ARTE E HISTÓRIA, RACISMO E MACHISMO: REFLEXÕES A PARTIR DAS PINTURAS FILHO BASTARDO E FILHO BASTARDO II – CENA DE INTERIOR DE ADRIANA VAREJÃO

ART AND HISTORY, RACISM AND SEXISM: THOUGHTS BASED ON THE PAINTINGS FILHO BASTARDO AND FILHO BASTARDO II – CENA DE INTERIOR OF ADRIANA VAREJÃO

Lucas Melo Borges de Souza[1]

Resumo
A passagem do século XX para o século XXI parece consolidar ainda mais um cenário de marginalização dos materiais culturais críticos em face de um domínio das formas industriais de entretenimento vazio e massificado. Tendo em vista o fato de tal entretenimento não promover embates com os problemas históricos das sociedades, é preciso repensar maneiras de provocar fissuras no estado atual de coisas com a finalidade tanto de marcar a resistência de materiais culturais reflexivos quanto de lutar por terrenos nos espaços públicos. Por mais que essa finalidade não possa ser alcançada por um artigo científico, a escrita pode auxiliar na difusão e na sustentação de debates sobre as potencialidades desses materiais para a compreensão do que fomos, do que somos e do que esperamos ser enquanto sociedade. Nesse sentido, a proposta do artigo foi optar pela pintura, mais especificamente, as obras *Filho Bastardo* e *Filho Bastardo II – Cena de Interior* de Adriana Varejão, para refletir sobre as pontes que a arte pode construir com problemas históricos do Brasil, como é o caso do racismo e do machismo, com o intuito de propiciar espaços de crítica social e autocrítica em prol de um outro modelo de cidadão, de sociedade e de presente.

Palavras-chave: Arte; História; Racismo; Machismo; Adriana Varejão.

Abstract
The transition from XX century to XXI century seems to consolidate even more a scenario of marginalization of critical cultural artifacts in the face of a domain of hollow and mass industrial forms of entertainment. Having in mind the fact that such entertainment does not promotes confrontations with the historical problems of societies, it is necessary to rethink ways of provoking fissures in the actual state of things with the purpose of highlighting the resistance of critical cultural artifacts as much as fighting for space in public sphere. Even that this purpose cannot be achieved by a scientific article, the writing can aid in the dissemination and support of debates about the potential of these artifacts for understanding what we were, what we are and what we hope to be as society. In this regard, the idea of the article was to choose painting, more specifically, the works *Filho Bastardo* and *Filho Bastardo II – Cena de Interior* of Adriana Varejão, to think about connections that art can establishes with historical problems of Brazil, such as the case of racism and sexism, with the purpose of providing spaces for social critique and self-criticism in favor of another model of citizen, society and the present.

Key-words: Art. History. Racism. Sexism. Adriana Varejão.

Considerações Iniciais

Quando se fala em cultura no Brasil, frequentemente se pensa apenas em programas televisivos, filmes, esportes, músicas e danças. Existe uma tradição, gestada no contexto maior

[1] Doutor em Direitos e Garantias Fundamentais pela Faculdade de Direito de Vitória. Mestre em Ciências Criminais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professor da graduação em Direito da Faculdade Pio XII. E-mail: lucasmelobdesouza@gmail.com.

Revista Língua & Literatura, v. 24, n. 43, p. 99-112, jan./jun. 2022.
Recebido em: 14 jan. 2022. | Aceito em: 2 maio. 2022.

de industrialização, massificação e comercialização da cultura (Adorno, 2009), que forma e conforma um imaginário coletivo que padroniza e valoriza o material cultural em um produto a ser consumido, despido de potencial crítico sobre os problemas históricos da sociedade. A cultura é tomada por entretenimento e a reflexão crítica é caracterizada como algo impróprio ao campo cultural.

Obviamente que são produzidos materiais contrapostos a tal tradição, principalmente nos círculos culturais independentes e/ou populares. Além disso, a sociedade brasileira tem alguns exemplos conhecidos de programas televisivos, filmes, esportes, músicas e danças que se afastam do esvaziamento cultural. A questão é que, nas últimas décadas, a valorização econômica e social do entretenimento vazio cada vez mais faz com que: a cultura seja confundida e tomada por entretenimento; os materiais culturais reflexivos e críticos permaneçam ou sejam deslocados para os circuitos marginais da sociedade, o que não é algo problemático quando não se trata de um processo de subjugação das formas culturais pelo entretenimento industrial; os espaços públicos sejam povoados por produtos culturais acríticos.

Como o entretenimento vazio não se propõe a promover embates com os problemas históricos da sociedade, é preciso repensar maneiras de provocar fissuras marginais no estado atual de coisas com a finalidade de marcar a resistência de materiais culturais reflexivos e de lutar por terrenos nos espaços públicos. Por mais que essa finalidade vá além de um artigo científico, o trabalho escrito também tem uma função a desempenhar, qual seja, a de auxiliar na difusão dos materiais culturais e de trazer para os debates as potencialidades reflexivas e críticas desses materiais para a compreensão do que fomos, do que somos e do que esperamos ser enquanto sociedade.

Assim, a proposta do artigo foi optar por um tipo de material cultural – a pintura – para refletir sobre as relações que a arte pode construir com problemas históricos do Brasil, como é o caso do racismo e do machismo, com o intuito de propiciar espaços de crítica social e autocrítica em prol de um outro modelo de cidadão, de sociedade e de presente. Na primeira parte do escrito são trazidas algumas ideias iniciais para pensar a relação entre arte, história e violência. Em seguida é apresentada a base teórica sobre as questões da escravidão, do racismo e do machismo para, ao final, fazer um exame das pinturas *Filho Bastardo* e *Filho Bastardo II – Cena de Interior* de Adriana Varejão.

1 Arte, História e Violência

Revista Língua & Literatura, v. 24, n. 43, p. 99-112, jan./jun. 2022.
Recebido em: 14 jan. 2022. | Aceito em: 2 maio. 2022.

Ao lado do paradigma tradicional da "arte pela arte", que buscaria apenas a expressão de um esteticismo genuíno e original, se viu germinar na modernidade a ideia da arte como "inscrição da memória da violência" (Seligmann-Silva, 2014, p. 31-32). Esse tipo de arte costuma, mas não só, se relacionar com determinados acontecimentos que marcam a história de uma sociedade, como por exemplo, guerras, genocídios, ditaduras, escravidão, massacres e desastres.

Nessa perspectiva, a obra de arte pode se abrir enquanto uma afetação que, ao colocar determinadas formas de violência diante de nós, é capaz de provocar um deslocamento individual e coletivo que vai além de uma simples tematização do fenômeno: o reconhecimento de que essa violência fez parte e constituiu a nossa história (Russo, 2018, p. 67). E isso nem sempre com o objetivo de fazer uma referência crítica à sociedade representada pela obra, mas de nos empurrar em direção ao fundo da obra para que, assim, nos identifiquemos com o sofrimento do outro, reconheçamos o que ainda somos hoje e possamos ser, na medida do possível, diferentes de nós mesmos.

Se trata de algo diverso de uma tentativa de apresentação de uma tese sociológica através da arte (Adorno, 2003, p. 66). Seria, na prática, um tipo de laço da arte com a historiografia em torno de tentativas de reconstruções de ambientes afetivos de "memória do sofrimento acumulado" (Adorno, 2011, p. 392).

De certa forma, a arte passa a construir pontes e espaços com a história e com o que é costumeiramente chamado de memória coletiva. E em sociedades marcadas pela negação e pelo esquecimento de formas históricas de violência, como é o caso da sociedade brasileira (Souza, 2021), esse tipo de arte pode, ao olhar para o passado, reconstruir os rastros das presenças ausentadas (Seligmann-Silva, 2014, p. 32) e mostrar a força do racismo, do autoritarismo e do machismo na formação da sociedade brasileira até os dias atuais, apenas para dar alguns exemplos.

E a relação entre arte, história e violência não deve ser tomada na qualidade de apenas um complemento das reflexões teóricas das ciências humanas, pois a obra de arte pode atingir aquilo que escapa da linguagem epistemológica[2] e mobilizar de uma maneira particular o

[2] É algo semelhante ao que se estabeleceu entre a memória de catástrofes humanas – a exemplo da *Shoah* – e os limites da linguagem do testemunho. A testemunha acaba por se encontrar diante da impossibilidade de comensurar em palavras o evento traumático experimentado. E, além disso, ainda poderia estar diante de uma necessidade pessoal em falar sobre o ocorrido como maneira de tentar enfrentar o trauma ou também por uma questão de ordem moral no sentido de alertar para a gravidade do que aconteceu. Não por acaso, diante do hiato entre o acontecimento e a representação do acontecimento, o silêncio de algumas testemunhas também pode ser um indicativo tanto da violência singular do evento quanto da potência da ferida traumática (Seligmann-Silva, 2006, p. 212-213).

Recebido em: 14 jan. 2022. | Aceito em: 2 maio. 2022.

encontro entre o eu e o outro. Nesse sentido, a obra de arte abre trincheiras perante a negação e o esquecimento da violência histórica contra o outro e nos desarticula porque transmite a sensação de que o passado não passou e ainda encontra caminhos de presentificação (Carvalho e Souza, 2018, p. 439-448).

Em outras palavras, a arte forma pontes com a história na medida em que reinscreve a força histórica da presença negada ou esquecida do racismo, do autoritarismo e do machismo na nossa formação social, ao mesmo tempo em que ativa uma ética e uma política de alteridade para com aqueles que foram e ainda são sujeitados por essas formas de violência (Seligmann-Silva, 2014, p. 32). Um dos impactos desse tipo de arte na sociedade brasileira é que acaba por promover reencontros com a nossa história e releituras do nosso presente ao cumprir um papel de agente de intervenção e engajamento nos espaços públicos.

Como a história brasileira ainda se conforma com a norma de que todo documento da cultura é um documento da barbárie, a arte pode assumir um papel ético e político ao escovar o nosso passado a contrapelo (Benjamin, 2012, p. 245). O retrato da violência do passado não é feito para representar a título de curiosidade uma sociedade que não existe mais, mas para colocar em jogo as aproximações com o tempo presente.

2 Colonialismo e Escravismo, Machismo e Racismo

Um dos pressupostos teóricos para a devida compreensão da articulação histórica entre racismo e machismo no Brasil é tomar as categorias de "raça" e "gênero" enquanto peças analíticas imbricadas, devido ao fato de o colonialismo (Ribeiro, 1995) e o escravismo (Ribeiro, 2016) terem constituído duas das bases da formação social brasileira.

O colonialismo foi a outra face da modernidade, ao expressar uma mudança na relação do homem com a natureza, que se torna algo a ser dominado em prol da vontade humana e, no caso do continente americano, colonizada pelo europeu para atender aos seus interesses. Uma das características da constituição do espaço colonial no Brasil foi a associação do elemento feminino à terra a ser colonizada, de maneira que a exploração e o controle sexual da mulher ganharam o aspecto simbólico e prático de povoamento e construção de uma civilização nos trópicos (Lacerda, 2010). E a escravidão foi adotada como um sistema econômico, mas também se constituiu como um processo de produção e naturalização de relações hierarquizantes com base na raça/cor da pele e no sexo. A longo prazo, um dos efeitos foi que o racismo e o machismo se tornaram expedientes morais e políticos normalizados (ou estruturas) nas

Revista Língua & Literatura, v. 24, n. 43, p. 99-112, jan./jun. 2022.
Recebido em: 14 jan. 2022. | Aceito em: 2 maio. 2022.

diferentes relações individuais e institucionais da sociedade brasileira (Almeida, 2016; Davis, 2016).

No sistema colonial e escravista, a mulher negra, presumidamente tida por escrava, foi a figura representativa de como o corpo negro foi socialmente construído e reduzido a uma coisa com valor econômico e a um objeto sexual.

O fato de tal articulação ter se organizado inicialmente durante a escravidão também é indicativo do papel do campo econômico na organização de formas históricas de violência, não só com a economia escravista, mas também com a economia capitalista. Mas isso não deve levar a uma interpretação da prevalência da questão de "classe" sobre os problemas relacionadas a "raça" e "gênero" (Davis, 2016). Ao mesmo tempo em que há interfaces entre as categorias, existe autonomia[3]. Por exemplo, se assim não fosse, o desfecho da economia escravista teria marcado também o fim do racismo, o que na prática não ocorreu.

Pois bem, a economia escravista que se desenvolveu no Brasil e nos Estados Unidos centralizou a produção econômica agrária na mão-de-obra escrava. O povo negro escravizado era visto primordialmente na qualidade de uma propriedade que gerava lucro pelo trabalho. Independentemente do gênero, tanto o homem quanto a mulher tinham que se adequar a essa condição árdua e desumana. Ambos estavam sujeitos a uma rotina intensa de trabalhos, privações e castigos (Davis, 2016, p. 24-25).

No entanto, uma primeira particularidade na qual ganhava destaque a condição de mulher da escrava era a gravidez. Isso porque se a violência sexual do senhor sobre a escrava resultasse na gravidez dessa, a "criança bastarda" nasceria escrava, tendo em vista o princípio do *partus sequitur ventrem* (Malheiro, 1866, p. 41). Em outras palavras, a violência sexual sobre a escrava ainda poderia levar a um acréscimo nos bens patrimoniais do senhor.

Diante da gravidez resultante da violência sexual do senhor, a escravizada poderia passar por um conflito interno entre o sentimento maternal e o medo advindo da expectativa de maus-tratos e castigos que o filho ou a filha viriam a sofrer (Machado, 2018, p. 338). Para alguns historiadores, o aborto praticado por algumas escravas poderia ser interpretado a partir desse conflito interno enquanto uma atitude de resistência, não obstante fosse visto pelos senhores como um ataque direto contra o patrimônio (Morr, 1989, p. 85-96).

Uma segunda particularidade em relação à mulher escravizada era o fato de ela ser sujeitada a um regime de violência particular, pois para explorá-la economicamente pelo

[3] Em *Gênero: uma categoria útil de análise histórica,* Joan Scott (1995, p. 79) pontuou o estudo de Joan Kelly, que contribuiu para pensar as independências e interações entre os sistemas econômicos e os sistemas de gênero, não obstante tenha mantido a análise em uma perspectiva marxista.

Revista Língua & Literatura, v. 24, n. 43, p. 99-112, jan./jun. 2022.
Recebido em: 14 jan. 2022. | Aceito em: 2 maio. 2022.

senhor, ela era tratada como homem e desprovida de gênero, mas quando da adoção de punições, a condição de mulher era frequentemente levada em conta para adotar determinado castigo só cabível a ela (Davis, 2016, p. 25).

E essa particularidade poderia ser um abuso sexual ou uma forma de tortura em uma parte específica do seu corpo. O abuso sexual e a tortura foram maneiras de expressar o domínio econômico do senhor sobre a mulher escravizada, a ponto de se tornar uma das dimensões sociais básicas da relação entre senhor e escrava (Davis, 2016, p. 174). Em outras palavras, por trás do aspecto econômico, também ganhou forma uma cena racista e machista que moldou e naturalizou na sociedade brasileira colonial e imperial uma masculinidade que sexualizou o corpo da mulher negra enquanto objeto de livre desfrute do homem branco e espaço de expressão de um desejo subjugador e possessivo. Não por acaso, o estupro não era só um castigo aplicado quando a escrava cometia uma falta (Machado, 2018, p. 338), mas também quando não "consentia no pecado" com o senhor (Antonil, 1837, p. 22).

Do ponto de vista histórico, é possível notar como essa articulação histórica entre escravidão, racismo e machismo em torno do estupro ou de outra forma de violência gerou diversas decorrências na definição dos lugares sociais da mulher, dos circuitos afetivos e da dinâmica sexual da sociedade brasileira.

Um primeiro exemplo é o discurso corrente no senso comum, presente tanto no período colonial quanto no período imperial[4] e que ganhou uma conotação cultural com Gilberto Freyre (2006, p. 455-457) ao tentar dar um sentido de expressão da economia e família patriarcal, que acusa a mulher negra e a mulher parda de provocadoras da depravação moral da sociedade brasileira por supostamente serem tomadas por luxúria, devassidão e sensualidade exagerada. O contraponto do discurso de sexualização excessiva da mulher negra e parda foi o modelo patriarcal de comportamento feminino: discreta, passiva, submissa e do lar (Campos *et al.*, 2017, p. 985).

[4] "As negras e ainda huma grande parte das mulatas, para quem a honra hé hum nome quimerico e que nada significa, são ordinariamente as primeiras que começão a corromper logo de meninas os senhores moços, dando-lhes os primeiros ensaios de libidinagem, em que de crianças se engolfão: principios de onde para o futuro vem huma tropa de mulatinhos e crias que depois vem a ser perniciozissimos nas famílias. Succede muitas vezes que os mesmos senhores chamados velhos, para distincção dos filhos, são os mesmos que com suas próprias escravas dão máos exemplos ás suas próprias famílias" (VILHENA, 1922, p. 138-139). "Ninguem ensinou ás linhas filhas da Africa a vencer as paixões e reprimir as inclinações naturais. O pudor, sentimento divino, que o cristianismo revelou á mulher, é desconhecido entre elas. Não existem, a seu ver, convenções, nem usos estabelecidos. Ignoram os asperos gozos da imolação, as harmonias superiores do dever [...] estamos no Brasil, é preciso não esquecer. Os que conhecem o lugar onde se movimentam os meus personagens compreenderão a parte que cabe á influência que a escravidão exerce sobre eles" (EXPILLY, 1935, p. 122-124).

Revista Língua & Literatura, v. 24, n. 43, p. 99-112, jan./jun. 2022.
Recebido em: 14 jan. 2022. | Aceito em: 2 maio. 2022.

Também é um exemplo o ditado "branca para casar, mulata para foder, negra para trabalhar" (FREYRE, 2006, p. 72), que delimita com base na cor da pele os papeis sociais a serem desempenhados pelas mulheres. A objetificação da mulher deu forma, neste caso, às seguintes imagens sociais: a utilidade da mulher branca para o casamento, que reflete o modelo patriarcal de comportamento feminino esperado, além de se relacionar com um dos retratos da instituição matrimonial, por vezes usada estrategicamente pelo homem para ascender socialmente ao casar com uma "mulher branca de uma família tradicional"; a utilidade exclusivamente sexual da mulher mulata, com o objetivo de satisfazer os desejos masculinos; a utilidade econômica da mulher negra ao alimentar a associação dela com a condição de escrava.

E um terceiro exemplo, conectado aos dois anteriores, é a cultura do estupro. O machismo e o racismo do passado colonial e escravocrata deram uma forma própria a uma sexualidade masculina agressiva, viril e possessiva que, em consonância com o discurso de sexualização excessiva da mulher negra e o modelo patriarcal do comportamento feminino discreto, passivo, submisso e do lar, normalizou a violência sexual enquanto um exercício de poder legítimo sobre os corpos (Campos *et al.*, 2017, p. 989).

Os três exemplos evidenciam construções de relações entre o valor da mulher, a cor da pele, o papel social e o modelo de comportamento sexual. Essas relações foram construídas a partir de padrões racistas e patriarcais, reflexos de uma masculinidade branca e dominadora, que definiram a moral sexual, o lugar social reservado às mulheres brancas, negras e pardas, a sexualidade masculina e o que é sexo e o que é estupro.

3 As pinturas *Filho Bastardo* e *Filho Bastardo II – Cena de Interior* de Adriana Varejão

Ambas as pinturas têm uma inspiração costumbrista, tal como a famosa obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, de Jean-Baptiste Debret (1981), pois desvelam e destacam fatos cotidianos da vida colonial e imperial no Brasil, apesar de não serem retratados ou sequer reconhecidos como existentes, na época, por vários artistas e intelectuais que construíram a "história oficial" da sociedade brasileira. Como a própria Adriana Varejão destacou em uma entrevista, as duas pinturas foram uma paródia da obra de Debret, com o intuito de provocar uma atuação da própria artista enquanto agente histórica, no sentido de colocar em perspectiva a história marginalizada, não contada oficialmente, do Brasil (Maura, 2017, p. 29).

Nesse sentido, as duas pinturas se propõem a subverter as representações comuns da história brasileira, tidas por "verdades únicas", ao escovar o passado a contrapelo (Benjamin,

Recebido em: 14 jan. 2022. | Aceito em: 2 maio. 2022.

2012, p. 245) com a perspectiva do outro. Como destacou Juliana Beraldo (s.d.), o uso do prato ao invés da tela tradicional talvez não tenha sido por acaso, afinal, também é um tipo de refutação de algumas características emolduradas como tipicamente brasileiras, isto é, de "pratos típicos do Brasil": a miscigenação, a contemporização, a benignidade e o familismo.

E isso foi feito, em ambas as pinturas, com a retratação de um rasgo vertical, uma lesão, no centro dos pratos. Essa lesão revela e constitui o próprio interior, o avesso da imagem, aquilo que muitas vezes é escondido pelas representações oficiais da história: uma materialidade sangrenta não dita, esquecida e/ou negada. O rasgo vertical aparece, então, tanto como a violência sexual do estupro das mulheres negras escravizadas quanto como a ferida memorial que marca a história da formação da sociedade brasileira e da vida de tantas pessoas vítimas de tal violência. Um não dito da história que foi inscrito no corpo violentado da mulher negra (Varejão, 2018).

Ao escolher posicionar a lesão no centro da pintura, a autora parece tentar sensibilizar o observador para a força dessa forma de violência na composição das dinâmicas sociais do Brasil. Em contraposição aos discursos correntes de harmonia e benignidade nas relações entre brancos, negros e indígenas e de depravação moral da sociedade brasileira por influência das mulheres negras e indígenas, é exposta a dominação patriarcal dos homens brancos por meio da violência sexual sobre aqueles julgados historicamente como pertencentes a raças inferiores.

Ilustração 1 - "Filho Bastardo", óleo sobre madeira, da artista Adriana Varejão, 1992

Revista Língua & Literatura, v. 24, n. 43, p. 99-112, jan./jun. 2022.
Recebido em: 14 jan. 2022. | Aceito em: 2 maio. 2022.



Fonte: Galeria digital da artista. Disponível em: adrianavarejao.net. Acesso em: 20 abr. 2021.

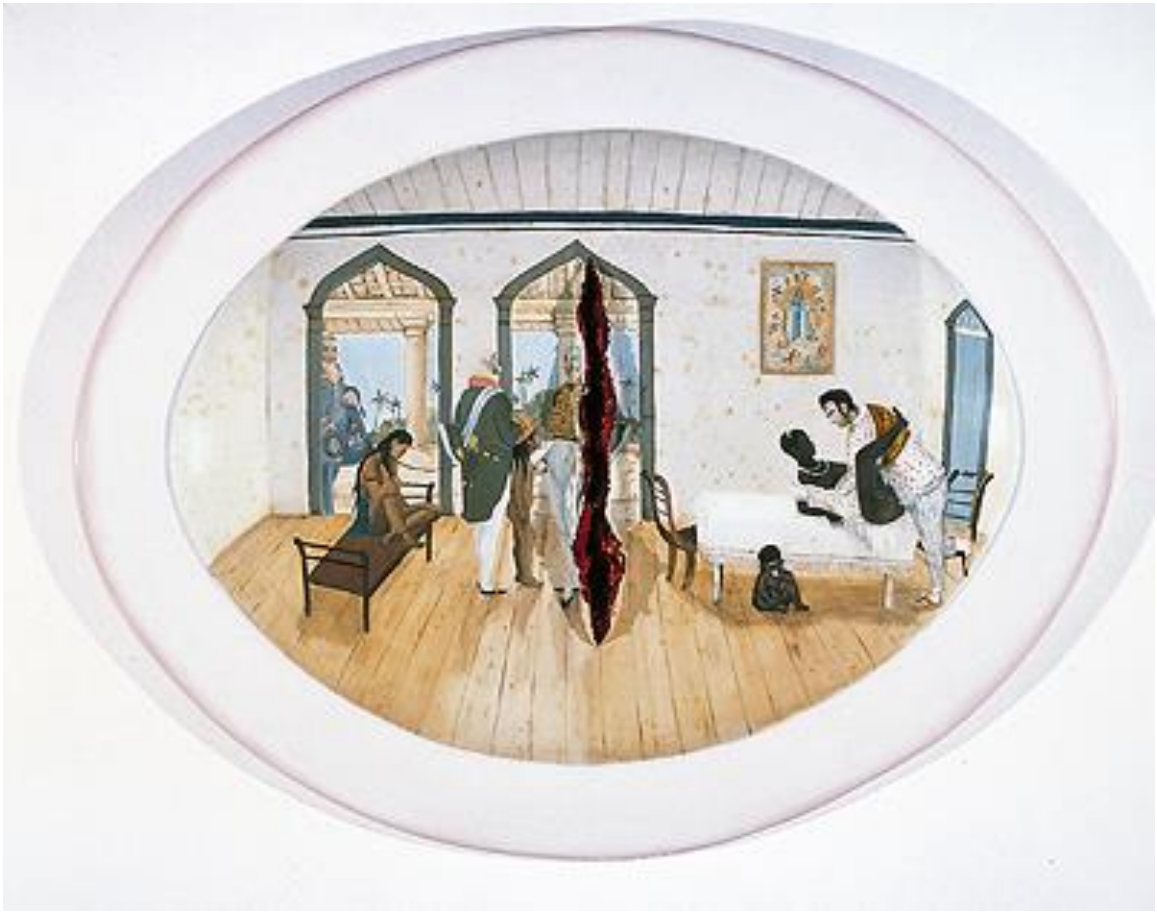
No que tange ao título da obra, pode ser que se trate de uma referência tanto à mulher indígena quanto à mulher negra retratadas na cena. A primeira parece ter sido pintada com uma saliência na região do abdômen que remete a uma possível gravidez e a segunda pode vir a engravidar por decorrência do ato sexual representado. Em ambos os casos, o filho seria bastardo por não ser fruto de uma relação legítima aos olhos da sociedade colonial e imperial.

Também é de se destacar o fato de o local escolhido pela pintora ter sido uma mata, lugar ermo e afastado dos olhares alheios. Isso pode transmitir a imagem de que o que está a ocorrer seria censurável se descoberto, mas na verdade pode ter sido uma escolha feita por causa da posição social dos homens que a autora queria colocar como responsáveis pela violência sexual. O padre ou frade, identificável pela cruz no pescoço, pela roupa e pelo estilo do cabelo, tradicionalmente estimado e respeitado pela comunidade, pode agir de maneira "condenável" no meio da mata e dominar a mulher negra (provavelmente uma escrava porque

Revista Língua & Literatura, v. 24, n. 43, p. 99-112, jan./jun. 2022.
Recebido em: 14 jan. 2022. | Aceito em: 2 maio. 2022.

parece haver uma gargalheira[5] em seu pescoço) para praticar o ato sexual. Os outros dois homens brancos, armados e vestidos com roupas de oficiais militares, típicas do período, observam a mulher indígena, amarrada em um galho de uma árvore, que talvez já tenha sido vítima de violência sexual naquele dia, venha a ser a seguir ou será novamente.

Ilustração 2 - Filho Bastardo II – Cena de Interior", óleo sobre madeira, da artista Adriana Varejão, 1995



Fonte: Galeria digital da artista. Disponível em: adrianavarejao.net. Acesso em: 20 abr. 2021.

Se a primeira pintura se passa no exterior, a obra *Filho Bastardo II*, como o próprio título indica, acontece dentro de um cômodo de uma casa, aparentemente, uma sala de uma casa-grande. O transporte de uma cena semelhante para dentro de uma casa permite refletir sobre o processo de naturalização da violência sexual, que poderia ocorrer em qualquer lugar,

[5] A gargalheira era um colar de ferro colocado no pescoço de escravos e escravas por ordem do senhor, de uma autoridade policial ou judiciária, principalmente em casos de tentativa de fuga (GOULART, 1971, p. 135).

Revista Língua & Literatura, v. 24, n. 43, p. 99-112, jan./jun. 2022.
Recebido em: 14 jan. 2022. | Aceito em: 2 maio. 2022.

inclusive no seio do local de residência das famílias economicamente abastadas da Colônia e do Império.

A ideia de trazer a violência sexual para uma cena de interior, a ocorrer dentro da uma residência, também pode ter sido uma maneira de a autora da obra jogar com o binômio barbárie-civilização (Benjamin, 2012, p. 245). Os discursos europeus etnocêntricos historicamente se colocaram na qualidade de centro da civilização moderna, como os responsáveis pelo progresso e pela superação de um suposto estado primitivo da humanidade, pretensamente identificável pelo estágio evolucional dos povos não-europeus (ameríndios, africanos e asiáticos). O fato de a violência sexual acontecer dentro da residência, ter como autor um senhor branco e como vítima uma escrava negra põe em questão a civilização não como superação da barbárie, mas enquanto produtora de tal.

A presença no interior e na porta da residência de outros homens brancos e aparentemente pertencentes a grupos sociais e econômicos dominantes (tendo em vista a vestimenta), que estão envolvidos em algum tipo de negociação de uma mulher e uma criança indígenas (também aparentemente escravas devido a uma corda presa ao pescoço da mulher indígena) enquanto o estupro é praticado, também é um retrato do binômio barbárie-civilização, assim como da articulação da normalização do estupro de escravas na sociedade brasileira.

Com a possível exceção do homem branco que está à porta da residência, os outros sequer dirigem o olhar para o estupro. Na verdade, o homem branco que está à porta da residência pode estar observando o estupro por prazer, porque também deseja praticar a agressão, ou pode estar assistindo à negociação envolvendo a mulher e a criança indígenas. Além disso, a mão de um dos homens que estão a negociar parece agarrar o seio da criança indígena, o que pode ser indicativo de que a sujeição à violência sexual era algo presente desde a mais tenra idade.

Também tem destaque na obra o quadro de uma santa pendurado na parede da casa, o que talvez traga a hipocrisia dos praticantes da religião cristã, que constituíam e ainda constituem a maioria da população brasileira, ou o desvirtuamento dos valores afirmados pela doutrina cristã diante do estupro que ocorre na cena.

Por fim, o título da obra pode fazer referência à pintura anterior de Adriana Varejão, na qual um outro estupro é representado, ou ao possível filho bastardo que pode resultar do estupro retratado nesta segunda obra. Como há na cena retratada uma criança ao lado da mulher negra estuprada, o título também pode ser indicativo do nascimento futuro de uma segunda criança bastarda, novamente resultante da violência sexual do senhor branco.

Revista Língua & Literatura, v. 24, n. 43, p. 99-112, jan./jun. 2022.
Recebido em: 14 jan. 2022. | Aceito em: 2 maio. 2022.

Considerações Finais

Depois da Segunda Guerra Mundial, Theodor Adorno refletiu sobre a ideia de um novo imperativo categórico, que seria a reorientação do pensamento e da ação para que Auschwitz não se repetisse. O extermínio dos judeus e de outras minorias na Europa, considerada pela tradição moderna o berço da civilização, colocou em questão a necessidade de recordar o passado para evitar a repetição de barbáries. Ao transportar essa reflexão para o campo da arte, no mesmo texto, o autor revisitou uma ideia própria – a frase de que não é mais possível escrever poesia depois de Auschwitz pois seria um ato bárbaro – para discordar dela ao dizer que "o sofrimento perenizante tem tanto direito à expressão quanto o martirizado tem de berrar" (Adorno, 2009, p. 300-302).

Ao que parece, Theodor Adorno estava a falar, principalmente, daqueles que foram testemunhas-sobreviventes do extermínio praticado pelos nazistas e que encontraram na arte uma válvula de escape não só para lidar com o trauma da experiência, mas também com o sofrimento de, no meio de tantos milhões de mortos, terem sobrevivido sem qualquer motivo aparente.

Em outras palavras, a arte pode ser uma maneira de acionar traumas individuais e coletivos que marcam a história de uma pessoa, um grupo e/ou uma sociedade. Nesse sentido, é possível que a arte funcione, ao mesmo tempo, como: uma forma de suportar o sofrimento provocado nas vítimas, seus familiares e descendentes, um meio de sentir, na medida do possível, a dor do outro; um espaço de memória da violência.

No caso específico da sociedade brasileira, a força histórica de determinadas violências – racismo, autoritarismo, machismo e outras – faz com que, quase que automaticamente, a arte se encontre com o passado para expor como essas violências continuam a ganhar formas de presentificação.

Portanto, a ponte entre arte e história não é só uma abertura de um campo para a narrativa dos oprimidos. É também uma tentativa de composição de terrenos de luta por um outro presente.

Referências

ADORNO, Theodor. **Dialética Negativa.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. **Indústria cultural e sociedade.** 5 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

Recebido em: 14 jan. 2022. | Aceito em: 2 maio. 2022.

_____. **Notas de literatura I.** São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. **Teoria Estética.** 2 ed. Lisboa: Edições 70, 2011.

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?.** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ANTONIL, André João. **Cultura e Opulência do Brasil, por suas drogas e minas.** Rio de Janeiro: Casa de Souza e Companhia, 1837.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERALDO, Juliana. **O corpo nu e suas vestimentas simbólicas:** uma leitura de pratos-quadros de Adriana Varejão e dos úteros de Angélica Freitas, s. d. Disponível em: https://odara.labedicao.com/textos_online/textos_v5_n5/v5_n5_13.html. Acesso em: 21 abr. 2021.

CAMPOS, Carmen et al. Cultura do estupro ou cultura antiestupro, **Revista Direito GV,** São Paulo, v. 13, n. 3, p. 981-1006, set./dez. 2017.

CARVALHO, Thiago; SOUZA, Lucas. Ensaio de uma Criminologia Anamnética, **Revista Brasileira de Ciências Criminais,** São Paulo, v. 148, p. 433-450, out. 2018.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.** v. 1. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

_____. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.** v. 2. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

EXPILLY, Charles. **Mulheres e Costumes do Brasil.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.** 51 ed. São Paulo: Global, 2006.

GOULART, José. **Da palmatória ao patíbulo: castigos de escravos no Brasil.** Rio de Janeiro: Conquista, 1971.

LACERDA, Marina. **Colonização dos corpos: ensaio sobre o público e o privado. Patriarcalismo, patrimonialismo, personalismo e violência contra as mulheres na formação do Brasil.** 2010. 114 f. Dissertação (Mestrado em Direito) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MACHADO, Maria Helena. Mulher, Corpo e Maternidade. In: GOMES, Flávio; SCHWARCZ, Lilia (Orgs.). **Dicionário da Escravidão e Liberdade: 50 textos críticos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MALHEIRO, Agostinho. **A escravidão no Brasil: ensaio histórico-jurídico-social.** v. 1. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1866.

Revista Língua & Literatura, v. 24, n. 43, p. 99-112, jan./jun. 2022.
Recebido em: 14 jan. 2022. | Aceito em: 2 maio. 2022.

MAURA, Antonio. A trama da memória: sobre Ana Miranda, Adriana Varejão e Tatiana Salem Levy, **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea,** Brasília, n. 50, p. 19-34, jan./abr. 2017.

MORR, Maria Lucia. Ser mãe: a escrava em face do aborto e do infanticídio, **Revista de História,** São Paulo, n. 120, p. 85-96, jan./jul. 1989.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Djamila. Prefácio à edição brasileira. In: DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** São Paulo: Boitempo, 2016.

RUSSO, Caio. Tecer imagens artísticas: aparência, expressão, **Kriterion,** Belo Horizonte, n. 139, p. 55-76, abr. 2018.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica, **Educação & Realidade,** v. 15, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Escrituras da história e da memória. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Palavra e imagem: memória e escritura.** Argos: Chapecó, 2006.

_____. O imperativo dos traços, **Cult,** São Paulo, n. 197, p. 31-35, dez. 2014.

SOUZA, Lucas. **Punição e Racismo: uma genealogia da formação punitiva brasileira na passagem do Império para a República.** 2021. 391 f. Tese (Doutorado em Direitos e Garantias Fundamentais) – Faculdade de Direito de Vitória, Vitória, 2021.

VAREJÃO, Adriana. **Arte para falar de História,** 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9tVxGolW_GI. Acesso em: 22 abr. 2021.

VILHENA, Luiz. **Noticias Soteropolitanas e Brasilicas.** v. 1. Bahia: Imprensa Official do Estado, 1922.

Revista Língua & Literatura, v. 24, n. 43, p. 99-112, jan./jun. 2022.
Recebido em: 14 jan. 2022. | Aceito em: 2 maio. 2022.