986, p.383)

Ouso alargar aqui o conceito de antropoemia propondo que esse ato, de forma inversa à do ato antropofágico, facilitaria a regurgitação daquilo que não foi digerido, um ato de devolução. Vomitar, então, pode ser tomado como um ato de insurreição do

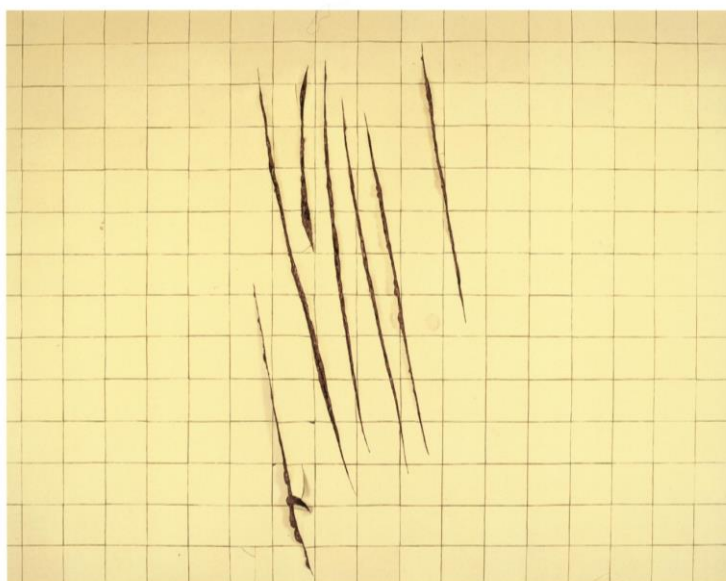


organismo, que não aceita aquilo que não lhe cai bem. Dessa forma, como o lixo, o vômito deixa ver o alimento já corrompido, sem delimitações claras.

As vísceras compõem desenhos de seres diversos, fragmentados e plurais, incluindo vermes na força da germinação indomável.

Outras telas de Adriana exibem apenas as fissuras, as incisões nas paredes azulejadas, que, analisadas por Luís Camilo Osório (*In: Adriana Varejão, s/d, p.221*), apontam para “A profundidade em superfície”, o que leva o autor, como Silviano Santiago, a aproximar a obra da artista brasileira do Barroco.

Fig. 11 – *Parede com incisões à la Fontana (tríptico)*, 2002.



Fonte: Adriana Varejão. *Entre carnes e mares*, p. 216, s/d.

O autor considera:

É de dentro deste campo aberto de possibilidades que a obra de Adriana Varejão vai recuperar um imaginário reprimido, fazendo da pintura um teatro visualmente polifônico que fala pelo corpo das tintas e das imagens sobre os intervalos/esquecimentos que atravessam tanto a história do Brasil como a história da arte. Não se trata de recontar o passado, descortinar uma verdade dos derrotados, mas recuperar camadas de visualidade esquecidas e misturá-las com ruídos de uma materialidade heterogênea, de modo a dar-lhe sentidos imprevistos. (Osório, s/d, p.223, sublinhados acrescentados)

Relaciona-se, pois, a obra em questão ao Barroco, assinalando-o, com a ajuda de Lezama Lima, como a arte da contra-conquista. O que se pode ver hoje, com a lente dos conhecimentos cognitivos, é que esse movimento, atravessado por linhas de poderes, dá-se sim no jogo de olhares sobre os índices textuais – metáforas/metonímias, em busca de criação de sentidos. O traço da imagem, como o risco (de riscar e de arriscar)

da escrita, corta a uniformidade deixando vislumbrar irrupções impossíveis de serem contidas.

Na série *Ruína de charques*, as paredes azulejadas também exibem seu interior com vísceras humanas. Não há como deixar de aludir aos restos daqueles que construíram os muros em movimento de devolução daquilo que foi sufocado e/ou roubado. Mas, mais do que isso, exibem-se as vísceras da história sem poder atribuí-las a corpos individuais.

Fig. 12 – *Ruína de charque*, 2000.



241 ESQUERDA [LEFT] *Ruína de charque Chacahua* [Chacahua Jerked-Beef Ruin] 2000, óleo sobre madeira e poliuretano [oil on wood and polyurethane] 91 x 88 x 34 cm [35.8 x 34.6 x 13.4 in] CHÃO [FLOOR] *Ruína de charque Caruaru* [Caruaru Jerked-Beef Ruin] 2000, 21 x 89 x 52 cm [8.3 x 35 x 20.5 in] DIREITA [RIGHT] *Ruína de charque São Paulo* [São Paulo Jerked-Beef Ruin] 2000, 168 x 69.5 x 14 cm [66 x 27.4 x 5.5 in], vista da exposição [exhibition view], Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, 2000

Fonte: Adriana Varejão. *Entre carnes e mares*, s/d, p. 241. Vista da exposição, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, 2000.

Em arguta análise da antropofagia oswaldiana, João César de Castro Rocha busca desvincular o conceito dos traços de autoria e de nacionalidade, mostrando com propriedade como tal conceito não é apenas brasileiro e liga-se a uma “imaginação teórica da alteridade” (p.648) Afirma então:

Eis a ‘novidade’ oswaldiana: a inversão do modelo das trocas culturais. É por isso que apenas *desnacionalizando* e *desoswaldiando* o *Manifesto Antropófago* faremos justiça à sua complexidade. (Rocha, 2011, p.659)

Depois de bem fundamentar sua proposta, Castro Rocha propõe que “a antropofagia pode transformar-se num paradigma teórico da alteridade” (p.667), o que a ligaria a sociedades colonizadas, dominadas, na busca de reação ao jugo. Não por acaso liga o conceito àquele de perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro, citando-o:

Enfim, vejo o perspectivismo como um conceito da mesma família política e poética que a antropofagia de Oswald de Andrade, isto é, como uma arma de combate contra a sujeição cultural da América Latina, índios e não índios confundidos, aos paradigmas europeus e cristãos. O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos. (Viveiros de Castro, *apud*: Rocha, 2011, p.668).

Interessante observar que, na verdade, a antropofagia oswaldiana é que seria a retomada do perspectivismo indígena, pois essa forma de olhar o mundo não se baseia em uma teoria. Os índios têm uma forma diferente de construir o mundo, com menos fronteiras e mais caminhos traçados no ato de caminhar. Nesse sentido, tais olhares focam-se em saberes outros que se encenam, propondo mapas alternativos em um desenho que Boaventura Souza Santos chama de ecologia de saberes, em sua proposta de *Epistemologias do Sul* (2009). Depois de discorrer sobre as “alternativas à epistemologia dominante”, ressaltando a importância da diversidade como representação de “um enorme enriquecimento das capacidades humanas para conferir inteligibilidade e intencionalidade às experiências sociais”, o autor português afirma: “Designamos a diversidade epistemológica do mundo como epistemologias do Sul.” E continua:

O Sul é aqui concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo. (Santos, 2009, p.12).

Ao ler o texto de Gonzalo Aguilar sobre o Abaporu, de Tarsila do Amaral, intitulado *O Abaporu, de Tarsila do Amaral: Saberes do pé* (In: Rocha, 2011, p.284), ocorreu-me pensar na relação proposta pelo autor entre cabeça e pé, à luz do conceito forjado por Boaventura Souza Santos.

Fig. 13 – *Abaporu*, Tarsila do Amaral, 1928.

Fonte: Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires (MALBA). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1628/abaporu> . Acesso em: 10 mar. 2020.

Fig. 14 – *O pensador*, Rodin.

Fonte: Disponível em: <https://www.culturagenial.com/escultura-o-pensador-de-augusto-rodin/> . Acesso em: 10 mar. 2020.

Aguilar, comparando a figura de Tarsila com a peça *O Pensador*, de Rodin, salienta que “O Abaporu pensa com os pés” calcados na terra (*In*: Rocha, 2011, p.284). Longe de propor uma dicotomia entre racionalidade e vida ao rés do chão, o autor aponta para as transformações do corpo no momento vivido. Mais do que isso, eu aproximaria esses saberes do pé dos saberes alternativos na linha proposta por Souza Santos. Não também de forma opositiva com a cabeça e o mundo das ideias, mas com a percepção da mente corporificada conformada pelas experiências vividas (Cf. Johnson, 2007). Trata-se de transposições daquilo que Boaventura Souza Santos (2009) chama de linhas abissais: linhas, literais e metafóricas, que separam a construção do conhecimento, conferindo visibilidade e validade a apenas um dos lados. O autor mostra como tais linhas, marcadas, por exemplo, no processo de colonização, mantêm-se tomando novas formas no mundo moderno e no contemporâneo. Diz o autor, na proposição do que seria um pensamento pós-abissal: “A injustiça social global está, desta forma, intimamente ligada à injustiça cognitiva global” (Santos, 2009, p. 31-32).

Pode-se perguntar em que medida as pinturas de Adriana Varejão, “entre carnes e mares”, rasuram linhas abissais, fazendo emergir pontos de quebra que vislumbram conhecimentos sufocados. Essa emergência, como se viu nas telas com os riscos no azulejo, possibilita a formação de outros territórios não substituindo os anteriores, mas

contrapondo-os horizontalmente ou, mais ainda, rizomaticamente, permitindo efeitos de sentido recursivos no mapa de mônadas móveis.

A ideia de catar metáforas, desenvolvida por Silviano Santiago (2014, s/p.) em suas leituras críticas de narrativas historiográficas do colonizador, associa-se ao meu objetivo de lidar com mônadas, com cacos, com vestígios, contando ainda com o conceito de metáfora como base do pensamento humano em sua capacidade recursiva de estabelecer relações no tempo e no espaço. No caso em estudo a pintora traça criticamente seu percurso ao mesmo tempo em que se volta para seus pares, seus espectadores e sua obra em relação com o papel da arte, bem como do artista no processo sempre em movimento, movimento este sempre marcado pela antropofagia.

No jogo aqui encenado, criam-se várias cenas: as das telas de Adriana e as das telas e textos lidos pela pintora, as dos textos críticos lendo a obra encenada no livro e a da minha leitura de partes de tudo isso. O movimento antropofágico dá-se ininterruptamente no movimento recursivo de nossas mentes. Não se trata, pois, simplesmente da intertextualidade vista como retomada de um texto em outro texto, mas como a encenação de cenas concomitantes criadas no esforço de construir sentidos. Por isso mesmo, a figura da antropofagia é mais do que um tropo, mesmo que com a potência a ela conferida por Castro; trata-se de um movimento metafórico constitutivo da construção do conhecimento, traço distintivo da própria mente humana (Cf. Brandt, 2019). Se tal traço é quase sempre associado a um ato de defesa dos grupos subjugados é justamente porque estes assumem o ato antropofágico de alimentar-se do outro, enquanto, na rede de poderes sempre constituída, só o “selvagem” é apresentado como aquele que devora o que não é seu. Por outro lado, o dominador apresenta-se como aquele que porta sempre outro tipo de alimento: a língua, a religião, a civilização, a educação, o desenvolvimento. Em nenhum momento, seu perfil antropófago é salientado, quando, de fato, ele é “devorador” de corpos físicos e culturais. O que ocorre é, como já disse, um escamoteamento das relações de poder que atribuem ao diferente o ato selvagem de alimentar-se do que não é seu.

É preciso, pois, evocar sempre o Manifesto Antropófago, no item, talvez pouco potencializado: “Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.” (Andrade, 2017)

## **Bibliografia**

- AMARAL, Tarsila do. *A negra*, 1923. Reprodução fotográfica de Romulo Fialdini. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2322/a-negra> . Acesso em: 10 mar. 2020.
- AMARAL, Tarsila do. *Abaporu*, 1928. Óleo sobre tela, 85 cm x 73cm. Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires (MALBA). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1628/abaporu> . Acesso em: 10 mar. 2020.

- AGUILAR, Gonzalo. O Abaporu, de Tarsila do Amaral: Saberes do pé. In: ROCHA, João Castro de; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Realizações Editora, 2011, p.281-297.
- ANDRADE, Oswald. *Manifesto antropófago e outros textos*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- BRANDT, Aage. *D'où vient le sens ? –Remarques sur la sémio-phénoménologie de Greimas*. Disponível em: [http://www.academia.edu/6819523/From\\_linguistics\\_to\\_sémiotics.\\_Hjelmslevs\\_for\\_tunate\\_error](http://www.academia.edu/6819523/From_linguistics_to_sémiotics._Hjelmslevs_for_tunate_error) Consultado em 01/08/2019.
- CANDIDO, Antonio. A natureza da metáfora. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.
- HUDSON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Um breve estudo sobre a humanidade. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- JOHNSON, Mark. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. University of Chicago Press. 2007.
- LÉVY-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução de Jorge Constante Pereira. Lisboa: Edições 70, 1989.
- OSORIO, Luís Camilo. A profundidade na superfície. In: *Adriana Varejão: entre carnes e mares*. São Paulo: Cobogó, s/d., p.221-228.
- PLANISFÉRIO DE 1554. *Lopo homem*. Instituto e Museo di storia de la Scienza, Florença. Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b7/1554\\_lopo\\_homen\\_mapa\\_mundi\\_03.jpg/1200px-1554\\_lopo\\_homen\\_mapa\\_mundi\\_03.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b7/1554_lopo_homen_mapa_mundi_03.jpg/1200px-1554_lopo_homen_mapa_mundi_03.jpg) . Acesso em: 10 mar. 2020.
- RABATEL, Alain. *Homo narrans: por uma abordagem enunciativa e interacionista da narrativa*. Trad. Maria das Graças S. Rodrigues et al. São Paulo: Cortez, 2016.
- ROCHA, João Cezar de Castro. Uma teoria de exportação? Ou: “Antropofagia como visão do mundo”. ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Realizações Editora, 2011, p.647-668.
- RODIN. *O pensador*. Fonte: Disponível em: <https://www.culturagenial.com/escultura-o-pensador-de-augusto-rodin/> . Acesso em: 10 mar. 2020.
- SANTIAGO, Silviano. A ficção contemporânea e visionária, de Adriana Varejão. *Adriana Varejão: entre carnes e mares*. São Paulo: Cobogó, s/d., p.73-85.
- SANTIAGO, Silviano. A formação da perspectiva pós-colonial – um depoimento. Conferência proferida na FALE/UFMG, 2014, p. 22. Publicada em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/09/1511606>.
- SANTOS, Boaventura Souza. *Epistemologias do Sul*. Lisboa: Almedina, 2009.
- VAREJÃO, Adriana. *Adriana Varejão: entre carnes e mares*. São Paulo: Cobogó, s/d.
- VAREJÃO, Adriana. América, 1996. Óleo sobre linho e tela 195x165cm. *Entre carnes e mares*, 2009. São Paulo: Cobogó, s/d, p. 115.

- VAREJÃO, Adriana. Azulejaria azul e carne viva, 1999. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira, 200x160x50cm. *Entre carnes e mares*, 2009. São Paulo: Cobogó, s/d, p. 202.
- VAREJÃO, Adriana. Azulejaria verde em carne viva, 2000. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio, 220x290cm. *Entre carnes e mares*. São Paulo: Cobogó, s/d, p. 209.
- VAREJÃO, Adriana. Carne à moda Frans Post 1996. Óleo sobre tela e porcelana. 60x150 cm. *Entre carnes e mares*, 2009. São Paulo: Cobogó, s/d, p. 103.
- VAREJÃO, Adriana. Figura de convite, 1997. Óleo sobre tela 200x200cm. *Entre carnes e mares*, 2009. São Paulo: Cobogó, s/d, p. 71.
- VAREJÃO, Adriana. Figura de convite III, 2005, Óleo sobre tela 200x200cm. *Entre carnes e mares*, 2009. São Paulo: Cobogó, s/d, p. 72.
- VAREJÃO, Adriana. Mapa de Lopo Homem II, 2004. Óleo sobre madeira e linha de sutura 110x140cm. *Entre carnes e mares*, 2009. São Paulo: Cobogó, s/d, p. 53.
- VAREJÃO, Adriana. Parede com incisões à la Fontana (tríptico), 2002. Óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira, 195x260cm. *Entre carnes e mares*. São Paulo: Cobogó, s/d, p. 216.
- VAREJÃO, Adriana. Ruína de charque, 2000. 68x69.5x14cm. *Entre carnes e mares*. São Paulo: Cobogó, s/d, p. 241.