

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRO-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS

CECÍLIA HONÓRIA DOS SANTOS PEREIRA

**ARTE E CRUELDADE EM TEMPOS DECADENTISTAS E
HIPERMODERNOS: LAUTRÉAMONT E ADRIANA VAREJÃO**

GOIÂNIA / 2019

CECÍLIA HONÓRIA DOS SANTOS PEREIRA

**ARTE E CRUELDADE EM TEMPOS DECADENTISTAS E
HIPERMODERNOS: LAUTRÉAMONT E ADRIANA VAREJÃO**

Dissertação apresentada à Banca de Defesa do Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC Goiás, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Aparecida Rodrigues.

P436a Pereira, Cecília Honória dos Santos
Arte e crueldade em tempos decadentistas e hipermodernos
: Lautréamont e Adriana Varejão / Cecília Honória
dos Santos Pereira.-- 2019.
102 f.: il.

Texto em português com resumo em inglês
Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu
em Letras, Goiânia, 2019
Inclui referências, f: 100-102

1. Lautréamont - comte de, 1846-1870 - Os Cantos de
Maldoror - Crítica e interpretação. 2. Arte e literatura.
3. Varejão, Adriana, 1964- - Crítica e interpretação.
4. Poesia francesa - História e crítica. 5. Desejo.
6. Sedução. 7. Crueldade. 8. Arte moderna - Séc. XXI
- Brasil. I.Rodrigues, Maria Aparecida. II.Pontifícia
Universidade Católica de Goiás. IV. Título.

CDU: 821.133.1-1.09(043)

**ARTE E CRUELDADE EM TEMPOS DECADENTISTAS E HIPERMODERNOS:
LAUTRÉAMONT E ADRIANA VAREJÃO**

Dissertação aprovada em 06 de fevereiro de 2019, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

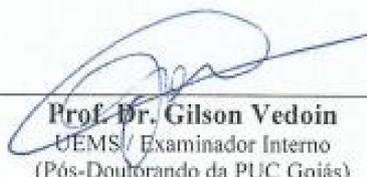
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues
PUC Goiás / Presidente da Banca Examinadora



Prof. Dr. Acir Dias da Silva
UNIOESTE / Examinador Externo



Prof. Dr. Gilson Vedoin
UEMS / Examinador Interno
(Pós-Doutorando da PUC Goiás)

Prof. Dr. Atila Silva Arruda Teixeira
PUC Goiás / Examinador Interno

Prof. Dr. Norival Bottos Junior
Examinador Externo Suplente

À minha família, pela compreensão de minhas ausências no convívio da intimidade familiar. Rasgos doidos pela vontade de aprender neste momento tão marcante na minha vida. Fissuras necessárias para estabelecer prioridades na concretização de um sonho. Esta conquista revestirá em crescimento profissional e pessoal na melhoria de vida com meu semelhante, com a graças de Deus. Foram momentos solitários, também de diálogo com o conhecimento, o paradoxo real de uma mestrandia que espera retribuí-los com o amor e carinho que sinto por todos vocês.

AGRADECIMENTOS

Aproveito o fragmento da obra *Entre Carnes e Mares* para manifestar o tempero que permearam os rasgos enfrentados nesta caminhada: “é possível dizer que os azulejos pavimentam, ladrilham e preenchem a obra de Adriana Varejão. Pavimento no percurso; pavimento que dá liga a esses tecidos de histórias que vão se desnovelando a cada nova fase, a cada desafio” (VAREJÃO, 2009, p. 133). Utilizo-o nos meus agradecimentos para compará-lo aos sentimentos e gestos das pessoas tão nobres que me ajudaram nesta trajetória para a conquista do título de Mestra.

Agradeço, em primeiro lugar, à força suprema, Deus. Pavimentou o caminho, produziu a consistência no meu corpo e mente durante a trajetória e ladrilhou na alma a esperança para alcançar a chegada do percurso com a vitória.

Em especial, agradeço ao meu esposo Eurípedes Pereira Santos pela compreensão e paciência de me conduzir nas idas e vindas à PUC-GO e outros lugares necessários às aulas e eventos relacionados ao curso.

À minha orientadora, pela tranquilidade e firmeza, compreensão e determinação empreendida nesta caminhada sólida, Prof.^a. Dr.^a. Maria Aparecida Rodrigues, a qual comparada ao recipiente (doutora) que conserva as melhores fragrâncias (o saber) e ao abri-lo (fala) impregna de saberes todos os que estão à sua volta, ladrilhando com o conhecimento.

À coordenadora do curso pelo estímulo concreto, Prof.^a. Dr.^a. Maria de Fátima Gonçalves Lima, bem como a todos os professores do Curso do Mestrado em Literatura e Crítica Literária. Ao Dr. Divino José Pinto, cuja retórica e eloquência nos enveredou na direção aos pressupostos teóricos concebidos por Roland Barthes e outros. À Prof.^a. Dr.^a Maria Teresinha do Nascimento, por nos encaminhar nas trilhas do gênero dramático, e da literatura comparada, e particularmente por me proporcionar alimentar da poética nervosa cheia de garras e ventosas de Lautréamont em *Os Cantos de Maldoror*, obra que motivou minha escrita dissertativa. Ao Prof.^o. Dr. Éris Antônio Oliveira, por nos conduzir nas veredas poéticas e críticas do francês Gaston Bachelard e pelas discussões provocadas acerca da crítica literária. Ao Prof.^o. Dr. Aguinaldo José Gonçalves por nos conduzir nos saberes poéticos. Aos demais que conduziram de maneira direta ou indireta essa caminhada literária crítica que muito nos fortaleceu, Prof.^o. Dr. Gilberto Mendes Teles, Prof.^a. Dr.^a Lacy Guaraciaba Machado.

A todos os meus colegas dotados da vontade de querer aprender, em especial ao Daniel Moreira Tavares, pela demonstração de carinho e amor nos momentos de dificuldades e fraqueza, com sua eloquência e sensatez mostrou confiança e com o abraço transmitiu energia e segurança de um jovem verdadeiramente humano, restando gratidão.

À Banca de Qualificação com sua avaliação e sugestões muito enriqueceu minha escrita: Dr. Gilson Vedoin, Dr. Átila Silva Araújo Teixeira.

Ao Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes, o tradutor da obra *Os Cantos de Maldoror*, 2015 UNICAMP que carinhosamente me presenteou com um exemplar, proporcionando a apreciação das delícias das poéticas de Lautréamont.

À PUC Goiás, pela oportunidade dada àqueles que apreciam a Literatura.

A todos meus familiares que abriram espaço do convívio para que eu pudesse me dedicar aos estudos, em especial aos meus filhos Jeanderson e Jefferson que dedicaram momentos para me auxiliarem com os recursos tecnológicos.

E, por fim, não menos importante, ao meu pai Anésio José dos Santos, que repousa em outra dimensão, pelos ensinamentos de coragem e incentivo a nunca desistir, que dizia: “às vezes temos que engolir bola de arame farpado, mas nunca desistir”, esse grande homem, não teve a oportunidade de estudar, mas era possuidor da sabedoria de vida, deixou ensinamentos eternos, os rasgos da vida são para superarmos, a dor e as fissuras são curadas se tivermos pessoas como vocês na trajetória da vida.

Muito obrigada.

[...] aos peixes... isso lhes é permitido: não aos homens. Muitas vezes, eu me perguntei qual coisa era mais fácil de conhecer: a profundidade do oceano ou a profundidade do coração humano!

- LAUTREAMONT -

**ARTE E CRUELDADE EM TEMPOS DECADENTISTAS E HIPERMODERNOS:
LAUTRÉAMONT E ADRIANA VAREJÃO**

Cecília Honória dos Santos Pereira

RESUMO: Neste texto dissertativo se propõe discorrer sobre alguns dos aspectos da obra artística na modernidade decadentista e na hipermodernidade, por meio da abordagem hermenêutica fenomenológica, a partir do *corpus*: *Os Cantos de Maldoror* de Lautréamont e *Entre Carnes e Mares* de Adriana Varejão. Pretende-se falar sobre os rasgos históricos nesse contexto importante da História com o intuito de conectar e analisar a função estética na modernidade. O objetivo é destacar aspectos que perpassam as fases do desejo, do contraste, do caráter embriagador dionisíaco da obra de arte, levando em conta o processo alegórico e o jogo dos contrários, da dissimulação e simulação, da crueldade e o paradoxo, pertinentes às obras *corpus* e relativos às noções de modernidade *stricto sensu* e hipermodernidade. A conclusão da escrita descreverá as interfaces estéticas do *corpus*, para compreensão da arte e, em decorrência dos desafios da vida do homem no contexto histórico no qual estas obras estão inseridas.

Palavras-chave: Obra de Arte. Modernidade. Hipermodernidade. Desejo e Sedução. Rasgos e Crueldade.

**ART AND CRUELTY IN DECADENTIST AND HYPERMODERN TIMES:
LAUTRÉAMONT AND ADRIANA VAREJÃO**

Cecília Honória dos Santos Pereira

ABSTRACT: This dissertation text proposes to discuss some aspects of the artistic work in decadent modernity and hypermodernity by means of the phenomenological hermeneutic approach, from the *corpus*: *The Songs of Maldoror* by Lautréamont and *Between Flesh and Seas* by Adriana Varejão. It is intended to discuss about historical features in this important Historic context, in order to connect and analyze the aesthetic function in modernity. The aim is to highlight aspects that pervade the stages of desire, contrast, and the Dionysian intoxicating character of the Art work, taking into account the allegorical process and the game of opposites, dissimulation and simulation, cruelty and paradox, pertinent to the *corpus*' work and related to the notions of modernity *stricto sensu* and hypermodernity. The conclusion section will describe the aesthetic interfaces of the *corpus*, to understand the art and, as a result, the challenges of human life in the historical context in which these books are inserted.

Keywords: Artwork. Modernity. Hypermodernity. Desire and Seduction. Tears and Cruelty.

LISTA DE FIGURAS DE ADRIANA VAREJÃO

Figura 1 - <i>Folds 2</i> , 2000, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira...	58
Figura 2 - <i>Azulejaria azul em carne viva</i> - 1999, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira	59
Figura 3 - <i>Folds</i> , 2001, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira	60
Figura 4 - <i>Pele tatuada à moda de azulejaria</i> , 1995, óleo sobre tela	60
Figura 5 - <i>Filho Bastardo II</i> - 1995, óleo sobre madeira	62
Figura 6 - <i>Varejão acadêmico - Musas</i> 1997, óleo sobre tela	63
Figura 7 - <i>Varejão acadêmico - Heróis</i> 1997, óleo sobre tela	64
Figura 8 - <i>Varal</i> , 1993, óleo sobre tela	65
Figura 9 - <i>Ruínas de Charque Penha</i> , 2002, óleo sobre madeira e poliuretano	66
Figura 10 - <i>Ruína de Charque Santa Cruz</i> , 2002, óleo sobre madeira e poliuretano	67
Figura 11 - <i>Carne à La Taunay</i> , 1997, óleo sobre tela e porcelana	68
Figura 12 - <i>Extirpação do Mal por revulsão</i> , 1994, técnica mista	69
Figura 13 - <i>Extirpação do Mal por overdose</i> 1994, óleo sobre tela e objetos	70
Figura 14 - <i>Carne à moda de Frans Post</i> , 1996, óleo sobre tela e porcelana	70
Figura 15 - <i>América</i> , 1996, óleo sobre linho e tela	71
Figura 16 - <i>Azulejaria de cozinha com caças variadas</i> , 1995, óleo sobre tela	73
Figura 17 - <i>Reflexo de sonho no sonho de outro espelho</i> , 1998, instalação com 21 pinturas a óleo	74
Figura 18 - <i>Paredes com incisões à la Fontana</i> , 2000, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira	75
Figura 19 - <i>Filho Bastardo</i> - 1992, óleo sobre madeira	76
Figura 20 - <i>Mapa de Lopo Homem II</i> , 2004, óleo sobre madeira e linha de sutura	77
Figura 21- <i>Proposta para uma catequese: morte e esquarteramento</i> , 1993, óleo sobre tela.....	78
Figura 22 - <i>Azulejaria verde em carne viva</i> - 2000, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira	79
Figura 23 - <i>Comida</i> , 1992, óleo sobre tela	80
Figura 24 - <i>Figura de Convite III</i> , 2005, óleo sobre tela	82
Figura 25 - <i>Azulejos</i> , 2000, óleo e gesso sobre tela	83
Figura 26 - <i>Extirpação do Mal por incisura</i> , 1994, óleo sobre tela e objetos	84
Figura 27 - <i>Língua com padrão sinuosa</i> , 1998, óleo sobre tela e alumínio	85

Figura 28 - <i>Azulejaria “de tapete” em carne viva</i> , 1999, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira	86
Figura 29 - <i>Reflexo de sonho no sonho de outro espelho</i> , 1998, vista da instalação, 24 ^a Bienal de São Paul, 1998	88
Figura 30 - <i>Mãe d’Água</i> , 2009, óleo sobre fibra de vidro e resina	89
Figura 31 - <i>Açougue Song</i> , 2000, técnica mista sobre tela	90
Figura 32 - <i>Testemunhas oculares X, Y, Z.</i> , 1997, óleo sobre tela, porcelana, fotografia, prata, vidro e ferro	91
Figura 33 - <i>Olho de porcelana</i> , 1997	92
Figura 34 - <i>Distância</i> , 1996, óleo sobre tela, madeira, garrafas, óleo de linhaça	93
Figura 35 - <i>Folds 2</i> , 2003, óleo sobre tela e poliuretano em suporte e madeira	94
Figura 36 - <i>Laparotomia Exploratória I</i> , 1996, óleo sobre tela e massa epóxi	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 ASPECTOS NA OBRA ARTÍSTICA NA MODERNIDADE DECADENTISTA E NA HIPERMODERNIDADE	16
1.1 Do Desejo, da Dissimulação, da Simulação e do Contraste Paradoxal.....	23
1.2 O Caráter Dionisíaco da Obra de Arte	28
1.3 A Alegoria e o Jogo dos Contrários	30
2 LAUTRÉAMONT E O RASGO MODERNO: AS GARRAS E AS VENTOSAS	33
2.1 O Insaciável Desejo, a Dissimulação Alegórica e o Bestiário	35
2.2 Arte Visceral e a Crueldade advinda do Caráter Dionisíaco	41
2.3 O Imaginário Sedutor como Tecido Artístico, no Jogo da Sedução e Erotismo	47
3 ADRIANA VAREJÃO E O RASGO HIPERMODERNO: O VISCERAL E O EXTREMISMO DO CORPO	57
3.1 O Imaginário Alegórico na Simulação e Sedução do Mal Paradoxo Disjuntivo e Junção do Múltiplo Fragmentário	61
3.2 O Visceral e o Rasgo: a Busca dos Extremos na Materialidade Cruel da Simulação Relacional	74
3.3 A Sedução Extremada do Corpo Artístico e a Sobreposição Vital: Arte do Não Dizer e Arte do Acontecimento	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS: INTERFACES ESTÉTICAS	97
REFERÊNCIAS	100

INTRODUÇÃO

Há quem escreva em busca dos aplausos humanos, por meio de nobres qualidades do coração que a imaginação inventa ou que eles podem ter. Já eu, utilizo meu gênio para pintar as delícias da crueldade! Delícias não passageiras, artificiais; mas que começaram com o homem, e terminarão com ele.

(LAUTRÉAMONT)

Neste texto dissertativo, se propõe discorrer sobre aspectos na obra artística na modernidade decadentista e na hipermodernidade por meio da abordagem hermenêutica fenomenológica, a partir do *corpus*: *Os Cantos de Maldoror* de Lautréamont e *Entre Carnes e Mares* de Adriana Varejão. Nesta perspectiva, pretende-se discorrer sobre esse contexto importante da História, a fim de conectar e analisar a função estética na modernidade. O propósito da escrita é destacar aspectos que perpassam pelas fases do desejo, do contraste, do caráter embriagador dionisíaco da obra de arte, levando em conta o processo alegórico e o jogo dos contrários, da dissimulação e simulação, da crueldade e o paradoxo, pertinentes às obras *corpus* e relativos às noções de modernidade e hipermodernidade.

Seduzida pelas transformações ocorridas na modernidade nos diferentes períodos e buscando aprofundar o estudo sobre a pintura contemporânea e a literatura, e visando estabelecer um paralelo para um diálogo com a cultura e com a própria História da Arte, nasceu a motivação desta pesquisa. As obras foram escolhidas pela complexidade de suas narrativas poéticas, pois apesar da diferença do período de divulgação, ambas dialogam no contexto histórico da modernidade.

A pesquisa tem caráter inovador, mas é de relevância social por entender que somente por meio da arte, vislumbra-se o paradoxo existente na sociedade moderna. A arte possibilita ao indivíduo a reflexão do conhecer a si e o mundo em que vive, sua capacidade de atuação, e também a compreensão do poder que emana da natureza e da relação do homem com a mesma. O objetivo geral desta pesquisa é compreender os aspectos na obra artística na modernidade decadentista e na hipermodernidade, estabelecendo os seguintes objetivos específicos: distinguir a ação do desejo, da dissimulação, da simulação e do contraste paradoxal na obra de arte; identificar o caráter dionisíaco da obra de arte; analisar a alegoria e o jogo dos contrários da obra de arte; compreender a sedução extremada do corpo artístico e a sobreposição vital da hiper-realidade e da arte do não dizer e da arte do acontecimento e identificar as interfaces estéticas na obra de arte da modernidade e hipermodernidade.

Esse texto será descrito em três capítulos, sendo que no primeiro capítulo discorrerá sobre aspectos na obra artística na modernidade decadentista e na hipermodernidade. O pressuposto é conhecer a modernidade que se refere a uma diferente lógica de pensar e do fazer artístico, um novo paradigma que influenciou o modo de vida, despontado na Europa a partir do século XVII, e, posteriormente se globalizou. Momentos que descrevem como o ideal de subordinação do indivíduo para com as normas racionais da coletividade, levando em conta a supervalorização da personalização do indivíduo. Essa lógica artística é assente em rupturas e descontinuidades para o novo. Esse código novo tem a sua base teórica em Charles Baudelaire¹, que se refere ao belo como inerentemente intrínseco da modernidade, incluindo ser também, da moda e do aleatório. Para Charles Baudelaire (1996, p. 859), em *O Pintor da Vida Moderna* “a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. Essa lógica, baseada no princípio de criação com flexibilidade, sedutora, remete à fase *cool* (que pode ser entendido como legal, maneira ou bacana). Neste período, a sociedade contempla a falência da modernidade, e se caracteriza pela não crença na ciência, levando o sujeito à descrença do sentido da verdade, e há uma complexidade presente subjetiva.

A Hipermodernidade, de acordo com Gilles Lipovetsky² no livro *Tempos Hipermodernos* (2004), é uma nova fase da Modernidade, determinada por uma ação desestabilizadora da globalização, por meio da exigência exacerbada da eficácia individual, cada vez maior, baseada em condições precárias. É a partir dos anos 1980, que Lipovetsky considera estar na hipermodernidade, diferenciada por hiperconsumo, hipernarcisismo, hipercapitalismo e hiperindividualismo. Baseada na simulação, na qual se presume a desreferencialização dos objetos e a materialização da virtualização das coisas, ou seja, na hipermodernidade prevalece a subjetividade, contudo, torna a realidade um cenário de espetáculo, caracterizado pela informação e pela abertura na expressão, mudanças de paradigmas que geram indefinições nas tendências, ocorridas pela velocidade que as coisas acontecem.

A fase da hipermodernidade não se opõe à modernidade, mas se diferencia por apresentar uma cultura do excesso, do sem limites, do sempre mais, na qual as coisas giram com intensidade e são urgentes. A articulação das coisas é constante e, simultaneamente,

¹ Charles Baudelaire (1821-1867) foi um dos mais influentes poetas franceses do século XIX. Considerado um dos precursores do Simbolismo.

² Gilles Lipovetsky, Sociólogo, professor de Filosofia em Grenoble (França) e filósofo, nasceu em 1944, em Millau, na França. Autor de várias obras publicadas pela grande editora francesa Gallimard. Especialista em pós-modernidade é um dos maiores defensores atuais das democracias liberais e um crítico. <http://www.editorasulina.com.br/autor>. Acesso em: 19 mar. 2018.

fluída. Do mesmo modo, as mutações são geradas num ritmo enlouquecedor e sem lógica. Na hipermodernidade o que está em jogo é o (des)fazimento dessas forças antinômicas, e o firmamento de uma convivência para a coexistência pacífica dos estilos. Dessa maneira, o autor mostra que o indivíduo estável de seus desejos e frustrações, sem saída, convive com a não-destruição das formas, mas a convivência paralela dos paradoxos existentes, do positivo e negativo, da autonomia e da dependência.

No segundo capítulo, o texto discorrerá sobre a obra de arte de Lautréamont *Os Cantos de Maldoror* com foco no rasgo moderno, cujas garras e as ventosas ferem e sugam a vida dentro do bestiário produzido pela poética nervosa do autor, e cuja personagem Maldoror tem sede de atacar e utiliza toda crueldade para justificar seus atos cruéis, à semelhança do homem na modernidade.

No terceiro capítulo, o texto irá descrever sobre a obra de arte *Entre Carnes e Mares* da artista Adriana Varejão, com recorte no rasgo hipermoderno, no visceral e o extremismo do corpo artístico. Esse tecido produzido pelo excesso de materialidade e múltiplos fragmentos de historicidade que a artista utiliza para provocar por meio da sedução a reflexão do novo olhar do espectador para a atualidade. A conclusão da escrita descreverá o discorrer da aproximação das interfaces estéticas do *corpus*, que embora escrita em momentos distintos, trouxe contribuição para compreender a arte e os desafios da vida do homem no contexto histórico na modernidade e na hipermodernidade. A pesquisa tem caráter bibliográfico e está embasada nos trabalhos de vários teóricos que serão apresentados ao longo do texto e nas referências bibliográficas.

1 ASPECTOS NA OBRA ARTÍSTICA NA MODERNIDADE DECADENTISTA E NA HIPERMODERNIDADE

Eu vi, toda a minha vida, sem excetuar um só, os homens de ombros estreitos, praticarem atos estúpidos e numerosos, embrutecerem seus semelhantes, enfiarem o dinheiro dos outros no bolso, e perverterem as almas por todos os meios. Chamam o motivo de suas ações: a glória.

(LAUTRÉAMONT)

Neste texto propõe discorrer sobre aspectos na obra artística na modernidade decadentista e na hipermodernidade. Dois momentos históricos-políticos-culturais, considerados complexos no transcorrer da História da humanidade e caracterizados por uma nova lógica do fazer artístico. Para o autor Gilles Lipovetsky (2004), em sua obra *Os Tempos Hipermodernos*, a modernidade decadentista tem como base a descontinuidade na história do individualismo moderno, configurada na euforia dos novos tempos. Surge uma espécie de autodestruição criadora, pela descrença no futuro, marcada pelo pós-guerra e pela certeza do grande engodo dos ideais prometidos pelos iluministas. Para Lipovetsky:

A pós-modernidade representa o momento histórico preciso em que todos os freios institucionais que se opunham à emancipação individual se esboroam e desaparecem, dando lugar à manifestação dos desejos subjetivos, da realização individual, do amor próprio. As grandes estruturas socializantes perdem a autoridade, as grandes ideologias já não estão mais em expansão, os projetos históricos não mobilizam mais, o âmbito social não é mais que o prolongamento do privado – instaura-se a era do vazio, mas “sem tragédia e sem apocalipse”. (LIPOVESTSKY, 2004, p. 23).

Nesta fase prevalece o decadentismo, ou seja, passa a existir um sentimento de desconfiança e pessimismo, notadamente enfatizado pelo desejo evasivo e paradoxal da busca de um tempo perdido, como também prevalecem os desejos subjetivos do homem moderno. O contentamento cede lugar ao descrédito no futuro e o passado passa a dominar as formas criativas, daí o grande número de obras que tratam de memórias, da livre associação mental, dos sentidos centrados no sensorial e dos valores estéticos nucleados pelo existencialismo, recuperando questões filosóficas do Ser e do Não-Ser. Como observado pela autora Fúlvia Moretto: “é o substrato de um pessimismo total e absoluto, baseado no mal que é a vontade de viver, mas que traz também a resolução do impasse no estado estético, na contemplação desinteressada da arte, prazer puro, liberto das paixões, o único capaz de trazer felicidades” (MOLETTA, 1989, p. 19).

Essa fase, transitória, e por muitos autores denominada de pós-modernidade, tem sua marca dominante entre os séculos XIX e XX. Entretanto, já existia forte tendência na obra de Baudelaire, em *As flores do mal* (1857), pois os sinais morais e espirituais eram notados frente ao panorama caótico que se apresentava à sociedade, como afirma o *Manifesto decadente*: “a Sociedade se desagrega sob a ação corrosiva de uma civilização deliquesciente. O homem moderno é um insensível.” Nela, prevalece o vago, o fluído, o desejo, o transitório, o dissimulado, o fingimento, o sensorial, o existencial e o efêmero, dando lugar a uma nova vertente artística por volta dos anos 90 do século XX.

A partir do final do século XX e no momento atual, surge um ceticismo tanto quanto ao futuro e quanto ao passado, apostando no agora, na plenitude do instante, assinalado pela sedução irresistivelmente erótica, pelo individualismo extremo, pelo hibridismo performático, pelo consumo intenso e pela exótica confluência disforme das coisas. As tendências modernistas tornam-se mais intensas, traçadas pelo que Bauman caracteriza como *modernidade líquida* e Lipovetsky caracteriza como *hipermodernidade*. Uma sociedade mais liberal, com movimento puro, de fluidez total, tamanha a sua flexibilidade e indiferença a todos princípios estruturais, manifesto de rebeldia geral, repleto de desejos na construção de verdadeiros sólidos, capazes de garantir solidez duradoura, que Bauman considera tornar o mundo mais confiável, previsível e administrável. Sendo a lealdade tradicional e os direitos clássicos os primeiros escombros a serem banidos, ou seja, eliminar as obrigações éticas do período. Para entender o processo de transformação no campo artístico e na vida do homem moderno, buscou-se estabelecer alguns aspectos na obra de arte que são relevantes para este estudo, descritos a partir do *corpus*: *Os Cantos de Maldoror de Lautréamont e Entre Carne e Mares de Adriana Varejão*.

Os ideais da razão trouxeram perspectivas e características para a modernidade, isto é, o sonho da humanidade em conquistar a autonomia e liberdade nasceu com o Iluminismo, considerado como uma revolução cultural. Esse movimento foi responsável por transformações significativas no pensamento e na ciência. Até o século XVII, a sociedade era dominada por um misticismo religioso, porém, após o Humanismo, os iluministas procuraram a sustentação no racionalismo para enfrentarem os problemas da concepção mítica da Humanidade, a fim de equacionarem todos os desafios dela decorrentes e, para tanto, questionavam os fenômenos do mundo físico e social. Para eles, essa aplicação firmada na ampla racionalidade e de organização social era a segurança de estabilidade democrática e igualitária que, com a ciência estava protegida dos fenômenos naturais, tendo o homem poderes sobre a natureza, e a certeza no futuro.

Da mesma forma que a racionalidade criou um novo modo de vida nas relações sociais, ocorreu no final do século XVIII, a Revolução Industrial que recebeu o nome de mecanização da produção e que trouxe o avanço da tecnologia e o aumento na produção de consumo. Por outro lado, esses mesmos fatores contribuíram para a fragmentação do saber e a materialização das relações humanas e sociais. A esse respeito, Lipovetsky, em *Os Tempos Hipermodernos*, considera a modernidade como o convívio num mundo do eterno contraste de maneira paradoxal, pois a autonomia anunciada pelas Luzes produziu uma sociedade alienada, dominada pela técnica e subjugada ao liberalismo comercial. Para Lipovetsky:

A modernidade não apenas não conseguiu concretizar os ideais das Luzes que objetivava alcançar, mas também, ao invés de avaliar um trabalho de real libertação, deu lugar a um empreendimento de verdadeira subjugação, burocrática e disciplinar, exercendo-se igualmente sobre os corpos e os espíritos. (LIPOVETSKY, 2004, p. 16).

A modernidade decadentista refere-se a uma sociedade capitalista e imersa na subjetividade do mundo, na qual ocorre a multiplicação das diferenças individuais, há o esvaziamento substancial transcendente de preceitos sociais, além de vivenciar a diluição das ideias e modo de vida da humanidade. Ela compreende o modo de vida na forma paradoxal, nela coexistem duas lógicas, a que valoriza a autonomia e outra que aumenta a independência da essência desses indivíduos ditos modernos.

Numa fase posterior a essa transitória, surge a sociedade *hiper rodeada* de imagens e movida por artifícios tecnológicos midiáticos, na qual se vive na superficialidade efêmera, do deslumbre individualista e no contraste da visão do real. A lógica do capital desencadeou diferente modo de agir e pensar da sociedade, passando da era de formação de conjunto de referência, para o referencial universal, pois suas ações se tornaram endêmicas, incuravelmente sem saída e pré-determinadas. Assim, esses indivíduos sofrem inúmeras alterações, caminham para o genuíno fim e morte do indivíduo ingênuo e literalmente voltado ao gozo de suas realizações.

Na obra *Entre Carnes e Mares* de Adriana Varejão esse processo de transformação é compreendido por meio dos viscerais rasgos de suas obras nas trajetórias históricas da Humanidade. São fissuras que se abrem e fazem sangrar a História, lesões já cicatrizadas. Feridas da alma que mostram na pele as dores históricas materializadas ao longo dos tempos, pela impunidade, o autoritarismo do coronelismo, as desigualdades sociais, dos marcos políticos, ideológicos e religiosos de uma sociedade tradicional. Por meio da arte, Adriana Varejão teatraliza o corte na carne que proporciona um vislumbrar desse novo olhar crítico do

indivíduo moderno, para a face do oculto. Ela faz despertar no espectador fatos da profundidade à superfície por meio da arte, as feridas históricas que voltam ressignificação, e o passado dialoga com o presente, em um contraste paradoxal. A artista utiliza da variedade de materialidades, do hibridismo e do excesso para instigar esse olhar secular adormecido, não mais a repressão de seus ideais, mas a realização do saber que promove o gozo do superego, a contemplação e a sedução erótica teleguiada pelos corpos que se apresentam por sobreposição de histórias. “Já a artista desmembra a imagem e a esquarteja ainda mais: acaba por expô-la a um contínuo jogo de espelhos e de intermitentes decomposições. Diante de nós descortina-se o espetáculo da composição e da mistura; [...]” (VAREJÃO, 2009, p. 138).

Enquanto, na obra *Os Cantos de Maldoror*, esse contraste é paradoxal, aparece na construção do bestiário, num contexto animalesco de pura crueldade e pela vontade do autor e personagem de querer dominar o mundo a despeito do Criador. Maldoror tem sede pelo infinito, culpa Deus por não ter criado os homens a sua imagem e semelhança. Essa condição da não-semelhança constitui o fracasso do *devir* humano e, em sua decorrência os homens se tornam lobos de sua própria espécie, constituindo assim a descrença do homem em si, de sua total fragilidade. Na obra, isso é tratado como a bestialização da qual os homens se distinguem, não só do seu criador, de si mesmos e inclusive dos outros animais.

No Bestiário de Lautréamont as ações são subjugadas por sua vontade e crueldade, que determina a potência de sua criação artística, por meio de embates cruéis entre a figuração humana e os animais. Cria ações contraditórias, sua crueldade é afirmada mesmo na suavização do modo de agir animal, o personagem Maldoror instiga esses animais, que não correspondem aos seus instintos animais: “[...] o cavalo não escoiceia, ele transporta. O cachorro não ultrapassa a função de agressão que lhe é imposta por seu proprietário burguês. É uma espécie de agressão delegada; falta-lhe esta franqueza que é própria da violência ducassiana”. (BACHELARD, 2013, p. 24).

Assim, a modernidade expressa na obra é a decadentista, evidenciando o vazio de ideais, de um cenário em decomposição, cheio de dor e desespero caracterizado por um processo de redimensionamento nas diversas esferas da atividade humana, relativas às mudanças socioeconômicas, culturais e artísticas, bestializadas nas formações de imagens poéticas reais. O contexto produzido pelo autor traduz os valores sociais e humanos contraditórios, atravessados por revoluções e batalhas sangrentas como as do contexto histórico da Humanidade.

Na obra de arte da modernidade decadentista o modelo é negado pelos indivíduos e surge uma arte simbólica, centrada na dualidade paradoxal e na fragmentação de si no outro e

do outro em si mesmo. Nela, coexistem múltiplas facetas do indivíduo, marcadas pelo reinado da moda, um elemento sedutor que movimentou a vida burguesa pelo abandono do mundo disciplinar, tão marcante numa modernidade fracassada e que teve relevância para a massificação e produção em série de bens comuns, pela fuga para o passado, não dialogando com o futuro e que descortinava o olhar para o presente, diante do belo ou do feio, o desejo de expressão única: a celebração cultural individual de um sujeito à procura do paraíso perdido, imerso nas incertezas do porvir e mergulhado num existencialismo, no qual os sentidos eram a única forma possível do *devir*, mesmo sendo essa forma o mergulho na contemplação do efêmero, como afirma Lipovetsky:

De fato, ao valorizar a renovação das formas e a inconstância da aparência, no início essencialmente no plano indumentário do reduzido círculo dos aristocratas e (depois) dos burgueses, a moda possibilitou a desqualificação do passado e a valorização do novo: a afirmação do individual sobre o coletivo, graças à subjetividade do gosto; o reinado do efêmero sistemático. (LIPOVETSKY, 2004, p. 18.).

A arte se destaca, nesse momento, como uma grande rebeldia a tudo que era burguês, que tomou rumo a um novo indivíduo, a uma sociedade descrente nas instituições e nas formas anteriormente concebidas. As ações pós-modernas perpassam nesse novo contexto por meio de contradições elementares nas quais coabitam os diferentes paradoxos de uma sociedade de estilos de vida variados, mas que não promovem o humano em si. Nesse sentido, os *Cantos de Maldoror* expõe esse drama, uma vez que o Todo-Poderoso criador, aqui relacionado à ciência, à industrialização e aos ideais franceses de Liberdade, Igualdade e Fraternidade, não foram alcançados. O que resultou foram os mais terríveis processos de desumanização: o animal humano se bestializou.

Lipovetsky considera esse regresso como a exacerbação de determinados princípios modernos a partir do desenvolvimento técnico e da valorização do individualismo aliadas à materialização do sentido da vida. Por outro lado, os mecanismos de controle da modernidade não desapareceram, tornaram-se menos reguladores, deixaram de serem impositivos para serem comunicativos, é o domínio do processo de personalização. A pós-modernidade é o convívio de duas lógicas, a do paradoxo, e a da valorização da autonomia subjetiva e o aumento da independência, sendo que é a própria lógica desse individualismo e da dissolução dos arcabouços clássicos que produz essa dualidade paradoxal, ocorre a desregulamentação nos valores modernos.

Dessa forma, eis o paradoxo, arte moderna originária da crítica, mas que critica a si mesma. Ela amplia-se no campo temático abrangendo outras áreas, até mesmo a da política. A

linguagem artística apresenta um vasto papel na sociedade, e por isso, tem o poder de disseminar as atrocidades cometidas ao longo de toda humanidade, e isso é perceptível nos rasgos produzidos na obra *Entre carnes e Mares de Adriana Varejão* e nos *Cantos de Maldoror de Lautréamont* por meio da alegoria, dos rasgos e garras, bicos e dentes que deixam marcas que ferem, são relacionados a questões religiosas, ideológicas, culturais, políticas e sociais. No diálogo de Maldoror, eis o contexto:

Os meios virtuosos e bonachões não levam a nada. É preciso pôr em movimento alavancas mais enérgicas e enredos mais hábeis. Antes de tornares célebre e alcançares tua meta, outros cem terão tido tempo de dar cabriolas sobre tuas costas, e chegar ao fim da corrida antes de ti; de modo que não haverá mais lugar para tuas ideias estreitas. É preciso saber abarcar, com maior amplitude, o horizonte do tempo presente. Nunca ouviste falar, por exemplo, da glória imensa que trazem as vitórias? E, no entanto as vitórias não fazem sozinhas. É preciso derramar sangue, muito sangue, para engendrá-las e depositá-las aos pés dos conquistadores. Sem os cadáveres e os membros espalhados que distingues na planície, onde se efetuou judiciosamente a carnificina, não haveria guerra, e sem guerra não haveria vitória. Vê que, quando se deseja ser célebre, é preciso mergulhar com graça em rios de sangue, alimentados por carne de canhão. O fim justifica os meios. A primeira coisa necessária, para tornar-se célebre, é ter dinheiro. (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 108).

A poética de Lautréamont é desafiadora, incita a luta do mais forte sobre o mais fraco. Para ele, deve existir ousadia, a determinação que assegura a vitória na vida e, para isso, vale tudo. Motivado por essa imaginação criativa, Maldoror não mede as consequências de seus atos para concretizar seus desejos, e utiliza da dissimulação, como se refere a mergulhar com graça em rios de sangue. Alude que para vencer obstáculos, não é necessário justificar as ações, o que dizer da moral? Maldoror vive intensamente suas ações maldosas, há uma descrença da moral, da verdade, portanto é essa desmedida que impulsiona este indivíduo da pós-modernidade, que vive mergulhado no capitalismo exacerbado, que toma conta da humanidade. Na obra de arte, esses temas foram representados criticamente por movimentos vanguardistas, que expressavam os sentimentos do indivíduo sem rumo, perdido num mundo sem sentido, porque tiveram seus direitos violados, vivenciando muita dor, morte e destruição, ou seja, o vazio que tomou conta dos indivíduos principalmente após a Primeira Guerra Mundial. Mas esse vazio paradoxal, para Lipovetsky, impulsionou a relação do sentimento com o nada. Nos Cantos, Maldoror ostenta esse vazio, faltava-lhe sempre algo que ele mesmo não sabe o que Existia uma profundidade que emanava da alma, algo que o impulsionava a agir de forma tão cruel contra seus semelhantes, por isso, produzia as incessantes ações na escolha das suas vítimas, na loucura de alcançar o infinito, numa embriaguez dionisíaca, sem limites, no encantamento do poder-possuir.

Os *Cantos de Maldoror* apresenta a dissimulação dionisíaca, um *ser* embriagado pelo sempre mais forte, pela obstinação incessante na construção de suas ações, que o tornasse livre e, por conseguinte, mais preso ao desejo, ao contraditório num contraste paradoxal. A embriaguez dionisíaca do sem-sentido, da crueldade para com o semelhante frágil, inocente que por meio dissimulado o persuade, o fere com graça e prazer. Na citação de Lautréamont, observa-se isso:

Venda-lhe os olhos enquanto rasgas suas carnes palpitantes; e, depois de teres ouvido por longas horas seus gritos sublimes semelhantes aos gemidos estridentes que imitam numa batalha as gargantas dos feridos agonizantes, então tendo te afastado, como uma avalanche tu te precipitarás do quarto ao lado, e fingiras vir em seu socorro. Soltaras suas mãos de nervos e veias inchados, devolverás a visão a seus olhos alucinados, recomeçando a lamber suas lágrimas e seu sangue. Oh! Como então o arrependimento é verdadeiro! A centelha divina que existe em nós, e aparece tão raramente, mostra-se; tarde demais! Como o coração transborda por poder consolar o inocente a quem se fez mal: ‘Adolescente que acabais de sofrer dores cruéis, quem pôde cometer contra vós um crime que não sei como qualificar?’ (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 30).

Na citação acima a dissimulação alegórica aparente de Dionísio está evidente na ação sedutora de Maldoror, que se aproveita da inocência da criança, como num gesto de brincadeira ataca, porém ele atua de maneira dissimulada, finge sentir compaixão, quando sente prazer em suas crueldades, saboreando as lágrimas e o sangue. Esse paradoxo representa a força dos desiguais, do mais forte e do fraco, o faz livre de sua consciência do mal. É o poder de querer ser Deus, potência do dominador de ações cruéis.

Os aspectos na obra artística na modernidade decadentista e na hipermodernidade podem ser percebidas nas poéticas de Lautréamont e de Adriana Varejão, pois, a arte proporciona o inimaginável, rupturas com a tradição e proporciona o diálogo entre passado e presente, projeta ações à face da dissimulação alegórica e o jogo dos contrários, no *habitat* da vida em seu processo de existência pura, no tempo e espaço. O que possibilita o descortinar de um novo olhar para um cenário devastado do nada, da profundidade na superfície, mesmo que não haja crença no futuro e que se vive o aqui e o agora. Isso comparado ao contexto histórico do indivíduo moderno, para afirmar sua existência, cria um processo de dissimulação, finge não ter o que se tem e desacredita da originalidade das coisas e da própria criação, o real deixa de existir, passa a ser visto como simulação. Por outro lado, é no inexistente, ou seja, no deserto do próprio real que a abstração dessa ausência-presença gera o resultado, nos rasgos viscerais da vida que doravante produzirão os modelos imaginários. Assim, seduzidos o indivíduo criador e a própria arte dissimulam.

De acordo com Jean Baudrillard³, “Logo fingir, ou dissimular, deixam intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do verdadeiro e do falso, do real e do imaginário” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9-10). Portanto, o autor descreve aspectos relevantes do texto: a dissimulação e simulação, existentes nas poéticas do *corpus*, e no contexto histórico de uma sociedade moderna decadentista e hipermoderna, o qual o texto discorre. Lautréamont retira do vazio, forças ocultas para a existência de potência sobre o outro, dissimulado seduz o indivíduo bestial para a realização de sua crueldade, rasga, fere, suga, realiza seus desejos, por outro lado, Adriana rasga a História, sangram fatos traduzidos em simulacro, a simulação permeia a hipermodernidade.

1.1 Do Desejo, da Dissimulação, da Simulação e do Contraste Paradoxal

O desejo e a dissimulação são inerentes ao homem moderno, quando diante de seus semelhantes, para alcançar coisas as quais almejam, usa desses subterfúgios, para isso às vezes finge não ter o que se tem. De acordo com o *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano (2007, p. 241), o termo desejo pode ter dois significados: o primeiro seria de apetite, o qual motiva o homem na realização de suas vontades, atitudes. O segundo, na condição mais sensível, advinda da sensibilidade, mas daquilo que é agradável. Esses dois significados estão presentes em toda a obra dos *Cantos de Maldoror*, assim como a dissimulação, que de acordo com o autor Baudrillard significa “fingir não ter o que se tem”, esse ter pode ser algo bom ou ruim, não importa.

Nos *Cantos de Maldoror*, as ações poéticas acontecem movidas pelo apetite que o personagem tem, de suas atitudes dissimuladas presentes em todos os cantos e que se tornam agradáveis a ele, na consumação de sua vontade. Diante desses significados, é possível percebê-los como aspectos primordiais para a conquista do novo fazer artístico da obra de arte, o qual imperou na modernidade. Isso acontece com o indivíduo no envolvimento pelo mundo da moda, em sua subjetividade, o apetite desmedido, e para alcançar o poder recorre dissimulação da aparência do mundo moderno que lhe agrada, um contraste paradoxal que utiliza de artifícios de ilusão, e ou perversão de maneira perspicaz, espontaneamente, intencional, e de profundidade sobre o real, o agrada. Isso o aproxima da realização e o

³ Sociólogo Frances, nasceu em 1929. Afirmando que o mundo se tornou "sem sentido", leva-nos a questionar a validade de uma felicidade que possui uma função ideológica e que, por mais avidamente que seja buscada, não passa de um mito mascarado das contradições sociais.

encobre da falsa realidade, seja, ela do bem ou mal, da vida ou morte, com seu semelhante ou Deus, mas que lhe soa, doce ao paladar do desejo, como nesta expressão narrativa de Maldoror no segundo canto:

Devorava-lhe primeiro a cabeça, as pernas e os braços, e por último o tronco, até que nada mais sobrasse; pois rói seus ossos. E assim por diante, durante as outras horas da sua eternidade. Às vezes, exclamava: ‘Eu vos criei; tenho, portanto, o direito de fazer convosco o que quiser. Nada me fizestes, não digo o contrário. Eu vos faço sofrer, e é para o meu prazer’. E voltava à sua refeição cruel, remexendo o maxilar inferior, que remexia sua barba cheia de miolos. Ó leitor, este último detalhe não dá água na boca? Nem todos podem comer um miolo como esse, tão apetitoso, fresquinho, e que acaba de ser pescado há menos de quinze minutos no lago dos peixes. Os membros paralisados e a garganta muda, contemplei por algum tempo aquele espetáculo. (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 114-115).

Lautréamont demonstra a ironia de Maldoror ao descrever a alegoria do criador ao devorar um humano, descreve a ação e a forma detalhada e os requintes de crueldade, que ele atribui ao Criador, evidenciam sua ironia e usa até de blasfêmia para demonstrar sua insatisfação. A obra aproxima traços do contexto histórico, baseada na descrença humana, primeiro destrói-se a cabeça, simbolizando os ideais existentes, esses já não governam mais totalmente, pois agora os iluministas questionavam a verdade. Somente a razão poderia explicar todos os fenômenos, sendo assim, os demais membros desse corpo, o misticismo religioso, e outros aspectos, foram despedaçados pela dúvida. Maldoror sente prazer na desconstrução de algo e considera um espetáculo.

O espetáculo ao que Maldoror se refere é a estética desse fazer artístico, o sentimento do homem descrente ao descobrir seu potencial, o reconhecimento da decadência humana, uma espécie de dissecação da dissimulação, esse deleite para destruir os antigos valores da Humanidade, que mexe com o leitor. Maldoror causa indignação ao perguntar: “não dá água na boca?” A forma da pura crueldade em causar repulsa no leitor. Os pedaços de miolos seriam o desmonte dos ideais modernos do homem, o fracasso total. Os cantos representam a opulenta criação poética que transcende a alma com tamanha imaginação criadora de um gênio que saboreia suas crueldades, pintando-as como delícias.

Nesse contexto, os cantos apresentam a certeza da decadência humana, algo necessário para dissecar a dissimulação da dissimulação, pois ela materializa a imagem criadora, transforma em real. O desejo e a dissimulação na sociedade da pós-modernidade fracassada veiculam, por meio do consumo de massa e dos não valores expressos pela linguagem fingida, frente à cultura hedonista e psicologista. O desejo é atemporal, está na obstinação ou no clamor que aproxima ou afasta do outro, ou de si mesmo. É a cegueira que toma o homem moderno dissimulado e hipermoderno simulado, o fingimento que impede o querer ver, o real

aparente, o prazer de viver o mundo artificial e ou virtual, da mentira que se faz verdade. A satisfação de si mesmo, o egoísmo do amor próprio, do sem sentido, da esquizofrenia.

A arte proporciona a compreensão dessa atual mudança do novo hiper, a dominação da imagem, ideia de renovação, de ousar, experimentar algo nunca pensado. Lipovetsky afirma ser a experimentação de ideias da modernidade a maneira mais intensa e elaborada. Mas como elucidar essa variação da modernidade? Ele descreve que:

A pós-modernidade representa o momento histórico preciso em que todos os freios institucionais que se opunham à emancipação individual se esboroam e desaparecem, dando lugar à manifestação dos desejos subjetivos, da realização individual, do amor-próprio. (LIPOVETSKY, 2004, p. 23).

Ao longo da trajetória da humanidade, o homem sempre almejou reafirmar poder, tornar-se um ser forte, assim, busca na subjetividade da vida, no outro, mas não o encontra. Estende-se numa batalha de desejo, na obtenção de força, alegria, saberes, glórias amores, ou ardor, da inveja, da maldade, da mentira ou da verdade, seja de maneira simulada, fingida, mesmo que o leve a morte. Esses aspectos sentimentais são a carência da liberdade que o homem sente. É a vontade de ser único na sua totalidade. Maldoror expressou essa necessidade de alcançar algo, que talvez ele mesmo não soubesse como alcançar, o infinito.

Um dia, com os olhos vítreos, minha mãe me disse: ‘Quando estiveres na cama e ouvires os uivos dos cães no campo, esconde-te debaixo dos cobertores, não zombes do que eles fazem: eles têm sede insaciável de infinito, como tu, como eu, como o resto dos humanos de rosto pálido e comprido. Permito até mesmo que fiques diante da janela para contemplar o espetáculo, que é bastante sublime’. Desde então, respeite o desejo da morta. Como os cães, também eu sinto a necessidade do infinito... (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 34).

Na poética dos cantos a expressão “olhos vítreos” remete ao desejo ardente de vivenciar a ação. Os olhos representam a porta para a satisfação do desejo, da curiosidade. O olhar é dominado, a forma mais perfeita para a atuação da dissimulação. Ela atua de maneira a “ver” somente o que se quer ver, fingir não ver o que se viu. Esconder debaixo dos cobertores seria o mesmo que fechar os olhos para o acontecimento, o subterfúgio, ou seja, a maneira mais sublime que a sociedade moderna tem de negar suas ações, valores. A arte tem seu papel importantíssimo nesse processo de descontinuidade histórica, é na desconstrução do ser, do objeto, que acontece a construção para o novo fazer. Impulsionado pelo consumo de massa, a sociedade embriagada de desejos finge, dissimula seus valores aparentes.

Os paradoxos se evidenciam também nas transformações da sociedade hipermoderna, que agora não finge ser, constrói simulacro como verdade, impulsionados pelo desejo e gozo

da vontade. Essa transição da modernidade, período que segue marcado pela sedução, pelo processo de simulação da vida, pois na individualidade querem novidades, assim, como: “os restos dos humanos...” (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 34). A sociedade que promove o fútil, o hiper-real e imaginário, simulacro como verdade. Para Baudrillard:

A Disneylândia é um modelo perfeito de todos os tipos de simulacros confundidos. É antes de mais um jogo de ilusões e de fantasmas: os Piratas, a Fronteira, o Future World, etc. Supõe-se que este mundo imaginário constitui o êxito da operação. Mas o que atrai as multidões é sem dúvida muito mais o microcosmos social, o gozo religioso, miniaturizado da América real, dos seus constrangimentos e das suas alegrias. [...] O imaginário da Disneylândia não é verdadeiro nem falso, é uma máquina de dissuasão encenada para regenerar no plano oposto a ficção do real. Daí a debilidade deste imaginário, a sua degenerescência infantil. (BAUDRILLARD, 1991, p. 20-21).

A citação mostra uma realidade contraditória, que contrasta com a liberdade desejada pela sociedade moderna. Os valores são extasiados em miniaturas, os indivíduos utópicos estão embalsamados e pacificados diante da persuasão visual, a degenerescência humana. O autor Lipovetsky questionou em sua obra *Os tempos Hipermodernos* esse adulto infantilizado: seria o paradoxo do indivíduo narciso maduro?

Só que, desta vez, os paradoxos da hipermodernidade se exibem as claras. Narciso maduro? Mas se ele não para de invadir os domínios da infância e da adolescência, como se se negasse a assumir sua idade adulta! Narciso Responsável? Pode-se realmente pensar isso quando os comportamentos irresponsáveis se multiplicam, quando as declarações de intenção não se concretizam. (LIPOVESTSKY, 2004, p. 27).

Para o autor, esse comportamento do indivíduo é a demonstração do paradoxo que caracteriza a hipermodernidade, pois quanto mais conhecedor, mais desestruturado, embora crítico, porém influenciável e superficial. Somente a arte exprime a subjetividade das coisas, na amplitude fenomenal que ela apresenta. Revela a essência do indivíduo da modernidade, de poder extrair algo positivo do mais insignificante sentido, e resgatar do negativo o que lhe satisfaz, gerando prazer de forma paradoxal. Essa subjetividade aparece nos *Cantos de Maldoror* como a presença da arte e vida construindo esse paradoxo, relaciona o objeto e o tempo na construção poética, a reunião de ideias contraditórias num mesmo contexto.

Nos Cantos a arte é a infinidade de imagens construídas pelo imaginário bestiário de composição energética e pulsações de vida animalesca, e o tempo é construído pela velocidade do agora. Lautréamont tem pressa na sua poética, a sede pelo desconhecido. Essa produção imagética pode parecer ilógica, mas torna-se real diante da sedução e dissimulação

das imagens materializadas no leitor. É o paradoxo da aparência e do sentir no jogo de artifícios utilizados pela potência da sedução das formas.

Para Charles Baudelaire na obra *O Pintor da Vida Moderna* é por meio da arte e principalmente da moda, a maneira de extrair o poético do histórico, do mesmo modo, quando analisado, o transitório, ora, eis o contraste paradoxal, pois, ao regressar dentro do contexto histórico de cada época, no seu tempo real, percebe-se o imutável, o belo, que é eternizado. Adriana Varejão em sua obra *Entre Carnes e Mares* constrói rasgos em sua obra, um mergulho no passado histórico para revelar a verdadeira essência da ação praticada. Mesmo na atualidade, ela, por meio da arte, extrai o imutável que é o sofrimento, a dor do indivíduo que foi explorado e injustiçado ou até estuprado. O tempo não diminui as marcas, mas revela a realidade que outrora acontecera, o contraste paradoxal do tempo e espaço para um “novo olhar de ressignificação dos fatos. “Nada mais paradoxal: a calma da paisagem acadêmica, a falta de movimento, de vento, de população é interrompida pelo gesto que secciona a tela e faz as entranhas inesperadamente surgirem”. (VAREJÃO, 2009, p. 135). Nos *Cantos de Maldoror*, Lautréamont utiliza da fauna para expressar a forma como o contraste paradoxal é sentido na configuração de ações de potências, onde o veneno não mata, funciona como perfídia. As garras que ferem promovem prazer, pois elas são atribuídas de maneira suavizada, assim:

Na verdade, Lautréamont se serve de ‘suas garras’ acrescentando a elas um movimento refinado. As garras partem melhor por um movimento ligeiro e delicado de torsão. Aí está um dos movimentos elementares das raivas ducassianas; ele é facilmente acompanhado de um sorriso cruel. É até difícil imitá-lo sem sorrir (p. 173): ‘Eu poderia tomar-te os braços e torcê-los como roupa molhada [...] ou quebrá-los ruidosamente, como dois galhos secos’. Torcer os braços é colocar de joelhos o adversário. A violência dos adolescentes, notemo-lo de passagem, recorre a esta brincadeira. Ela não deixa vestígios. (BACHELARD, 2015, p. 29-30).

A dissimulação alegórica do bestiário está presente nesse contexto do jogo do contraste paradoxal que rasga a pele e não deixa marcas, sangra e não mata, é a brincadeira poética de torcer e não deixar marcas. A malícia e crueldade de Lautréamont perpassam pela potência dominante sobre o fraco. A humilhação que arranca sorrisos, o humor negro de satisfação de quem também sofre mergulhado no vazio do desejo insaciável pelo infinito.

Na obra os *Cantos de Maldoror* o predomínio é o querer atacar, dramaticamente improvável, é o domínio do contraste paradoxal na dualidade entre o sofrimento e a satisfação, mergulhados nos instintos selvagens da poética nervosa de Lautréamont, entre o erótico agressivo, “o fogo da poesia ducassiana é o fogo negro e frio” (BACHELARD, 2015, p. 38). Esse fogo não queima, arde no peito do leitor pela potência que o toca com a poética

alucinadora e cruel de Lautréamont. Já na poética de Adriana Varejão é por meio do jogo do olhar sedutor e da simulação e do movimento da materialidade que se vislumbra esse contraste paradoxal, impossível não se seduzir. Adriana Varejão afirma que: “a regra de admissão à sua linguagem pictórica diz que o movimento dos olhos e da sensibilidade do espectador é o de vai e vem, semelhante ao da porta de *saloon* dos filmes de faroeste. Fechada, se abre e, aberta, se fecha.” (VAREJÃO, 2009, p. 75). Portanto, é o olhar e o movimento dos sentimentos do espectador que traduzem o contraste paradoxal para o novo olhar a partir da imagem.

1.2 O Caráter Dionisíaco da Obra de Arte

Uma obra de arte tem seus mistérios, encantamento, deslumbres que diferem por seus espectadores em momentos e fatos distintos, como será descrito no capítulo dois, no que se referem às aproximações insólitas presentes nos *Cantos de Maldoror*. Portanto, cada leitor será embriagado quanto a sua sensibilidade ao referir-se ao mecanismo poético desse fazer artístico do autor Lautréamont. Produzido pela espontaneidade da fantasia e a vitalidade agressiva recheada de emoção, e instintos animais, além, do caráter paradoxal sedutor e do espírito embriagador Dionisíaco. Esse poder artístico, diabólico, abjeto que surge na modernidade, assim como na Obra *Os Cantos de Maldoror* a uma força infinita, subjetiva e que se apropria do leitor e/ou espectador pela sedução dissimulada da embriaguez dos sentidos. A obra de arte por si basta, não requer explicação do certo e errado, belo e feio, opaco e chamativo, claro e escuro, presente ou ausente, nada disso é explicável, temporal ou atemporal, a historicidade, contextualizada ou fora do contexto, o extraordinário o sentir, é viver as ações imaginárias, e materializar-se as imagens, formar a síntese da poética, é sentir a criação na alma, embriagar-se na arte.

De acordo com a teoria de Friedrich Nietzsche na obra *O Nascimento da Tragédia* (1992), o caráter Dionisíaco irrompe da própria natureza, mostra uma realidade extasiada, não considera o indivíduo que o toma como unidade para destruí-lo e libertá-lo. Nos *Cantos de Maldoror*, esse caráter destruidor é aparente em Maldoror, por meio da sedução, da embriaguez do ser em seus desejos, dispersando assim, força e poder contra seus semelhantes. Para Nietzsche (1992, p. 35) no ditrambo dionisíaco: “o homem é incitado à máxima intensidade de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se, a destruição do véu de Maia, ou seja, realiza mal somente a si próprio, pois é o ser uno enquanto gênio da espécie, sim da natureza”. Nos cantos isso acontece de maneira

contrária, Maldoror emprega a sua potência máxima, a genialidade para pintar as delícias da crueldade contra seus semelhantes, mas que de certa forma o mal reveste a si mesmo, com angústia e sofrimento por não ser o Todo Poderoso. A poética dos cantos baseia-se na essência da natureza humana, é expressa por via simbólica, com a criação do bestiário. A partir daí a construção da síntese da poética, formada da vontade do personagem para a criação de um novo mundo, com gestos violentos, rítmicos de muita crueldade, uma sociedade moderna na individualidade bestial.

A obra de arte apresenta seus enigmas, implicação da criação artística da mente brilhante, verdadeiro gênio como a obra *Os Cantos de Maldoror*, a poética assente na potência dionisíaca, é o contraste paradoxal transformando a realidade do mundo de sonhos para um pesadelo, do irreal para o real, possível aos olhos sedutor e da essência extasiada de dionisíaco. Da mesma forma que acontece na modernidade decadentista o homem busca a realização de seus projetos, que tornam obsessão do individualismo ignóbil: a sedução da propaganda, a política dissimulada, corrupta, as enormes construções arquitetônicas, modernas que geram desejos insaciáveis, o consumismo pela facilidade de opções em adquirir mesmo a distância por meio da internet, isso o conduz à satisfação da sua vontade.

Nos *Cantos de Maldoror* é possível perceber essa realidade entusiasta desse poder demoníaco advinda do caráter vil dionisíaco, ser abjeto, que possibilitou ao artista contemporâneo desenvolver uma poética. Esse fazer artístico crítico percorreu os caminhos da subjetividade criativa, a materialidade da virtualidade, a espontaneidade da ausência de sentidos, a futilidade do efêmero, da transfiguração do ser humano embriagado de poder, no desumano que constrói e destrói seu semelhante e, por meio do riso, usou de subterfúgios horripilantes, incomensuráveis, que contemplava e admirava seus feitos. No princípio da individualidade camuflada, vivendo extasiado, numa visão do sedutor dionisíaco. Uma vida fútil, ocupada pela infelicidade do outro, impudica, de ações que fazem o indivíduo moderno feliz, um mundo novo criado por ele, que transforma o som do choro e o gemido de dor em música estonteante aos seus ouvidos, pois, alguém o proporcionou essa faceta, notas musicais, a condição humana e o niilismo de Nietzsche.

Essa realidade segue no espaço e tempo da humanidade, o homem sempre tirou vantagens de seu semelhante. Na obra *O Nascimento da Tragédia* de Nietzsche (1992), o autor discorre sobre um pacto de paz entre dois povos, os gregos e babilônicos, que sob a potência dionisíaca, reconheceram a retrogradação do homem ao tigre e ao macaco. Nietzsche afirma ser resultado das comemorações de redenção universal e dos momentos de transfiguração do indivíduo, a maneira de perceber a natureza e o regozijo artístico, além de

essas, romperem com o individualismo, que considera um fenômeno artístico. Essa potência dionisíaca é expressa hoje, por meio da depreciação do próximo e de si mesmo, da ausência de sentimentos, como mencionada no parágrafo anterior, o homem-tigre perdeu sua potência de agilidade, tornou-se dominado e o homem-macaco um imitador de ações, saltando por espaços que lhes convém. Nietzsche afirma:

Aquela repugnante beberagem mágica de volúpia e crueldade viu-se aqui impotente: somente a maravilhosa mistura e duplicidade dos afetos do entusiasta dionisíaco lembra - como um remédio lembra remédios letais, aquele fenômeno, segundo o qual os sofrimentos despertam o prazer e o júbilo arranca do coração sonsidos dolorosos. Da mais elevada alegria soa o grito de horror ou o lamento anelante por uma perda irreparável. (NIETZSCHE, 1992, p. 34).

Esse caráter Dionisíaco pode ser expresso na obra de arte *Os Cantos de Maldoror*, por meio da poética do contraste que encanta por pura crueldade, despreza qualquer espiritualidade, para Maldoror o que importa é a opulenta e gloriosa existência do eu e seus desejos. As ações realizadas no bestiário são divinizadas, para o gozo, seja elas do bem ou mal, já que as coisas estão esvaziadas do sentido, de valores, o indivíduo decapitado de ideais, sem alma, vazio se contenta com o nada.

Enquanto na obra *Entre Carnes e Mares* de Adriana Varejão a poética propõe o novo contexto do olhar crítico ao hiper real, dentro do contexto histórico de uma sociedade hipermoderna, hipócrita, pois, nela a intimidade é exposta diante das câmaras, programas de reality show, holofotes da vida virtual, a sexualidade e o sexo tão banalizados, estão pornográficos, abertos a reflexão das ações, nota-se o aumento da impunidade, mas essa falta de reverberação, revelando um universo de aparências simuladas, que a artista desconstrói na construção dos rasgos secos que seccionam a prepotência humana.

1.3 A Alegoria e o Jogo dos Contrários

Para discorrer sobre a alegoria e o jogo dos contrários na arte da Modernidade decadentista e hipermodernidade, é preciso conhecer o conceito de alegoria e de jogo. De acordo com a teoria de Benjamin, descrita no *Anuário de Literatura 2*, (1994), a concepção de alegoria se dá em dois momentos no período do Barroco, em contraposição, ao surgimento da *Origem do Drama Barroco Alemão*, sobre o questionamento da alegoria ao conceito clássico romântico de símbolo. Benjamin considera que as ideias não se posicionam num mundo à parte, mas ela tem suporte na própria linguagem. “A ideia é algo de linguístico, é o elemento simbólico presente na essência da palavra” (BENJAMIN, 1984 apud JUNKES, 1994, 125).

A alegoria como conceito dentro do mundo físico é vista como imagem em si mesma e de maneira imediata. Ela permite uma afinidade com o nome, de sentido intrínseco que elimina a subjetividade. A alegoria como processo de construção de sentido é construída a partir da relação do signo com a coisa, porque no mundo histórico não tem sentido em si mesmo. Um exemplo, ao referir-se a obra *Os Cantos de Maldoror*, é impossível não assimilar o nome da personagem à relação com o mal, mesmo que isso não tenha nada a ver com a linguística. Somente, após o contato com a poética construída com tanta crueldade por Lautréamont, isso se arraiga na mente do leitor. Já o conceito de jogo, segundo Gadamer (1986), pode ser entendido como as diferentes formas estruturais que se relacionam às partes, que determinam como uma ou outra parte possui ou não traços específicos, se há intencionalidade ao “apresentar-se” e ou para quem vai “se apresentar”, o que está explícito ou implícito. O jogo é o próprio modo de apresentar da arte. Na obra de arte é o “apresentar para...”, ou seja, a estrutura de jogo é a maneira, que consiste da obra de arte, tocar o espectador, a dialogicidade à indiferença, o sentimental, a descrença, a estranheza, etc. Lautréamont, na obra *Os Cantos de Maldoror*, utiliza desse jogo para desafiar o leitor:

Leitor, é talvez o ódio que desejas que eu invoque no começo desta obra! Quem te diz que não sorverás, banhado em inumeráveis volúpias, o quanto quiseres, com tuas narinas orgulhosas, grandes e finas, revirando o ventre para cima, igual a um tubarão, no ar belo e negro, como se compreendesses a importância deste ato e a importância não menor de teu apetite legítimo, lentamente e majestosamente, suas rubras emanações? Eu te asseguro, elas deliciarão os dois buracos informes do teu focinho medonho, ó monstro, desde que antes te dediques a respirar três mil vezes seguida a consciência maldita do Eterno! (LAUTREAMONT, 2015, p. 62).

A estrutura do jogo apresentada no fragmento da obra causa estranheza, mas manifesta no leitor o desejo de continuar lendo a obra, pois foi desafiado, além de tê-lo despertado a curiosidade de tais crueldades descritas nos Cantos do mal. A ferocidade na narrativa subjuga o leitor a não desistir, pelo paradoxo do jogo de persuasão, sensualidade e determinação do autor, cujo efeito da leitura mexerá com a respiração, o inquietará de maneira assustadora como a potência dos movimentos de um tubarão, perigoso, na apresentação dos Cantos, por meio de um jogo de alegorias e metáforas. Walter Benjamin (1984), na obra *A origem do Drama Barroco Alemão*, afirma que o alegorista abstrai o objeto do contexto real, exaure-o do seu resplendor, desse modo o utiliza como alegoria, e convertido em algo novo, extraído de um saber oculto, que dentro da imagem ou objeto traz temporalidade histórica. O autor considera que a subjetividade atribui sentido arbitrário às coisas, pelo caráter absoluto, gerando incessantemente, significações conforme sua imagem e semelhança. A subjetividade barroca tinha elementos característicos baseados na meditação, ruminação e na auto-absorção,

era voltada para o luto e melancolia (genialidade e loucura), e essa subjetividade está presente no Canto, principalmente por se tratar de genialidade e da loucura de sua imaginação.

Adriana Varejão também apresenta a alegoria em sua obra de arte *Entre Carnes e Mares* como a expressão artística do indivíduo dentro de determinado contexto histórico, para relacionar com o mundo o jogo contrário de ideias e feitos, produzindo novas significações e formas de reflexão. A alegoria e o jogo do contrário são recursos utilizados na produção artística das narrativas poéticas nos vários contextos históricos, levam ao espectador leitor a penetrar e compreender as mais diversas esferas da vida humana, sendo nas esferas lúdicas ou mesmo as “sérias” a assistência do jogo é percebida, perpassam a religião, a política ou das relações sociais que todas essas dimensões são marcadas pela natureza do jogo, mistério, de poder e sedutor.

2 LAUTRÉAMONT E O RASGO MODERNO: AS GARRAS E AS VENTOSAS

Para Lautréamont, o Verbo é violência, e Gênese é uma geena, a criação uma brutalidade. Aliás, a metamorfose retorna incessantemente à sua base. Maldoror é, doravante, um polvo real e monstruoso, um polvo de oito tentáculos, um nó de oito serpentes, e o inimigo de Maldoror está assobrado.

(BACHELARD)

*Os Cantos de Maldoror*⁴ é uma obra poética de excitação, composta por seis cantos. Eles foram redescobertos pelos surrealistas belgas, no período da Primeira Guerra Mundial, momento de grande censura, mas que paradoxalmente proporcionou o início da liberdade artística, por influência de suas imagens, totalmente irreverentes para a época. A leitura dos cantos surpreende à primeira vista, por soar como cantos do mal, e por isso, proibidos. Eles submetem o leitor a uma construção poética imaginária, libertadora e crítica para o momento. A obra foi produzida num contexto narrativo de ações de pura violência, animalizadas a partir da formação de um bestiário, combinadas ao erotismo, sedução, rapidez e dissimulação do personagem Maldoror criado por Lautréamont.

Os Cantos de Maldoror é uma obra artística vigorosa e arrebatadora que faz conexão temporal, desde o primeiro canto vem carregada de crueldade, essas descritas por Lautréamont por não aceitar a realidade da fraqueza humana. O autor produziu a síntese poética de atos cruéis rebelando se contra o Criador. Apesar dessa crueldade Clément Rosset descreve: “[...] é inegável que a realidade, não podendo ser explicada por ela mesma, é de certo modo para sempre ininteligível – mas ser ininteligível não equivale a ser irreal...”. “Assim, a realidade é cruel e indigesta, a partir do momento em que a despojamos de tudo o que é ela [...]” (ROSSET, 1989, p. 8). Para Rosset, a realidade é enfadonha, principalmente se vista em si mesma, para ele seria como uma condenação à morte, cujo preso não tenha tempo de solicitar um indulto, assim, para o condenado a morte é cruel e é real.

Isso suscita a curiosidade do leitor em desvendar tais ousadias. Ocorre uma fascinação no leitor ao perceber uma incomensurável revelação aberta, sem limites da criação. Existe uma formação poética nervosa na obra de Lautréamont, com grande movimentação nervosa,

⁴ *Os Cantos de Maldoror* é uma obra literária ocidental, desconhecida até os anos de 1975, foi assinada por Isidore Ducasse, um uruguaio, que utilizou como pseudônimo *Conde de Lautréamont*. Filho de um imigrante francês, ele nasceu em 1846, numa cidade por nome Montevidéu, sitiada pelos homens do exército prussianos à serviço do ditador argentino D. Juan Manuel Rosas. Não há muito registros sobre o autor, que faleceu no dia 24 de novembro de 1870, aos 24 anos de idade, seu corpo foi inumado, no antigo cemitério do Norte, recoberto por um dos imóveis que cercam o jardim público Carpeaux: que impede os leitores da aproximação do túmulo de acordo com os registros na orelha da obra traduzida por Dr. Joaquim Brasil Fontes (LAUTRÉAMONT, 2015).

rasgos poéticos produzidos por garras, bicos, unhas, e ainda ventosas que sugam todo o sangue até alma. Uma poética capaz de materializar no imaginário do leitor, pelas imagens produzidas na narrativa, por meio das ações que se metamorfoseiam, mesmo antes do acontecimento, porém, o leitor mantém oculto o incompreendido nas ações, para conservar o incontestável brilho desta obra. A obra *Os Cantos de Maldoror* perpassa entre o contraste da movimentação animalesca de instintos selvagens e a frieza do homem-personagem, que reproduz ações cruéis, na sede insaciável do prazer, do desejo, na busca do infinito. A respeito dessa capacidade imaginária, Eliane Robert Moraes afirma:

A imaginação, diz Bachelard neste *Lautréamont*, 'só compreende uma forma se a transforma, se dinamiza seu porvir, se a capta como um corte no fluxo da causalidade formal, exatamente como um físico só compreende um fenômeno se o capta como um corte no fluxo da causalidade eficiente'. Tais palavras, escritas para dar conta do gênio indomesticável de Ducasse, também valem perfeitamente para distinguir o trabalho do intérprete que o leitor acompanhará nestas páginas instigantes e belas. Aliás, belas como a estranha lírica de seu anjo inspirador. (MORAES, 2013).

A obra apresenta essa incomensurável riqueza em sua poética que, por meio da palavra, instantaneamente origina a ação. Para a construção desse complexo energético, o bestial, Lautréamont utilizou da dissimulação e de artifícios, assim, como da alegoria. Trata-se da produção poética da arte visceral e da crueldade, descrita ao longo da formação das ações e cenas produzidas nos seis cantos, por meio de um jogo sedutor e erótico, capaz de produzir uma síntese de ações. Essas imagens adquirem formas diversas e fazem ressurgir ações que impulsionam a reflexão da capacidade do homem em sociedade diante de seus semelhantes e Criador. Rasgos que proporcionam a crítica a uma sociedade decadente, feridas por garras políticas que mesmo sendo cortadas das patas, ou seja, de sua originalidade, não deixam de agarrar, ferir por meio de medidas autoritárias de governantes sobre a nação, bem como ventosas que simbolizam um capitalismo exacerbado de impostos que sugam a última gota de suor de trabalhadores, destruindo seus sonhos. Maldoror cria a rivalidade da potência humana com a potência animal, mas isso é para afirmar sua existência de crueldade e poder sobre seus semelhantes. Ele estabelece seu poder animal de bestialidade e crueldade, cuja regra é o paradoxo do mínimo ser o máximo, o fraco ser forte, o homem ser Deus.

2.1 O Insaciável Desejo, a Dissimulação Alegórica e o Bestiário

Esse mistério do vir a ser movimenta a obra *Os Cantos de Maldoror*, por meio do insaciável desejo de alcançar o infinito. Para tanto, o autor apresenta a porção de crueldade sua e do seu personagem Maldoror, como combustível para a construção das ações. Todas as ações são baseadas na força do bem e do mal, a luta do sentir, vida e morte dentro do mesmo contexto, o paradoxo da existência. Esse movimento de sentimentos cruéis move Maldoror, numa aliança indestrutível do ter é poder, o desejo de dominar o próximo, a busca do infinito, ele compara essa batalha do bem e do mal com os homens. Os princípios de poder, a obsessão e força são componentes empregados por Maldoror para relacionar domínio com a natureza, medindo sua potência e desafiando forças externas para satisfazer seus desejos. Ora, como dominar esse universo desconhecido, a imensidão que o cerca diante da diversidade criadora de formas, signos, movimentos, expressões, imagens que se materializam e por ações que produzem formas e metamorfoseiam rapidamente? Eis a súplica que surge da alma de Maldoror, o desejo infinito de obter a inteligência divina:

Conheço o Todo Poderoso... e ele, também, deve me conhecer. Se, por acaso, trilhamos a mesma vereda, seu olhar penetrante me vê chegar de longe; ele toma um caminho de través, para evitar o tríplice dardo de platina que a natureza me deu como língua! Tenha a bondade, ó Criador, de me deixar desabafar o que sinto. Manejando ironias terríveis, com mão firme e fria, eu te advirto que meu coração há de conter o bastante delas para te enfrentar até o fim de minha existência. Golpearei tua carcaça oca; mas com tamanha força que me encarrego de fazer saírem dali as parcelas restantes de inteligência que não quiseste dar ao homem, porque terias ciúme de fazê-lo igual a ti, e que tinhas descaradamente escondido em tuas tripas, finório vilão, como se não soubesses que mais cedo ou mais tarde eu as descobriria com meu olho sempre aberto, as roubaria e as compartilharia com meus semelhantes. (LAUTREAMONT, 2015, p. 99-100).

Na citação, Maldoror afronta o ser superior que o criou, ironiza a limitação de sua inteligência, essa crueldade divina, essa concepção alegórica expressa o poder da mente humana, apesar da aparência frágil, acredita no domínio exalado do seu íntimo: a língua que fere como lâmina, o desafia por meio da blasfêmia, a mão que transcende o caráter frio que transborda do coração, de seu interior que mata. O ingrediente artístico mais usado na obra é a crueldade do autor-personagem, desafiadora, que sem escrúpulos, afirma ser capaz de transcender forças para conquistar tal inteligência, por meio da frieza, detém o poder e torna-se herói diante de seus iguais. O insaciável desejo do homem pós-moderno está nessa descoberta de si mesmo, enxergar de forma diferenciada o mundo e pelo fracasso de jamais se considerar um gênio, eis a crueldade. Mas questiona sua inteligência e imaginação terminar

em si mesmo, sente-se escravo por sua fragilidade corporal, por sentir dor e não dominar seus sentimentos, sua mente e ideias. Esse homem com potencialidade do criador é o fenômeno da existência divina, capaz do controle da vida e morte que almeja possuir o personagem na poética de Lautréamont.

Os Cantos de Maldoror são complexos, apresentam uma poesia de pura violência, a vontade total de liberdade e invencibilidade. Esse insaciável desejo de Maldoror é comparado ao do homem moderno, nos incessantes movimentos sociais, nos embates de intolerâncias às ideologias dominantes, ao estabelecimento da moral, da religião ou para a expansão e ascensão de poder. Os cantos apresentam uma imaginação orgânica, biológica, onde o leitor é seduzido por essa poesia de excitação e impulsos musculares, de coragem num duelo do bem e mal, é esse paradoxo que permeia a leitura, um misto de horror, que fere, mata. Esse jogo de poder e não poder é o que sustenta o caminho abrupto da criação da obra.

Praza ao céu que o leitor, encorajado e momentaneamente feroz como o que está lendo, encontre, sem se desorientar, seu caminho abrupto e selvagem, através dos pântanos desolados destas páginas sombrias e cheias de veneno; pois, se não investir em sua leitura uma lógica rigorosa e uma tensão de espírito igual, pelo menos, à sua desconfiança, as emanações mortais deste livro embeberão sua alma como a água ao açúcar. Não convém, que todo mundo leia as páginas que vão se seguir: somente alguns saborearão este fruto amargo sem perigo. (LAUTREAMONT, 2015, p. 25).

A citação acima ironiza o desejo de satisfação do leitor, que o desafia e encoraja, a trilhar pelos caminhos da descoberta desse infinito, do sem limites, é esse paradoxo que permeia a leitura, a imaginação do leitor. Esse jogo criativo de poder e não poder é que sustenta o caminho abrupto da criação da obra dos *Cantos de Maldoror*. A leitura dos cantos impregna a alma do leitor por meio desse humor negro de Lautréamont, de tal forma a tornar-se como uma solução, ou seja, personagem e leitor se fundem, pelo ardor, a dureza e crueldade. Existe uma cumplicidade para viver a formação desse cenário vaporoso, imaginário, cujas ações criam e recriam formas, sem subterfúgio. O leitor tem que viver, para sentir as deliciosas aventuras deste mundo de glórias e perigos ducassiano, do desejo insaciável do querer atacar, dominar e concretizar com ousadia seus interesses particulares, individualistas dotadas de aspirações. Perceber o poder de escolhas e equidade é o ensaio de instituir a ordem, após criar o caos. Lautréamont é poesia genuína, tem seu universo secreto, é o oráculo incógnito.

Essa incógnita, do insaciável desejo do homem pode relacionar ao voo do Grou⁵ que com sua vivência e liberdade de ação, conhece as adversidades do tempo. Os grouns demonstram liderança, e inteligência, reproduz na imensidão uma formação aérea geométrica, para além da imaginação, é a liberdade total que o homem não possui. É preciso superar seus limites, alçar voos por sua própria capacidade. O pássaro constrói sua trajetória de vida com leveza, beleza, assim, consegue escapar da tempestade, tem privilégio da visão superior, além de sobreviver às adversidades temporais. Maldoror deseja essa capacidade animal, sofre, almeja a condução à vida com glamour divino, a infinitude de seu desejo.

Maldoror é imprevisível, reverbera diante da não-potência do pássaro, assim, sente sua insignificância, mas não desiste. Ele se compara com a potência de um tubarão, se enche de ódio, e tomado pela volúpia entre o belo e o negro, o imenso, é carregado de orgulho animal, para praticar mais uma de suas crueldades. Para ele, isso sim, o instinto de bravura, grandeza que inspira poder, que intimida o adversário. Essa poética dos cantos expressa o contexto histórico da modernidade decadentista, os sujeitos dominados pelo instinto devorador do consumo de poder, naturalmente desejosos de potência pela razão, se tornam controladores, enfraquecidos pelo reconhecimento das limitações da ciência pelo homem, cheios do mal que os habitam. Na modernidade decadentista acontece o jogo do contraste, a maneira que tudo acontece, a crueldade humana e espontaneidade é algo inevitável, o universo do acontecimento na busca pela existência, no suplício e intento do permanecer, do ser. Quando o homem é desafiado, se transforma, bestializa-se na busca incessantemente para superar aquele obstáculo. Deixa aflorar sentimentos ocultos, os quais desconhecem escondidos no seu íntimo, coração.

A imagem do desejo produzida por Maldoror é revelada, por instintos selvagens, capaz de uma monstruosidade nas ações, que produzem ferocidade, a crueldade dominada pela cegueira. Não há limites de seu intento, é a alucinação que o domina. A obra *Os Cantos de Maldoror* revela a admiração de Maldoror pelo oceano, por apresentar tamanha extensão e profundidade. Ele ressalta que diante dos olhos desaparece ao infinito. Exalta sua imensidão e mistérios jamais desvelados pelo homem, mesmo diante da tecnologia moderna.

⁵ São aves pernetas, muito elegantes, que apresentam plumagem cinzenta, bico comprido e pontudo, e cauda semelhante à de um galo. Esta espécie mede cerca de 1,0 m de altura. Distingue-se pela mancha vermelha na cabeça, recoberta de penas delicadas. Como quase todos os grouns, é uma ave migratória. No outono, bandos de grouns cruzam o céu da Europa, formando a típica marcação em V, em busca de lugares mais quentes. Voam muito alto, mas suas vocalizações ruidosas podem ser ouvidas do solo. (<https://www.infoescola.com/aves/groun-comum/>).

Maldoror enaltece diante de tamanha beleza, contempla, e imagina a existência de enigmas, mergulhados na profundidade e superfície dessas águas mágicas. Ele as compara com a profundidade do coração do homem, que considera lugar inatingível pelo outro. Também faz o paralelo do som advindo do peito do homem ao oceano em movimento, melodia rítmica das águas, canto a decifrar ao bater na pedra, assim, como no compasso das batidas do coração, movimentos de contração e dilatação, nesse vai e vem das ondas que dizem muito e não dizem nada. Os cantos têm a poética subjetiva, onde cada um, na sua individualidade distingue o que sente, por quem sente, sofre, ama, o coração é um espaço inexplicável, que Maldoror traduz em infinito. Terreno estranho, mesmo com ausência de pensamento, de ideias, mas, presença de mistérios, assim, narra *Os Cantos de Maldoror*, que declama:

Velho Oceano os homens, apesar da excelência de seus métodos ainda não conseguiram, amparados pelos meios de investigação da ciência, medir a profundidade vertiginosa de teus abismos; tens alguns que as sondas mais longas mais pesadas, reconheceram inacessíveis. Aos peixes, isso lhes é permitido, não aos homens. Muitas vezes, eu me perguntei qual coisa era mais fácil de conhecer: a profundidade do oceano ou a profundidade do coração humano! Muitas vezes, com a mão na testa, de pé sobre os navios, enquanto a lua se balançava entre os mastros de um modo irregular, eu me surpreendi, fazendo abstração de tudo o que não fosse o objetivo que tentava alcançar, esforçando-me para resolver esse difícil problema! Sim, qual o mais profundo, o mais impenetrável dos dois: o oceano ou o coração humano? (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 38-39).

A profundidade a que se refere Maldoror está centrada no esvaziamento do ser humano de seus valores a respeito de seu semelhante, no olhar com desprezo aos seus semelhantes, na insatisfação que carrega e no aumento do desejo de alcançar poder, de auto afirmar sua existência. Para alcançar tal feito o homem precisa se conhecer existe um mundo em si, que desconhece, um estranho o habita, seus desejos pelo infinito.

De acordo com o Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano (2007, p. 241), na Literatura contemporânea a palavra desejo assume sentido diferentes para esses autores: o autor

Dewey definiu D. [desejo] como [sendo] atividade que procura agir no sentido de romper o dique que a retém. O objeto que se apresenta no pensamento como meta do desejo é o objeto do ambiente que, se estivesse presente, garantiria a reunificação da atividade e a restauração de sua unidade.

Para Heidegger, o desejo à natureza do homem como ser projetante: O ser para as possibilidades manifesta-se em geral como puro desejo, ou seja, é possibilidades que não são

figgadas na arte, difícil de analisar e concretizar. A materialidade do desejo está no querer sentir.

Portanto, o travar dos embates das paixões humanas dentro do coração, lugar desconhecido, impossível de ser tocado, cujo espaço, está cheio de mistérios. Esse sentir leva o homem a relacionar-se consigo mesmo, ou seja, aos próprios desejos. Para a realização desses desejos, usa-se de diversos artifícios e agem bestializados por meio de dissimulações, como na poética dos *Cantos de Maldoror*. Os cantos apresentam a genialidade da criação do bestiário com cerca de cento e oitenta e cinco animais, essa fauna diversificada compara-se as múltiplas faces do ser humano, pois, mesmos os irmãos gênios não são iguais, diferem-se em suas essências. O bestiário representa uma produção biológica assentada na ação animal, cuja confiança inaudita desassossega o leitor, por meio do jogo sedutor alegórico e pela dissimulação das ações nas suas diversidades do contexto poético. Desvendar a lógica dessa produção animalesca é quase impossível, pela essência de crueldade, vital e energética que compõe as produções. A produção não só imagéticas, mas também, de atos no complexo bestiário lautréamontiano. Esse cenário de vidas e ações incessantes é fundamentado nos instintos mais selvagens para descrever o bicho homem, na intensidade do acontecimento da vida, sonhos e da morte de ideais. Para entender esse misterioso mundo, o leitor precisa sentir, ou seja, viver cada momento descrito.

O instinto animal é dominado pelo desejo de Maldoror que comanda as ações do bestiário, por meio dissimulado e alegórico, de acordo com o interesse da prática de seus atos, tem a intensidade não com a força e naturalidade do instinto real do animal, mas com o caráter advindo do homem moderno que determina sua vitalidade, seja acentuando ou aniquilando sua potência de ação, assim como lhe convém. Nesse sentido, traz de maneira contraditória o forte pode ser fraco e vice-versa, o espetáculo está no impacto com o leitor na formação da síntese das ações que fortalece a dinâmica criativa da genialidade do autor que delega o fazer, de maneira cruel e pluralista.

O complexo bestiário ducassiano nos *Cantos de Maldoror* é uma produção imagética de significados diversos para atender a fenomenologia da crueldade imediata de Maldoror, ao apropriar de artifícios e metáforas. A representação do veneno, por exemplo, tem efeito a agir como perfídia, ou seja, infidelidade e não como crueldade, evidencia de maneira alegórica a maldade, ele considera algo comum entre o homem, pois, na sociedade os atos de traição, são passivos de perdão por entender a natureza fraca do homem, um momento de solidão. No bestiário o chifre que deveria furar, ferir gravemente, tem quase o mesmo efeito que o veneno.

O autor simboliza o rinoceronte como um Deus, mas, que aparece lento, pesado inativo, não fazendo jus ao chifre real, cujo potencial é ofensivo e fatal. Maldoror direciona essas potências à sua vontade de atacar, a mandíbula, o dente e o bico nas ações se tornam mais ofensivas, por meio da manipulação de suas potências.

[...] Maldoror passava com seu buldogue; vê uma menina dormindo à sombra de um plátano, e a toma primeiro por uma rosa. Não se sabe o que se ergueu mais depressa em seu espírito, se a visão daquela menina, ou a resolução que tomou a seguir. Despe-se rapidamente, como um homem que sabe o que vai fazer. Nu como uma pedra, jogou-se sobre o corpo da mocinha, e levantou sua saia, para cometer um atentado ao pudor [...] à luz do sol! Sem o menor constrangimento, é claro! [...] Não vamos insistir neste ato impuro. Com o espírito descontente, torna a vestir-se com precipitação, lança um olhar de prudência para a estrada poeirenta, onde ninguém caminha, e ordena ao buldogue que estrangule, com o movimento de suas mandíbulas, a menina ensanguentada. Indica ao cão da montanha o lugar onde respira e urra a vítima em sofrimento, e afasta-se, para não ser testemunha da entrada dos dentes pontiagudos nas veias rosadas. (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 155).

A ação violenta a que se refere a citação está relacionada a bestialização do homem moderno, que age por instinto irracional de maneira natural, a céu aberto. Tamanha a irreverência lautrémontiana, para os rasgos modernistas, capricha na criatividade de “fingir não ter o que se tem”, ou seja, dissimular, ou até, mesmo “fingir ter o que não se tem”, simular, como afirma Jean Baudrillard em seu livro *Simulacros e Simulação*, tudo isso, para atender seus desejos demoníacos mais profundos.

A dificuldade está justamente em distinguir o real do irreal, de uma sociedade destruída de valores, corrupta, gananciosa de poder. Maldoror usa de dissimulação ao referir à criança como uma rosa, pois em seu coração de pedra não há espaço para elogios, bondade, somente a maldade. Maldoror suaviza uma ação tão violenta, no paradoxo entre o cão feroz que passeava e a inocente criança que dormia no plátano, é a fera que ataca a indefesa criança, a manifestação do forte versus o fraco, e que disfarça se eximindo da culpa. Esse cenário perfeito para Maldoror concretizar seus intentos, de maneira cruel e sem temor, o misto do horror. A ação acontece de maneira rápida e intensa, a alegoria em forma de pedra, nua e dura simboliza Maldoror, os rasgos que também demonstra essa sociedade moderna.

Dissimular subtende a presença de algo, que deixa transparecer o princípio da realidade, está somente disfarçado, isso acontece com as produções nos *Cantos de Maldoror*, quanto às potências dos animais apresentadas ao longo de todos os cantos. Somente pelo poder criativo dinâmico transgressor de Maldoror é possível desenvolver tais habilidades, de persuadir tal energia que irrompem da própria natureza da personagem, para transformar e

metamorfosar suas ações, de maneira a materializar seus desejos. Esse instinto selvagem produzidos nas ações, permeadas pelas atrocidades cometidas por Maldoror, sentido pelo leitor, vive-se, porém, repudia tamanha violência. A dissimulação alegoria presente nos *Cantos de Maldoror* permite a reflexão do leitor sobre a produção imagética de ações e movimentos constantes no contexto social da pós-modernidade, a crítica para o fazer poético vivido o humano torna-se a imagem.

O humano se interessa pelas imagens enquanto tais. Já os animais interessam-se pelas imagens, porém apenas na medida em que são enganados por elas; quando um animal percebe tratar-se de uma imagem, dela desinteressa-se completamente. E essa característica dinâmica da imagem nos permitiria aventar que, na poesia moderna, é uma contemplação da linguagem herdada e inativada pelo próprio poeta, que retira de sua morte efetiva e a traz de volta para o seu poder de dizer. (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 15).

A imagem produzida nos *Cantos de Maldoror* distante de concretude, mas tem domínio do acontecimento na rapidez e transformação das ações dentro da poética. Assim, ela materializa no imaginário do leitor. Esse tem na contemplação da linguagem narrada a potencialização de seus atos, pois, ela é potente, capaz de tomar forma e deforma-se, decompõe-se e restabelece-se; engrandece-se; aparecer e desaparecer; diminui-se ou multiplica-se, isso, deixa o homem estarecido diante de sua criação metamorfoseada, e pelo poder da ilusão.

2.2 Arte Visceral e a Crueldade advinda do Caráter Dionisíaco

Os Cantos de Maldoror apresenta um cenário que abrange um contexto vital, dentro de uma temporalidade e espacialidade, cuja extensão, supera os limites entre o céu e a Terra. A fenomenologia da criação, na amplitude da subjetividade, de mistérios, enigmas e belezas inigualáveis surpreende o leitor. É impressionante a produção biológica apresentada, por meio da fauna e da criação do bestiário de Lautréamont. Existe uma confiança extraordinária na ação animal por parte do personagem. Movimentos que elevam a potência do querer atacar do personagem nos saltos e pulos. As picadas, mordidas e arranhões que maltratam, mas não matam, elas dilaceram e rasgam. Para Bachelard:

Com o dente, com a mandíbula, com o bico, o complexo de Lautréamont torna-se mais preciso. Alguma coisa estala e geme quando a coruja, ‘em seu voo oblíquo [carrega] um rato ou uma rã em seu bico, alimento vivo, doce para seus filhotes’. (132). Assim também, um gesto total, simples, exitoso, é executado quando os cães estraçalham os sapos numa única dentada. Então, cresce a boca por trás dos dentes;

um princípio que devora estende seu apetite. A boca é imensa porque os dentes são ativos: o poeta se precipita no espaço como se fosse numa boca (p. 217). (BACHELARD, 2013, p. 26; 270).

No trecho acima, o voo para a liberdade tão sonhada pelo homem, à vida numa ótica superior. A autonomia vista do alto. As manifestações naturais dos bichos, agora comandadas por Lautréamont, ou seja, instintos animais que agora produzem ações violentas de pura crueldade. Nos mistérios ocultos, advindos da profundidade das águas e coração do homem. A arte visceral e a crueldade vivida num complexo bestial de vida e ações planejadas. A imensurável espacialidade das alturas e do imaginável oceano comparadas à capacidade do homem, esse tão desconhecido. A dimensão inquestionável do autor capaz de produzir o cenário poético dos cantos, que é indescritível. Ele usa sua genialidade de um ser inumano criativo, subjetivo, incompreendido, indecifrável perante a razão humana.

A arte visceral e a crueldade apresentada nos *Cantos de Maldoror* estão basicamente produzidas a partir da ação entre o bem e o mal, cuja obra apresenta um paradoxo de “querer viver” e “querer atacar”, isso é considerado por Bachelard como uma verdadeira “fenomenologia da agressão”. Esse contexto dos cantos faz o paralelo ao momento inicial da modernidade, onde, viveu-se uma ambivalência apresentada à sociedade como o querer viver o novo ou querer atacar o passado, uma angústia, que gerou posteriormente a descrença do homem pelo mundo. Esse querer atacar do personagem Maldoror é dotado de crueldade, mas o impulsiona à vida criativa, o sentir a arte, a estranheza de um novo fazer poético, trágico, visceral.

As ações produzidas no bestiário são fortalecidas pelo veneno que exalava de suas veias, o sangue que subia a cabeça de Maldoror. O combustível é a crueldade para a realização de sua vontade, isso produziu o tecido poético, o rasgo, banhado de sangue produzido pelo corte das garras, dos bicos cortantes, das ventosas que sugam a vida.

Toda noite, na hora em que o sono alcançou seu mais alto grau de intensidade, uma velha aranha da espécie das grandes tira lentamente a cabeça de um buraco existente no chão, numa das intersecções dos cantos do quarto. [...] Dada sua conformação de inseto, o mínimo que pode fazer, se pretende aumentar com brilhantes personificações os tesouros da literatura, é atribuir mandíbulas ao sussurro. Quando se assegurou de que o silêncio reina nas redondezas, retira sucessivamente, das profundezas do ninho, sem o auxílio da meditação, as diversas partes do seu corpo, e avança a passos contados na direção da minha cama. Coisa notável! eu, que faço recuar o sono e os pesadelos, sinto-me paralisado na totalidade do meu corpo, quando ela escala os pés de ébano do meu leito de cetim. Ela me enlaça a garganta com as patas e suga meu sangue com o ventre. (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 226-227).

O fragmento acima dos cantos descreve a condição precária do homem, sua fragilidade em relação à potência animal, nesse escrito o compara ao aracnídeo, ou seja, a aranha. Maldoror utiliza de artifícios para explicar sua insignificância, diante, da capacidade atribuída à aranha, embora pequena, torna se difícil derrotá-la. Ela seduzida por ele, agora o seduz, o paralisa, assim, como acontece na sociedade decadentista seduzida ao consumismo, hipnotizada pelo exagero, se deixa dominar ao fracasso. Maldoror menciona um ritual feito pela aranha, toda noite, após o silenciar ela sobe na sua cama, porém mesmo sabendo o que vai acontecer, ele vê como extraordinária a ação da aranha, é cúmplice. A sociedade Decadentista também se manifesta tal qual Maldoror passiva aos efeitos dos exageros, vive-se.

Se os animais nos agradam e seduzem, é porque para nós são o eco dessa organização ritual. Não é a saudade da selvageria que evocam em nós, mas a nostalgia felina e teatral do adorno, a de uma estratégia e de uma sedução das formas rituais que ultrapassam toda a socialidade e ainda nos encantam. (BAUDRILLARD, 1991, p. 103).

O fragmento acima fala da organização ritual que ocorre entre os animais e que agrada ao homem. Isso remete a sua natureza animal, que inspira seus instintos animais para também se organizar no contexto histórico em sociedade. A natureza torna-se uma lição de vida ao homem, pela riqueza e diversidade de organizações e rituais advindas da originalidade da vida. Talvez por isso a inspiração de Maldoror produz a seiva, o néctar do acontecimento no bestiário de Lautréamont, a crueldade da realidade. O embate pelo poder do Criador apresentou o descontentamento do homem, no entanto, por mais que busque a perfeição do Criador, sempre será o homem, a imperfeita criatura.

Embora fragilizado nesse complexo bestiário, Maldoror representa vida, movimento, ação, o sangue envenenado do homem nas veias, nos rasgos dos contextos históricos, por não poder mudar a realidade. O sugar das ventosas que ultrapassam limites de superação, persistência entre a vida e morte, a síntese poética. A produção artística dos Cantos narrou ações dinâmicas de Maldoror a partir da produção do bestiário, onde valorizou aspectos animais para designar o poder e a força existentes do homem moderno, na concretude de seus desejos, sabedoria, esperteza, malandragem, traição, dissimulação, ódio, amor.

Lautréamont destacou, entre tantas características dos bichos, sua preferência pelas garras e ventosas, como símbolo de uma potência e resistência fenomenal, que são correspondentes a carne e ao sangue. Elas irrompem por toda a obra e Maldoror as

transformou em espetáculo. Considerando a crueldade no seu pluralismo, pois ela não está de forma isolada nos cantos, mas em todo o bestiário na sua forma animalesca.

À primeira vista, é a garra que domina: ela é, de algum modo, mais rápida, mais nitidamente imediata que a ventosa; mas a ventosa oferece gozos mais prolongados e, afinal, se fôssemos obrigados a atribuir coeficientes, é a ventosa que indicariamos como o símbolo dominante do animalismo ducassiano. [...] A garra é o assombro primeiro da criança medrosa (p. 148): ‘Mãe, vês estas garras...’ (p. 183). O Criador segura sua presa com as duas primeiras garras do pé... como numa torquês’ (p. 216). A consciência ‘sabe apenas mostrar suas garras de aço’. A consciência vem do Criador. (p. 217): ‘Se ela tivesse apresentado com a modéstia e a humildade que lhe são próprias... eu a teria escutado. Não gostava de seu orgulho. Estendi uma mão e, entre meus dedos, apertava as garras’. A luta com o Criador acontece assim, garra contra garra (p. 224): ‘Sim, eu as vejo, estas garras verdes...’. Ele admira como uma ação explosiva, ‘uma arranhada seca’. Quanto gozo em contemplar talhos de carne ‘que as garras de meu mestre... haviam arrancada das costas de adolescente’! (BACHELLARD, 2013, p. 27-28).

Os cantos apresentam uma produção imagética riquíssima, e por meio da narração o autor dá vida a um espetáculo de formas. Imagens vigorosas, fascinantes que se transformam diante dos olhos e faz o leitor sentir na alma os horrores de crueldade que se materializarem. As garras estão presentes, não só no bestiário de Lautréamont, mas no contexto histórico e social da modernidade, da consciência do homem e de Deus. *Os Cantos de Maldoror* são repletos de obscenidade, canta-se o mal e vexa-se o leitor, que não se afasta, é esse misto de prazer e dor, que se vive no complexo energético de Lautréamont.

A vida precisa acontecer, não importam normas e preceitos, é a fenomenologia⁶ das ações, na sua intensidade, na velocidade, no exagero, na intoxicação dos desejos e na agressão do fazer, que acontece a inexorabilidade produtiva escrita da obra. São garras que produzem rasgos da pura vontade do homem, e que, para Maldoror, não teriam sentido algum sem a ação dessas garras. No primeiro canto ficou explícito a necessidade de deixar crescer as unhas, simbolizando as garras que em todo o universo faria uso.

Essa produção da arte visceral nos *Cantos de Maldoror* parte do íntimo do personagem em querer sentir na pele o que o outro sente atingir o âmago. "Peguei um canivete, cuja lâmina tinha um gume afiado, e rasguei minhas carnes nos lugares onde se reúnem os lábios" (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 28). Maldoror feriu-se para entender a felicidade dos seus semelhantes. A poética dos cantos traduz a profundidade do sentir, reafirma a

⁶ A fenomenologia é uma espécie de método que faz a mediação entre o sujeito e o objeto ou, dizendo de outro modo, entre o *eu* e a *coisa*. A partir da perspectiva que se deseja emprestar à realidade, ou à coisa, se podem distinguir três grandes linhas na fenomenologia: a *transcendental*, husserliana, a *existencial*, a partir de Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty. (<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fenomenologia/>).

determinação de Maldoror na realização de suas ações, que para ele, sem as garras não representariam sua vontade de atacar.

O corte e o rasgo são representações importantes na poesia agressiva e nervosa de Lautréamont. Nota-se que ao fazer uso da hidra de aço nos cantos de sua boca, busca-se representar uma garra grande e afiada, que fere. A crueldade para Lautréamont é prolongar o sofrimento ao deparar-se com a realidade, pois, se ferisse com um punhal os órgãos, apesar da ação cruel, seria mortal, perderia o encanto de conhecer a real essência humana do riso, assim deixaria de deliciar com o espetáculo do sofrimento, o momento da catarse da dor, o espetáculo da arte visceral da crueldade, da realidade.

Mas, depois de alguns instantes de comparação, vi muito bem que meu riso não se assemelhava ao dos humanos, isto é, que eu não ria. Eu vi os homens, de cabeça feia e olhos terríveis enterrados nas órbitas obscuras, ultrapassarem a dureza da rocha, a rigidez do aço fundido, a crueldade do tubarão, a insolência da juventude, o furor insensato dos criminosos, as traições do hipócrita, os mais dissimulado por fora, os mais frios dos mundos e do céu: desencorajarem os moralistas a descobrir seus corações, e fazerem cair sobre si a cólera implacável do alto. (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 28).

No trecho acima, Maldoror ao tentar entender o riso humano, pratica a ação do corte, e ele transcende por meio de rasgos propositais à essência do homem, fica estarecido em reafirmar a crueldade existente na humanidade, e o mais cruel é essa descoberta da realidade da natureza humana.

O canto é uma linguagem da arte. Ela é empregada pelo homem no percurso de toda Humanidade, para expressar sentimentos diversos. Os cantos têm o poder embriagador de ressurgir sentimentos diversos ou, até imergir na profundidade da alma de quem canta e ou ouve. Esse sopro melodioso, às vezes triste, produzido da voz humana ou dos pássaros, consegue penetrar no íntimo do homem. Também pode ser produzido na floresta, por entre a árvore que sacodem os galhos com o vento, que sussurra um som e gera medo, no vai e vem das águas do mar que batem na pedra e retornam, entoando um ritmo, capaz de produzir lembranças, saudades, lamentos, alegria e até tristeza, como narrados nos *Cantos de Maldoror*.

Os cantos têm significados na vida do Homem, e isso, está claro no contexto histórico-artístico da obra *O Nascimento da Tragédia* grega. A canção popular teria uma função crucial, pois a música, como arte intrinsecamente dionisíaca, tem seu caráter embriagador, é expressa por palavras, imagens e conceitos. O autor Friedrich Nietzsche escreve sobre essa embriaguez dionisíaca:

[...] se-nos-é dado lançar um olhar à essência do dionisíaco, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez. Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensidade o subjetivo se esvanece em completo auto esquecimento. (NIETZSCHE, 1999, p. 30).

O caráter dionisíaco dos *Cantos de Maldoror* está na essência rítmica da poesia da crueldade, que ressoa na alma e faz ressurgir os sentimentos, assim como ou quando se ouve um hino, que toca o coração humano, capaz de incitar no leitor a alegria, o medo, o amor, o ódio, a repulsa. Lautréamont escreve: “as emanações mortais deste livro embeberão sua alma como a água ao açúcar” (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 25), é nesse ritmo, que seguem os cantos. Todos apresentam a musicalidade nas expressões, que soam como hinos, sejam para provocações ou louvor. Cantos para celebrar os acontecimentos, a ação já concretizada, produzida no imaginário do leitor. Os cantos possuem o poder entusiasta dionisíaco, que mergulha o leitor, ora como partícipe de Maldoror em suas tramas diabólicas. Isso por meio da potência estonteante da embriaguez dos desejos de ambos, leitor e personagem.

Esse caráter naturalmente embriagador produz um efeito delirante sobre o personagem, que se delicia com sua crueldade. A energia sentida pela poética dos cantos se explica em pura linguagem. O cântico e a linguagem mímica desses entusiastas de sentimentos duplos foram para o universo grego-homérico algo novo e inaudito: a música dionisíaca, em particular, estimulava espantos e pavores. Esse lirismo ducassiano se pode comparar, quando Nietzsche escreve na obra *O Nascimento da Tragédia*:

É o sujeito da Vontade, ou seja, o próprio querer, que enche a consciência do cantante, amiúde como um querer liberto e satisfeito (alegria), com maior frequência, porém como um querer inibido (luto), mas sempre com afeto, paixão, agitado estado de alma. Ao lado disso, no entanto, e concomitantemente, através do espetáculo da natureza circundante, o cantante toma consciência de si como sujeito do puro conhecer desprovido de vontade, cuja inabalável e bem aventura calma apresenta-se agora em contraste com a impulsão [Drang] do sempre limitado, e todavia sempre indigente querer: o sentimento desse contraste, desse jogo de alternância, é o que se exprime no conjunto da canção e o que em geral a condição lírica perfaz. (NIETZSCHE, 1992, p. 46).

A citação acima descreve Maldoror que entoa cantos de satisfação, emergido de sua alma, por sua crueldade. Maldoror, mesmo no leito de morte, é um sujeito de suas ações, está embriagado da vontade e isso é uma constante no personagem: a realização de seus desejos, sem piedade, portanto não existe preocupação, está convicto. Age de maneira dissimulada, pois é tomado de impulsos nervosos, de raiva, ódio, e mergulhado nesse jogo do acontecer, se

deleita. *Os Cantos de Maldoror* é a poesia nervosa da agitação e do prazer estonteante, que simboliza a essência imagística de seus atos que deixa o leitor em transe, embriagado da poética criativa, que perpassa para além da aparência, mas que concretiza na alma.

Os cantos são tomados de poder e do caráter forte do personagem-autor, quem podem ser comparados com o caráter dionisíaco⁷ que embriaga o ser em sua totalidade, o encoraja e potencializa na formação de ações fortes e cruéis, rápidas e em constante mutação, assim como o canto pode transformar o ambiente.

Nos *Cantos de Maldoror* é admissível essa realidade entusiasta desse poder demoníaco advinda do caráter vil dionisíaco, ser abjeto que influenciou na criação do caráter de Maldoror, imbuído de suas vontades. Outro aspecto relevante é a forma dissimulada da aparência do mal, a inversão poética das potências do homem e do animal e do Criador. A obra apresenta elementos que possibilitam ao artista contemporâneo desenvolver uma poética crítica, o fazer artístico novo, por meio do paradoxo. Ela remete ao contexto da modernidade, caminhos da subjetividade, da aparência, da materialidade da virtualidade imagética.

A energia dionisíaca que desvirtua os valores reais da sociedade moderna e os tornam sem sentidos. A obra de arte forjada pelo efêmero desejo, na transfiguração do ser humano cruel embriagado pelo poder, o torna desumano capaz de destruir seu semelhante, aparente felicidade, por meio da ironia sem graça, usa de subterfúgios horripilantes, incomensuráveis, para satisfazer suas vontades.

2.3 O Imaginário Sedutor como Tecido Artístico no Jogo da Sedução e Erotismo

Os Cantos de Maldoror é o tecido artístico produzido a partir do imaginário energético de Lautréamont no jogo da sedução e erotismo, do sentir e reviver das formas. A Genialidade é descrita na produção desse tecido poético onde nasce e concretizam-se as formas, em sua originalidade. O fazer artístico da obra de arte na modernidade está nessa imensurável sensação a qual o leitor é submetido, nesse jogo sedutor, onde ele é seduzido e vive todas as delícias imaginárias do personagem, sente-se vítima das loucuras, mas também cúmplice por admirar tamanha inventividade imaginária.

⁷ Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do principium individuationis, ascende do fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do dionisíaco, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez. Seja por influência da beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos, ou com a poderosa aproximação da primavera a impregnar toda a natureza de alegria, despertam aqueles transportes dionisíacos, por cuja intensificação o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento.

Essa capacidade que os cantos têm em produzir no leitor as sensações, sentimentos de indignação, causar sofrimento, alegria, e até repúdio é a materialização desse tecido estético. Os sentimentos expressos por meio da trama dos cantos, criada pelo autor entre a imagem do homem, animais e de Deus, é o fazer artístico da obra. O jogo de artifícios, alegorias e metáforas empregadas nos cantos, proporcionou a construção poética, a arte que exala no mais profundo íntimo do ser e alcança a alma do leitor.

O tecido artístico dos cantos é produzido no imaginário, na produção da síntese do texto com o leitor. É na vontade de antropofagia que o canto provoca no leitor, vontade de devorar, como Maldoror tem desejo do infinito. A poética dos cantos de Maldoror é fundamentada na complexidade dos artifícios de crueldade em que Lautréamont constrói seu personagem, de maneira a surpreender o leitor. Suscita os sentimentos desconhecidos do leitor, que mexem com elementos do seu corpo e atingem a alma, rasgos, aberturas na carne provocadas pelos cantos.

A arte da modernidade promoveu a crítica, por meio de rasgos na carne, a garra que rasga, gera desconforto, abre brecha para o diálogo. Motiva a abertura do pensar, e mostra a infinita extensão do olhar, da refletividade, e rompe com a passividade. Os *Cantos de Maldoror* são formados do tecido de movimento frenético, alucinador e desafiador, que circula por temas e labirintos, do contexto histórico da modernidade. Uma poética que promove a atualização em tempo real e irreal, o combustível para a grande e pequena circulação da arte no leitor, é o paradoxo de vida e morte.

As ações de Maldoror se materializam diante da beleza da natureza, frente aos episódios de terror produzidos por sua crueldade. Aparece nos cantos, um destaque ficcional de Maldoror com Deus e o homem, ele considera subvalorizada a criação humana, uma luta que Lautréamont mantém desde o primeiro canto, e que é perpassada pelos demais, transformando em objeto estético a sua pura vontade, de maneira a destacar sua crueldade, cuja movimentação rítmica produz a poética.

Lautréamont, em sua poética, ressalta temas que historicamente são apresentados no mundo artístico, ao se expressar sobre a prostituição e outros temas polêmicos, empregando a simbologia de representação do desejo, da sensualidade e do prazer. Uma alegoria que contracena com a presença de um vaga-lume que tem luz, brilho próprio, Maldoror o potencializa, e que analogicamente compara ao preconceito da sociedade, da igreja, que ordena e impõe a ordem, a verdade, a justiça, e que mata. Esse complexo ducassiano é o

acontecer da vida e morte de ideias. O canto⁸ da vida num cenário rico, complexo e metamorfoseado pelas formas, mas que encontra-se em desagregação, cheio de desejo, sempre na busca do desconhecido, o infinito, o oceano.

Velho Oceano, das ondas de cristal, te assemelhas proporcionalmente àquelas marcas violáceas que se veem nas costas machucadas dos grumetes; és um imenso roxo, aplicado sobre o corpo da terra; gosto dessa comparação. Assim, ao primeiro olhar para ti, um sopro prolongado de tristeza, que se pensaria ser o murmúrio da tua brisa suave, passa deixando indeléveis marcas na alma profundamente abalada, e trazes à lembrança de teus amantes, sem que se tenha sempre consciência disso, os rudes começos do homem quando ele trava conhecimento com a dor que não o deixa mais. Velho Oceano, és tão poderoso que os homens aprenderam isso à própria custa. [...]. Encontraram seu amo. Afirmo que encontraram algo mais forte que eles. Esse algo tem um nome. Esse nome é: o Oceano! O medo que lhes inspiras é tamanho, que te respeitam. Apesar disso, fazes valsar suas mais pesadas máquinas com graça, elegância e facilidade. (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 36; 39).

A citação acima expressa a poética em forma de hino, que é a súplica do coração humano, por esse espaço desejado, mas desconhecido. A imagem desse coração é comparado ao oceano em sua grandeza e extensão, beleza e mistérios infinitos, indescritíveis, os quais ninguém poderá desvendar completamente. Maldoror declama: "Oh! Quão intrigante é a profundidade dessas águas", ao se comparar os dois não se saberia responder, qual o mais impenetrável. Os mistérios da vontade humana, confrontados aos movimentos das ondas, que encontram às rochas se quebram, assim, são como os desejos e desencontros humanos. Esse movimento de reflexão é o tecido poético dos cantos.

O encontro ao obstáculo não os impede de continuar o movimento, mesmo ao contrário, restabelecem entoando seu canto de amor, ou uma nota, um gemido de dor, mas que acende lembranças vivas, que tocam a alma, os sentimentos que pulsam no coração humano, lugar extenso que abriga saudades, ascende amor e até o ódio. As coisas que não são desprezadas, mas vividas intimamente e intensamente, pois deixam cicatrizes capazes de produzir sofrimento, saudades, alegrias, e solidão, esse é o tecido poético de Lautréamont, a poesia nervosa.

O autor emprega a expressão "Velho Oceano" de maneira a fortalecer a ideia da condição misteriosa e identitária que resiste aos tempos. Também exalta a grandeza do oceano que impossibilita o homem de desvendar as profundezas dessas águas, e principalmente de

⁸ A canção Popular, porém, se nos apresenta, antes de mais nada, como espelho musical do mundo, com melodia primogênita, que procura agora uma aparência onírica paralela e a exprime na poesia. A melodia é, portanto o que há de primeiro e mais universal, podendo por isso suportar múltiplas objetivações, em múltiplos textos. Ela é também de longe o que há de mais importante e necessário na apreciação ingênua do povo. [...] fenômeno que sempre considerei com assombro [...]. Nietzsche, Friedrich. O Nascimento da Tragédia (p. 30).

quem as habita. Por outro lado, enfatiza o movimento, que renova e que paradoxalmente, produz transformação, revela a face do novo, da beleza e dos perigos existentes na natureza, a poética que só o autor compreende.

Os cantos apresentam a crítica à modernidade, da impossibilidade do homem em desvendar tais mistérios, mesmos com todo avançado aparato tecnológico existente, com o qual o homem consegue fazer máquinas que podem andar sobre as águas, mas não desvenda os próprios mistérios mais profundos. *Os Cantos de Maldoror* leva o leitor à reflexão dessa extensão de seus desejos na sua profundidade. Maldoror engrandece a natureza: “Velho Oceano” é tão poderoso que os homens aprenderam isso à própria custa. Por mais que empreguem todos os recursos do seu gênio, são incapazes de dominar-te. (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 39). Dessa maneira, Lautréamont reforça a incapacidade do homem frente ao poder da natureza e do Criador, é esse o tecido de resistência composta nos *Cantos de Maldoror*.

As manifestações artísticas apresentadas nos cantos por meio das alegorias definiram o comportamento agressivo do homem diante de suas vontades. Revelaram a imagem desconhecida chamada coração, o qual pulsa constantemente e de forma rítmica e sonora, a vontade de querer e de atacar do homem. Reforçou a vida nesse corpo estético complexo, cheio de movimentos rítmicos de querer existir, comparada a Maldoror. A obra *Os Cantos de Maldoror*, se materializa no imaginário do leitor porque o embriaga, percorre todo o corpo de tecido nervoso, assim como a poética nervosa de Lautréamont.

Nos *Cantos de Maldoror*, o tecido é formado pelas imagens poéticas de excitação. Cada ação integra a formação desse cenário de vida animalizada, com multiplicidade de detalhes e com mobilidade subjetiva. Há uma vontade de viver existente no personagem, que atropela as coisas e manifestam-se por meio da metamorfose bestiária, os insetos pequenos ficam enormes, poderosos. Como os piolhos que amedrontam, embora para Maldoror esses causem menos mal se comparados à sua imaginação. No bestiário de Maldoror, bichos grandes perdem a coragem e passam a seres passivos, inofensivos. A ação é que determina a forma, inumana, a qual realizará o desejo infindo da vontade de Maldoror, esse paradoxo ocorre na imagem em excesso que passa da poética para o cômico de uma sociedade determinista.

Aqui está sua família inumerável, que se aproxima, e com a qual ele vos gratificou liberalmente, para que vosso desespero fosse menos amargo, como que suavizado pela presença agradável desses abortos tinhosos, que se transformarão mais tarde em magníficos piolhos, ornados de uma beleza notável, monstros com porte de sábios. Ele chocou várias dúzias de ovos amados, com sua asa maternal, nos vossos cabelos,

ressecados pela sucção obstinada desses estrangeiros temíveis. [...] Nada temei, logo crescerão, esses adolescentes filósofos, ao longo dessa vida efêmera. (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 117).

Na citação acima, o autor refere-se ao piolho como um inseto poderoso, cujo homem o alimenta da sua própria vida, pois suga-lhe o sangue, e esse prolifera com rapidez e tem domínio real de sucção capaz de matar. Esse tecido artístico do autor está centrado nessa vontade de destruição de Maldoror. Ele se refere ao fluxo da sujeira da mente e corpo pela ineficiência humana. Quando Maldoror transforma-se num porco e o toma como o momento mais notório de sua vida, de realização bestial, exalta um hino da felicidade. Maldoror atingiu o ápice de sua vontade insana e invoca essa imundície como original. Ele deleita-se nessa recusa total do espírito, abjeção ao caráter humano, momento da experimentação à descida ao precipício do humano e/ou infra-humano. Isso é o momento mais íntimo da animalidade invocada na poética de Lautréamont.

Os Cantos de Maldoror é uma poética do sentir, do pulsar dentro do corpo a aura, que condensa a alegria e tristeza, o amor e ódio, a felicidade e a tristeza, a vida e morte. Tudo isso, não como fim, mas como o início para a existência. A forma para silenciar a voz do universo e para que grito do homem percorra o vazio da imensidão e alcance o infinito. O ecoar deste grito atinge as entranhas da resistência diante de tamanha fragilidade humana, que corrompe e cria valores. Uma poética capaz de produzir o espetáculo do horror, de vísceras pulsantes resultado dos ataques, cheios de garras potentes que deixam marcas e ventosas que sugam o sangue.

O misto do poético imaginário sedutor, na formação do tecido artístico de uma fábula inumana, complexa de potência dentro do cenário de vida e morte, e cuja produção de imagens materializa no local frio, duro, o coração humano. O mundo poético paradoxal de delícia e crueldades, a realidade, descrito por Lautréamont, cujo personagem é Maldoror, dotado da capacidade e genialidade.

Na obra de arte *Os Cantos de Maldoror* há um dinâmico jogo da sedução e erotismo, que combinados de forma ardente, revelam a capacidade de loucura de Maldoror. No Canto Primeiro, o autor usa do erotismo para demonstrar os sentimentos profundos de encantamento e carinho, do personagem Maldoror por um jovem. Ele narra os desejos, quem sabe ocultos, de um momento íntimo que vivera.

Esses momentos, perpassam por cenas imaginárias vivas, energizadas de sedução, amor e prazer, mas que paradoxalmente são responsáveis pelo vazio existente no íntimo do

personagem. Há um canto de lamento, um rasgo em seu peito, talvez uma batalha sangrenta ocorra com o seu “eu”. Acontece materialização do vazio de sua alma, que é preenchido de sofrimento e ódio, por não poder sentir o outro. Essa ausência resulta na descoberta de seu íntimo, que é carregado de crueldade, o tempero dominante de sua alma que será exalada em toda a obra de arte.

Ah! Dazet’ tu, cuja alma é inseparável da minha; tu, o mais belo dentre os filhos da mulher, embora ainda adolescente; tu, cujo nome se assemelha ao do maior amigo da juventude de Byron; tu, em quem residem nobremente, como em sua morada natural, por um comum acordo, numa aliança indestrutível, a doce virtude comunicativa e as graças divinas, por que não estás comigo, teu peito contra o meu peito, sentados os dois nalgum rochedo à beira-mar, para contemplar este espetáculo que adoro. (LAUTREAMONT, 2015, p. 36).

O jogo da Sedução e erotismo apresentado na obra *Os Cantos de Maldoror* é uma estratégia de aprisionar suas vítimas para a realização de sua crueldade, cenas cruéis, de violência e excitação sexual, que alegoricamente é produzida na narrativa dos cantos. Esse jogo da sedução e de erotismo expresso na obra é descrito com muita perfeição, inicialmente, o ódio que Maldoror tem do Criador que o desafia sempre. O Sociólogo Frances Jean Baudrillard, (2008, p. 6) diz que: “A sedução sempre tenta destruir a ordem de Deus, seja esta a da produção ou a do desejo.” Portanto na citação existe o questionamento do poder divino, tão perfeito, porém inatingível, distante para algo tão desejado, satisfação da vontade.

Lautréamont orgulha de poder produzir uma ação explosiva, cruel onde com a garra faz uma arranhada seca, brutal, erotizada. Ele considera que cada ferida, brecha, ou rasgo que se forma, feitos por cada animal em seus atos, é o resultado de sua pura vontade, eis o símbolo do seu querer. Lautréamont é o querer atacar, autor da poética nervosa, voltada para o dramático e incerto, há uma dualidade entre o erotismo e a agressividade.

Deve-se deixar crescerem as unhas durante quinze dias. Ah! como é doce deitar-se com um menino que nada tem ainda sobre o lábio superior, e passar-lhe suavemente a mão na testa, assentando por trás seus lindos cabelos! Então, de repente, cravar as unhas longas em seu peito macio, de modo a que não morra; pois, se morresse, não se teria mais tarde a visão de suas misérias. Em seguida bebe-se o sangue, lambendo as feridas; e, durante esse tempo, que deve durar tanto quanto dura a eternidade, o menino chora. Nada é tão bom quanto seu sangue extraído como acabo de dizer, e ainda quentinho, a não ser suas lágrimas, amargas como o sal. (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 29).

Na citação acima, Maldoror manifesta a força da sedução, para realizar o seu desejo, deixa transparecer a obscenidade quando se refere a sentir bem no aconchego com a criança, pois, ele ganha sua confiança, e de forma dissimulada, diante da pureza infantil, a trai. Ao

mesmo tempo, ele imagina a suavidade de assentar os cabelos da criança, carinhosamente, mas, cria a possibilidade de sorratamente cravar brutalmente as unhas duras, grandes no peito macio do menino, os rasgos da dor, da traição para saborear-se ao lambar as feridas, se deliciar com o feito, de forma que vive-se o paradoxo. É possível, perceber ainda, o domínio do desigual, logo é paradoxal viver, não morrer. Os momentos de sofrimento e desespero da criança são infinitos, mas para Maldoror, saborosos.

A essa resistência do diferente, a suavidade e a brutalidade, a subjetividade da vida, da inocência e da crueldade produz o erotismo poético da obra, isso remete ao sofrimento enfrentado na vida moderna. As imagens produzidas nos cantos são infinitas e inusitadas, uma provocação a sensibilidade do leitor que busca entender esse conflito de sentimentos juvenis, embriagados de sedução e carinho, que a obra apresenta carregados de violências, e sedução ironizada, reveste a dor em prazer. Os cantos mexem com o leitor, quer desvendar essa poética, de caráter erótico agressivo e, ou imaturo, capaz de produzir lágrimas, para saboreá-las com tamanha vontade da crueldade. Maldoror afronta:

Como são boas, não é verdade, pois tem gosto de vinagre. Parecem às lágrimas daquela que mais ama; porém, as lágrimas do menino são melhores ao paladar; ele não trai, porque ainda não conhece o mal: aquela que mais ama trai cedo ou tarde... eu sei (LAUTREAMONT, 2015, p. 30).

Os cantos apresentam esse jogo sedutor erótico e Maldoror provoca o conflito, gerador do paradoxo. Mostra ainda, o contraste entre os desiguais, o fraco, vence em disputa com o forte, um desafio constante de superação de limites, compõe uma síntese de dominação do impossível, que determina a materialidade de imaginação do impraticável. É essa realização que acontece no imaginário sedutor de Maldoror e surpreende o leitor como Co-autor, que sente, produz medo e gozo.

Encontram-se frente a frente o nadador e a fêmea do tubarão, salva por ele. Olharam-se nos olhos durante alguns minutos; e cada um deles se espantou por encontrar tamanha ferocidade nos olhares do outro. Giram em círculos, nadando, não se perdem de vista, e dizem para si mesmos: 'Enganei-me até hoje; eis alguém ainda pior'. Então, de comum acordo, entre duas águas, deslizaram um para o outro, com uma admiração mútua, a fêmea do tubarão afastando a água com as barbatanas, Maldoror batendo-a com os braços; e retiveram o alento, numa veneração profunda, ambos ansiosos por contemplar, pela primeira vez, seu retrato vivo. Chegados a três metros de distância, sem esforço algum, jogaram-se bruscamente um contra o outro, como dois ímãs, e se abraçaram com dignidade e reconhecimento, num amplexo tão terno quanto o de um irmão ou de uma irmã. Os desejos carnis seguiram de perto essa demonstração de amizade. [...] Duas coxas nervosas colaram-se estreitamente à pele viscosa do monstro, como duas sanguessugas; e, braços e barbatanas entrelaçados ao redor do corpo do objeto amado que estreitavam com amor [...]

uniram-se numa cópula longa, casta, hedionda! [...] finalmente, eu acabava de encontrar alguém semelhante a mim! [...] (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 138-139).

O trecho acima descreve a irreverência de Maldoror, que desafia as leis da natureza, na busca do impossível e que rompe com todos os princípios éticos, morais e ideológicos. O que importa para o autor é a fenomenologia artística. É a representação do poder da sedução no olhar, capaz de seduzir o leitor e produz a imagem da cena indescritível, por meio de um jogo sedutor e de erotismo animal, que exprime medo e suspense. Impressiona o leitor com a trama corajosa e sedutora de narciso, o olho espelho, para a materialização de sua imaginação perversa e real, de maneira penetrante, hipnotizadora, com uma potência incontrolável de amor e até de morte. Capaz de saciar seus desejos, impossível livrar-se de tal sedução, ela é irresistível.

Nessa cena, o jogo da sedução é movido pela capacidade dos movimentos circulares dos olhos e a ferocidade que lhes espelhavam, o sinal da vida, em vez da morte, na força e cumplicidade do sobe e desce das barbatanas e braços, da ousadia, da desobediência às leis físicas e da ordem natural, permitindo fazer o impossível acontecer. Seduzidos no olhar deslizam-se um para o outro, à entrega na existência da vida.

É por isso que, dentre todas as grandes figuras da sedução, pelo canto, pela ausência, pelo olhar ou pelo disfarce, pela beleza ou pela monstruosidade, pelo brilho, mas também pelo fracasso e pela morte, pela máscara ou pela loucura, que povoam a mitologia e a arte, a de Narciso destaca-se com força singular. (BAUDRILLARD, 1991, p. 77).

A sedução a que se refere o texto é a de Narciso, demonstrada por meio do olhar que acontece para ambos, seduzidos por cumplicidade, o reflexo no olho, ou seja, o espelho é uma superfície de absorção. O ser sedutor é quem é seduzido primeiro, por meio de seus encantos. A irreverência provocada por Maldoror tornou isso possível, por meio da ferocidade advinda do seu olhar e do olhar do tubarão, dois extremos, que encontra no outro o que lhe falta, isso é o complemento que os seduz. Na obra *Da Sedução*, de Jean Baudrillard, ele diz: “Seduzir é morrer como realidade e produzir-se como engano. É ser presa de seu próprio engano e mover-se num mundo encantado.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 79-80).

O jogo sedutor é de erotismo que perpassa na obra de Lautréamont excede ao limite inventivo e agressivo da imaginação e talvez até de sua loucura. Entretanto, desperta para o sentimento da vida e de como o homem reage diante dela, seus desafios e que age às vezes por impulsos animais, mesmo que isso lhe cause a destruição, a morte. A poética

apresentada são cenas de movimentos de resistência, desobediência e clamor ao impossível, mas Maldoror vê tais movimentos como um espetáculo. Esse jogo sedutor e erótico perpassa por todos os cantos, tecido com a poética mista em encantamento, mergulhada no suspense e no humor negro.

Assim que o cliente saía, uma mulher inteiramente nua vinha para fora, da mesma maneira, e se dirigia à mesma tina. Então, os galos e as galinhas acorriam em massa de vários pontos do pátio, atraídos pelo odor seminal, e a derrubavam no chão, apesar de seus esforços vigorosos, tripudiavam sobre a superfície do seu corpo como numa estrumeira, e retalhavam, a bicadas, até que sangrassem, os lábios flácidos de sua vagina inchada. As galinhas e os galos, de papo saciado, voltavam a ciscar na relva do pátio; a mulher, agora limpa, levantava-se trêmula, coberta de feridas, como quando se acorda, depois de um pesadelo. [...] A esse espetáculo, eu também quis penetrar na casa! (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 163).

Lautréamont utiliza de um caráter negro dissimulado para descrever as crueldades de Maldoror, atua sempre num jogo sedutor que explicita o incrível erotismo entre a mulher e as galinhas, rasgos de dor. As cenas descritas são quase impossíveis de imaginar, faz o leitor sentir as bicadas na alma, feridas que marcam partes tão sensíveis do corpo humano. Também reforça o paradoxo, a força dos desiguais e as ações desmedidas, a potência animalesca, diante da fragilidade humana. Bicos poderosos que rasgam, dilaceram, ferem e causam dor, sofrimento, eis o paradoxo entre o gozo e a dor. Lautréamont produz a poética nervosa, da multiplicação e inversão da potência animal, despreza a qualidade humana, que na sua totalidade é frágil. Para ele, a fragilidade proporciona o espetáculo do acontecimento. Os cantos apresentam uma complexidade de detalhes e por meio da alegoria o autor remete a temas sociais vivenciados ao longo da História.

O vaga-lume a mim: ‘Tu pega uma pedra e mata-a’. _ Por quê? digo eu. _ Ele a mim: ‘Toma cuidado, o mais fraco, porque eu sou o mais forte. Essa aí chama-se prostituição’. Com lágrimas nos olhos, a raiva no coração, senti nascer em mim uma força desconhecida. [...] esmaguei o vaga-lume. [...] A calma voltou à superfície, a luz de sangue não brilhou mais.’ Ai de mim, ai de mim! exclamou a bela, mulher nua; que fizeste?’. Eu a ela: Prefiro-te a ele, pois tenho piedade dos infelizes. Não é culpa tua se a justiça eterna te criou. (LAUTRÉAMONT, 2015, p. 31-32).

No texto acima, Lautréamont reforça a obsessão da dualidade entre a potência humana e animal. Por meio desse recorte alegórico, a obra remete ao contexto social, ao referir à beleza como sendo essencial, fator primordial da modernidade. Também é possível verificar a sedução e o erotismo no jogo de artifícios utilizados pelo autor como: a luz que brilha, a qual a poética reverte à crítica da realidade da sociedade e a imagem da mulher nua, a maneira que o autor encontrou de desmascarar os subterfúgios de uma sociedade de máscaras, hipócrita

desumana, as lágrimas nos olhos representam o momento real do reconhecimento do homem em sua realidade em meio a essa selva de pedra construída pelo homem bicho, e a dissimulação da preocupação com seu semelhante, isso para enfatizar prazer que Maldoror tem na desconstrução divina.

3 ADRIANA VAREJÃO E O RASGO HIPERMODERNO: O VISCERAL E O EXTEMISMO NO CORPO

Não se contentando com o espaço circunscrito ao interior da obra, ao por trás, as carnes transbordam violentamente, jorram em espasmos para além dos limites da tela-pele. O avesso, o frêmito das carnes, é aí que está o erótico no trabalho; na incontinência dos limites do corpo, no ir refreado, irreprimido. Um erotismo exposto, masculino, à mostra.
(ADRIANA VAREJÃO)

O surgimento desse indivíduo hipermoderno é produto dos fatos sociais, políticos ocorridos ao longo das guerras, os totalitarismos, holocausto, as crises capitalistas, impulsionados também por outros fatores que foram denominados por Lipovetsky como *revolução do cotidiano*. Na Hipermodernidade vive-se, a expansão social da regra, do sem limite. A capacidade máxima da vida desregrada, como hedonista, consumista. O indivíduo hipermoderno vive intensamente na busca pelo gozo competidor e com a premissa de um futuro incerto. Esteticamente uma sociedade com base na fluidez, no movimento, liberal. Tende a uma capacidade de flexibilidade, o reconhecimento do outro pela ética da competitividade. Lipovetsky considera que os paradoxos da hipermodernidade se evidenciam com maior clareza do que nos outros momentos anteriores da modernidade, pois, a forma que o indivíduo narciso compreende suas fases etárias, ele não as distingue completamente, seus comportamentos irresponsáveis se multiplicam. Para Lipovetsky:

Hipermodernidade: uma sociedade liberal, caracterizada pelo movimento, pela fluidez, pela flexibilidade, indiferente como nunca antes se foi aos grandes princípios estruturantes da modernidade, que precisaram adaptar-se ao ritmo hipermoderno para não desaparecer. (LIPOVETSKY, 2004, p. 26).

A Hipermodernidade é o terceiro momento da modernidade, caracterizada pelo aspecto “hiper”, que o autor Lipovetsky considera ser constituída pelo hiperconsumo, hipernarcisismo, hipercapitalismo e hiperindividualismo e que estão focalizados na simulação no qual presume a desreferencialização dos elementos e a consequente hiper-realização das coisas e dos indivíduos, implicando na virtualização da vida. Na obra de Adriana Varejão *Entre Carnes e Mares* é possível verificar essa cultura hiper, por meio da criação e excesso de materialidade e das múltiplas linguagens e efeitos utilizados pela artista. Também está presente o processo de simulação da imagem, característica desse período, por meio da investigação incessante do olhar moderno, percebe-se e sente-se a profundidade na superfície. Esse efeito capaz de produzir a poética visual de ir além do que se vê, pode observar no extravasar do rasgo na imagem abaixo, o poder da imagem sobre o olhar seduzido, entre os

aspectos da beleza e desperdício, resultando no paradoxo disjuntivo e a junção do múltiplo fragmentário.

Figura 1 - *Folds 2*, 2003, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira



Fonte. Varejão (2009, p. 219).

Nessa figura, pode se observar a arte visceral hipermoderna da artista. Na obra da Adriana Varejão *Entre Carnes e Mares*, em suas pinturas estão presentes características da era hipermoderna, o exagero, a velocidade, o sem sentido. A inovação temática e a diversidade de formas da artista produzir permitem que ela surpreenda o espectador na criatividade por meio da ilusão de ótica, do jogo múltiplo sedutor e pelo fragmentado das imagens, do vazio do rasgo que transborda para a superfície, a teatralidade das imagens. Adriana Varejão cria uma poética visual de movimento, uma arte visceral, que surpreende o espectador. Ela escolhe elementos essenciais para a produção artística hipermoderna como na obra abaixo: o azulejo e as carnes, para tecer fissuras históricas em sua obra de arte. Esses elementos são experimentados nas suas telas, quando a artista decide pelo rasgo, se impõe na representação da busca dos extremos.

Figura 2 - *Azulejaria azul em carne viva* - 1999, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira

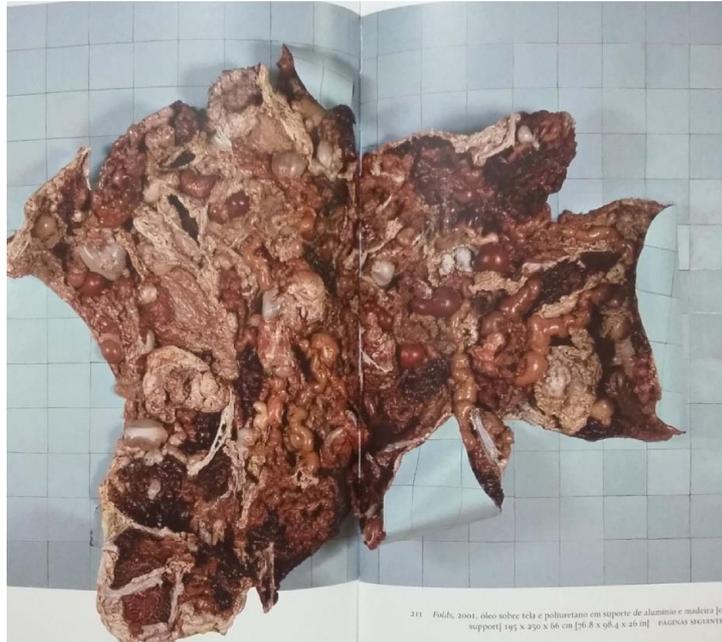


Fonte. Varejão (2009, p. 202).

Na Hipermodernidade impera o sentimento de imortalidade, mas também o paradoxo do mundo voltado à efemeridade das coisas, o momentâneo, o viver excessivamente. Esse sentimento de vida permanente é sentido na obra de Adriana Varejão em suas telas, principalmente as de representação da carne, que parecem estar vivas, ao olhar do espectador elas saltam e essa sensação ocorre na individualidade de cada espectador.

O efeito apresentado na obra de Adriana Varejão representa a característica de um momento histórico de grande intensidade, o hiper, representado na obra *Folds*. No contexto histórico social da hipermodernidade pode se comparar como uma fase desregrada da ineficiência do indivíduo moderno pelo exagero entre o planejamento da vida no tempo e espaço. Esse fator motiva a depressão, a ansiedade, é reflexo da desagregação do mundo sob conflito, uma histeria gerada por meio da simulação das ações hiper praticadas e a sedução de imagens que o rodeiam, gerando o mal na hipermodernidade.

Figura 3 - *Folds*, 2001, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira



Fonte: Varejão (2009, p. 211).

Na figura acima o exagero predomina. Considerando ainda a materialidade cruel da simulação relacional e a lógica da sedução extremada do corpo artístico, há uma perda do significado da existência diante da complexidade do hoje, onde se vive o paradoxo entre fé e paixão, intransigência do discurso pela frivolidade de significados, o extremismo e da banalização.

Figura 4 - *Pele tatuada à moda de azulejaria*, 1995, óleo sobre tela



Fonte: Varejão (2009, p. 110).

Os indivíduos na hipermodernidade bem informados e mais desorganizados são mais liberais, porém mais influenciáveis, apresentam desajustes de sentidos como mostrados na figura acima. Para Lipovetsky, na obra *Os tempos Hipermodernos*: “vários sinais fazem pensar que entramos na era do hiper, a qual se caracteriza pelo hiperconsumo, essa terceira fase da modernidade; pela hipermodernidade, que se segue à pós-modernidade; e pelo hipernarcisismo.” Os rasgos modernos foram acontecendo e impulsionando o indivíduo moderno a reestruturar seu posicionamento diante do mundo, mesmo que contra sua vontade, impossível permanecer estático diante da globalização de valores, ideais e atuação.

3.1 O Imaginário Alegórico na Simulação e Sedução do Mal: Paradoxo Disjuntivo e a Junção do Múltiplo Fragmentário

A obra de Adriana Varejão *Entre Carnes e Mares* são criações resultantes da ousadia e radicalidade imbricada pela experimentação da artista. As narrativas construídas pela artista permeiam por um imaginário alegórico, por meio da alusão da materialidade, do estilo visceral e da teatralidade, que leva o espectador à construção de um novo olhar, mergulhado nos extremos da profundidade, por meio da superfície, a simulação e sedução, o paradoxo disjuntivo e a junção do múltiplo fragmentado são elementos sedimentares na produção da obra da artista.

Esse imaginário alegórico da artista promove a produção dos rasgos históricos por meio de rupturas, de explosões e reconstruções sincréticas⁹, composta de violência, êxtase, e também de grande sensualidade, erotismo e diálogo. O trabalho da artista é permeado por invenções de sua criação, misturados a vestígios de sangue e sexo. Esses vestígios, dores decorrentes da crueldade do homem ao longo da História. Adriana Varejão em sua pluralidade, por meio do múltiplo fragmentário conduzem um diálogo com o contexto histórico-social.

A obra de arte *Entre Carnes e Mares* de Adriana Varejão causa espanto aos espectadores, pois diante das telas o olho descortina a verdade da história e do reconhecimento do seu individualismo. A artista extravasa em suas narrativas, recriando por meio da ficção o contexto histórico, trabalhando temas polêmicos, com alta criticidade. O

⁹ Significado de Sincrético. Adjetivo Relativo ao sincretismo, à mistura de cultos e religiões diferentes, dando um novo sentido aos seus elementos. Que resulta desta mistura, desta junção de elementos distintos da fusão de filosofias, ideologias, sistemas sociais, elementos culturais. (<https://www.google.com.br/search> acesso em 02/11/2018 às 17h e 30min.)

rasgo da História contada por outros olhares, o da artista, do expectador e da obra, retrata a intolerância étnica e os males decorrentes.

Figura 5 - *Filho Bastardo II* - 1995, óleo sobre madeira



Fonte: Varejão (2009, p. 50).

Na figura acima, *Filho Bastardo II*, a artista produz a alegoria com detalhes e grandeza, originando o desafio de aproximar no presente fatos de tempos passados. O abuso sexual, o preconceito, a dominação do “forte sobre o fraco”, a exploração cruel, dessa maneira, ela revela faces ocultas, na constituição de novos sentidos, tendo como princípios fundamentais a subjetividade e Historicidade. Esse jogo de contrários pode estar repleto de fenômenos, como foi descrito por Buyterndijk¹⁰, na *Revista Páginas de Filosofia* v. 4, (2012, p. 7), ele, se serviu de quatro termos e analogias para explicar a entrega do jogador ao jogo, tais como: prelúdio, ilusão, interlúdio e poslúdio. O artista se entrega voluptuosamente na criação da obra de arte, que após torná-la pública, será alvo de críticas, elogios e até mesmo de espetáculo aos olhos de quem a contemplar, como acontece com as obras: *Os Cantos de Maldoror* de Lautréamont e *Entre Carnes e Mares* de Adriana Varejão.

¹⁰ Buyterndijk (1935), utilizando outros termos e analogias que em muito colaboraram em uma descrição fenomenológica do jogar, que compreende quatro momentos constituintes (CRUZ, 2012a): pre-ludere (prelúdio); in-ludere (“inlúdio” ou ilusão); inter-ludere (interlúdio) e pos-ludere (poslúdio). E é por meio da descrição desses momentos essenciais do jogar que podemos compreender melhor seu sentido de desviar-se e em como isso pode servir para o entendimento do jogo da arte.

Figura 6 - *Varejão acadêmico - Musas*, 1997, óleo sobre tela



Fonte: Varejão (2009, p. 118).

Na figura acima mostra o processo de construção alegórica, da obra *Varejão acadêmico* nasce o sentido novo da coisa, às vezes causa no leitor ou espectador, mal-estar, afronta ou blasfêmia às ideias postas pela artista, por expressar algo da *facie hipócrita*, oculta do fato, da imagem, e isso acontece com o espectador ao se deparar com as obras de Adriana Varejão. “O falso brilho da totalidade se extingue”. (BENJAMIN, 1984, p. 198). A Alegoria e o Jogo dos Contrários na arte da hipermodernidade continuam a causar o mesmo mal-estar, porém de modo espontâneo e ou camuflado, é o jogo simulado, do sem sentido que se torna humorístico. Paradoxalmente disjuntiva e performática, a criação artística liberta as possibilidades de significação e reflexão, por meio da diversidade de expressão alegórica do jogo da sedução e do pornográfico, do rasgo no azulejo na carne, assim como apresentada na obra *Entre Carnes e Mares* de Adriana Varejão.

Figura 7 - *Varejão acadêmico - Heróis* 1997, óleo sobre tela



Fonte: Varejão (2009, p. 119).

A figura acima de maneira alegórica desmascara o mito, a utopia das verdades. As manifestações artísticas alegóricas utilizam da ética ou da falta dela, e por meios de imagens figurativas e ou abstratas, podendo ser da beleza do corpo magro ou *plus-size*, da música clássica ao ritmo sem letra, das intervenções públicas (artísticas ou não, geradas por vários temas, seja eles políticos, artísticos, religiosos e movimentos liberais) produzem espetáculos, como na obra *Varejão acadêmico Heróis* provocam indignação ou comoção ou até mesmo a ausência da contemplação, mas a alegoria incomoda, representa o jogo da expressão democrática expressada também na obra *Varal*.

Figura 8 - *Varal*, 1993, óleo sobre tela



Fonte: Varejão (2009, p. 63).

Na era da Hipermodernidade vive-se a harmonia da sinergia, da simbiose entre a tecnologia e o arcaico, num jogo lúdico e na demência social, é possível observar essa mistura na figura acima, movida por fragmentos. Então, a sociedade mergulhada na produção imagética e virtual para se dar bem, usa uma lógica baseada na simulação, distingue-se por uma precessão do modelo, da transgressão, da imitação do real, do existente. A simulação é perigosa, pois coloca em dúvida a própria lei, a verdade. Ela é a máscara da verdade e apropria-se do esvaziamento do real, cujo símbolo emancipa e passa a fingir o fingimento, o homem moderno real perdido sem valores originais da sua própria imagem, vive de aparência do ser. Como afirma a Doutora Maria Aparecida Rodrigues em seu artigo: *Dissimulação da Dissimulação do Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa:

Nesse sentido, a modernidade vive o mundo da simulação e a arte perde, com isso, a sua singularidade, o seu potencial de diferença ante a realidade vazia da artificialidade. Pressupõe, assim uma crise no universo da estética. À obra de arte cabem novas dimensões no seu modo de sentir, de ser, pois dizer é fazer. Ora, se com o esvaziamento da realidade, o signo se emancipa de sua função primeira, instaurando a cisão entre ele e o objeto que representam a criação artística, também, passa a constituir um novo processo: o da imagem da imagem do real provável. Ou seja, uma arte que atinge a plenitude do *fingire*.

Na obra *Entre Carnes e Mares*, Adriana Varejão consegue expressar essa simulação diante do expectador, que perdido diante da imagem, do excesso de materialidade, de informação, promove o movimento da simulação, o que ocorre na sociedade hipermoderna. A

mistura de sensualidade, do erotismo e da obscenidade pornográfica, apresentada nas obras de arte, é a liberdade para a criação artística, fim do futurismo. Para Lipovetsky na *Era do Vazio*, é o momento de libertação dos valores que os acorrentavam para a criação, e a partir daí, passam a criticar a unidade. Dois elementos importantes estão presentes na sociedade hipermoderna, a simulação e a sedução, que associados tornam difícil distinguir o legítimo do artificial.

A simulação é algo que, disfarçada, põe em xeque o verdadeiro do falso, o real do irreal, e isso a torna complexa e indestrutível, principalmente porque a simulação sempre está aliada à sedução, por meio das aparências e do jogo de artifícios. Possui uma dualidade inseparável, paradoxal, que transforma a coisa em verdade. De acordo com Baudrillard, em *Simulacros e Simulação*, simular: “é fingir ter o que não tem” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9). O autor Gilles Lipovetsky, na obra *Sociedade da Decepção* descreve o mal na hipermodernidade a partir do desencantamento que instala na sociedade, devido ao aumento da insegurança em todos os sentidos, e porque o indivíduo não sabe onde quer chegar ou chegará. A artista Adriana Varejão produz sua obra a partir da geração de amostras de um real sem realidade, o hiper real, o rasgo moderno produzido por ela, constrói e desconstrói para o novo, rasgos representados em *Ruínas de Charque Penha*.

Figura 9 - *Ruínas de Charque Penha*, 2002, óleo sobre madeira e poliuretano



Fonte: <http://jconlineinteratividade.ne10.uol.com.br/galeria/2015,08,26,4903,galeria.html>.

Adriana Varejão na produção da obra *Ruínas de Charques* acima, alegoriza a narrativa a partir do azulejo vulgar dos botequins, aqueles carregados de História - das navegações, da

colonização, da arte e do mundano. A artista na produção mostra a movimentação do particular ao coletivo, a inversão ou a universalização do valor do objeto. Nos botequins as navegações, representam realidades dos homens anônimos, e acontecia sobre pisos sujos, trocas entre indivíduos de suas vidas privadas, na intimidade e não entre nações.

Adriana Varejão, em sua obra de arte *Entre Carnes e Mares*, apresenta de maneira alegórica a simbologia das carnes que necessitam do corte “à faca”, do rasgo, ou seja, a ruptura, mas de modo a ficarem partes da obra à vista. Agora não mais sangrentas, nem carnes convulsas, pulsantes, mas contidas, reflexivas dobradas, secas, salgadas para manterem-se vivas.

As obras que representam Ruína de Charques por meio dos azulejos, projetam uma racionalidade a respeito dos aspectos corporais e temporais da história. A utilização do azulejo nas obras de arte permeia uma análise crítica do contexto político, o contraste de valores e a inversão da ordem, o rígido azulejo com o macio da carne, mostrada na obra abaixo.

Figura 10 - *Ruína de Charque Santa Cruz*, 2002, óleo sobre madeira e poliuretano



Fonte: Varejão (2009, p. 244).

Dentro da multiplicidade de história do azulejo ao longo do tempo, assim como da sociedade hipermoderna, o espectador ressignifica o repensar o presente, do luxo à necessidade. Como apresentada na técnica de sobrevivência da carne, que por meio da própria natureza, do sal e do sol, retoma a vida, pois esses sugerem tempero e energia, e em medidas exageradas causam sofrimento e dor. É o que acontece com os desvarios de ações do homem na hipermodernidade.

A simbologia num estilo visceral teatralizado da artista proporciona ao espectador seduzido pelo olhar, materializar a imagem da carne, pois o poder da sedução pelo olhar o engana, logo ocorre a simulação do real, na qual se torna a carne viva. Transpassado pela significação presente, por meio da desconstrução artística.

Figura 11 - *Carne à La Taunay* 1997, óleo sobre tela e porcelana



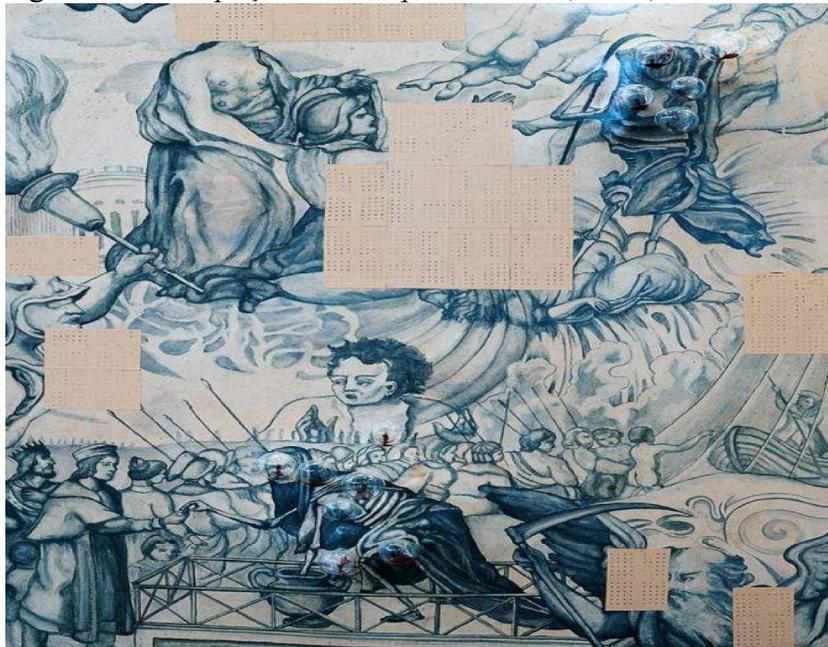
Fonte: Varejão (2009, p. 102).

Adriana Varejão acredita que a obra completa ao se tocar no espectador, se junta com o outro, a obra *Carne à La Taunay* expressa ou a união de vários pedaços para a formação da unidade. Um encontro doloroso de saberes nas fissuras abertas, por onde passa, penetra o olhar e sai o pensamento, após se deparar com a materialidade nunca imaginada. A tela representa o renascimento de um presente rico dialogando com o passado, a cena do contexto histórico diante do homem hipermoderno. A alegoria do rompimento com tabus, preconceitos e ideologias. A alegoria do encontro com a originalidade paradoxal da vida, o transbordar da essência de experiências passadas, em marcas históricas que excedem a concretude de barreiras sólidas, mas que irrompem das telas, por brechas, rasgos e não consegue barrar o poder da criação, sedutora da artista e muito menos do espectador que de sua obra delas se aproximam.

A sedução, a simulação e o mal, na hipermodernidade, parte de movimentos incessantes, pela moda primordial, temporalidade mais rápida, aberta, por meio da novidade, e pela tentação sistemática, menos autoritária e rígida, mais hedonista e ambígua, presente no

mercado do hiperconsumo, dos direitos humanos e da lógica teco-científica, que Lipovetsky considera serem os axiomas, ou seja, raízes constitutivas da hipermodernidade. Isso afasta da ideia lógica, sem ser percebido pelo indivíduo, pois está incitado ao gozo do consumo, do prazer, é o bem-estar da sociedade hipermoderna, mas que por outro lado o indivíduo vive num constante estresse, ansiedade e insegurança, é um paradoxo de forças do bem e mal, podendo ser expressada na obra abaixo.

Figura 12 - *Extirpação do Mal por revulsão*, 1994, técnica mista



Fonte: Varejão (2009, p. 109).

Por meio da negação do signo como valor, a simulação ganha o espaço divinatório da verdade, criando a aniquilação do referencial, uma virada decisiva, dominada pelo espírito da rebeldia. O hedonismo presente nas ações do indivíduo hipermoderno diminui, com o medo de fatores que o assolam, permeiam no campo profissional, o desemprego.

Na ciência, o desafio da descoberta da cura e na proliferação de vírus, do futuro incerto, ou seja, uma sociedade com cultura assente no antagonismo, baseada no essencial, sem contra modelo e sem alternativa real, a dúvida prevalece com a certeza da incerteza. Mas também é possível fingir ter o que não se tem, criando um cenário simulado, representando o poder da irreverência da aparência das imagens do mundo moderno. Há a formação de simulacro, como verdade, difícil de distinguir, torna-se a presença do Mal na Hipermodernidade e vive-se de aparência, uma felicidade que não existe, engana-se, uma insanidade. Como discernir tanta loucura no mundo do aqui e agora?

Figura 13 - *Extirpação do Mal por overdose* 1994, óleo sobre tela e objetos



Fonte: Varejão (2009, p. 104).

A imagem *Extirpação do Mal por overdose* mostra uma simulação. Nessa obra de Adriana Varejão, há uma riqueza de linguagens que, por meio de recortes, geram o múltiplo fragmentário que, diversificado é experienciado, e se junta ou se parte e forma a nova construção poética, a criação do tecido narrativo da artista, o paradoxo em seu diálogo com o espectador. Fragmentos de cenas, sinais de sociabilidades vividas ao longo da história, e que a autora alegoricamente serve num espetáculo ofertados em prato se bandejas saboreadas pelo sentir do olhar. Existe uma dualidade imbricada entre a pintura e o corpo, cujo repertório híbrido perpassa toda a obra.

Figura 14 - *Carne à moda de Frans Post*, 1996, óleo sobre tela e porcelana



Fonte: Varejão (2009, p. 103).

A materialização do corpo, seja por inteiro ou fragmentado, apresentado na figura acima constitui o elemento primordial de representação de profundidade à superfície da pintura, pele e carne, seja por meio do rasgo, decapitação, esquartejamento das partes, esse corpo que se forma dos vazios das saunas, do tempo dos rasgos da tela, e até das vísceras ruínas.

Figura 15 - *América*, 1996, óleo sobre linho e tela



Fonte: Varejão (2009, p. 115).

O paradoxo disjuntivo e a função do múltiplo fragmentário apresentados na obra *América* são recursos desenvolvidos num trabalho de seleção minucioso que artista Adriana Varejão percorre para as devidas apropriações narrativas históricas culturais. Momento da desconstrução para a construção do novo olhar artístico-histórico-cultural, um olhar hiper moderno, crítico da realidade e dos valores idealizados pela sociedade, é o olhar penetrante da artista e expectador que perpassa por meio do azulejo, esse podendo ser comparado símbolo da rigidez, ignorância do homem em suas atitudes. Ao produzir sua obra com o azulejo, a artista alegoriza a comunicação dos vários contextos históricos.

Tomando como um *double* de azulejador, quem ladrilha pavimenta, experimenta, preenche e dialoga. Ora, nada como reatar esses fios soltos para pensar, agora e finalmente, na obra de Adriana Varejão. Se há um elemento comum na sua trajetória artística é a presença e onipresença dos azulejos, que nesse caso articulam relações sem fixá-las, simulam em vez de descarar, representam no lugar de apresentar. Falar é articular supostos, e significar é estabelecer associações. E não estamos longe de pensar que na obra de Adriana o azulejo é citação; é linguagem. Azulejar seria, pois, acionar essa dialética entre local e universal; entre dentro e fora, entre cópia e tradução. (VAREJÃO, 2009, p. 133).

Adriana Varejão instiga o espectador por meio da sua obra à compreensão do contexto histórico por outro viés diferente do proposto, a partir dos fragmentos que vão se construindo em outras estruturas novas, ressignificando passado e presente e se refazendo em novo cenário. A artista em suas obras revela a crueldade do homem nos momentos históricos e que ainda estão presentes nos dias de hoje. Essa crueldade está estampada na obra, representada no azulejo da vida, no rasgo do verniz da barbárie colonial e na carne que sangra numa exposição nua e crua do pornográfico visual da hipermodernidade. Essa crueldade do real Clément Rosset entende como:

Por “crueldade” do real entendo, em primeiro lugar, é claro, a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade. [...] *Cruor*, de onde deriva *crudelis* (cruel) assim como *crudus* (cru, não digerido, indigesto) designa a carne escorchada e ensanguentada: ou seja, a coisa mesma privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários, no presente caso a pele, e reduzida assim à sua única realidade, tão sangrenta quanto indigesta. (ROSSET, 1989, p. 8).

Na citação acima, o autor enfatiza que o cruel no real é inseparável, portanto, inelutável enxergar por um lado ser cruel, por outro lado ser real. A simbologia dos azulejos permite a reflexão dessa crueldade nas múltiplas funções, na vida material e espiritual, social e histórica, cultural e artística da História da Humanidade. O material palco da riqueza, de sensibilidade e delicadeza, mas que alcançou os menos favorecidos, por sua extraordinária utilidade, também o lugar frio capaz de gerar calor, como as saunas que tem a finalidade de limpeza do corpo e que gera impureza ao local, “suja para limpar”. O Azulejo é utilizado na cobertura das paredes da cozinha em sinal de higiene, criando um ambiente agradável, local que exala o aroma do alimento que está sendo preparado, mas também, é empregado no revestimento do necrotério, onde realiza a necropsia do corpo mesmo em decomposição. Ele está presente na arte cemiterial, nos túmulos com precisão em destaque, no lugar da beleza, da proteção, palco silencioso, de relevante discussão, eis o paradoxo hipermoderno, apresentado na obra abaixo.

Figura 16 - *Azulejaria de cozinha com caças variadas*, 1995, óleo sobre tela



Fonte: Varejão (2009, p. 68).

A artista trabalha fragmento por fragmento, de forma que a materialidade ocorre por meio de aglomerações de justaposições das imagens sem uma hierarquia, valoriza a questão temporal e espacial, pois todas as partes e histórias têm sua importância, as compõe de maneira organizada, dinâmica e ritimizada.

Quanto à qualidade decorativa, devemos analisá-la tendo em vista seus trabalhos anteriores, nos quais o elemento sensorial vinha sempre com um tom de estranhamento- pedaços de "carne" saíam de dentro das telas transtornando a sua superfície ou contaminando a limpeza dos azulejos. Mesmo aí há uma tensão entre a carne e a pele, o dentro e o fora, há um destemor diante do decorativo que deve ser visto como uma pergunta sobre o seu lugar na arte contemporânea. O processo encontrado para realizar a carne, o equacionamento do caótico e do construído, do orgânico e do artificial vai nos revelando uma beleza convulsiva muito cara ao nosso tempo. O diálogo com a tradição - com a azulejaria, com a pintura, com o belo- não a impede de seduzir até o mais distraído dos espectadores. (VAREJÃO, 2009, p. 225-226).

Esse elemento primordial proporcionou que Adriana Varejão criasse sua poética narrativa, por meio do identitário do passado, que por meio das articulações e apropriações da artista vem preencher os vazios, as fissuras abertas, regurgita toda história e que por meio desse paradoxo disjuntivo e da capacidade criadora e reflexiva ela consegue fazer a junção do universo múltiplo fragmentário em tempo e espaço articulando as relações, no pavimentar desse tecido poético. Com sua poética narrativa, Adriana Varejão pavimentou o espaço e tempo transformando a rigidez fria do azulejo do tradicionalismo da História. Dando lugar a pintura que com o excesso de suas tintas, a materialidade cruel, carnes históricos vivas

romperam e seduziram o espectador para o novo olhar hipermoderno, o visceral e o rasgo na busca desses extremos.

3.2 O Visceral e o Rasgo: a Busca dos Extremos na Materialidade Cruel da Simulação Relacional

O visceral e o rasgo fazem parte da poética ilusória, capaz de seduz o espectador às obras de Adriana Varejão. Remete-o a analisar seu posicionamento na modernidade, a refletir sobre sua condição ativa no universo de pessoas que conspiram por desejos, por sede de poder por todo lugar. Adriana Varejão com sua arte proporciona ao espectador o diálogo, de modo a questionar o que está posto diante de si. Na obra *Entre Carnes e Mares* de Adriana Varejão é possível enxergar as armadilhas hipermodernas. Os rasgos feitos nas telas em branco, subsídio aparentemente inocente, mas de relevância ao espectador seduzido pela arte, pois este se depara com uma profundidade repleta de significados diante do seu olhar.

Para alcançar suas aspirações, o homem ao longo de toda História, usou de argumentos e artifícios diversos, e até de volúpia para seduzir o outro. Como não ser seduzido diante do mundo imagético, poluído pelas lentes das câmaras, da mídia que publicam tantas informações? Tal questionamento tornou-se possível com base na dominação que o espectador tem diante de sua obra.

Figura 17 - *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho*, 1998, instalação com 21 pinturas a óleo

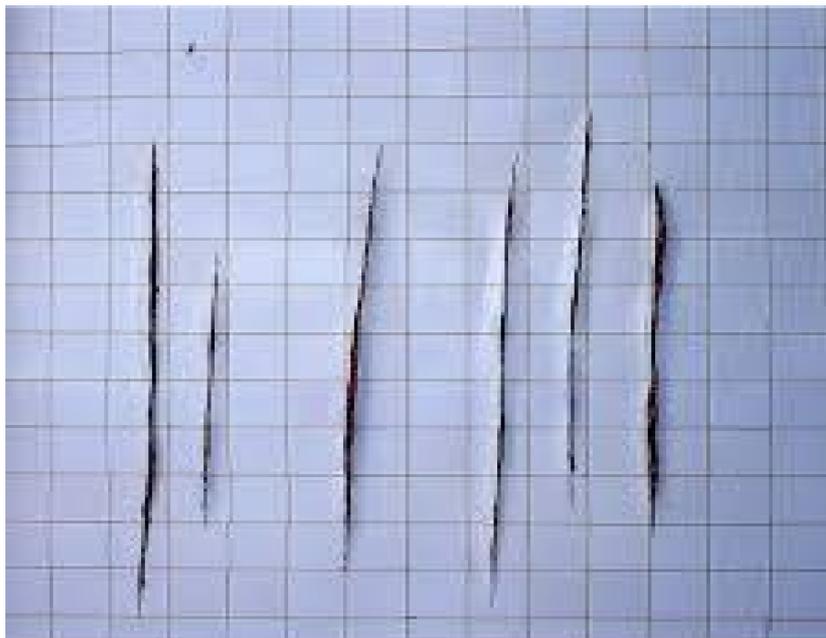


Fonte: Varejão (2009, p. 121).

Na figura acima, assim como toda obra de arte de Adriana Varejão a princípio gera o estranhamento e depois a familiaridade com os elementos que se materializam diante do olhar. São inúmeros efeitos que encantam e subjagam esse “olhar” como representados na obra acima. Adriana Varejão produz obras híbridas, cria imagens ilusórias, produz a historicidade, seduz o espectador na produção de sua arte. A presença do visceral e do rasgo em sua obra são efeitos relevantes, que podem ser vistos pelo excesso de materiais ou a ausência deles. Comumente chama a atenção do espectador pela poética pessoal da artista. É a fabricação de um tecido voltado ao erotismo, o pornográfico sem censuras, como apresentado nas obras: *Azulejaria Verde em Carne Viva* (2000) e *Parede com incisões à La Fontana* (2000). A artista Adriana Varejão utilizou do jogo dos artifícios que consequentemente propiciam e hipnotizam, por meio da sedução e ilusão do espectador. Os rasgos numa superfície rígida correspondem ao nada que se abre ao mundo.

Essa materialidade ultrapassa a criação poética, por meio de um olhar novo, do espectador, saindo da superficialidade, para uma profundidade, tornando o sentido real da ilusão. É a potência de uma aparência projetada no espaço com intensidade de forma invasiva. Mas que permite o diálogo com o espectador, mesmo com processo ilusório da aparência. O espectador poderá retomar a apropriação de toda uma memória histórica, privada ou coletiva. Um filme imaginário que o envolve, leva a exaltação sensorial na busca dos extremos, não importa qual espaço esteja mencionado é sempre uma tensão.

Figura 18 - *Paredes com incisões à la Fontana*, 2000, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira



Fonte: Varejão (2009, p. 220).

A figura acima mostra a poética de Adriana Varejão centrada no imaginário e no resgate que perpassa o mergulho de suas memórias, na profundidade e na superfície do agora, representada nos rasgos da imagem acima, *Paredes com incisões à La fontana*. A tela acima apresenta rasgos em uma superfície ríspida, quase inabalável, mas que com a sensibilidade da artista conseguiu romper com o impossível. As incisões são um desafio a penetrar nesse mundo desconhecido do humano, quem sabe o coração do homem, romper a casca protetora da mentira, da falsidade, da incredulidade e da crueldade histórica. A ferida da sociedade que ainda não sarou, sangra diante do novo olhar quando o espectador enxerga para além da superfície. Com o processo de modernização da sociedade, o indivíduo conseqüentemente sofre o esvaziamento da cultura. Para que esse indivíduo não se torne algo desconhecido de si mesmo, desprovido de memórias, Adriana Varejão cria as fissuras, rasgos hipermodernos nas histórias comuns, ou mesmo da História Colonial Brasileira. São aberturas que ressuscitam as memórias e contracenam com a atualidade hipermoderna. A ruptura que reconstrói a identidade esquecida ou contada de maneira diferente, como apresentada na obra abaixo.

Figura 19 - Filho Bastardo - 1992, óleo sobre madeira



Fonte: Varejão (2009, p. 63).

Na obra de arte acima, *Filho Bastardo*, Adriana Varejão exprime a cena deplorável dos senhores colonizadores, exploradores de terra e assassinos de sonhos. São homens que ao longo da História da Humanidade se sentindo todo-poderosos, com frieza estupravam nativas, e trabalhadoras negras. Para eles eram seres inferiores, mas capazes de lhes proporcionarem os mais alucinantes gozos de seus instintos selvagens. Ato nojentos históricos de selvageria

que ainda acontecem. Portanto, a obra de arte de Adriana Varejão rompeu o azulejo dos poderosos coronéis exploradores e por rasgos históricos pornográficos descortina a síntese de horrores guardados na História colonial Brasileira, acreditados como gestos normais, lícitos provindos daqueles que fabricavam suas próprias leis.

Figura 20 - *Mapa de Lopo Homem II*, 2004, óleo sobre madeira e linha de sutura



Fonte: Varejão (2009, p. 53).

Adriana Varejão é essa artista que, por meio da arte, mexe com a elite da sociedade hipócrita conservadora, e que ainda existe por todo o mundo, desvendado no rasgo do *Mapa de Lopo Homem II*. Desse modo, a obra de arte *Entre Carnes e Mares* de Adriana Varejão retorna por meio do rasgo a esse imaginário reprimido, numa teatralidade visualmente polifônica, de sons dolorosos aos ouvidos de quem as observam e que ganham vida, pelo corpo das tintas, o jogo ilusório da aparência, e pelo poder sedutor do olho do espectador. A Artista não quer reviver o passado, mas instigar o nascimento do olhar para o mundo atual repleto de sentidos imprevistos.

O Imaginário, cenário que a artista alegoriza, foi produzido pela representação do orgânico e do irreprímível, que faz insurgir por meio do excesso e variedade de materiais empregados e também da diversidade de linguagens e efeitos, nos rasgos de suas imagens. Ela utiliza de elementos de representações essenciais, como o azulejo que é basilar nas suas obras, simboliza a coisa organizada, a frieza a persistência. Esse azulejo também representa a ação dos exploradores e os rituais históricos como na obra *Proposta para uma catequese: morte e*

esquartejamento. Numa analogia moderna homens cruéis, assassinos frios de sentimentos, com coração de pedra.

Figura 21 - *Proposta para uma catequese: morte e esquartejamento*, 1993, óleo sobre tela



Fonte: Varejão (2009, p. 64).

Do mesmo modo, no contexto histórico mostrado na figura acima, a artista utiliza a carne como o elemento que simboliza o calor, a vida, o paradoxo, morre para viver. A carne representa algo capaz de produzir desordem, com sua temperatura quente, algo visceral. No contexto histórico da modernidade a carne sacia os desejos carnis dos senhores exploradores, pelo calor da sedução, do sexo, do prazer ao gozo que gerou o filho bastardo em toda a trajetória da vida humana. Adriana Varejão utiliza ainda as águas dos mares em toda sua imensidão, seus movimento e enigmas, as quais os exploradores usufruíram de sua beleza nas grandes navegações para assim também praticarem o mal. Essa multiplicidade de signos projeta a poética visual e pornográfica de Adriana Varejão, intrinsecamente expressando a carnalidade-visceralidade do gesto humano, pintando a crueldade histórica vista na imagem abaixo.

Figura 22 - *Azulejaria verde em carne viva* - 2000, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira



Fonte: Varejão (2009, p. 209).

A pintura *Azulejaria verde em Carne Viva* é tocada pelo olhar do espectador, que seduzido por esse imaginário sente a exaltação sensorial do toque, inelutável. Ele é tencionado por algo, rememora a vida e a morte seja no âmbito individual ou no âmbito do universo. A teatralidade das cores e excessos dá vida à realidade fictícia da obra, o encantamento da aparência metamorfoseada, uma característica da hipermodernidade. Nesses rasgos, transborda do espaço vazio a materialidade do imaginário, o encantamento da captura desse olhar, fascinado de memórias. Como enxergar o processo de transição irrompido da profundidade, onde havia uma superfície concreta, vazia, esquecida? A autora considera que é o diálogo da obra com espectador que completa a obra. Da mesma forma a pintura-carne potencializa a significação simbólica que perpassa no paradoxo. A assimilação de uma memória visual, que se torna bizarra, mas familiar. “Esta é uma pintura que fala de si falando das estratégias de captura do olhar: encantar e iludir”. (VAREJÃO, 2009, p. 221). A Obra de Adriana Varejão não receia a utilização de artifícios, de elementos e excessos para extravasar no jogo fantástico, sensual das aparências. Para Varejão:

A pintura não é a arte cosmética por excelência e por essência, aquela em que o artifício exerce sua sedução com a maior autonomia em relação ao real e à natureza? Com efeito, a atividade pictórica não se contenta em modificar, embelezar, maquiar uma realidade já presente, cuja insuficiência natural poderia ser exibida se a privássemos de seus ornamentos, como uma mulher que se apresentasse sem maquiagens. Se tirarmos as camadas de pintura de que o pintor se serviu para representar formas em um quadro, nada restaria, a não ser a brancura nua de uma

tela. Nenhuma realidade se dissimula sob as cores. Quem quisesse a todo custo encontrar aí o que chamamos real, deveria procurá-lo em outro lugar, ao lado, fora, no exterior da imagem pintada, mas não sob ela, pois, a pintura não esconde nem encobre nada. Ela não nos mostra uma aparência ilusória, mas a ilusão de uma aparência, cuja própria substância é cosmética. Ao contrário de outras formas de ornamento, esta não se contenta em exceder o real acrescentando-lhe enfeites que mascaram sua natureza: pretende substituir a ele, oferecendo uma imagem cuja natureza se esgota inteiramente na aparência, um universo que é apenas o puro efeito ilusório de um artifício. (VAREJÃO, 2009, p. 224).

Todas as obras de Adriana Varejão surpreendem o observador, por meio da visualidade que causa uma estranheza e ao mesmo tempo é possível si identificar com algo muito íntimo, seu interior, ou seja, o paradoxo que produz a captura desse diferente olhar. A imagem se forma, por meios dos signos e significados, que constituem a materialidade, e onde as formas exprimem toda narrativa, não fixando o final.

As rupturas e superações para a criação do novo perpassam pela desconstrução dos signos, representadas pela simbolização do visceral, da vida pulsante no cenário de cores e formas, que fazem jorrar um mar imaginário de alucinação e hesitações de desejos, a simbologia da carne remete na construção de ações agressivas, ora passivas, mas de ilimitada espacialidade, de vontades de maneiras teatralizadas. Na obra *Comida*, o visceral cenário de interpretações produz sentimentos e indagações, traduzidos das várias linguagens apresentadas, que geram sentimentos de amor e dor.

Figura 23 - *Comida*, 1992, óleo sobre tela



Fonte: Varejão (2009, p. 98).

O imaginário que se confunde com o concreto, a carne que tem caloria, movimento cru, sangrento e implacável. O real que se perde na aparência, ou seja, a profundidade da visualidade apresentada nas obras expõe a historicidade temporal de cada imagem, o movimento que abre, transborda e mexe com as tensões dos espectadores numa completa adesão e explosão de sentimentos, a maquiagem da arte de puro efeito ilusório da simulação relacional se materializando no espectador.

Esses sentimentos expressos nos espectadores diante das obras da artista Adriana Varejão se tornam reais, sejam de espanto ou admiração, pois o espectador abstrai da obra aquilo que ele não tem dentro de si e que está somente no seu imaginário, é algo que vai completar ambos, o paradoxo. A arte mantém na intimidade sua forma relacional, e tem como elemento extraordinário o diálogo, por meio da arte, portanto é possível gerar uma sociabilidade no contexto político, social e cultural. Diante da obra de arte *Entre Carnes e Mares* de Adriana Varejão, o espectador não resiste à materialidade que a simulação relacional produz nele, pois é inelutável. O olhar capta o que seu interior está cheio, mesmo de maneira simulada, e acredita ser real o que é imaginário, e verdadeiro o que é falso.

A materialidade cruel da simulação relacional ocorre pelas várias manifestações de sentimentos na vida do indivíduo num jogo entre os homens e o tempo. Adriana Varejão apresenta em suas obras os recortes emblemáticos mais aleatórios do contexto histórico, que sobressaem aos limites da forma para produzir nova forma. O irreal que se materializa como real, o simulacro como verdade, sob o olhar do espectador que cria as imagens a partir do tecido artístico produzido por Adriana Varejão, por meio do estilo visceral e da teatralidade relacional das formas criadas e de ações representadas. Sendo a representação dessas causadoras de dores, repugnância e admiração, pois elas são muito eróticas, pornográficas, há muitos detalhes e subversões diante do “olhar humano”.

Essa materialidade criada pela artista faz vir à tona outra face do contexto histórico, por meio do olhar reflexivo do espectador e causa lhe dor. A essa dor, Clément Rosset descreve ser inelutável, pois a realidade é cruel, não podendo ser evitada, não são irreais. Os rasgos trazem a realidade cruel da degeneração dos valores humanos subjugados ao bicho homem.

Figura 24 - *Figura de Convite III*, 2005, óleo sobre tela



Fonte: Varejão (2009, p. 72).

A obra de Adriana Varejão confere-se pela construção metafórica, entre objetos simbólicos em conflitos, o jogo do excesso da ilusão e a ressignificação por meio da multiplicidade de efeitos em suas telas. Na *Figura de Convite III* (2005) a autora expõe um cenário em azulejaria com figuras que ornamentam a entrada de palácios, conventos e até os jardins portugueses dos séculos XVII e XVIII. A artista busca o contraste gestual da cortesia, o gesto fidalgo e cortês, apresentado por uma protagonista feminina e selvagem, com uma cabeça feminina decapitada na mão, ora essa encenação iconográfica, de rituais antropofágicos de guerreiros selvagens, pressupõe reavaliar num outro olhar criticamente o contexto histórico vivido. Esse movimento do ato imaginário do canibalismo ao ato de cortesia, apresenta o paradoxo, que é caracterizado pelo espelhamento da história, tecido poeticamente que é cerzindo ponto a ponto, com imagens produzidas para a refletividade desse diferente olhar. O enxergar dentro do próprio olho, buscando a realidade. Para a artista, sua obra é uma narrativa sem discurso:

A forma do azulejo- íntegro ou lascado, pouco importa- está sempre a 'quebrar em pedaços' (JCMN) as intenções caudalosas de qualquer esforço discursivo. Por isso, em cada minuto e por todo o tempo da contemplação, nenhum ponto de vista é assumido pelo espectador é o final, a exigir soberania sobre os demais. (VAREJÃO, 2009, p. 77).

Entre Carnes e Mares de Adriana Varejão motivam a dialogar de um lado a de identificação do que se pensa ver, do outro lado a identificação para o novo olhar, o hiper-real

que surge e se materializa. Com Adriana Varejão vê-se o nascimento de uma biografia, a arte da hipermodernidade gerada pelo rasco, a ruptura pela ilusão que seduz uma intensidade ainda não descoberta. Uma abertura cheia de percepção do diferente, que surge a partir do olhar, da superficialidade aparentemente inocente, mas que carrega o questionamento a dúvida e a certeza do novo. A maneira híbrida que gera liberdade de expressão como na obra abaixo.

Figura 25 - *Azulejos*, 2000 óleo e gesso sobre tela



Fonte: http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/adriana_varejao/archives/uploads/2014/06/Celacanto%20provoca%20maremoto_2004_S%C3%83%C2%A9rie_Mares_e_Azulejos.html

Paradoxalmente tenciona, estimula o oculto, de modo que o passado não é desprezado, e valoriza-se as conquistas, mas o presente tende a abrir o campo de visibilidade, face à arte na temporalidade. As figurações novas por meio da materialização de uma poética contrastante e dissonante, pelo prazer de ir além do que se vê seduzir e encantar, para despertar o oculto. Esse olhar distraído é seduzido ao ato investigativo, questionador diante do estranho, do esquisito, que é devorado pela contemplação da imagem.

Figura 26 - *Extirpação do Mal por incisura*, 1994, óleo sobre tela e objetos



Fonte: Varejão (2009, p. 105).

A imagem acima, expressa a materialidade e efeitos utilizados por Adriana Varejão para seduzir o espectador, de maneira antropofágica o captura pelo olhar, alimenta-o de repulsa e até de admiração e fascinado pelo espetáculo do horror não consegue se livrar. O espectador sofre uma inquietação da desreferencialização e repotencializada da rebeldia do excesso e do caótico com a hipermodernidade compulsiva de movimentos da obra de arte. Assim, espectador e obra viva constroem juntos, memória e presentes, numa extirpação do mal da História. Vive-se do presente, a realidade do futuro incerto, impossível, ao olho do espectador, ou seja, a materialização cruel da simulação relacional.

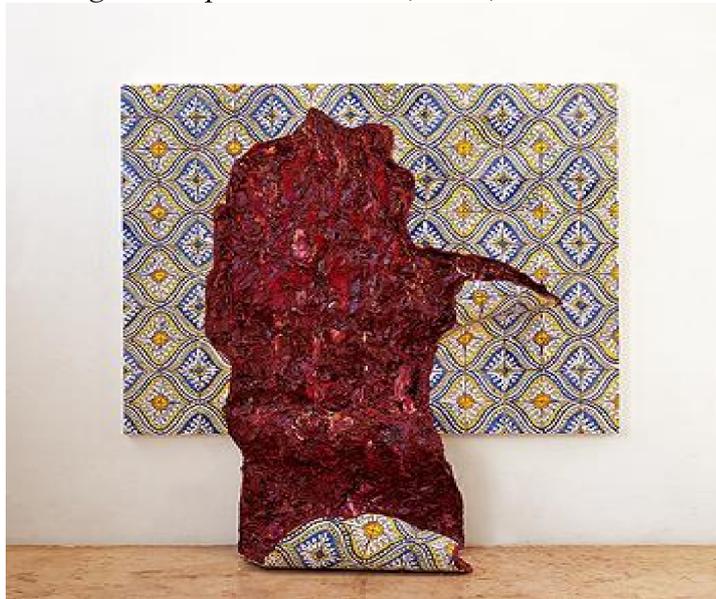
3.3 A Sedução Extremada do Corpo Artístico e Sobreposição Vital: Arte do Não Dizer e Arte do Acontecimento

A sedução está presente ao longo de todo o processo da vida humana, cujo objetivo é de personalizar e psicologizar o indivíduo na concretude de seus desejos: sexuais, políticos, econômicos, entre outros. Na hipermodernidade, a sociedade adota preponderância com a diversidade de coisas a seu alcance, as imagens, informações, a publicidade de produtos, objetos e pessoas, ou seja, em todos os campos há uma alucinação sedutora. Uma massificação de informações midiáticas que o faz aproximarem de suas escolhas, seduzido e teleguiando, mas mantém a sensação do controle, da auto afirmação. Para o autor Jean Baudrillard:

A sedução também opera à maneira de uma articulação simbólica, de uma afinidade dual com a estrutura do outro o sexo pode ser resultado por acréscimo, mas não necessariamente. Ela seria antes um desafio à própria existência da ordem sexual. E, se nossa “liberação” parece ter invertido os termos e constituído um desafio vitorioso à ordem da sedução, não é certo que esse triunfo seja apenas superficial. [...] Pois todas as liberações e revoluções são frágeis, e a sedução é inelutável. (BAUDRILLARD, 1991, p. 51-52).

O autor considera que a sedução é como um jogo das aparências opulente de inflexões de amor e ódio, com a obscenidade como desvio, mas de cumplicidade, de modo que represente a força paradoxal dominante nesse período pós-moderno. Essa articulação simbólica está presente nas *Séries Línguas e Cortes* (1995) de Adriana Varejão que distancia da significação histórica e decorre à exploração do mundo e imagem.

Figura 27 - *Língua com padrão sinuosa*, 1998, óleo sobre tela e alumínio



Fonte: Varejão (2009, p. 198).

O que está diante do olhar por meio da tramas e torna outra coisa, devido à sedução do olhar, que é direta, sendo a mais pura. Essa sedução pode ser sentida quando se está diante da obra de arte de Adriana Varejão *Língua com padrão sinuosa*. A artista faz uso de efeitos que envolvem erotismo e que submete ao poder da sedução o espectador. Abrindo mão de fatores icnográficos, ela na figura acima explora os limites entre o universo e a imagem, essa criação a partir da ordem irreal, mais intensa que o poder, e intrinsecamente ligada ao desejo.

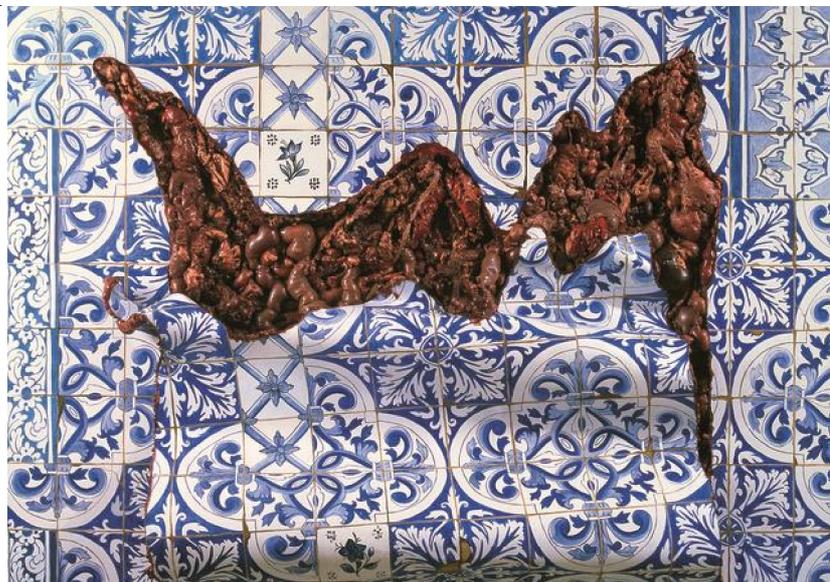
A arte de Adriana Varejão se apresenta na universalidade de sentidos e significados. A *Língua* que comunica, a que se alimenta participando do paladar, a que destrói pela falácia, a que dá prazer no ato sexual, possui uma sedução mortal na sublimação das aparências, de maneira extremada compõe o corpo artístico.

A sedução usa de artifício circular, desafiador, torna a imagem irreal e que mata. Baudrillard (1991) refere-se ao real como um lugar de desencantamento, simulacro contra a morte, não importando assim com o real. Isso ocorre no transcorrer da história, num terceiro momento a hipermodernidade e a sedução presente é o que sacia e alimenta a conduta do individualismo narcisista, de maneira singular, e não é possível representar, pois ela é inelutável, já que é inseparável do querer, e o outro não é perceptível, só existindo o “Eu”, o momento para o *selfie*, ou seja, ver sua própria imagem, para satisfazer suas vontades. Isto se justifica na teoria de Baudrillard (1991) que descreve:

É por isso que, dentre todas as grandes figuras da sedução, pelo canto, pela ausência, pelo olhar ou pelo disfarce, pela beleza ou pela monstruosidade, pelo brilho, mas também pelo fracasso e pela morte, pela máscara ou pela loucura, que povoam a mitologia e a arte, a de Narciso destaca-se com força singular. (BAUDRILLARD, 1991, p. 77).

A força singular do narcisismo hoje faz o indivíduo conturbado em meio a tanta ansiedade por beleza, querer eternizá-la. A ficção virou realidade e ocorre até por meio da mutação do corpo. O simulacro do humano, tornando-se num personagem de cinema ou em um brinquedo. É o imaginário virtual se materializando, por meio da articulação incessante. Esse fator ilusório está presente na obra de arte *Entre Carnes e Mares*, representado pelos contrastes, os diferentes tipos de sedução e o jogo de artifícios interagindo para a construção extremada da poética de Adriana Varejão, de maneira a atrair os próprios signos, que metamorfoseiam ora língua ora tapete ou outra coisa qualquer viva.

Figura 28 - *Azulejaria “de tapete” em carne viva*, 1999, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira



Fonte: Varejão (2009, p. 203).

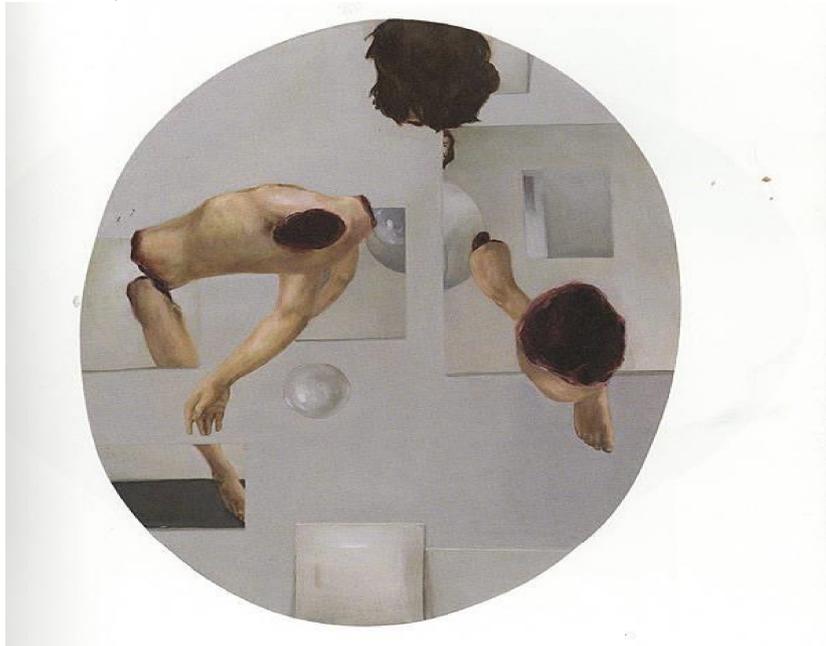
A obra de Adriana Varejão tem relevância para esse olhar hipermoderno. Alegoricamente, a língua artística em seus vários significados pode representar a ruptura dessa barreira ignorada e tão superficial dos sentidos e pela complexidade do presente mundo do espetáculo. Esse ciclo da extremada sedução não tem fim fora dela, e é nela que se apresenta o paradoxo, se seduz para seduzir o outro, mas é seduzido para a satisfação de si próprio. Na obra *Da Sedução* de Jean Baudrillard (1991), o autor afirma:

Não há parada no ciclo da sedução. Pode-se seduzir esta para seduzir a outra, mas também seduzir a outra para se comprazer. [...] Mas ser seduzido ainda é a melhor maneira de seduzir. É uma estrofe sem fim. Assim como não há ativo nem passivo na sedução, não há sujeito ou objeto, nem interior ou exterior; ela atua nas duas vertentes, e ninguém as limita ou separa. Ninguém, se não for seduzido, seduzirá os outros. (BAUDRILLARD, 1991, p. 92).

O indivíduo fragilizado é encorajado, por meio da sedução, e dominado entrega-se no jogo alucinador, advindo da insensatez dos seus desejos. Todas as partes envolvidas são importantes, tornam-se cúmplices, paradoxalmente inseparáveis, uma armadilha da aparência que transforma e cria o irreal, como mostra as obras de Adriana Varejão.

Na hipermodernidade, a sedução tecnológica, aniquila o convívio social, e há o processo de afastamento do indivíduo de forma física, gerado pelo encurtamento das distâncias. Isso é resultado da extensão do desenvolvimento tecnológico, é a overdose de informações, sejam por imagens ou textos escritos. Mas esse indivíduo não está sozinho e seduzido, mantém-se conectado a uma rede virtual universal, que o une, e corresponde ao contraste paradoxal. Esse posicionamento moderno é uma versão exacerbada de valores da hipermodernidade, marcada pelo efêmero, que não se sabe quando e como acaba, num ritmo frenético, veloz, na busca incontrolada pelo gozo de seus desejos. Os membros mesmo separados continuam vivos, pulsantes pela sedução no reflexo desse olhar espelho, representado na imagem abaixo.

Figura 29 - *Reflexo de sonho no sonho de outro espelho*, 1998, vista da instalação, 24ª Bienal de São Paul, 1998



Fonte: Varejão (2009, p. 123).

Na sedução, o que importa é a aparência, e ela opõe-se inteiramente a qualquer estrutura anatômica do destino, sendo autossuficiente em sua inteligência e poder, no contraste o importante é a distinção das coisas, do espaço que se ocupa. A sedução tem o segredo e a estratégia da manipulação das aparências, do excesso, quando isso acontece, sai de cena o ser e há o desmonte do real, surge então o novo, isso se vê na obra de Adriana Varejão.

O que impera é o artifício representado diante dos signos, por meio da simulação, que os tornam sublimes e irresistíveis, podendo dizer, a moda. O jogo de signos também acontece em todas as áreas, na arte, na política, no corpo, na economia e na religião. Ocorre que o indivíduo tem a convicção de que governa as atitudes, que tem o domínio da razão. Essa histeria do indivíduo que explicita pelo gozo, mesmo que efêmero, entretanto é traído por suas vontades, a trama de valores e não valores que o sustenta, é o vazio que transborda e que permanece cheio de poder para a vida feliz, mas sem sentido, e que segue como puro movimento artístico, responsável pela democracia, que Lipovetsky considera como a transportação da maneira subversiva revolucionária de domínio da arte.

A felicidade aparente do indivíduo o expõe na verdade com máscara. No subcapítulo: *Os abismos superficiais* da obra *Da Sedução* de Jean Baudrillard, ele afirma: “A sedução é aquilo que desloca o sentido do discurso e o desvia de sua verdade”. Mas, por meio do contraste paradoxal, da ansiedade na rapidez de alcançar seu objetivo e da depressão em não

conseguir fixar-se ao objeto de desejo, faz interpretação dessas aparências, que desprende ou adota o discurso presente individualista.

A subjetividade do universo artístico é simulação dos movimentos, a teatralização da vida sem fronteiras e dos clichês, mostrados na obra de Adriana Varejão. Na hipermodernidade, o contraste e a sedução também vivem o paradoxo, na era da informação, do acesso à internet, da facilidade do hiperconsumo de celulares, de televisores e outros equipamentos eletrônicos aos quais a sociedade faz uso diariamente, podendo adquirir orientações e informações para construir mais conhecimento, porém vê-se o aumento da ignorância intelectual humana.

A arte na hipermodernidade consiste em revelar a essência da existência ou inexistência do ser, do imediatismo, do hibridismo, da hipertextualidade, de maneira subjetiva, das experimentações, da angústia que caminham na contramão da moral. A obra de arte expõe signos que se transmutam em outras imagens, poli múltiplas por meio de alegorias, e é possível que na obra *Entre Carnes e Mares* de Adriana Varejão apareçam esses elementos, hibridismo, e a hipertextualidade fragmentada de maneira temporal e espacial como na obra abaixo.

Figura 30 - *Mãe d'Água*, 2009, óleo sobre fibra de vidro e resina



Fonte: Varejão (2009, p. 4).

A produção de novas imagens por meio da arte relacional com outras áreas, sistemas variados de apresentação à leitura e ressignificação de significados, que interfere em situações complexas. Sobretudo, se relaciona com a política e de maneira muito rápida. Mas a arte

apresenta-se na hipermodernidade de maneira virtual, saindo das telas de Adriana Varejão e em outro viés, da virtualização e do sem sentido.

Para Lipovetsky, essa lógica da sociedade é submetida a uma vultosa transformação, ganha destaque o hedonismo, a psicologização do social e político e a permissividade, “concretizando-se no liberalismo globalizado, na mercantilização quase generalizada da maneira de vida na exploração da razão instrumental até a ‘morte’ desta, numa individualização galopante” (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 53). Essa individualidade é o egoísmo do homem. Mesmo diante dos sinais que marcam a pele, trinca sua honra, continua firme seu superego. A corrupção de valores, a discriminação e a intolerância a diferença, exposta no varal da vida, não são percebidos numa sociedade do aqui e agora.

A obra *Açougue Song* é a representação de uma sociedade que vive de aparência, finge estar viva, num mundo virtual, frio, distante, petrificada em sua insignificância humana.

Figura 31 - *Açougue Song*, 2000, técnica mista sobre tela



Fonte: Varejão (2009, p. 180).

O mundo hipermoderno é intempestivo, nele vive-se o presente, o aqui e agora. Regido pela arte dos movimentos intensos. A superposição de artifícios e efeitos midiáticos dos *flashes* instantâneos, imagens virtuais, aproximando do extremado corpo artístico de Adriana Varejão. O espetáculo dos painéis eletrônicos, das câmeras e vídeos monitoradores, a poluição de símbolos em geral, com e sem harmonia, que interagem ou não, com o homem-objeto ou objeto-homem (máquinas), seduzido pela imagem.

Esses artifícios tecnológicos dominam a natureza do homem, e esse é o retrato do excesso produzido na obra de arte de Adriana Varejão, recorrentes nos dias de hoje, que permite levar o indivíduo espectador à materialização de tudo que o cerca, com tamanha insensatez do *eu*. Portanto, torna-se indiscutível fragmentação dessas multifacetadas para o entendimento da vida hiper.

Nas obras de arte de Adriana Varejão, *Reflexo de sonhos no sonho de outro espelho* e *Castas mexicanas: espanhola, mestiças, castiça*, para entender o fenômeno que ocorre dentro do indivíduo, expressa sua imagem na tela, se vê na obra, para sentir a pele do outro, enxergar de fora de si mesma, como na obra abaixo, pois não se explica consumir tudo isso de maneira ampla, convulsiva e sem sentido.

Figura 32 - *Testemunhas oculares X, Y, Z.*, 1997, óleo sobre tela, porcelana, fotografia, prata, vidro e ferro



Fonte: Varejão (2009, p. 126).

Na imagem acima, *Testemunhas oculares*, a artista mostra a capacidade da imagem em movimentar o íntimo do indivíduo. A imagem é poderosa, nesse caso torna-se o reflexo de si mesmo para sentir a intimidade do outro.

O espetáculo produzido pela poética de Adriana Varejão com os diversos efeitos do elemento da carne, pulsante erótica que leva a admiração, repulsa do espectador, faz recorrer ao espetáculo produzido nos dias atuais. Uma Era mais que hipermoderna, onde as imagens capturadas por espectadores não fazem fragmentos. Usam na íntegra a gravação de um

momento trágico, angustiante do som do estalar da madeira que queima, em consonância com os gritos de alguém na tragédia. Também pode ser o silêncio pela ausência da vida, enquanto o seu semelhante esvai-se, sangra, intoxica ou queima, desprende-se a pele do corpo, não artisticamente. Imagens do real, mas em consequência do fogo, o espectador aprecia de maneira espetacular! Este indivíduo espectador se arrisca na tela real da vida, em meio ao perigo, seja este perigo um tiroteio ou outro perigo, o que importa é o *flash* e nele a contemplação da imagem, e estes são os elementos do tecido extremado da Hipernormodernidade do aqui e agora.

De modo que na hipernormodernidade se vivencia o paradoxo e a poética do efêmero, o belo e o feio são relevantes, discute-se mais, tolera-se menos, ouve-se muito, atende-se pouco. Expõe-se mais e exige-se privacidade, entretanto, suas imagens circulam nas redes sociais. Na hipernormodernidade perpassa o universo artístico de atuação intensa, imagéticas, a propaganda de simulacros oferecidos pela mídia sedutora. O sem sentido é explicitado por momentos de angústia de muito sofrimento da sociedade por meio da tela da televisão, nos telejornais, expostos de tragédia, um espetáculo ocular do horror, como mostra a figura abaixo.

Figura 33 - Olho de porcelana, 1997



Fonte: Varejão (2009, p. 128).

Esses momentos, também são aparentes na obra de arte de Adriana Varejão, pois sua obra percorre a longa trajetória da História da Humanidade, o desenrolar de laços do bem e do mal, a formação de muitos simulacros ideológicos, religiosos e políticos. Momentos históricos

marcados por grandes sofrimentos da humanidade. A arte de Adriana Varejão tem seu valor crítico, incomoda, ela faz o espectador vir a êxtase quando capturados por suas obras, esse jogo do constate do tudo e nada a dizer, o estranhamento e a naturalidade do ver. Uma arte que produz surpresa da incompreensibilidade, saída da tela para o extremado tecido midiático, de uma a sociedade intelectual cínica, obstinada pela moda e por seu humor cordial, mas que é insípida. Uma imagem histórica que pode ser engarrafada, esquecida, mas que com Adriana Varejão esse contexto histórico é quebrado, desconstruído para o novo olhar da profundidade á superfície, mesmo que engarrafado como mostra a imagem abaixo.

Figura 34 - Distância, 1996, óleo sobre tela, madeira, garrafas, óleo de linhaça



Fonte: Varejão (2009, p. 161).

Na imagem acima, a artista usa uma variedade de elementos para reproduzir sua arte, que remete ao contexto histórico da sociedade moderna. A arte que Adriana Varejão apresenta em suas obras é o misto de fenômenos que por meio da sobreposição de materiais e informações, ela cria movimentos e dá vida a obra. Diante da contemplação do olhar do espectador, a obra o seduz a regressar ao íntimo da criação, ao passado. Depois de mergulhado, o transporta de volta ao tempo presente pelos detalhes sentidos na obra. A hiper-realidade advinda dessa arte mostra o que está para além da obviedade. Por meio da teatralidade, a partir das apropriações que a artista utiliza, após percorrer caminhos de experimentações diversas. Adriana Varejão consegue uma espetacularização inédita hiper-real de efeitos ao espectador. A criação se torna hiper diante de sua multiplicidade de efeitos e

materialidade da arte ilusória sedutora que ela propõe um vislumbre diferente, novo e atualizado, apresentado no recorte da obra *Folds 2* abaixo.

Figura 35 - *Folds 2*, 2003, óleo sobre tela e poliuretano em suporte e madeira



Fonte: Varejão (2009, p. 2193).

A utilização da sobreposição dos múltiplos fragmentos históricos, e o emprego de elementos essenciais: tais como o azulejo, o corpo, a carne são elementos de composição de vida e arte. Esses promovem a transgressão no olhar sobre a arte, de modo a se tornar uma realidade nunca vista.

A contemplação do olhar proporciona o simulacro da verdade, incapaz de ser algo diferente do que o olho vê. Considerando a regra de Adriana Varejão da admissão à sua linguagem pictórica, ela afirma ser o movimento dos olhos e os sentimentos do espectador, por sua impressionabilidade que determina a arte da hiper-realidade. Há um campo de ampla de visão ao espectador sobre a obra de arte, pela impulsividade da forma de criatividade e ousadia da artista. Sendo intrínseco à maneira de produzir, ofertados uma gama de sentimentos e de sentidos, mas as escolhas são feitas no espectador que é subjugado da contemplação ou crítica.

A arte e sobreposição vital podem ser observadas pelos enigmas encontrados na obra de arte abaixo, *Laparotomia Exploratória*, onde há um jogo de materialidade, no qual a carne viva nela simbolizada irrompe da tela pelos rasgos. A ideia de que arrancou-se a pele do

corpo, sensação da ruptura da pele formada pelo azulejo figurado, imagem hiper real de movimento dilacerador.

Figura 36 - *Laparotomia Exploratória I*, 1996, óleo sobre tela e massa epoxi



Fonte: Varejão (2009, p. 117).

O hiper real que instiga sentimentos diversos nessas imagens parodiadas, de feridas que sangram. A abertura entre tempo e o espaço históricos, na obra de arte de Adriana Varejão, são como feridas que se tornam tão humanas, pela sobreposição de materialidade, de acontecimentos, mas vital, gerando a produção da hiper-realidade. Efeito que incomoda gestos que libera movimento, mas aprisiona também pela dor. Numa analogia, com a carne e o azulejo observam-se os dois lados da vida, a que sangra fresca, latente e a que está seca, porém a carne seca continua a validar a carne viva, por meio da técnica encontrada nos açougues, da conservação, e eis aí uma realidade, a carne banal e recorte de uma tatuagem banal, de acordo com Adriana Varejão, o trânsito de vísceras é o paradoxo da continuidade da vida, a produção hiper real. Arte e sobreposição vital da carne da tela apresentam a hiper-realidade por meio dos efeitos simulados, que revelam verdades. A carne, que por sua natureza se exhibe e se joga, que se vende, é atrativa no olhar.

Os Azulejos que são símbolos de limpeza não resistem à potência da carne e se sujam, tornando-se nojentos aos olhos do espectador. A teatralidade da tela se mistura ao movimento frenético da vida, tantas histórias, necessidades, sujeiras, vidas surgindo ou sucumbindo na encenação da obra de Adriana Varejão.

O fazer artístico na hipermodernidade torna a arte às vezes incompreensível, graças às diversidades temáticas, e o excesso de materialidade e até mesmo devido à ausência desses elementos. Com isso, o espectador precisa ser seduzido pela obra. A arte do não dizer pode ser interpretada em valor crítico, por meio da sedução e interação do público com a obra. Quando se está diante da arte de Adriana Varejão vive-se um mundo de estranhamento pela vida que a artista dá às suas obras, criatividade e inovações temáticas. As narrativas partem para a criação do novo, do extravagante, do sensual, erotismo e do pornográfico. Cada exposição é fundamentada na ousadia e radicalidade, e também reside na experimentação. A exposição das obras de arte de Adriana Varejão apresenta o mundo passado que abre para o diálogo com o mundo presente e que perpassa ao hiper-realismo. As Obras de Adriana Varejão não perpassam por uma narrativa fixa em um tempo ou lugar, ela é baseada na descontinuidade. A exposição dessas obras pode ser considerada um tecido de histórias, que não tem começo e nem fim, a não ser no espectador, que seduzido pela obra, não consegue dizer, isentar-se desse poder ilusório tentador que teatralizada o envolve no acontecimento ou conclusão da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: INTERFACES ESTÉTICAS

Descendo do grande ao pequeno, todo homem vive como um selvagem em seu covil, saindo raramente para visitar seu semelhante, agachado igualmente em outro covil. A grande família universal dos humanos é uma utopia digna da mais medíocre das lógicas.

(LAUTRÉAMONT)

Nesta dissertação, investigaram-se os aspectos paradoxais da obra de arte em tempos decadentistas e hipermodernos as transformações ocorridas ao longo da História da Humanidade. Buscou-se estabelecer alguns aspectos que foram relevantes para essa mudança, como a ruptura e ou a descontinuidade histórica, fatores que foram relevantes às transformações nesses períodos no campo da arte. Também trouxe como desafio à identificação das interfaces artísticas no contexto da modernidade na complexidade da criação artística do *corpus Os Cantos de Maldoror* de Lautréamont e *Entre Carnes e Mares* de Adriana Varejão. Percebeu-se a ousadia e a genialidade criativa dos artistas, por meio do jogo de artifícios, alegorias e metáforas utilizadas na produção poética, às obras permitiram um paralelo ao período da Modernidade e Hipermodernidade em seus momentos de transformação.

Estas são obras de arte imagéticas que motivaram a muitas indagações, por serem escritas em tempo e espaços bem diferentes. Percebeu-se em ambas a produção de irreverências imagéticas, cujos efeitos nas produções dessas imagens, remetem aos períodos da modernidade e hipermodernidade, capazes de provocar no leitor e no espectador um olhar crítico sobre a realidade, face ao contexto atual. Os temas apresentados nos diferentes contextos históricos das obras trouxeram diversos elementos artísticos, ritmo, cores, movimento, sentimentos, imagens e outros que ajudaram na construção de um olhar reflexivo e de contribuição para o diálogo entre passado e presente na construção do novo olhar diante do mundo imagético em movimento e perpassa por grandes transformações, do sem-sentido do hiper-real.

Os tecidos dessas obras foram cerzidos por elementos compostos da intensidade e da velocidade do acontecer da vida e morte e pela individualidade de cada artista. A arte frente à vontade de poder do homem ao longo da História da Humanidade. Sendo o paradoxo um elemento presente nas obras, tempero na construção da escrita. A obra *Os Cantos de Maldoror* de Lautréamont apresentou uma poética alegórica na produção das ações vividas no bestiário de pura crueldade, contrastou de maneira paradoxal com a sociedade moderna

decadentista, representando a potência criativa do homem e a fragilidade em todo o contexto histórico do querer poder, ou o querer atacar, de maneira dissimulada, com instintos animalescos e sem escrúpulos para alcançar status na sociedade e a despeito do Criador. Na obra *Entre Carnes e Mares* de Adriana Varejão também apresentou esse complexo alegórico de materialidade e historicidade que a artista utilizou por meio do paradoxo do estranhamento e a familiaridade com os elementos que se materializam diante do olhar do espectador.

Esse olhar poético é um dos elementos que compôs o tecido *corpus*, responsável pelos aspectos de sedução e dissimulação na produção estética da obra artística na modernidade e hipermodernidade. Nos *Cantos de Maldoror* algumas expressões exemplificaram a importância do olhar nas poéticas: “olhos vítreos a testemunha ocular de fatos, mas que dissimulado esconde a verdade”; “um olhar à essência do dionisíaco numa analogia da embriaguez”; “o olhar penetrante do Criador que vê de longe”; “o tubarão e Maldoror que olharam - se nos olhos durante alguns minutos e viram tamanha ferocidade nos olhares do outro”. Esse olhar está presente na obra *Entre Carnes e Mares*: “o olhar do espectador é seduzido pela obra”; “o olhar espelho onde se vê o outro para senti seu semelhante”; e esse olhar está presente na sociedade modernidade, nas câmaras de vídeo monitoramento, nas imagens das redes sociais, na *selfie*, por todos os lugares, não há privacidade na contemporaneidade.

Outro elemento fundamental na construção desse tecido artístico são os rasgos que aparecem nas obras de arte, significando a rebeldia contra o conservadorismo. Lautréamont com sua poética nervosa criou rasgos, por meio da garra e bicos, que dilaceraram com a prepotência humana, brincou de ser Deus e com a ventosa sugou o sangue. Analogia da representação do contexto de vida de uma sociedade capitalista. Adriana Varejão criou rasgos históricos que abriram fissuras ao contexto histórico de enganação e tortura, do passado, proporcionou um novo olhar crítico de ressignificação dos conceitos arraigados numa sociedade escravagista, patriarcal e hipócrita.

Nesse contexto, das interfaces da estética, outro elemento de grande potência para a formação desse tecido poético foi a representação da língua no *corpus*, ela proporcionou ao leitor-espectador analisar as críticas explícitas na produção poética, a blasfêmia contra o Criador, que para Maldoror funcionou como uma hidra de aço, a que fere e corteja. Também, para Adriana a língua (imagem) engana representa a simulação, a língua que dá prazer e que mata. A carne esteve presente nas obras do *corpus*, como elemento essencial no tecido artístico, são elas que representaram o sofrimento ao serem rasgadas e cortadas, se esvaíram

em sangue, e paradoxalmente ofereceu calor e prazer. A escrita do texto mostrou que esses elementos estão presentes no contexto da modernidade e hipermodernidade, onde o homem utiliza do olhar, da língua, da carne para seduzir, dissimular, enganar, e matar seus semelhantes, por meio de um jogo sedutor, e que passam despercebidos pelo próprio homem na velocidade do tempo.

A pesquisa dissertativa é de relevância social à compreensão do papel da arte em vislumbrar o paradoxo existente na sociedade contemporânea. Ela possibilita ao indivíduo moderno a reflexão do conhecer a si e o mundo em que vive, para alertá-lo criticamente quanto a capacidades de atuação no mundo. Ela proporcionou ainda, a compreender o poder que emana da natureza e da relação do homem com a mesma, seus efeitos e causas ao tentar comparar ou igualar-se a ela.

Enquanto ciência fica a busca incessante da criação, da experimentação e descoberta de novas formas e construção de algo que supere a sua existência, além do querer alcançar o infinito desejo da humanidade. Assim como Lautréamont produziu uma poética nervosa, sem limites, Adriana Varejão produziu um tecido poético de multiplicidade fragmentária de complexidade histórica e de transformação, ambos abriram rasgos históricos que continuaram a instigar o leitor e o espectador. Rasgos abrem o contexto histórico da vida do homem para a reflexão crítica, dessa busca incessante de resultados na satisfação de desejos para o gozo total, de sua pura vontade de poder e de atacar, de querer ser Deus.

A produção dessa escrita impulsionou uma análise da essência e ressignificação dos atos da insanidade humana, que segue determinada para o infinito, suas invenções sem limite, constroem máquinas para substituí-la, até que essas consigam dominá-la.

Portanto, ao concluir o texto dissertativo ficou evidenciado a visualização da alegoria e o jogo dos contrários, a simulação e sedução do mal na hipermodernidade que perpassa pelo dia-a-dia da sociedade, nas ações correlacionadas com a interação com o outro, por meio da arte Relacional. *Os Cantos de Maldoror* e *Entre Carnes e Mares* aproximaram todos os acontecimentos artísticos da tela real dos humanos, carnes e mares, bicos e garras, ventosas na relação do insaciável desejo, a formação do bestiário humano e a arte visceral, de vida e morte do real e irreal, cenário de uma sociedade desumana, a escrita instigou a reflexão de transformação humanizada para que o homem se torne um ser melhor.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola, 1901-1990. **Dicionário de filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bossi. Filosofia – Dicionários, enciclopédias. Benedetti, Ivone Castilho. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. *Asthetische Theorie*. Tradução Arthur Morão. Inforia estética. São Paulo: Edições 70, 1993.
- AGAMBEN Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: ARGOS, 2009.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2005.
- BACHELARD, Gaston, **Lautréamont**. Goiânia: Edições Ricocjhete, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles, **As flores do mal. Les fleurs Du mal**. Tradução e notas Ivan Junqueira [edição especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAUDELAIRE, Charles, **Sobre a modernidade o pintor da vida moderna**. [Organizador Teixeira Coelho]. Rio De Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. **La Transparencia del mal: Ensayo sobre los fenómenos extremos**. Barcelona: Pedró de La Creu, 58. Editorial Anagrama, AS., 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Campinas, SP: Papirus, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Ética Pós-moderna**. São Paulo: Paulis, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Volume 1. 3. ed. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Original: *Les PResSES Du réel*, Dijon, 1998).
- COTRIM, Gilberto. **Fundamentos de filosofia**. São Paulo: Saraiva, 2010.

DIEGUES, Isabel (Org.). **Adriana Varejão: entre carnes e mares** [betweenfleshandoceans]. Textos: Silviano Santiago, Lilia Moritz Schwarcz, Karl Erik Schøllhammer, Luiz Camillo Osorio e Zalinda Cartaxo. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.

DORFLES, Gillo. **O dever das artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Tradução Flávio Paulo Meurer. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. (volume 1).

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético**. Johannes Kretschner. São Paulo: Ed. 34, 1999. (Volume 2).

ISER, Wolfgang. **O ato de Leitura: uma teoria do efeito estético**. Johannes Kretschner. São Paulo: Ed. 34, 1996. (Volume 1).

JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. In: **Anuário de literatura 2**, Florianópolis, 1994. p. 125-127.

LAUTRÉAMONT, Comte De, 1846-1870. **Os cantos de Maldoror – Lautréamont**. Tradução Joaquim Brasil Fontes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Esthétisation du monde: Vivre à l'âge Du capitalisme artiste. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES Sebastien. **Os tempos hipermodernos**. Tradução Mario Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: Loyola, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio - Ensaio sobre o individualismo Contemporâneo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores Ltda, 1989.

LIPOVETSKY, Gilles. **A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo**. São Paulo: Companhia das Letras, [s./d.].

LIPOVETSKY, Gilles. **La Transparence Du Mal. Essai Sur Lês Phénomènes Extremes**. Barcelona: editorial Anagrama, [s./d.].

MOLETTA, Fluvia M. L. (Org.). **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MORAES, Eliane Robert. Apresentação. In: BACHELARD, Gaston, **Lautréamont**. Goiânia: Edições Ricocjhete, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo. Tradução notas e posfácio J. Guinsburg**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OLIVEIRA, Éris Anntônio; CARDOSO, Mauricio Vaz (Orgs.). **Desfigurações estéticas na arte contemporânea**. Goiânia: Espaço Acadêmico, 2017.

PETTA, Nicolina Luiza de. **História**: uma abordagem integrada. São Paulo: Moderna, 2005. (volume único).

PROENÇA, Graça. **História da arte**. 17. ed. São Paulo: Ática, 2011.

RODRIGUES, Maria Aparecida. A dissimulação da dissimulação do livro do desassossego de Fernando Pessoa. **Revista Trama**, v. 2, n. 3, p. 119-127, 1º semestre de 2016.

ROSSET, Clément. **Princípio de crueldade**. Tradução de José Thomaz Brum-Rocco. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. (Título original Le Principe De Cruauté © 1988 by Les Éditions de Minuit).

VAREJÃO, Adriana, 1964. **Entre carnes e mares**. = between flesh and oceans. [organização Isabel Diegues; versão para o inglês Stephen Berg]. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.