

ANASTÁCIA, LIVRE: OCUPANDO O SILENCIO ATRAVÉS DA OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO

***ANASTÁCIA, LIBRE: OCUPANDO
IMAGINARIOS A TRAVÉS DE LA
OCUPACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO***

***ANASTÁCIA, FREE: OCCUPYING
IMAGINARIES THROUGH THE OCCUPATION
OF PUBLIC SPACE***

Ana Carolina Vieira da Silva Pereira

anavvv23@gmail.com

RESUMO

Ao explorar a trajetória da imagem de Santa Anastácia – figura que transita entre o sagrado, o político e o cultural – e analisá-la à luz das questões raciais, religiosas e estéticas, comprehendi mais profundamente os apagamentos históricos aos quais as mulheres negras foram submetidas, assim como os esforços contemporâneos de reimaginação e reparação visual. A escolha de projetar essa imagem em locais de ampla circulação popular intensifica sua potência, provocando o público a confrontar memórias, ausências e presenças. Neste artigo, busco compreender as diversas camadas do silenciamento do arquivo, as dinâmicas de circulação visual religiosa e a ocupação de espaços públicos pela arte, presentes na construção do *Monumento à Voz de Anastácia*, de Yhuri Cruz, instalado na parede externa de uma galeria de arte.

Palavras-chave: Arte de Rua; Arquivo; Visualidade; Espaço Público.

RESUMEN

Al explorar la trayectoria de la imagen de Santa Anastácia —una figura que abarca lo sagrado, lo político y lo cultural— y analizarla a la luz de cuestiones raciales, religiosas y estéticas, profundicé en la comprensión de las obstrucciones históricas a las que han sido sometidas las mujeres negras, así como de los esfuerzos contemporáneos de reimaginación y reparación visual. La decisión de proyectar esta imagen en lugares de amplia circulación popular intensifica su poder, incitando al público a confrontar recuerdos, ausencias y presencias. En este artículo, busco comprender las diversas capas del silenciamiento del archivo, la dinámica de la circulación visual religiosa y la ocupación de espacios públicos por el arte, presentes en la construcción del *Monumento a la Voz de Anastácia* de Yhuri Cruz, instalado en el muro exterior de una galería de arte.

Palabras clave: Arte callejero; Archivo; Visualidad; Espacio público.

ABSTRACT

By exploring the trajectory of the image of Saint Anastácia—a figure that straddles the sacred, the political, and the cultural—and analyzing it in light of racial, religious, and aesthetic issues, I gained a deeper understanding of the historical erasures to which Black women have been subjected, as well as the contemporary efforts of reimagining and visual reparation. The choice to project this image in places of widespread popular circulation intensifies its power, provoking the public to confront memories, absences, and presences. In this article, I seek to understand the various layers of the silencing of the archive, the dynamics of religious visual circulation, and the occupation of public spaces by art, present in the construction of Yhuri Cruz's *Monument to the Voice of Anastácia*, installed on the exterior wall of an art gallery.

Keywords: Street Art; Archive; Visuality; Public Space.

INTRODUÇÃO

Durante a vigésima segunda edição do Congresso Brasileiro de Sociologia, tive a oportunidade de participar do minicurso *Lendo imagens: uma mirada pela Sociologia da Arte*, ministrado pelos professores Guilherme Marcondes dos Santos e Sabrina Marques Parracho Sant'Anna. Com uma carga horária reduzida – de apenas três horas ao longo de três dias –, a atividade teve como objetivo propor novas abordagens para o uso de imagens em pesquisas das Ciências Humanas, nos quais poderiam atuar como um componente analítico, para além de mera ilustração. Na primeira aula, nos foi proposto um exercício: os professores apresentaram três imagens para que escolhêssemos uma e, a partir dela, elaborássemos um breve texto analítico e reflexivo. Uma dessas

imagens, a que escolhi, era uma foto da instalação *Monumento à Voz de Anastácia*, de Yhuri Cruz (2023), localizada na Parede Gentil nº 29, d'A Gentil Carioca. A galeria de Arte Contemporânea situa-se em uma região movimentada da Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega, popularmente conhecida como Saara, área comercial no coração da cidade do Rio de Janeiro. A obra, como se pode ver na imagem a seguir, encontra-se em via pública, cobrindo toda a lateral de um prédio de dois andares, à plena vista de quem circula pelo local.

Figura 01 - instalação “Monumento à Voz de Anastácia” (2023)



Fonte: Pedro Agilson (2023)¹

A imagem capturou minha atenção de imediato. Eu já conhecia a obra de Yhuri Cruz, assim como muitos. A releitura popular de Santa Anastácia tornou-se amplamente conhecida ao ocupar museus e estampar peças de vestuário, sobretudo após ser vestida pela cantora e compositora Linn da Quebrada (Lina Pereira) durante a vigésima primeira edição do reality show televisivo *Big Brother Brasil*. Minha única experiência pessoal anterior com essa imagem ocorreu em 2024, quando visitei o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), em Belo Horizonte. O prédio histórico conta com diversas seções distribuídas em seu amplo espaço, organizadas a partir de um grande salão de entrada, onde há uma escadaria exuberante e centralizada. De encontro ao olhar de quem entra,

¹ Imagem retirada do site do projeto artístico editorial Celeste, disponível em: <https://select.art.br/agenda/forrobodo/>.

havia dois grandes banners compondo o *Monumento à Voz de Anastácia*, que recepcionavam o público ao cobrir uma grande janela no centro do primeiro patamar da escadaria. O primeiro, acima, apresentava a imagem; o segundo, a oração “Anastácia Livre”.

No entanto, a imagem apresentada no minicurso mudou minha percepção acerca da obra. Minha relação com os museus é tanto pessoal quanto profissional, pois, além de gostar de visitar exposições, esse também foi o objeto da minha pesquisa de mestrado em Antropologia. Além disso, dediquei boa parte da minha trajetória acadêmica aos estudos das religiões, transitando entre evangélicos, católicos e, posteriormente, espíritas. Por isso, nutri um apreço particular pela imagem de Santa Anastácia relida por Yhuri Cruz e, aovê-la exposta em uma rua, tive uma impressão completamente distinta daquela experimentada em outros contextos; ainda mais intensa do que quando a vi pessoalmente em Belo Horizonte.

Essa experiência, vivenciada durante o minicurso, me inspirou a escrever este artigo, no qual pretendo explorar as questões levantadas tanto no exercício proposto quanto nas exposições dos professores. Para isso, busco contextualizar a obra de Yhuri Cruz, refletir sobre os silêncios arquivísticos que possibilitam ações de ressignificação de figuras históricas, compreender as relações entre a arte no catolicismo popular e nos circuitos tradicionais de museu e, por fim, abordar minha perturbação central: a presença pública da imagem de Anastácia, livre.

SANTA ANASTÁCIA

No artigo *Da escravidão à liberdade: a imagem de Anastácia entre arte contemporânea, política e religião*, Edilson Pereira (2023) reúne um panorama geral da figura de Anastácia, desde as lendas sobre a mulher escravizada impedida de falar até sua “santificação” como protetora dos aflitos, passando pela reimaginação feita por Yhuri Cruz. Como mencionei anteriormente, não me deterei neste tópico; trarei apenas um resumo da história de Anastácia para contextualizar aqueles que ainda não a conhecem.

Anastácia foi uma mulher escravizada no Brasil, sequestrada e arrastada para outra terra, cuja história foi apagada e misturada à oralidade popular. Pereira (2023) apresenta diversas versões e interpretações sobre sua trajetória, refletindo a complexidade de delineá-la não apenas como pessoa, mas também como mito. De modo geral, Anastácia pode ser compreendida como uma figura simbólica.

Segundo algumas narrativas, ela teria sido uma princesa de origem kimbundu ou nagô/iorubá ou, ainda, de alta linhagem angolana, levada para a Bahia. O nome “Anastácia” teria sido atribuído a ela após o processo de escravização. Todavia, há também versões segundo as quais ela seria naturalmente baiana. De toda forma, não existe uma versão definitiva sobre sua origem. Seu retrato mais conhecido é uma ilustração feita por Jacques Arago, datada de 1839, que representa o rosto e parte do busto de Anastácia com uma máscara de ferro cobrindo sua boca e um colar de ferro ao

redor do pescoço. Esse instrumento de tortura era habitualmente utilizado para punir pessoas escravizadas consideradas “perigosas” por sua fala, seja por transmitirem informações, incitarem movimentos, expressarem sua religiosidade tradicional ou proferirem práticas de cura.

Foi essa ilustração que consagrou Anastácia no imaginário popular. A partir de um processo histórico, consolidado nas Igrejas de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos – congregações tradicionalmente vinculadas à população negra brasileira –, sua imagem tornou-se devocional, sendo cultuada em práticas populares, uma vez que sua “santificação” nunca foi oficialmente reconhecida pela Igreja Católica. Anastácia passou, então, a ser vista como protetora dos doentes e aflitos, sendo a ela atribuídos milagres após sua morte.

A partir da década de 1980, surgiram movimentos de contestação da figura de Santa Anastácia por parte de setores religiosos e acadêmicos, que passaram a questionar sua existência histórica e legitimidade enquanto santa. Nessas críticas, ela foi apontada como uma personagem sem registro histórico comprovado, fruto de uma construção inventiva a partir de histórias da cultura oral local. Apesar das controvérsias, Anastácia não perdeu seu status devocional, mantendo-se viva em práticas religiosas de diversos grupos, não apenas católicos. Assim, sua “santificação” configura-se mais como uma construção de devoção popular e resistência simbólica do que como um processo oficial de canonização pela Igreja Católica.

Essa resistência coletiva chega até Valéria Cruz, mãe de Yhuri, que introduziu no filho a prática de devoção à santa. Valéria é umbandista e relata ter sonhado com Iansã enquanto estava grávida. A orixá teria aconselhado que ela “entregasse” o menino a Anastácia para garantir um parto bem-sucedido. A prática da “entrega” consiste em um ato de devoção e proteção, no qual pais ou responsáveis consagram a criança a uma entidade, visando cuidado e proteção espiritual para a pessoa “entregue”.

Ao longo da vida, Yhuri Cruz manteve uma rotina de interação com a santa por meio de orações e oferendas, principalmente através dos santinhos devocionais que traziam sua imagem. Segundo o artista, Anastácia ocupa uma presença importante em sua vida; nessa relação, para além da fé e da proteção, ele também a comprehende como um símbolo de identidade cultural e resistência, associado às suas vivências no movimento negro, LGBTQIA+ e, sobretudo, à relação com sua mãe.

Desse modo, a criação da obra *Anastácia Livre* envolve uma atuação de ressignificação cultural e política, ao retirar o instrumento de tortura e reconfigurar sua narrativa imagética. De acordo com Pereira (2023), a imagem reimaginada de Anastácia funciona como um símbolo multifacetado de resistência, memória e identidade negra, no qual se manifestam controvérsias. O autor aponta que a santa é vista, por um lado, como símbolo de resistência à opressão histórica, em virtude da ressignificação de sua trajetória de mulher escravizada para um ícone de luta e afirmação da identidade afro-brasileira. Por outro lado, há críticas, por parte de alguns segmentos do movimento negro, à idealização e à “santificação” de Anastácia. Segundo essa perspectiva, a narrativa da santa reproduziria estígmas e estereótipos raciais negativos, sobretudo por perpetuar a imagem de uma mulher escravizada submetida a instrumentos de tortura.

Nesse sentido, comprehendo Anastácia como uma figura em constante disputa, seja em relação à narrativa de sua história, seja na perpetuação devocional de seu nome. Diante de todas as dinâmicas elencadas até aqui, considero irrelevante questionar sua existência histórica. Anastácia, enquanto figura, símbolo, discurso, narrativa e/ou imaginário, mobiliza práticas: pessoas se reúnem; santinhos são produzidos, vendidos e circulados; crianças são “entregues”; orações são proferidas; debates são travados; arte é produzida. Anastácia é, para além de uma história, uma imagem viva e polissêmica, que produz relações e narrativas tanto quanto é produzida por elas.

Todavia, as questões acerca de sua veracidade, assim como os trabalhos de reimaginação, convergem em um ponto comum: a falta de informações, memória e representatividade “oficial” de pessoas negras nas narrativas históricas.

ECOS DO SILENCIOS NO ARQUIVO

Quando olhamos para o nosso passado, olhamos para papéis: documentos, atas, livros, fotografias, pastas, glossários, encyclopédias, teses, dissertações, monografias e assim por diante. Nossa aspecto cultural valoriza a documentação, pois, como abordou Derrida (2001), é por meio desse desejo incondicional pelos arquivos que construímos nossas narrativas históricas, políticas e sociais. O autor também aponta as relações hierárquicas e de poder envolvidas nos arquivos, evidenciando que há escolhas sobre aquilo que pode ser lembrado e o que deve ser esquecido. Diante desse contexto, Saidiya Hartman (2020) foi uma das autoras contemporâneas a lançar luz sobre uma questão pertinente, porém pouco visibilizada nas Ciências Humanas: o apagamento das histórias negras em contextos coloniais e escravistas.

Ao focar na questão da mulher negra, a autora elenca figuras cujas trajetórias se limitam ao momento em que foram documentadas, isto é, quando se tornaram escravizadas e passaram a “existir oficialmente” por meio de um papel que as reduz a objetos e define sua posse por outra pessoa. Anastácia é um exemplo emblemático desse processo, pois, como vimos anteriormente, sua origem é desconhecida: só passamos a saber quem foi Anastácia quando ela se torna propriedade de alguém. Mesmo o período de sua vida que seria supostamente melhor documentado é alvo de questionamentos, devido à forte presença de sua memória na cultura oral.

Para além de apontar a problemática, Hartman (2020) propõe também uma solução metodológica: a fabulação crítica. Esse método narrativo comprehende a articulação entre fatos históricos e ficcionalização embasada, sendo utilizado para compor possibilidades de imaginação a partir daquilo que é omitido pelo regime documental. Assim, a fabulação crítica visa preencher as lacunas deixadas pela história oficial, voltando-se para as ausências. Nessa perspectiva, propor uma fabulação crítica acerca de determinados grupos sociais constitui uma abordagem ética e política de reparação simbólica, bem como uma crítica à historiografia tradicional.

Outra crítica ao arquivo hegemônico que considero relevante incluir nesta discussão é a de Diana Taylor (2013). Assim como Hartman, Taylor denuncia seu caráter

excludente, que privilegia certas formas de conhecimento em detrimento de outras, produzindo aquilo que a autora denomina colonização da memória. Ao observar diversos grupos marginalizados nas Américas, com foco em estudos sobre cultura popular, Taylor conceitua a noção de “repertório” como uma proposta de contrararquivo. Nessa perspectiva, o repertório constitui um modo de resistência de comunidades subalternizadas que, por meio da performance – isto é, danças, músicas e oralidades –, mantêm suas memórias e preservam aquilo que os registros oficiais tendem a invisibilizar.

Tanto na fabulação crítica quanto no repertório, compreendo uma dinâmica em que grupos subalternizados podem produzir legitimidade sobre suas histórias de forma autônoma, por meio da arte. Seja em performances, seja em exercícios imaginativos baseados em dados históricos, as expressões artísticas ocupam um lugar de contra-argumento diante do arquivo, em razão de sua capilaridade e reprodutibilidade. Por isso, torna-se também relevante refletir sobre quem produz essa arte e que tipo de arte está sendo produzida.

O exemplo que trago neste texto, a obra de Yhuri Cruz, demonstra essa relação particular, na qual a obra não pode ser dissociada do artista. Penso essa questão em diálogo com Guilherme Marcondes (2020), que, ao refletir sobre as/os autoras/es envolvidos na exposição *Terra em Transe* (2018–2019), mobiliza o conceito de “lugar de fala” como ferramenta para compreender as perspectivas sociais e raciais que influenciam a produção e a interpretação de obras relacionadas à negritude. No artigo, o autor aponta que artistas, de modo geral, partem de seus lugares sociais para propor suas obras. Nesse sentido, artistas não negras/os tenderiam a apresentar uma perspectiva limitada acerca das particularidades da experiência de pessoas negras, o que se reflete em obras que, mesmo ao propor um olhar sobre corpos negros, não alcançam a complexidade necessária, por vezes resultando na manutenção de visões hegemônicas sobre esses corpos. Em contrapartida, artistas negras/os e indígenas, cujo lugar social (ou lugar de fala) confere maior autonomia narrativa sobre suas experiências, alcançariam, ainda segundo o autor, um panorama mais amplo das complexidades que atravessam essas vivências e as de tantos outros sujeitos.

Retomando a obra de Yhuri Cruz, a reimaginação da imagem de Santa Anastácia está profundamente vinculada à sua própria trajetória: enquanto criança entregue à entidade, que esteve ativamente presente em seu cotidiano; como pessoa negra; filho de uma mulher negra, a quem comprehende como diretamente ligada à santa; e integrante de uma sociedade profundamente marcada pelas relações violentas do colonialismo e por um sistema escravista cujos efeitos ecoam até os dias de hoje. A história oficial de Anastácia é marcada pela imagem da máscara de tortura. Propor uma reinterpretação para além do arquivo implica, portanto, torná-la livre. Ao libertar um ícone, reconstrói-se todo o sistema simbólico que o cerca.

Contudo, para além de reinterpretar e refazer a imagem, há também outro processo fundamental de legitimação: torná-la parte do repertório. Nesse sentido, as ações expositivas do artista — seja em galerias, museus, muros, santinhos ou camisetas — cumprem esse papel, pois, como aponta Taylor (2013), o repertório é construído por meio da repetição cotidiana e da ação vivida coletivamente.

DO PANFLETO À OBRA DE ARTE

Ao abordar a questão da reprodutibilidade técnica na arte, Benjamin (1994) observa como a obra deixa de ser única e contextual quando passa a ser reproduzida em massa. A pintura, por exemplo, possui uma existência singular em determinado tempo e espaço; todavia, quando fotografada, pode ser reproduzida inúmeras vezes fora daquele contexto. Ao perder sua história e seus vínculos simbólicos e sociais, o autor argumenta que a obra perderia sua “aura”, tornando-se uma ferramenta política, passível de manipulação. Em razão de seu contexto histórico, a preocupação de Benjamin recai sobre o uso da arte pela propaganda fascista, especialmente por meio do cinema e da fotografia.

Partindo dessa questão, Renata Menezes (2011) trata da reprodutibilidade nos contextos do catolicismo popular, em especial no que se refere aos santinhos produzidos e distribuídos em congregações. Para a autora, mesmo nessas dinâmicas de circulação em massa, os santinhos – assim como outros objetos – ainda carregam um valor simbólico e afetivo específico, ligado à experiência, à fé e à memória pessoal do sujeito em relação com a comunidade. Essa complexificação dos argumentos de Benjamin sugere que a “aura” pode persistir em contextos culturais populares, mesmo fora do circuito artístico tradicional.

Outro contra-argumento da autora às colocações de Benjamin (1994) consiste na compreensão de que arte e política não são esferas excludentes, especialmente no contexto brasileiro. Para a autora, práticas rituais como festas populares e romarias contemplam expressões políticas, sociais e estéticas, ainda que fora dos moldes tradicionais da militância e da arte engajada. Essas dinâmicas funcionam como formas de organização social, pois mantêm práticas, constroem narrativas e negociações e afirmam identidades. Dessa maneira, comprehendo que tais arranjos também engendram formas de comunicação política e resistência coletiva.

No caso do *Monumento à Voz de Anastácia*, comprehendo uma convergência de três campos; isto é, a obra de Yhuri Cruz se configura simultaneamente como manifestação popular, militância e arte engajada. Afinal, o artista se insere nos circuitos tradicionais das artes, como museus e galerias, ao mesmo tempo que evoca sua experiência no movimento negro. Ainda assim, não há um afastamento do caráter popular, fortemente presente tanto pela figura de Anastácia quanto pela forma como Yhuri Cruz escolheu compor a obra. O *Monumento à Voz de Anastácia* segue a composição tradicional de um santinho católico: a imagem da entidade em uma face do impresso e, no verso, uma oração própria da/o santa/o.

Retomando o trabalho de Menezes (2011), a antropóloga aponta os processos pedagógicos envolvidos na produção e circulação dos santinhos católicos. Segundo ela, a composição estética funciona como um meio visual de pedagogia, isto é, educa os fiéis a memorizar imagens, orações e as funções de cada santidade. Já a circulação em massa colabora por meio da repetição, incorporando a figura santa ao repertório da comunidade.

Em diálogo com essa linha argumentativa, Edilson Pereira (2023) reflete, em interlocução com outros autores, sobre a transposição do santinho católico para os circuitos tradicionais da arte. Segundo o autor, esse processo não retira o aspecto místico de Anastácia, de modo que:

[...] na passagem do santinho tradicional ao artístico, cabe ressaltar que nem tudo é continuidade. As intervenções gráficas do artista produzem rupturas com o cânone visual, que remete à obra de Arago e sua variação na forma do santinho católico. Em segundo lugar, o deslocamento dos santinhos para museus e galerias de arte opera um deslocamento da moldura psicológica (BATESON, 2000) habitualmente associada à imagem nos locais de culto. (PEREIRA, 2023, p. 19).

Sendo assim, entendo que os componentes estéticos da obra de Yhuri Cruz, que remetem à visualidade dos santinhos católicos, mantêm os sentidos místicos e rituais da imagem de Santa Anastácia. Compreendo que o deslocamento não se limita ao objeto em contextos museais, mas também envolve a decomposição de sua forma original: de um folheto de duas faces, portável, para uma composição dupla e unifacetada, fixa em uma superfície, intocável. Todavia, acredito que essa dinâmica se transforma quando observamos a instalação realizada na Parede Gentil nº 29, d'A Gentil Carioca. Nesse caso, não estaríamos lidando com uma obra limitada pelas paredes de um museu, nem com olhares disciplinados pelas dinâmicas de visitação. A esse respeito, penso a partir das colocações de Bennett (2018) acerca da noção do museu enquanto dispositivo da visualidade, que, por sua vez, integra os regimes de vigilância foucaultianos. Assim, comprehendo que a exposição do *Monumento à Voz de Anastácia* em uma via pública, fora das paredes do museu, opera outras dinâmicas de relação da obra com a Arte, a arte engajada e a cultura popular.

Nesses termos, entendo a obra como um contra-arquivo indisciplinado, inscrito em uma dinâmica de fabulação crítica (HARTMAN, 2020) que acolhe elementos simbólicos, estéticos e narrativos produzidos historicamente por grupos subalternizados. A assimetria de poder na arte/Arte, conforme elabora Canclini (2013), tensiona a cultura hegemônica ao expressar outros modos de vida, valores e visões de mundo, os quais implicam a constituição de repertórios particulares. Nesse contexto, a arte engajada – pensada a partir do trabalho de Benjamin (1994) – emerge como uma prática estética que assume explicitamente uma posição política, recusando a ideia de neutralidade da produção artística e colocando a criação cultural a serviço da crítica social, da denúncia das desigualdades e da mobilização coletiva. Essa tensão se torna explícita na circulação do *Monumento à Voz de Anastácia* pelos circuitos oficiais da Arte. Todavia, a obra não se limita aos padrões espaciais tradicionais, inserindo-se para além das estruturas de vigilância, ao ocupar uma via pública aberta, externa ao museu, sem se separar totalmente dele.

OCUPAR A RUA, OCUPAR O SILENCIO

Estar na rua não é estar no museu, e vice-versa. O local em que algo se encontra influí diretamente no que essa coisa é: em como é interpretada, como atua no mundo e

como o mundo atua sobre ela. Historicamente, a arte de rua foi situada no arquivo por meio de legislações (Harrison-Pepper, 1990), nas quais o desenvolvimento da relação entre sociedade e Estado pode ser observado tanto por meio de mecanismos de proteção quanto de restrição. Jhessica Reia (2017), ao refletir sobre esse contexto, aponta que essa relação também apresenta dispositivos de controle e exclusão, ao restringir práticas e delimitar espaços que favorecem perspectivas hegemônicas. Isto é, pode-se fazer arte de rua desde que seja um tipo específico, em um local específico; caso contrário, é classificada como vandalismo. Nesse sentido, a autora argumenta que a suposta proteção jurídica participa das dinâmicas de restrição, nas quais artistas e produções artísticas precisam se submeter a essas regras para terem sua legitimidade garantida.

Todavia, a arte de rua não se limita a esses parâmetros, ao menos não em sua totalidade. A subversão dessas regras faz parte de muitos circuitos de produção e exposição. Ainda segundo Reia (2017), a arte de rua pode ser compreendida como uma prática comunicacional e de resistência, capaz de questionar e disputar o espaço público e as ordens estabelecidas. Ela funciona como uma forma de diálogo, socialização e construção de sentido na cidade, envolvendo aspectos culturais, políticos e sociais. Sendo assim, para além da estética, a ocupação do espaço público por meio da arte não se restringe à performance ou à visualidade, mas evidencia estruturas sociais e relações de poder, por meio das quais sujeitos adquirem a capacidade de agir, transitar e questionar.

Em uma perspectiva aproximada, Pawlak e Silva (2024) apontam que a arte de rua também possui um aspecto educacional. As autoras destacam que a cidade, enquanto espaço de disputa, oferece diversas oportunidades educativas, sobretudo por meio das expressões artísticas de rua, como o grafite, que carregam o potencial de denunciar realidades sociais e promover reflexão crítica sobre essas questões. Elas também observam que a urbanização, especialmente nas grandes cidades, transformou o espaço urbano em um palco de disputas e negociações entre diferentes grupos e interesses políticos, econômicos e sociais. Esses processos podem ser interpretados como dinâmicas de educação informal, nas quais indivíduos e grupos aprendem a questionar e a resistir às formas de dominação presentes na cidade por meio de aparatos visuais impressos em muros, paredes, postes, no chão e em outros tipos de superfície.

Partindo dessas considerações, comprehendo que a instalação *Monumento à Voz de Anastácia* pode ser caracterizada como uma forma oficial e legitimada de arte de rua. Afinal, ela se encontra nas dependências externas de uma galeria de arte, escolhida como uma “representante externa” da exposição que ocorre dentro de suas paredes. Todavia, entendo também que a obra tensiona outro circuito público de circulação de imagens, no caso, o dos santinhos católicos. Retomando o que aponta Menezes (2011), esse circuito envolve dinâmicas de autorização de gráficas para a produção, bem como o envolvimento de congregações e grupos a elas vinculados para a distribuição e circulação dos objetos. O trabalho de Yhuri Cruz não se insere nesse sistema.

Embora a obra não seja uma proposta literal de santinho católico, Cruz mobiliza signos e componentes semióticos que remetem a esse universo. Tomando como exemplo a instalação do *Monumento* analisada neste artigo, comprehendo que sua

exposição na rua potencializa esse sentido. Afinal, se os santinhos dependem da combinação entre imagem e texto (BENJAMIN, 1994) para produzir sentido e da circulação para compor um sistema de educação informal e quase imperceptível (MENEZES, 2011), diante da impossibilidade de a obra ingressar nesse sistema, a pintura em uma parede, voltada para uma rua de um dos maiores centros comerciais do país, não produziria também um nível de circulação? Mesmo que não possa ser dobrado e guardado no bolso, o *Monumento*, enquanto arte de rua, passa a integrar o cotidiano daquele espaço, estando exposto de forma irrestrita a um público igualmente irrestrito.

Dessa maneira, compreendo que a ocupação pública da obra atua sobre um silêncio no imaginário daqueles que não conhecem a Anastácia apresentada por Yhuri Cruz. As limitações dos circuitos oficiais de santinhos e das dinâmicas museais poderiam, em certa medida, ser superadas na rua, onde a obra encontra lugar de agência – e de voz – na produção do repertório (TAYLOR, 2013) acerca da santa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A instalação *Monumento à Voz de Anastácia*, de Yhuri Cruz, ao ser observada em uma rua movimentada do Rio de Janeiro, provocou em mim um impacto mais intenso do que aquele experimentado em ambientes institucionalizados, como os museus. Essa percepção, embora individual, evidencia o poder simbólico das imagens quando retiradas de seus contextos habituais e inseridas na dinâmica viva da cidade, onde passam a adquirir novos sentidos e camadas de leitura. A inquietação que me mobilizou revelou-se, assim, um campo fértil para investigar como arte, religião, raça e cidade se entrelaçam. Ao torná-la visível e acessível fora dos muros museológicos, o artista insere Anastácia em um novo território político, afirmando que sua imagem não é apenas um relicário do passado, mas uma voz viva que exige ser ouvida no presente.

Ao explorar a trajetória da imagem de Santa Anastácia – figura que transita entre o sagrado, o político e o cultural – e analisá-la à luz das questões raciais, religiosas e estéticas, comprehendi mais profundamente os apagamentos históricos aos quais as mulheres negras foram submetidas, assim como os esforços contemporâneos de reimaginação e reparação visual. A escolha de Cruz em projetar essa imagem em locais de ampla circulação popular, como o Saara, intensifica sua potência, provocando o público a confrontar memórias, ausências e presenças.

A trajetória simbólica da santa, conforme apresentada por Edilson Pereira (2023) e retomada neste trabalho, revela-se profundamente entrelaçada a disputas de memória, identidade e representação no Brasil. Independentemente da comprovação histórica de sua existência, a figura de Anastácia permanece viva e ativa nas práticas religiosas, nas expressões artísticas e nos discursos políticos de resistência. Sua imagem – anteriormente marcada pela dor e pela mordaça – vem sendo ressignificada como um emblema de liberdade, dignidade e afirmação da negritude, especialmente por meio de intervenções como a de Yhuri Cruz. Assim, mais do que uma personagem do passado, Anastácia representa uma força em movimento, que questiona os silêncios da história oficial e convoca a criação de outras narrativas possíveis.

Diante das críticas ao arquivo tradicional formuladas por autoras como Hartman (2020) e Taylor (2013), comprehendo que a arte pode operar como uma ferramenta legítima de produção de memória e de reparação simbólica. A obra de Yhuri Cruz, ao reimaginar a figura de Anastácia para além dos limites da documentação oficial e da narrativa histórica dominante, exemplifica esse movimento de fabulação crítica e construção de repertório. Mais do que uma simples representação estética, sua criação inscreve-se em um processo político e afetivo de reconfiguração de símbolos, possibilitado justamente por sua trajetória e por seu lugar de fala. Assim, ao propor uma nova imagem de Anastácia, Cruz não apenas contesta o passado arquivado, mas também inscreve possibilidades de existência e resistência no presente, tornando a arte um campo vital para a disputa da memória e para a invenção de futuros possíveis.

Nesse sentido, comprehendo que o *Monumento à Voz de Anastácia* transita entre diferentes regimes de sentido – arte institucional, cultura popular e prática política – sem se fixar de maneira exclusiva em nenhum deles. Embora sua estética dialogue com o formato tradicional dos santinhos católicos, sua circulação extrapola tanto os limites simbólicos do culto quanto os circuitos fechados da arte. Quando instalada em um espaço público como a Parede Gentil, a obra recupera a “aura” não pela singularidade da peça, mas pela intensidade da experiência coletiva que provoca. Nesse contexto, a reproduzibilidade técnica, longe de esvaziar o valor simbólico da imagem, contribui para sua reinserção em um repertório de memória e resistência que é cotidiano, acessível e profundamente político. Assim, a obra de Cruz se afirma como um gesto estético e ético de reinscrição de vozes negras na paisagem urbana e na história coletiva.

A instalação, ao ocupar o espaço público, rompe com os limites impostos tanto pelos circuitos tradicionais da arte institucional quanto pelas estruturas formais do culto religioso popular. Ao se inserir na rua, fora dos regimes disciplinares dos museus (BENNETT, 2018) e das restrições dos sistemas devocionais católicos, a obra de Yhuri Cruz não apenas se torna visível, mas também ativa – ao circular simbolicamente no cotidiano urbano e instaurar um espaço de resistência e educação informal. Sua presença em um dos centros comerciais mais movimentados do país possibilita o diálogo com um público amplo, sem mediações, promovendo uma experiência sensível que desafia normas, convoca memórias e questiona ausências. Assim, o *Monumento* transforma a cidade em plataforma pedagógica e política, onde a imagem de Anastácia, livre, visível e reimaginada, passa a integrar o repertório coletivo daqueles que a encontram em seu trajeto.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense: 1994. p. 165-196.

BENNETT, Tony. **Museums, Power, Knowledge: Selected Essays**. New York: Routledge. 2018.

CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Edusp. 2013.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. 1. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2001.

HARRISON-PEPPER, Sally. **Drawing a Circle in the Square: Street Performing in New York's Washington Square Park**. Jackson: University Press of Mississippi, 1990.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. **Revista Eco-Pós**. nº 3, vol. 23. 2020. p. 12-33. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>.

MARCONDES DOS SANTOS, Guilherme. Derrubar para Edificar: presenças e ausências raciais e de gênero no Museu de Arte Contemporânea do Ceará. **Sociologias**. nº 62, vol. 25. 2023. DOI: <https://doi.org/10.1590/18070337-124311>.

MENEZES, Renata. A imagem sagrada na era da reproduzibilidade técnica: sobre santinhos. **Horizontes Antropológicos**. nº 36, ano 17. 2011. p. 43-65. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832011000200003>.

PAWLAK, Sarha; SILVA, Sofia Marques da. O que as paredes nos dizem? A arte de rua e potencialidades para o desenvolvimento do pensamento crítico. **Sociologia, Problemas e Práticas**, nº 106. 2024. p. 121-147. DOI: <https://journals.openedition.org/spp/15045>.

PEREIRA, Edilson. Da escravidão à liberdade: a imagem de Anastácia entre arte contemporânea, política e religião. **Horizonte Antropológicos**. nº 29, vol. 3. 2023. DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-9983e670410>.

REIA, Jhessica F.. Os palcos efêmeros da cidade: arte de rua, regulação e disputa pelos espaços públicos urbanos em Montreal e no Rio de Janeiro. **Revista Eco-Pós**. nº 20, v. 3. 2017. 215–243. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v20i3.12409>.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o repertório**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2013.

