

## ADRIANA VAREJÃO E O FEMINISMO DECOLONIAL

Aline Gomes de Brito Vieira Paternes

Mestranda em História UFPR (2022); graduanda em Letras UTFPR (2021); Licenciada em História PUCPR (2019)

### RESUMO

Esse artigo buscou problematizar a obra de Adriana Varejão e a possibilidade de entrelaçar o feminismo decolonial no debate conceitual. Assim, utilizei o conceito de representação de Sandra Pesavento e feminismo decolonial de Maria Lugones. A principal fundamentação é que Filho bastardo II- cena de interior (1995) não é apenas uma representação da violência, mas sim uma potência de discussão do poder colonial e as nuances que invadem até hoje o cotidiano do povo da América Latina. Por isso, o feminismo decolonial é um conceito fundamental, um aporte teórico para construir uma narrativa não eurocêntrica. Portanto, compreendo que a possibilidade de olhar as obras de Varejão são diversas, mas, como a própria artista menciona a construção de narrativa e memória que suas obras possuem sem necessariamente ser uma narrativa autoritária, acredito que seja necessário apontar um caminho: esse caminho é feminista decolonial, pois é resistência e não busca uma narrativa totalizante.

### PALAVRAS-CHAVE

Feminismo decolonial; Adriana Varejão; Arte; Violência.

### RESUMEN

Este artículo pretende problematizar la obra de Adriana Varejão y la posibilidad de entrelazar el feminismo decolonial en el debate conceptual. Así, utilicé el concepto de representación de Sandra Pesavento y el feminismo decolonial de María Lugones. El razonamiento principal es que Filho bastardo II- cena de interior (1995), no es sólo una representación de la violencia, sino una potencia de discusión del poder colonial y los matices que invaden aún hoy la vida cotidiana de los pueblos de América Latina, por lo que el feminismo decolonial es un concepto fundamental, una contribución teórica para construir una narrativa no eurocéntrica. Por lo tanto entiendo que la posibilidad de mirar las obras de Varejão son diversas, pero como la propia artista menciona la construcción de la narrativa y la memoria que tienen sus obras sin ser necesariamente una narrativa autoritaria, creo que es necesario señalar un camino, este camino es decolonial feminista, porque es la resistencia y no busca una narrativa totalizadora.

### PALABRAS-CLAVE

Feminismo decolonial; Adriana Varejão; Arte; Violencia.

## INTRODUÇÃO

Esse artigo é parte do que seria o projeto de mestrado que foi submetido ao PPGHIS na UFPR. Assim, a escrita partiu desse projeto, mas com discussões diferentes, no sentido de apontar algumas questões que podem ser repensadas ao longo da escrita da dissertação e também alguns pontos levantados em sala de aula na disciplina obrigatória do mestrado, Seminário em Arte, Memória e Narrativa.

O desenvolvimento está dividido entre abordar quem seria Adriana Varejão e Jean Baptiste Debret, por ser importante aprofundar melhor a biografia da artista plástica e do artista, ou seja, é descrito um pontapé inicial de como eles iniciaram suas carreiras nas artes. Posteriormente, realizei uma pequena análise da obra Filho bastardo II-cena de interior (1995), de Adriana Varejão, que é uma paródia das obras de Jean Baptiste-Debret, Um jantar brasileiro (1839) e Empregado do governo saindo a passeio (1835), devido à importância que dei a essas obras no projeto de pesquisa. Ao analisar essas obras, a preocupação maior no momento da escrita é a discussão sobre a violência colonial que essa obra de Adriana Varejão explicita. Ao mesmo tempo, vejo de extrema importância mencionar a violência sexual, como fiz no projeto, mas neste ensaio o intuito é demonstrar que essa violência, que foi e é parte do sistema colonial, não é apenas uma representação que reproduz um espetáculo da violência aonde o espectador seria atraído apenas pelo olhar violento. Mas sim demonstrar que as obras de Varejão são potência questionadora, problematizadora, porque, além de apresentar as nuances da violência contra a mulher, ela também coloca uma fissura em sua obra, no intuito de questionar o que seria essa ferida aberta. Através de suas entrevistas, compreendemos que suas obras têm

intencionalidade de questionar a História dita global, a narrativa do colonialismo - apesar da artista não mencionar esse termo. Portanto, utilizo o feminismo decolonial para questionar de maneira teórica essa ferida que o período colonial deixou e prevalece e como esse aporte teórico, essa Epistemologia do Sul pode e deve ser resistência.

### O QUE É O FEMINISMO DECOLONIAL?

O pensamento decolonial tem sua constituição com o Grupo modernidade/colonialidade dos anos 1990. Nele, intelectuais latino-americanos realizaram um movimento epistemológico para a renovação crítica das ciências humanas na América Latina no século XXI. O grupo renova a tradição crítica de pensamento, oferecendo releituras históricas e problematiza novas e velhas questões para o continente. A colonialidade, conforme Quijano (2010), é um dos elementos do padrão mundial do poder capitalista. Pois se funda na imposição e classificação étnica/racial da sociedade global e opera no padrão de poder em cada um dos planos, dimensões materiais e subjetivas da existência social e originou-se a partir da América. Para o autor, a classificação de raça, de gênero e de trabalho constituiu a formação do capitalismo mundial colonial e moderno do século XVI e é nessas instâncias que as relações de exploração, dominação e conflito estão ordenadas. Além disso, a colonialidade está classificada em três bases principais, do saber, do ser e do poder (GONÇALVES; RIBEIRO, 2008). A principal base para se discutir brevemente é a do ser. Colonialidade do ser, de acordo com Nelson Maldonado-Torres

(2007: 130):

si la colonialidad del poder se refiere a la interrelación entre formas modernas de explotación y dominación, y la

colonialidad del saber tiene que ver con el rol de la epistemología y las tareas generales de la producción del conocimiento en la reproducción de regímenes de pensamiento coloniales, la colonialidad del ser se refiere, entonces, a la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje.

Além disso, colonialidade do ser também trata sobre o impacto do colonialismo na experiência cotidiana. Por meio da colonialidade do ser, é determinado que os nativos não são humanos, são irracionais, violentos e sem capacidade de pensar racionalmente, sem ciência, sem cultura e sem controle da sexualidade (GONÇALVES; RIBEIRO, 2008). A partir dessa categoria, María Lugones (2014) começa a refletir sobre raça e gênero, assim, elaborando o que será denominado de “colonialidade do gênero” - parte fundamental do feminismo decolonial que é o foco conceitual nesse projeto, pois a partir dessa perspectiva é possível observar o contexto colonial de maneira a evitar termos e olhares opressores e demonstrar que as mulheres desse período não eram gendradas, mas sim objetos sexuais.

María Lugones nos fornece um debate questionando a colonialidade como um fenômeno mais amplo de sistema de poder, assim, esse fenômeno controla o acesso ao sexo, o trabalho, a subjetividade. Para ela, o surgimento da mulher como categoria, subordinada ao homem em todo tipo de situação, é parte da imposição de um estado colonial patriarcal. Para as mulheres, a colonização foi um processo de inferiorização racial e subordinação de gênero: “a raça não é nem mais mítica nem mais fictícia que o gênero -ambos são ficções poderosas” (LUGONES, 2020: 73). Historicamente, as mulheres europeias brancas foram caracterizadas como sexualmente passivas e frágeis, em oposição às mulheres escravizadas, que, ao contrário, foram caracterizadas como

perversas libidinosas, objetos sexuais e consideradas fortes para o trabalho no regime escravocrata.

Por séculos, os continentes desconhecidos- África, as américas, Ásia- foram imaginados eroticamente pela erudição europeia como libidinosamente eróticos. As histórias de viajantes distantes onde, como contavam as lendas, os homens tinham pênis gigantes e as mulheres se casavam com macacos, os peitos dos rapazes afeminados vertiam leite e os das mulheres militarizadas eram cortados por elas mesmas (...) nessa tradição pornô-tropical, as mulheres apareciam como a epítome da aberração e dos excessos sexuais. (MCCLINTOCK, 1995: 22 apud LUGONES, 2020: 76)

Além disso, Lugones discute a hierarquia dicotômica entre o humano e não humano como a dicotomia central da modernidade colonial que foi imposta sobre os/as colonizados/as a serviço do homem ocidental. Para ela, os povos indígenas das Américas e os/as africanos escravizados/as foram classificados/as como espécies não humanas, como animais incontroláveis e sexuais. Assim, “a missão civilizatória colonial era a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle de reprodução” (LUGONES, 2014: 938). Pois só os civilizados são caracterizados como homens e mulheres (LUGONES, 2014). Para Lugones, essa dicotomia hierárquica tornou-se uma marca do humano, e também uma marca normativa para condenar os/as colonizados/as. “As condutas dos/as colonizados/as e suas personalidades/almas eram julgadas como bestiais e, portanto, não gendradas, promíscuas, grotescamente sexuais e pecaminosas” (LUGONES, 2014: 937). O termo colonialidade para Lugones (2014) é não somente uma classificação de povos em termos de colonialidade de poder e de gênero, mas também um processo de redução e desumanização que os tornou aptos para serem classificados e

sujeitificados, o que tornou a/o colonizada/o menos que seres humanos.

A autora teoriza a resistência para descolonizar o gênero, partindo de um ideal feminista, porque o feminismo não fornece apenas uma narrativa da opressão das mulheres, vai além da opressão ao fornecer meios e materiais que permitem às mulheres compreenderem sua situação sem sucumbir a ela (LUGONES, 2014: 940). Portanto, para a autora, é preciso compreender a opressão das mulheres subalternizadas, por meio da colonização, exploração capitalista, racialização e heterossexualidade. Para Montenaro Mena e Wosniak, descolonizar o feminismo é abrir um novo caminho que aponta a diversidade de olhares a reconceituar as opressões, propor desafios teóricos e políticos não somente para o feminismo, mas também para as teorias da colonialidade e pós colonialidade. O feminismo decolonial “traz consigo desafios relacionados não somente com o gênero e o patriarcado, mas também com o poder, o Estado, a economia e os Direitos humanos, pois esse enfoque constitui uma crítica profunda ao capitalismo e à colonialidade” (MONTANARO MENA; WOSNIAK, 2016: 252).

O feminismo decolonial, na América Latina, tem o intuito de descolonizar o feminismo e é uma proposta de compromisso político de desconstruir o conhecimento eurocêntrico, além de apontar para carências de construção de relações alternativas às impostas pelo patriarcado capitalista (MONTANARO MENA; WOSNIAK, 2021). O feminismo hegemônico era o principal mecanismo teórico de abordagem, partindo da premissa da mulher universal eurocêntrica ou norte-americana. Suas raízes teóricas conduzem uma análise limitante, ao não enxergar que sua construção faz referência “a um único sujeito-objeto de

conhecimento conceitualizado em termos universalizantes, não estabelecendo relação com a história, com binários homem/mulher e entendendo que o patriarcado é supostamente a única opressão comum a todas as mulheres” (MONTANARO MENA; WOSNIAK, 2021: 242). Assim, as teóricas feministas decoloniais vão mais além e denunciam que as opressões são interseccionais, ou seja, de gênero, de classe, de raça, de nacionalidade, de subalternidade.

Dessa maneira, esse feminismo incorpora novas críticas e metodologias de investigação, tendo em vista novos paradigmas. Essas críticas trazem consigo novas perguntas e, com isso, propostas que procuram reconhecer as diferenças históricas, culturais e geográficas, tendo por objetivo dar visibilidade e importância do reconhecimento das diferenças. A partir do feminismo decolonial, acrescentam-se novos olhares, olhares além da dicotomia e hierarquização do feminino e masculino. A ideia é que esse visualizar possa desenvolver uma autonomia política e teórica que reivindica, que trata da configuração de “um espaço de preocupação, denúncia, e produção de saber que indaga e permite encontrar interconexões entre o corpo político de gênero e o corpo produzido por determinadas condições geopolíticas, históricas e epistêmicas” (ESPINOSA, 2012: 8). Portanto, as obras de Varejão nos remetem à possibilidade de ruptura ou simplesmente crítica ao passado colonial partindo das obras de Debret, pois, ao visualizar o contexto de Viagem Pitoresca ao Brasil, o artista buscou relatar a caminhada tão esperada de civilização do Brasil. Apesar de diversas litografias com relatos de violência contra os escravizados, Jean Baptist-Debret, que era contra a Monarquia quando vivia na França, não consegue abarcar uma crítica à violência contra os escravizados, mas sim

um comportamento/caráter não legal, ou seja, institucional que não tinha base na legislação (LIMA, 2007: 167). Assim, fruto de sua época, há um certo limite de crítica às condições dos escravizados na época. Para compreender melhor o contexto do artista Debret, faz-se necessário uma breve discussão em torno de suas possibilidades artísticas e política.

#### ARTISTA VICERAL A ADRIANA VAREJÃO E JEAN BAPTISTE DEBRET-ENTRE SUA LIMITAÇÃO E CONTRIBUIÇÃO HISTÓRICA

Adriana Varejão, artista plástica contemporânea, nasceu no Rio de Janeiro em 1964. Suas obras têm sido reconhecidas nacionalmente e internacionalmente, pois participou de diversas exposições de renomes, como MoMA em Nova Iorque; Fundação Cartier, Paris; ICA, Centro Cultural de Arte Contemporâneo, Ciudad de Mexico; entre outras. A artista, antes de se encontrar na arte, tentou cursar engenharia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, mas abandonou o curso para se dedicar aos estudos da arte; participou de cursos livres na Escola de artes visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro. De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, ela teve impulso artístico a partir de 1980 com a pintura figurativa e gestual. Sofreu forte influência pela iconografia católica e do Barroco Mineiro e isso aparecerá em suas obras da década de 1990, pois nesse momento Varejão explora a História do Brasil (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2021). A partir desse encontro com a história cultural brasileira, a artista insere em suas obras, na série Terras Incógnitas, fissuras que invadem; essas fissuras, essas feridas que são aberturas preenchidas com tintas se assemelham a carne humana e essa falsa carne acaba invadindo a bidimensionalidade da tela (JUNIOR, 2016). Assim, a



violência “não-dita” nas obras originais parodiada pela artista nesse momento é explicitada e invade. Essas obras são caracterizadas por ela como uma violência colonial que ainda está presente. Varejão possui uma preocupação com a narrativa, com a possibilidade de existirem várias histórias sobre um único assunto e de certa maneira é possível enxergar esse ponto crucial em seu trabalho. Parafraseando Luiz Camillo Osorio (2016), mais do que a pintura-carne, é potencializado um sentido simbólico que se apropria da memória visual, que é tanto familiar quanto estranha ao expectador; a artista intervém no intuito de recuperar um imaginário reprimido e utiliza na pintura um teatro visualmente polifônico “[...] que fala pelo corpo das tintas e das imagens sobre os intervalos/esquecimentos que atravessam tanto a História do Brasil como a História da arte” (OSORIO, 2016: 245).

Como menciona Lima (2007), um dos primeiros pontos importantes antes de começar a discorrer sobre o artista Jean Baptiste Debret é que o artista é movido por intenções, as quais fazem parte de um contexto cultural da época. Assim, as escolhas que o artista faz pode caracterizar sua posição em uma relação na qual o artista é ao mesmo tempo produto e produtor de cultura.

Partindo disso, Debret pertence a dois ambientes distintos, a França e o Brasil. Nascido em 1768, na França, sua história na pintura começa de forma clássica para o contexto, ou seja, frequentou ateliê de pintura, realizou séjourn na Itália e ingressou na academia francesa, recebendo até prêmios por suas cenas históricas. Sua vinda ao Brasil se deu por problemas pessoais e também por questões ligadas a política, isto é, Napoleão perdeu seu trono para os Bourbon. “Em paralelo com a suas atividades como pintor oficial e cenógrafo da Monarquia, Debret

cumprir sua trajetória de membro fundador e pintor de história da academia (Academia Imperial de Bellas Artes” (LIMA, 2007: 100).

No que tange à maior obra de Debret, Viagem Histórica e Pitoresca ao Brasil -divido em três volumes-, ele optou por esclarecer que sua viagem não seria apenas pitoresca, mas histórica. Isso caracteriza duas preocupações, como afirma Lima (2007): a) seu pertencimento a um gênero, isto é, a literatura de viagem; b) impõe a tarefa de estabelecer um discurso histórico do Brasil com fidelidade de um relato para com a verdade, de acordo com sua perspectiva. “Seu relato dividido em três volumes temáticos, não é propriamente cronológico, apesar de apresentar preocupações que se inscrevem na ordem do tempo, tais como ideais de progresso social e político, de desenvolvimento econômico e de avanço da civilização” (LIMA, 2007: 136). Portanto, a obra de Varejão traz outras intencionalidades das quais Debret não se preocupou devido ao seu contexto histórico e posicionamento político fruto de sua época. Apesar de retratar a violência, Debret não pôde/soube explicitar a escravidão como fruto de um produto colonial reprodutivo de violência, principalmente contra as mulheres. No entanto, Varejão, artista contemporânea, possibilita abrir essa ferida do passado colonial, do qual não vemos apenas um relato civilizacional, mas questionamos essa violência, questionamos o retrato de um Brasil partindo para um progresso social.

Filho bastardo II-cena de interior, de acordo com Adriana Varejão, “é uma paródia com cenas de estupro que remetem a ideia da ferida aberta, introduzindo uma narrativa que se refere à dialética da colonização com a violência” (VAREJÃO, 2020: 345). Nessa obra, Varejão realiza uma paródia com as obras de

Jean-Baptiste Debret em um jantar brasileiro (1827) e Jean-Baptiste Debret: Oficial da Corte indo ao Palácio (1822).

Sobre o termo paródia:

A paródia pode ser pensada como uma releitura crítica que frequentemente envolve elementos do humor e da sátira. Consiste em apropriar-se de um objeto que possua algum tipo de reconhecimento e modificar seu sentido, propondo novos significados e funções. Primeiramente, é possível apontar que a paródia é um processo que atua em dois objetos: um predecessor e outro final, desdobramento do primeiro. Dizendo de outro modo, existe a premissa da existência de um objeto inicial, que ao sofrer um processo de parodização, resulta em algo totalmente diferente. Nesse caso, a paródia estabelece uma relação intertextual entre dois elementos: um que já existe e um segundo que passará a existir. Trata-se de um instrumento que opera na ambiguidade de proximidade e distância com o objeto que lhe serviu de fonte. De um lado mantém semelhança, de outro, diferença. Essa incerteza faz com que o objeto criado pela paródia oscile entre dependência e ruptura com sua origem. (TAVEIRA, 2016: 47)

45

O termo paródia é fundamental para a compreensão da intencionalidade da artista na construção de uma narrativa diferente do que a historiografia propôs. Ou seja, “para transformar a história num jogo de temporalidades, Adriana Varejão precisa modificar as imagens sem perder seu elemento histórico” (JÚNIOR, 2016: 12). A ideia não é colocar em questão uma narrativa verdadeira/falsa, mas reconfigurar o passado, aproximar o presente através da modificação das imagens, assim, com a utilização da paródia, a artista consegue mostrar situações que a imagem original não mostra.



46

Figura 1: obra de Adriana Varejão. Filho bastardo II- cena de interior, 1995, óleo sobre madeira, 110 x 140 x 10cm. Fonte: <http://www.adriनावarejao.net/>

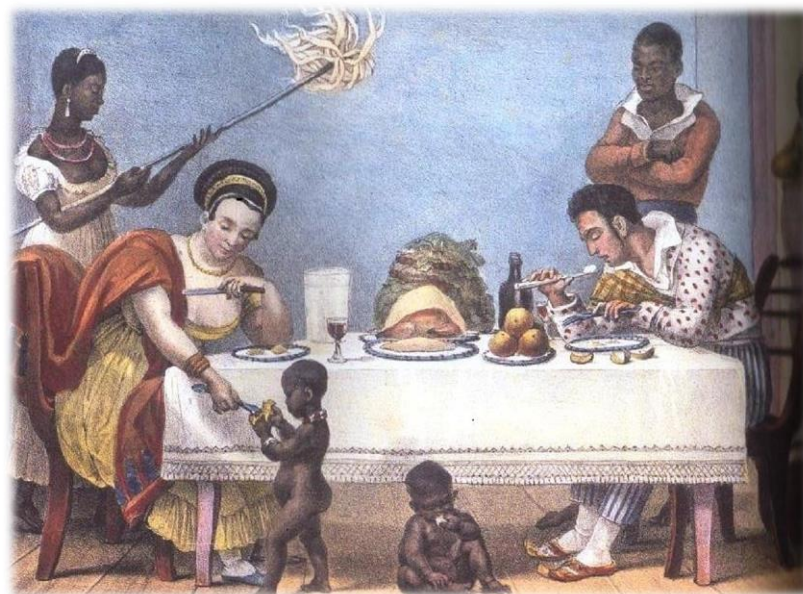


Figura 2: Obra de Jean-Baptiste Debret. Um jantar brasileiro, 1827, 15,9 x 21,9cm, Museu Castro Maya. Fonte: VAREJÃO & SCHWARCZ. Pérola Imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão, 2014.





Figura 3: Figura 2: Obra de Jean-Baptiste Debret. Empregado do governo saindo a passeio, 1820-1830, 19,2 x 24,5cm, Museu Castro Maya. Fonte: VAREJÃO & SCHWARCZ. Pérola Imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão, 2014.

Desse modo, alguns personagens que estão presentes na imagem de Debret estão posicionados na tela de Varejão. Na gravura de Debret, um jantar brasileiro, conseguimos ver uma escravizada que abana sua senhora, já na obra de Varejão ela está sendo estuprada pelo senhor, na mesma mesa que estava disposta na cena original, como se ali a escravizada virasse um objeto sexual, objeto colocado a mesa para ser utilizado pelo senhor. No que tange à gravura empregado do governo saindo a passeio, de Debret, Adriana Varejão introduz os nobres da corte e eles “seviciam os destinados da terra” (VAREJÃO; SCHWARCZ, 2014). Portanto, nessa obra - Filho bastardo II, a artista retira personagens e paisagem de Viagem Pitoresca ao Brasil de Jean-Baptiste Debret, mas agora inseridos em outro contexto,

onde aponta aspectos não evidentes ou escancarados nas gravuras de Debret, ou seja, as estruturas hierárquicas, a sensualidade, a violência escancarada por toda parte (VAREJÃO; SCHWARCZ, 2014).

As violações sexuais explicitadas nos quadros de Varejão chocam de certa maneira o seu espectador. Ao mesmo tempo, podem aguçar a curiosidade e vontade de saber se aquele cotidiano, aquela paródia feita por Varejão realmente existiu de alguma maneira e que tipo de história “detonar” –Lilia Schwarcz chama Adriana Varejão de detonadora de histórias–, “pois a cada descrição de uma obra, um mundo de referências, casos e imagens se abria” (VAREJÃO; SCHWARCZ, 2014: 16). A artista traz uma representação de um fato histórico sem necessariamente vivenciar o acontecimento. Partindo do conceito de representação, Sandra Pesavento (2012: 21) afirma:

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade. Representar é, pois, fundamentalmente estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar novo, que dá a ver uma ausência. A ideia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença.

Ao pintar sobre as violências que as mulheres escravizadas sofreram, Varejão constrói uma representação do passado vivenciado por essas mulheres e ao mesmo tempo possibilita questionar a História das mulheres desse período. Assim, representação, nesse trabalho, “envolve processos de percepção, identificação, reconhecimento, classificação, legitimação e exclusão” (PESAVENTO, 2012: 22). As representações são carregadas do simbólico, possuem força de

mobilização e de produzir reconhecimento, legitimidade social. Sandra Pesavento (2012) menciona Pierre Bourdieu para explicitar um dos entendimentos do conceito de representação, ou seja, as representações apresentam múltiplas configurações. “Aquele que tem o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo tem o controle da vida social e vai expressar a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças” (PESAVENTO, 2012: 22) Assim sendo, esse grupo vai impor sua forma de ver o mundo, de classificar, de criar divisões, de impor valores e normas, que definem ou autorizam certos comportamentos e papéis sociais. A possibilidade de Debret representar e documentar um período do Brasil Colonial/Imperial, através de suas gravuras, impôs valores e normas contextualizadas no período em que o autor estava (início do século XIX). O que Adriana Varejão faz com sua obra de arte é outra forma de representar um contexto olhando para o passado com “olhos” não autoritários, sem o intuito de imposição de sua representação, possibilitando um outro criar, uma outra forma de ver aquele período histórico.

Karl Erik Schollhammer (2016) menciona sobre a cultura contemporânea ser fascinada pelas representações da violência e como a proliferação representativa da violência é uma forma de violência e se seria possível criar imagens que não corrobore as representações autoritárias e opressivas:

Criar imagens por meio do movimento “ferida”, Adriana Varejão nunca as reduz apenas a objetos de representação, muito pelo contrário, ela inscreve a ferida na própria textura. A dinâmica da imagem não conduz a nenhuma revelação, ela é essa violência capaz de romper o laço autoritário entre representação e verdade que funda as representações opressivas e assim aponta para o sem-fundamento da representação. A obra de Adriana Varejão opta por interrogar a cumplicidade entre violência e representação, oferecendo imagens que já não procuram penetrar no sentido a partir de uma posição

exterior de autoridade, mas que desafiam a representação como questão, deslizando pela superfície do sentido. (SCHOLLHAMMER, 2016: 187)

Portanto, compreendo a obra de Adriana Varejão como essa representação que permite desafiar a autoridade e repensar o contexto histórico da gravura de Debret e do contexto em que ela está inserida, ou seja, me aliar ao conceito de feminismo decolonial, pois sua obra é uma potência de questionamento da violência colonial e da denúncia da continuação dessa opressão na escravidão .

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

50

O propósito das discussões apresentadas acima é mais um questionamento dos caminhos que podem ser percorridos ao longo do processo de dissertação. Existem diversas problemáticas possíveis para direcionar o olhar nas obras de Adriana Varejão. Minha escolha foi pautada num posicionamento político, ou seja, o feminismo decolonial. Desse modo, tentei demonstrar que o contexto colonial brasileiro pode ser questionado através das obras de Varejão, questionado no sentido de compreender o poder colonial e a violência que esse sistema colonialista impôs sobre os povos preto e originários. No entanto, o foco nesse ensaio foi posicionar a artista Adriana Varejão e suas obras, questionar uma interpretação que olha para essas obras apenas como uma representação violenta daquele período, que talvez não tenha ficado claro no projeto de pesquisa.

Portanto, no momento em que me atrelo ao feminismo decolonial, demonstro que essas obras são resistência, pois a própria Varejão menciona a intencionalidade de criar uma narrativa diferente daquela imposta por uma História



globalizante e por isso eurocêntrica, ou seja, o pensamento feminista decolonial também tem esse intuito de desconstruir o conhecimento eurocêntrico, além de propor novas críticas e metodologias de investigação, como mencionado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2021. Disponível em:  
<Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/> >.  
Acesso em: 01 de maio. 2022.

GONÇALVES, Josimere Serrão; RIBEIRO, Joice Otânia Seixas. Colonialidade de gênero: o feminismo decolonial de María Lugones. In: VII SEMINÁRIO CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE: RESISTÊNCIAS E OCUPA(AÇÕES) NOS ESPAÇOS DE EDUCAÇÃO,

III SEMINÁRIO INTERNACIONAL CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE E O III LUSO-

BRASILEIRO EDUCAÇÃO EM SEXUALIDADE, GÊNERO, SAÚDE E SUSTENTABILIDADE, Rio Grande do Sul, 2008. Anais eletrônicos. Disponível em: <https://7seminario.furg.br/inicio>. Acesso em: 31 maio. 2021.

JÚNIOR CAMPOS, Iriê Salomão. Adriana Varejão: a história inquieta. 2015. 86 f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica de Arte). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>.

Acesso em: 01 jan. 2021.

LACERDA, Marina Basso. Colonização dos corpos: Ensaio sobre o público e 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. Disponível em: [http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC\\_RIO-1\\_8bb924492c73f6913e05b584376ce350](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC_RIO-1_8bb924492c73f6913e05b584376ce350). Acesso em: 31 maio. 2021.

LIMA, Valéria. J.-B Debret, historiador e pintor: viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839). São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. ESTUDOS FEMINISTAS,

FLORIANÓPOLIS. Set-Dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em: 06 jan. 2021.

\_\_\_\_\_. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.).

Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 38-83

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto", In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSFUGUEL, Ramon (org.). El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistêmica más allá del capitalismo global Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007. p. 127-167.

MONTANARO MENA, Ana Marcela; WOSNIAK, Heloisa. Ao feminismo decolonial na América latina. Revista X, [S.l.], v. 16, n. 1, p-239-258, fev. 2021. Disponível em <<https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/78261>> . Acesso em: 17 abr. 2023.

OSORIO, Luiz Camillo. Olhar à margem: caminhos da arte brasileira. São Paulo: SESI-SP, 2016.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & História Cultural/ Sandra Jatahy Pesavento – 3. ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: BOAVENTURA, Santos de Sousa. (org.). Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez, 2010. p. 73-118.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. O teatro cruel da imagem. In: VAREJÃO, Adriana. Entre carnes e mares. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009. p. 181-189.

TAVEIRA, Carlos Vinícius da Silva. As fronteiras e os usos da história na produção artística de Adriana Varejão. 2016. 132 f. Tese (Doutorado em Literatura, cultura e contemporaneidade do departamento de letras) Pontifícia Universidade Católica do Rio de

Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: [http://btd.ibict.br/vufind/Record/PUC\\_RIO1\\_aa303783e0767c2c4656a43a2f964334](http://btd.ibict.br/vufind/Record/PUC_RIO1_aa303783e0767c2c4656a43a2f964334). Acesso em: 31 maio. 2021.

VAREJÃO, Adriana. Adriana Varejão In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 345-351.

VAREJÃO, Adriana; SCHWARCZ Lilia Moritz. Pérola imperfeita: A história e as histórias na obra de Adriana Varejão. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

VAREJÃO, Adriana. Retrato EP1. Youtube, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tAdYt4gw5s0>.

VAREJÃO, Adriana. [Campo] Adriana Varejão. Youtube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=edqutmEMIJl>