

EXPEDIENTE

Revista Encanterias

A "Revista Encanterias" é uma iniciativa acadêmico-científica do Grupo de Pesquisa Experiências e Dissidências nas Artes Visuais/CNPq, da Universidade Federal do Amapá. Focada em interseções entre arte, arte/educação e cultura, promove dinâmicas decoloniais e vozes dissidentes na América Latina. Aceita contribuições em português, espanhol, inglês e línguas indígenas, abordando temas como gênero, raça e classe. Publica artigos teóricos e práticos, ensaios visuais e audiovisuais, depoimentos verbo-visuais, ensaios poéticos, entrevistas e traduções. Com edições semestrais e fluxo contínuo de contribuições, incentiva a reflexão crítica e a inovação metodológica e expressiva, promovendo reflexões inclusivas e diversificadas.

Universidade Federal do Amapá – UNIFAP Reitor
Prof. Dr. Júlio César Sá de Oliveira

Departamento de Letras e Artes - DEPLA
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar – Mestrado Profissional em Estudos de Cultura e Política - PPCULT

Equipe Editorial

Editor gerente
Prof. Dr. Fábio Wosniak

Editora Associada
Profa. Dra. Vanessa Freitag

Editores assistentes
Prof. Dr. Emilliano Alves de Freitas Nogueira
Profa. Ma. Larissa Rachel Gomes Silva
Dra. Mônica Lóss dos Santos

Conselho científico

Nacional

Dr. Alcidesio Silva Junior, UFPB - PB/Brasil Dr.
Alexandre Bispo, USP - SP/Brasil
Dra. Alessandra Simões Paiva, UFSB - BA/Brasil Dra. Ana
Mae Barbosa, USP/AMB - SP/Brasil
Dr. Daniel Bruno Momoli, UFPeL - RS/Brasil
Dr. Fábio José Rodrigues da Costa, URCA - CE/Brasil
Dra. Fabiana Souto Lima Vidal, COLEGIO DE APLICACAO - CAP/UFPE - RE/Brasil
Dra. Flávia Pedrosa Vasconcelos, UFSM - RS/Brasil

Dra. Jociele Lampert, UDESC - SC/Brasil
Dra. Luciana Borre Nunes, UFPE/UFPB - PE/Brasil
Dra. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral, UFPE/UFPB - PE/Brasil Dr. Mário de Andrade (remover se for citação e não participante)
Dra. Mirian Celeste Martins, UPM - SP/Brasil Dra.
Naïara Paula Eugenio, UFRRJ - RJ/Brasil
Dra. Rosangela Marques de Britto, UFPA - PA/Brasil Dra.
Sílvia Carla Marques Costa, UNIFAP - AP/Brasil
Dra. Susana Rangel Vieira da Cunha, UFRGS - RS/Brasil Dra.
Tharciana Goulart da Silva, UDESC - SC/Brasil
Dr. Valter Frank Mesquita Lopes, UFAM - AM/Brasil
Dra. Vanessa Raquel Lambert de Souza, UFJF - MG/Brasil

Internacional

Dra. Cecília Gabriela Fuentes Urtaza, Universidad de Guanajuato, Campus León. León, Guanajuato, México
Dr. Felipe Rivas San Martín, Universitat Politècnica de València (UPV)/Chile Dra.
Glòria Jové, Universitat de Lleida - ES
Dra. Guadalupe de la Cruz Aguilar Salmerón, Universidad de Guanajuato, Campus León. León, Guanajuato, México
Dr. Mario Dominguez Mogrovejo, Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú
Dr. Pedro Pablo Gómez Moreno, Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas, Bogotá, Colombia, FACULTAD DE ARTES-ASAB
Dra. Pinar Yoldas, University Of California San Diego - USA Dr.
Ricard Huerta, Catedràtic Universitat de València, ES

Revisão

Profa. Ma. Larissa Rachel Gomes Silva
Profa. Dra. Mônica Lóss dos Santos

Pareceristas Volume 2, ano 1, número 1.

Ana Claudia Lopes de Assunção
Andrea Luisa Frazao Silva
Caio Netto dos Santos Érika
Akemi Ozako
Janaína Farias De Souza Ferreira Jorge
André Paulino da Silva Lindinalva
Barboza De Souza Luciana Martins
Tavares de Lima Marcos Pereira
Lamego Filho Marta Facco
Raony Robson

Tharciana Goulart da Silva
Vitor Bárbara Vedavato

Contato Geral
Universidade Federal do Amapá
Rod. Josmar Chaves Pinto, km 02 - Jardim Marco Zero, Macapá - AP, 68903-419
revistaencanterias@gmail.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Central/UNIFAP-Macapá-AP

Elaborado por Cristina Fernandes – CRB-2 / 1569

Revista Encanterias / Universidade Federal do Amapá. – Macapá, AP: Editora da UNIFAP, 2025-
v. 2, n. 1, dez/2025.

Periódico semestral.

1. Arte. 2. Cultura. 3. Arte/Educação. 4. Raça. I. Universidade Federal do Amapá. II. Revista Encanterias - Periódicos.

CDD: 23. ed. – 709

SUMÁRIO

EDITORIAL	6
<u>ANASTÁCIA, LIVRE: OCUPANDO O SILÊNCIO ATRAVÉS DA OCUPAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO</u>	<u>10</u>
<u>ATRACAR NUM PORTO SEGURO: EROTISMO E TRANSGRESSÃO NA OBRA DE ALVIN BALTROP.....</u>	<u>22</u>
<u>CORPO-DEVOÇÃO: O CARÁTER PERFORMÁTICO, CULTURAL E ESPIRITUAL DA MÁSCARA DAN EM ROTIMI FANI-KAYODE</u>	<u>38</u>
<u>ECOSSISTEMAS OBSCUROS: UMA PROPOSTA ESTÉTICA</u>	<u>53</u>
<u>INVENTÁRIO DE PLANTAS TINTÓREAS: UMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA-PEDAGÓGICA-CIENTÍFICA NO ENSINO SUPERIOR.....</u>	<u>67</u>
<u>REFLEXÕES CULTURAIS: RADICALIZANDO OS SENTIDOS A PARTIR DAS AMAZÔNIAS AMAPAENSES</u>	<u>84</u>
<u>SANT'ANA DE CAMPO GRANDE: ICONOGRAFIA E MATERNIDADE, IMPACTO E RECEPÇÃO NA SOCIEDADE.</u>	<u>104</u>
<u>QUANDO OS ORIXÁS CHAMAM: ENTREVISTA COM A ABIYÁN FABIELLE CAVALCANTE SOBRE SUA VIVÊNCIA RELIGIOSA NO CANDOMBLÉ AMAPAENSE</u>	<u>120</u>
<u>POLÍTICAS DO FEITIÇO: APARIÇÃO COMO ARQUIVO DO SENSÍVEL</u>	<u>130</u>
<u>O CORPO EM PERFORMANCE: A NATUREZA PARA A CONEXÃO COM O COSMOS... </u>	<u>144</u>

EDITORIAL

Revista Encanterias, Volume 2, Número 1 (dezembro de 2025)

A Revista Encanterias, periódico vinculado ao Grupo de Pesquisa Experiências e Dissidências nas Artes Visuais (CNPq/UNIFAP) e ao PPCULT/UNIFAP, apresenta sua segunda edição semestral. Esta publicação consolida-se como espaço acadêmico dedicado às intersecções entre arte, cultura e processos educativos, com ênfase em perspectivas decoloniais e produções latino-americanas. O volume reúne dez contribuições que investigam como as linguagens artísticas atuam na reconfiguração de identidades, na preservação da memória e no enfrentamento de silenciamentos históricos. Os artigos abrangem desde análises teóricas até registros de práticas artísticas, refletindo a pluralidade de vozes que compõem o cenário contemporâneo das artes visuais.

O artigo "**Anastácia, livre: ocupando o silêncio através da ocupação do espaço público**", de autoria de Ana Carolina Vieira da Silva Pereira, examina a trajetória da imagem de Santa Anastácia como símbolo cultural e político, analisando a instalação "Monumento à Voz de Anastácia" (Yhuri Cruz, 2023) no Rio de Janeiro. A autora discute a ocupação do espaço público como estratégia para reparar lacunas arquivísticas, propondo a "fabulação crítica" como método de ressignificação histórica. Este trabalho oferece subsídios para discussões sobre arte urbana, memória e representação de grupos historicamente sub-representados.

Em "**Atracar num porto seguro: erotismo e transgressão na obra de Alvin Baltrop**", João Pedro Brunetti dos Santos (UFSC) compara as fotografias da série Pier Photographs (1975-1986) de Alvin Baltrop com a obra Píer (2023) de Brendon Reis. O estudo aborda o erotismo como forma de resistência LGBTQIA+ nos espaços abandonados dos píeres nova-iorquinos, utilizando a filosofia de Georges Bataille para discutir transgressão sexual como ato político. Sua relevância reside na ampliação do debate sobre fotografia queer e espaços urbanos como arquivos de memória afetiva.

Jonathan Machado da Fonseca em **"Corpo-devoção: o caráter performático, cultural e espiritual da máscara Dan em Rotimi Fani-Kayode"**, analisa a fotografia "Dan Mask" (1989) de Rotimi Fani-Kayode, explorando o uso ritualístico da máscara Gunye Ge na cultura Dan. Discute seu papel em ritos de iniciação masculina da sociedade Poro, onde a performance corporal manifesta o espírito Ge, transcendendo a identidade do portador. Aborda ainda as intersecções entre espiritualidade ancestral, performatividade de gênero e a ressignificação cultural na obra do artista.

Em **"ECOSSISTEMAS OBSCUROS: UMA PROPOSTA ESTÉTICA"**, Lilian Lacerda, propõe a colagem analógica como prática artística inspirada na ecologia obscura de Timothy Morton, questionando fronteiras humano/não-humano e promovendo uma ética estética para coexistir com os desafios ecológicos do Antropoceno.

No artigo **"Inventário de Plantas Tintóreas: Uma Experiência Artística-Pedagógica-Científica no Ensino Superior"**, Vanessa Freitag apresenta pesquisa realizada em Guanajuato/México (abril-julho/2025) que identifica plantas tintórias através de inventário botânico e oficinas universitárias. Utilizando métodos de ebulição e imersão a frio em algodão cru, o estudo documentou dez espécies (detalhando quatro: Hibiscus sabdariffa, Phaseolus vulgaris, Eysenhardtia polystachya e Cuscuta ssp). A experiência integrou arte, ciência e pedagogia, promovendo consciência ambiental sobre corantes naturais e processos artesanais, com recomendações para ampliação do inventário e colaboração interdisciplinar.

No trabalho **"Reflexões Culturais: Radicalizando os Sentidos a partir das Amazônias Amapaenses"**, de Elenilda Silva de Moraes, Ivo Pantoja Medeiros, Paula Silva Brito, Os autores reinterpretam visualmente "A Liberdade Guiando o Povo" (1830), criando uma narrativa que celebra identidades amazônicas plurais (indígenas, ribeirinhas, infantis, queer) como resistência à homogeneização cultural. A imagem, identidade visual do III Colóquio da UNIFAP, fundamenta-se em cinco categorias analíticas decoloniais, afirmando modos próprios de ser, viver e aprender.

O artigo **"SANT'ANA DE CAMPO GRANDE: ICONOGRAFIA E MATERNIDADE, IMPACTO E RECEPÇÃO NA SOCIEDADE"**, de Djalma Freitas de Andrade (UFRN), analisa cinco formas iconográficas de Sant'Ana — destacando a imagem "solitária" da paróquia de Campo Grande/RN — e como a Igreja construiu representações simbólicas da

maternidade ao longo da história, influenciando práticas culturais locais e o imaginário social, com base em autores como Mello e Souza, Pimentel dos Santos e Burke.

Santos e Silva apresentam em **"Quando os Orixás Chamam"** a trajetória de Fabielle Cavalcante, abiyán do Ilê Asé Baba Alaremi (Macapá). A entrevista aborda sua devoção a Omolu, experiências de intolerância religiosa no espaço público e profissional, e como o Candomblé constitui afirmação identitária, integrando pesquisa sobre racismo religioso na Unifap.

Em "Políticas do feitiço: aparição como arquivo do sensível", Liege Pereira dos Santos propõe o conceito de "aparição" como dispositivo simbólico contra regimes coloniais de visibilidade. A autora analisa obras de artistas como Rona Neves e Castiel Vitorino, articulando colonialidade do ver (Mignolo) e opacidade ética (Glissant). Este artigo apresenta um novo paradigma teórico para interpretar práticas artísticas que desafiam lógicas hegemônicas.

Por fim, Luciana Valio, em "O corpo em performance: a natureza para a conexão com o cosmos", examina as performances *A Cura da Terra* (2022) e *A Jardineira* (2022), que integram corpo, natureza e espiritualidade. Com referenciais como Ailton Krenak e Eduardo Viveiros de Castro, a autora discute a reconexão ecológica através de rituais com sangue, sementes e tecelagem, oferecendo modelos de criação artística engajada com questões socioambientais.

Esta edição da Revista Encanterias reafirma seu papel como plataforma de diálogo crítico sobre arte contemporânea. Os artigos demonstram como a produção visual pode intervir em debates urgentes – desde a reivindicação de memórias silenciadas até a reconfiguração de relações entre corpo e ambiente. Destaca-se a coerência temática entre os trabalhos: a arte como campo de insurgência simbólica, capaz de reativar saberes subalternos e propor novas epistemologias.

Para estudantes de Artes Visuais, esta coletânea constitui um repertório valioso, pois conjuga rigor teórico com exemplos concretos de práticas artísticas aplicáveis em projetos extensionistas. A diversidade de abordagens – da análise iconográfica à experimentação performática – estimula reflexões sobre como a arte pode mediar processos educativos e comunitários.

Agradecemos aos autores, pareceristas e à equipe editorial pelo compromisso com a excelência acadêmica. Convidamos os leitores a explorar estas contribuições,

certos de que fomentarão novas investigações e criações no vasto território das artes visuais.

Equipe Editorial

ANASTÁCIA, LIVRE: OCUPANDO O SILÊNCIO 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, compreendi 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 reimagination 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

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

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, 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, nutrí um apreço particular pela imagem de Santa Anastácia relida por Yhuri Cruz e, ao vê-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 compreende 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 estigmas e estereótipos raciais negativos, sobretudo por perpetuar a imagem de uma mulher escravizada submetida a instrumentos de tortura.

Nesse sentido, compreendo 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 SILÊNCIO NO ARQUIVO

Quando olhamos para o nosso passado, olhamos para papéis: documentos, atas, livros, fotografias, pastas, glossários, enciclopédias, teses, dissertações, monografias e assim por diante. Nosso 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 compreende 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 contra-arquivo. 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 reproduzibilidade. 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 compreende 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, compreendo que tais arranjos também engendram formas de comunicação política e resistência coletiva.

No caso do *Monumento à Voz de Anastácia*, compreendo 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, portátil, 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, compreendo 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 SILÊNCIO

Estar na rua não é estar no museu, e vice-versa. O local em que algo se encontra influi 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, compreendo 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, compreendo 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, compreendi 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 mordaza – 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), compreendo 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, compreendo 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 reprodutibilidade 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 reprodutibilidade 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 reprodutibilidade 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.

ATRACAR NUM PORTO SEGURO: EROTISMO E TRANSGRESSÃO NA OBRA DE ALVIN BALTROP

***ATRACAR EN UN PUERTO SEGURO:
EROTISMO Y TRANSGRESIÓN EN LA OBRA
DE ALVIN BALTROP***

***DOCKING IN A SAFE HARBOR: EROTICISM
AND TRANSGRESSION IN THE WORK OF
ALVIN BALTROP***

João Pedro Brunetti dos Santos (UFSC)

e-mail: joaobrunettidosantos@gmail.com

RESUMO

O artigo analisa as obras *Pier Photographs*, de Alvin Baltrop, e *Pier*, de Brendon Reis, com o objetivo de investigar o erotismo como forma de resistência e subversão diante das estruturas normativas que historicamente marginalizam as vivências LGBTQIA+. As imagens produzidas por Baltrop nos píeres abandonados de Nova York revelam espaços de liberdade sexual e encontro homoerótico, tensionando os limites entre desejo, morte e marginalidade. Na obra de Reis, essa espacialidade é retomada como evocação simbólica e política da memória queer, reforçando o erotismo como elemento de afirmação e insurgência. A discussão é fundamentada na filosofia de Georges Bataille,

especialmente em suas concepções sobre erotismo, interdito e transgressão. Ao confrontar a escassa presença do homoerotismo em obras como *O Erotismo* e *Lágrimas de Eros*, o artigo propõe uma releitura crítica das formulações de Bataille, a fim de ampliar a compreensão dos modos dissidentes de expressão do desejo. Nesse percurso, evidencia-se a necessidade de repensar as normas de poder que moldam o erotismo e seus limites.

Palavras-chave: Erotismo. Homoerotismo. Georges Bataille. Resistência. Alvin Baltrop. Brendon Reis

RESUMEN

El artículo analiza las obras *Pier Photographs*, de Alvin Baltrop, y *Pier*, de Brendon Reis, con el propósito de investigar el erotismo como forma de resistencia y subversión frente a las estructuras normativas que históricamente han marginado las vivencias LGBTQIA+. Las imágenes captadas por Baltrop en los muelles abandonados de Nueva York revelan espacios de libertad sexual y de encuentro homoerótico, tensando los límites entre deseo, muerte y marginalidad. En la obra de Reis, ese espacio es resignificado como evocación simbólica y política de la memoria queer, reforzando el erotismo como elemento de afirmación e insurgencia. La discusión se fundamenta en la filosofía de Georges Bataille, especialmente en sus concepciones sobre erotismo, prohibición y transgresión. Al confrontar la escasa presencia del homoerotismo en obras como *El Erotismo* y *Las Lágrimas de Eros*, el artículo propone una relectura crítica de las formulaciones de Bataille, con el fin de ampliar la comprensión de las formas disidentes de expresión del deseo. En este recorrido, se destaca la necesidad de repensar las normas de poder que configuran el erotismo y sus límites.

Palabras clave: Erotismo. Homoerotismo. Georges Bataille. Resistencia. Alvin Baltrop. Brendon Reis

ABSTRACT

This article examines the works *Pier Photographs* by Alvin Baltrop and *Pier* by Brendon Reis with the aim of exploring eroticism as a form of resistance and subversion against the normative structures that have historically marginalized LGBTQIA+ experiences. Baltrop's photographs, taken at the abandoned piers of New York City, reveal spaces of sexual freedom and homoerotic encounters, challenging the boundaries between desire, death, and marginality. In Reis's work, these spaces are reinterpreted as symbolic and political evocations of queer memory, reinforcing eroticism as a tool of affirmation and insurgency. The discussion is grounded in the philosophy of Georges Bataille, particularly his notions of eroticism, prohibition, and transgression. By addressing the limited presence of homoeroticism in works such as *Eroticism* and *The Tears of Eros*, this article proposes a critical reinterpretation of Bataille's theories, aiming to broaden the understanding of dissident forms of desire expression.

Throughout this analysis, the need to rethink the power structures that shape eroticism and its limits becomes evident.

Keywords: Eroticism. Homoeroticism. Georges Bataille. Resistance. Alvin Baltrop. Brendon Reis

INTRODUÇÃO

Os primeiros seres humanos viveram sob a angústia da morte! O horror de perceber seu destino nos corpos inertes e em decomposição de seus semelhantes conferiu a eles consciência de sua finitude. Essa narrativa filosófica proposta por Georges Bataille, filósofo e escritor francês, revela a origem de uma atividade humana responsável por colocar a vida interior em questão: o erotismo (Bataille, 1987, p. 20).

No entanto, nas 177 páginas de *O Erotismo* e nas quase 200 de *As Lágrimas de Eros*, não há qualquer menção ao homoerotismo. Bataille limitou suas reflexões às experiências eróticas entre homens e mulheres, sem abordar aquelas entre pessoas do mesmo sexo. Em contraste, a filósofa francesa Catherine Malabou (2024), em *O Prazer Censurado: Clitóris e Pensamento*, expande a discussão ao investigar como o clitóris é apagado nas narrativas hegemônicas ocidentais sobre o prazer e o corpo. Inspirados por esse enfoque, buscamos relacionar os pressupostos teórico- metodológicos de Bataille ao homoerotismo. Assim, na presente pesquisa, pretendo ampliar sua aplicação para além das experiências heteronormativas.

Desse modo, a partir de uma fotografia da série *Pier Photographs* (1975-1986), de Alvin Baltrop (1948-2004), propomos uma reflexão sobre o homoerotismo — que refere-se à atração erótica entre indivíduos do mesmo sexo, tanto entre homens como entre mulheres — sob a ótica batailleana, estabelecendo relações com *Estudo de Mulher* (1884), de Rodolpho Amoêdo (1857-1941) e *Pier* (2023), de Brendon Reis (1996).

HOMOEROTISMO EM CENA

Figura 1: [Sem título].



Fonte: CRIMP, Douglas. *Alvin Baltrop: Pier Photographs, 1975-1986*

A imagem apresenta uma cena em um píer de madeira, onde pelo menos dez pessoas estão presentes. No canto esquerdo, três civis observam à distância, afastados do centro da composição. No centro da imagem, quatro policiais uniformizados ocupam a cena. Dois, à esquerda, acompanham atentamente o desenrolar da situação, aparentemente registrando observações em cadernetas. Os outros dois, à direita, encontram-se distraídos: um amarra os sapatos, enquanto o outro observa a ação de seu colega.

No canto inferior esquerdo, duas sombras adicionais de observadores reforçam a atenção voltada ao protagonista. Ao fundo, um barco policial atracado exibe a inscrição *Police Department*. Mais adiante, o cenário urbano de Nova York nos anos 1970 se revela, com um galpão abandonado, um píer e um pequeno navio atracado.

No extremo esquerdo da imagem, duas figuras parecem aproveitar o espaço abandonado — um ponto que será explorado posteriormente.

Sem dúvidas, o ponto focal da imagem é um corpo morto estirado no centro da cena, capturando a atenção da maioria dos presentes. O cadáver nu, marcado por várias cicatrizes, está parcialmente coberto por um pano ou camiseta molhada, que oculta parte da cabeça, deixando apenas os cabelos lisos visíveis. A composição sugere que o corpo foi recentemente retirado do rio e está de bruços, expondo suas costas. Pelo contexto, presume-se tratar-se de um homem homossexual ou bissexual. Seu corpo, parcialmente envolto em plástico — possivelmente pela polícia —, carrega um silêncio inquietante. Nada se sabe sobre ele: seu nome, suas relações, seus sonhos. Resta apenas sua presença silenciosa na imagem.

Essa fotografia integra uma série capturada por Alvin Baltrop entre junho de 1969 e junho de 1981. Nascido no Bronx em 1948, Baltrop iniciou sua trajetória como fotógrafo aos 26 anos de idade, após servir na Marinha dos Estados Unidos. Ao longo de sua carreira, destacou-se por documentar os píeres de Nova York, especialmente os abandonados na costa oeste de Manhattan, que se tornaram refúgios para homens gays em busca de sexo anônimo, drogas e prazeres efêmeros (Barata, 2013, p. 51).

Na década de 1970 a zona portuária de Nova York vivia um processo de decadência, catalisado pelas crises econômicas que marcaram o período e pela aceleração do processo de financeirização do capital que transformava, não apenas nas margens do rio Hudson, mas em diversas partes do mundo, as estruturas urbano-industriais em ruínas. (Junior, 2020, p. 164).

A palavra de ordem, portanto, era a marginalização. O preconceito contra a comunidade LGBTQIA+ manifesta-se de forma ainda mais evidente quando consideramos que seu refúgio de prazer situava-se, tanto simbolicamente quanto geograficamente, às margens da sociedade. Mesmo em ruínas, marcados por roubos e assassinatos, os píeres tornavam-se abrigo para homens gays em busca de encontros sexuais anônimos, distantes dos olhares vigilantes e da repressão policial. Configurava-se, assim, um cenário de abandono e solidão, onde a presença latente da morte coexistia paradoxalmente com uma silenciosa, porém pulsante, expressão de desejo.

Além disso, no documentário *Gay Sex in the 1970s* (2005), dirigido por Joseph Lovett (1945 -), Alvin Baltrop relembra o caráter de sociabilidade presente nos encontros que ocorriam nos píeres. Segundo ele, esses momentos não se limitavam o prazer físico, mas possibilitavam conexões afetivas entre indivíduos que, muitas vezes,

se sentiam solitários.

A coisa mais importante era fazer contato. A parte sexual era uma grande parte disso, mas era mais sobre não estar sozinho, sobre lidar com o envelhecimento... você quer sair, conhecer alguém, estar com alguém. Isso era algo muito importante. Então você podia ligar para alguém e dizer: "Posso ir aí te ver?" Era uma ligação sexual, mas também era uma forma de dizer: "Eu não quero ficar sozinho". (Lovett, 2018, min. 36:25).

Sua fala evidencia que, mais do que espaços de prazer, os encontros funcionavam como territórios de construção de vínculos e reconhecimento mútuo entre sujeitos marginalizados. Em uma época marcada pelo preconceito e pela criminalização das identidades LGBTQIA+, o desejo tornava-se também uma linguagem de afeto e resistência à solidão imposta pela norma social.

PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES

As plantas desempenham um papel fundamental na história humana e na construção de nossa cultura imagética, fornecendo não apenas o ar que respiramos, mas também suas cores e formas, que há séculos nos fascinam e inspiram. Nesse contexto, inúmeros artistas recorreram — e ainda recorrem — à chamada “poética vegetal” como meio de investigação e expressão da condição humana (CAMPOS, 2024, p. 23).

Um exemplo dessa relação pode ser encontrado no poema *A Flor e a Náusea* (1945), de Carlos Drummond de Andrade (1902 - 1987), parte da obra *A Rosa do Povo*. Escrito durante os anos da Segunda Guerra Mundial e publicado em 1945, o poema reflete as angústias e tensões do período. Nele, testemunhamos o desencanto do eu lírico diante da sociedade moderna, marcada pela mecanização, pela alienação e pela violência.

O eu lírico sente-se aprisionado em sua condição, sufocado pelo tédio e pela falta de sentido da vida urbana. Ele observa a apatia da rotina, a persistência da injustiça e os crimes cotidianos, refletindo sobre sua própria impotência diante desse cenário. No entanto, nos versos finais, emerge um símbolo de resistência e esperança: uma flor que brota no asfalto, rompendo a rigidez da cidade e contrastando com a desesperança

que permeia o poema. Apesar de sua aparente fragilidade e feiura, a flor encarna a possibilidade de renovação em meio ao caos (Andrade, 2012, p. 13).

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralistem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.
Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.
(Andrade, 2012, pp. 13-14).

Assim, acreditamos que o desencanto do eu lírico drummondiano nos remete à realidade capturada por Alvin Baltrop em suas fotografias. Cinquenta e quatro anos mais tarde, Brendon Reis, artista visual autodidata nascido em Salvador, ressignifica essa mesma temática em suas pinturas. Inspirado pelo trabalho de Baltrop, Reis reinterpreta o cenário dos píeres, mas transforma sua atmosfera. Ao contrário da solidão e da vulnerabilidade capturadas nas fotografias, seus personagens encontram refúgio nos corpos uns dos outros, entregues a um erotismo que não se define pela iminência da morte ou pela marginalização. Em suas obras, o homoerotismo se manifesta em plenitude, celebrando a liberdade e o desejo em um espaço onde não há necessidade de se esconder entre os escombros da cidade moderna.

Em *Pier* (2023)², cinco jovens negros de pele azul repousam nos braços uns dos outros, evocando uma sensação de acolhimento e pertencimento. Todos usam na cabeça um caxangá branco, chapéu típico da Marinha. Dois estão sem camisa, enquanto os outros três vestem macacões dourado, azul e branco, adornados com pequenos

² Para uma experiência completa desta análise, recomenda-se o acesso direto à obra em sua versão digital. Visualize a obra *Pier* (2023) por Brendon Reis: https://www.instagram.com/p/CyL_YZBvueq/?img_index=1.

triângulos, quadrados, retângulos e espirais.

O elemento que mais nos chama a atenção, porém, é o mar, que parece encarnar uma poética do paraíso ao se confundir com um céu estrelado, criando uma atmosfera onírica e transcendental. No entanto, o símbolo mais marcante nas obras de Reis é a metáfora da transgressão, representada pelas flores rosas que envolvem seus personagens. Assim como a flor que rompe o asfalto em *A Flor* e *a Náusea*, de Carlos Drummond de Andrade — simbolizando a persistência da vida diante das adversidades —, as flores em suas pinturas emergem do mar, atravessam as fissuras da madeira do píer e desabrocham belas e livres, assim como os corpos que protagonizam a imagem.

Em meio à liberdade celebrada na obra de Brendon Reis — cujo alcance e limites nos dias de hoje certamente devem ser problematizados —, não poderíamos deixar de mencionar Marsha P. Johnson, ativista que esteve na linha de frente do levante de Stonewall (Nova York) em junho de 1969, justamente no mesmo contexto e espaço das fotografias de Baltrop. Na ocasião, a invasão policial ao Stonewall Inn desencadeou uma revolta, na qual centenas de frequentadores e simpatizantes insurgiram-se contra a repressão sistemática imposta à comunidade LGBTQIA+.

Sua presença e resistência não apenas desafiaram um sistema que buscava silenciar essas identidades, mas também lançaram as bases para os movimentos de emancipação que ainda hoje reivindicam espaços de liberdade, dignidade e expressão (Barata, 2013, pp. 52-53). O legado de Marsha P. Johnson é amplamente reconhecido como um catalisador para o ativismo queer, influenciando gerações de militantes e movimentos sociais. Suas experiências de vida e luta não apenas expõem as interseções entre gênero, raça e sexualidade, mas também ampliam o entendimento dessas questões na sociedade contemporânea.

Ao realizarmos uma rápida pesquisa na internet sobre Marsha P. Johnson, logo percebemos que, em grande parte de seus retratos, ela exibe na cabeça adornos florais exuberantes, de diversas cores e formas. Essas flores, mais do que um mero acessório estético, adquirem neste trabalho uma camada poética adicional: um código da transgressão. Tornam-se um símbolo poderoso de resistência e identidade, germinando como inspiração para as gerações futuras na luta por direitos e visibilidade. Como as

flores que rompem o asfalto, a trajetória de Marsha P. Johnson resiste ao apagamento, desabrochando, por exemplo, na obra de Brendon Reis.

Eis uma flor que irrompe como uma perturbação da ordem estabelecida, brotando sem a permissão das autoridades através do solo asfaltado — insurgente, inesperada, incontrolável.

Figura 2: Marsha P. Johnson em retrato descontraído, com coroa de flores.



Fonte: Disponível em: <https://saccenter.org/marsha-p-johnson/>. Acesso em: 09 Jul. 2025

O PATHOSFORMEL DO EROTISMO (?)

Bataille nos revela que, durante a Idade Média, o erotismo foi relegado ao

inferno (Bataille, 2016, p. 106). Essa perspectiva, herdada da colonização europeia das Américas, deixou marcas profundas em nossa cosmovisão e em nossas crenças. Não por acaso, falar sobre sexo — e, sobretudo, sobre educação sexual — permanece como um tabu, cercado por interditos.

Assim, a análise que se segue tem como objetivo contribuir para a desmistificação do erotismo enquanto algo impuro ou indevido; que, portanto, deveria ser evitado tanto no discurso quanto na prática.

Figura 3: Rodolpho Amoêdo. *Estudo de Mulher*, 1884. Óleo sobre tela, 150 x 200 cm.



Fonte: Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes

A pintura apresenta uma mulher nua deitada sobre a cama, com os cabelos negros amarrados, apoiando a cabeça em uma grande almofada florida. Seu corpo parece reagir ao calor: os lençóis brancos foram afastados e agora repousam aos pés da cama, enquanto ela segura um leque redondo, adornado com uma paisagem oriental de montanhas e árvores. O quarto é decorado com pinturas de flores, folhas e longos

caules verdes nas paredes. No chão, um grosso tapete, possivelmente feito de pêlo de animal.

A obra em questão é de Rodolpho Amoedo, artista brasileiro do final do século XIX, conhecido por suas representações do nu feminino, especialmente em *Estudo de Mulher* (1884). “Amoedo nasceu em 1857. Há controvérsia sobre o lugar de nascimento, se Salvador ou Rio de Janeiro” (Pereira, 2023, p. 14). A obra, realizada durante o período em que Amoedo esteve em Paris como pensionista da Academia desde 1879, estabelece um diálogo com as primeiras fotografias pornográficas do século XIX, que desempenharam um papel crucial na construção de um ideal de corpo feminino erotizado, marcado por silhuetas acentuadas e poses provocativas. Esse fenômeno, conforme observa Camila Dazzi (2012), doutora em Teoria da Arte – História e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ, fomentou a reflexão sobre novas formas de apreciação do corpo e do desejo.

A título de exemplo, Angelo Agostini, crítico da *Revista Ilustrada*, ao manifestar sua opinião sobre a obra de Amoedo, afirmando que, apesar de alguns aspectos técnicos que deixavam a desejar, alega que esses poderiam ser perdoados “se a sua execução chegasse a provocar, da parte de quem olha, o desejo de dar-lhe uma palmada. Então sim!...” (Agostini apud. Dazzi, 2011, p. 5). Sua crítica explícita a maneira como a recepção da obra estava, de certa forma, vinculada à sua capacidade de despertar desejo no espectador masculino.

A esse respeito, David Freedberg (2010, p. 306) contribui para essa análise ao argumentar que, no Ocidente, “o ponto de vista é predominantemente masculino porque, através de olhos masculinos, se possuiu e se expressou o desejo de possuir mulheres”. Essa perspectiva ajuda a compreender como a tradição da pintura ocidental consolidou uma representação do feminino voltada à satisfação do olhar masculino, perpetuando a objetificação da mulher na arte. A recorrência dessa postura feminina em diversas obras, como *Hermafrodito Borghese* (séc. II a.C.), *Vênus ao Espelho*, de Diego Velázquez (c. 1648), *Grande Odalisca*, de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814), e o próprio *Estudo de Mulher*, de Amoedo (1884), estabelece uma conexão visual entre essa *Pathosformel* e a construção do sensual e do erótico na arte ocidental, suscitando

reflexões sobre a objetificação do corpo feminino.

Mas, afinal, qual é o propósito dessa imagem aqui? Ao relacionarmos Estudo de Mulher e Piers, deparamo-nos com uma fórmula patética comum a ambas as obras. O termo *pathos* é um conceito abordado por pensadores da arte como Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Eles exploraram a ideia de *pathosformel*, que se refere aos gestos emocionais presentes nas obras de arte. De acordo com Didi-Huberman, as emoções são comunicadas por meio de gestos que realizamos automaticamente, muitas vezes sem perceber suas raízes culturais profundas ao longo do tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento, carregando uma história extensa e inconsciente. Como Didi-Huberman coloca, "eles sobrevivem em nós, mesmo se somos incapazes de observá-los claramente em nós mesmos".

Sob essa perspectiva de sobrevivência dos gestos, em A Imagem Sobrevivente, Didi-Huberman afirma ainda que "não há fórmula patética sem polaridade e sem 'tensão energética'" (2013, p. 203). Esse princípio antitético permitiria, portanto, que um mesmo gesto encarnasse ora valores de violência, ora de submissão. Assim, o *Pathosformel* de um corpo inerte (Figura 1) contrasta com aquele que, vivo e desnudo (Figura 4), descansa em seu leito, revelando suas curvas. Seriam gestos iguais, porém distintos? Um voltado ao prazer, o outro à morte?

Com base nos pressupostos teórico-metodológicos de Georges Bataille sobre o erótico, surge uma questão: haveria, de fato, uma tensão energética entre ambas as fórmulas patéticas, se morte e prazer coexistem no cerne do erotismo? Ou a fórmula do corpo deitado se tornaria a síntese desses opostos?

A morte associa-se, em geral, às lágrimas, da mesma forma que, por vezes, o desejo sexual se associa ao riso; mas o riso não é, na medida em que parece sê-lo, o oposto das lágrimas: tanto o objeto do riso quanto o das lágrimas está sempre relacionado a um tipo de violência que interrompe o curso regular, o curso habitual das coisas. (Bataille, 2016, p. 46).

Assim, o erotismo nos parece ser elemento comum entre ambas. Morte e prazer coexistem aqui — ocultos, mas sempre latentes. No primeiro, há a tensão erótica dos píers novaiorquinos: esse corpo morto que divide as mesmas tábuas que, em outro

momento, servirão de leito para o desejo. No segundo, podemos evocar as inúmeras mulheres que, sob o jugo masculino, são objetificadas e submetidas a violências.

Portanto, é possível afirmar que erotismo e morte se encontram profundamente interligados. Compreendê-los dessa forma — retirando o erotismo do lugar marginal a que foi historicamente relegado — possibilita, inclusive, uma crítica mais aprofundada do fenômeno. Ao final de *As Lágrimas de Eros*, Georges Bataille apresenta como última imagem o registro fotográfico do suplício dos cem pedaços, punição aplicada em Pequim para crimes considerados gravíssimos, que ocorreu em 10 de abril de 1905. O condenado, segundo o autor, recebia uma dose de ópio para prolongar a agonia, intensificando a experiência da dor. Bataille observa na imagem “um inegável ar de êxtase no indivíduo”, possivelmente relacionado ao uso do entorpecente. Encerrando a obra com essa representação extrema, ele assume sua obsessão por uma imagem profundamente violenta (Bataille, 2016, p. 46), revelando um interesse que é compartilhado por todos nós — semelhante à curiosidade mórbida que nos leva a observar um acidente na estrada.

Além disso, frisamos que, tal como a morte, o erotismo constitui um aspecto inerente à natureza humana! Assim, a persistência em ignorá-lo contribui apenas para a manutenção de estruturas de poder nas quais determinados grupos silenciam sua expressão a fim de perpetuar privilégios e explorar a vulnerabilidade de outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Georges Bataille é frequentemente reconhecido como o filósofo do não dito. De fato, a associação entre morte e erotismo é complexa, mas também abre caminho para reflexões profundas sobre a experiência humana. Ele nos lembra que as restrições impostas pela moral cristã e pela lógica do trabalho não apenas moldaram, mas também cercearam a maneira como lidamos com a expressão do desejo, relegando o erotismo e a transgressão ao inferno, ao pecado, à impureza e ao mal (Bataille, 1987, p. 33).

O contexto capturado por Alvin Baltrop é a prova dessa interdição, que,

infelizmente, ainda persiste em nossa sociedade. Em 7 de janeiro de 2025, a Meta, empresa controladora do Facebook, Instagram e Threads, alterou suas políticas de moderação, permitindo que usuários associassem orientações sexuais e identidades de gênero a doenças mentais. A empresa justificou a mudança afirmando que tais temas são objeto de debate político e religioso, e, portanto, devem ser permitidos em suas plataformas (Maia; Teixeira, 2025).

Paralelamente, o presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, em seu segundo mandato iniciado em 20 de janeiro de 2025, revogou diversas medidas de apoio à igualdade racial e de combate à discriminação contra pessoas LGBTQIA+. Entre as ações, destaca-se a anulação de programas de diversidade, equidade e inclusão (DEI) no governo federal, bem como a reversão de políticas que protegiam direitos dessa comunidade (Smith, 2025). Sem dúvidas, essas mudanças refletem um retrocesso nas políticas de inclusão e proteção às minorias, gerando preocupações sobre o aumento da discriminação e da marginalização de grupos já vulneráveis.

Assim, partindo do pressuposto de que “o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas” (Bataille, 1987, p. 14), compreendemos que essa dissolução ultrapassa os corpos, atingindo também as convenções sociais. Nesse sentido, o erotismo se configura como uma ferramenta de subversão e de reconfiguração das relações de poder. De Baltrop a Amoêdo, passando por Brendon Reis, observa-se, na forma de arte, a reafirmação de um aspecto tão inerente à experiência humana quanto a própria morte: o erotismo. No caso da vivência LGBTQIA+, tem se constituído historicamente como um ato de resistência frente aos interditos sociais que buscam restringi-lo, submetendo aqueles que o experienciam a estruturas de controle e marginalização.

Em última análise, ao ignorar o homoerotismo, o filósofo limitou a transgressão a uma dialética heteronormativa; contudo, as imagens aqui analisadas demonstram que a verdadeira “aprovação da vida até na morte” é exercida cotidianamente por corpos dissidentes. Se em Baltrop a transgressão ocorre na vizinhança física do cadáver e da polícia, e em Reis ela floresce na cura comunitária, ambas as obras provam o que a filosofia silenciou: para a população LGBTQIA+, o erotismo é a ferramenta final contra

a descontinuidade imposta pelo preconceito. Onde a teoria de Bataille encontrou seu limite moral ou histórico, a arte avançou, reafirmando que desejar, nestes corpos e nestes píeres, é a forma mais radical de permanecer vivo.

REFERÊNCIAS

ALVES, I. O lirismo de Drummond em "A flor e a náusea". **Nau Literária**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1981-4526.5079>. Acesso em: 23 mar. 2025.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/13222.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2025.

BARATA, Rodrigo Otavio. **Alair Gomes e Alvin Baltrop: o voyeurismo e o flaneurismo pornoerótico na fotografia gay dos anos de 1970**. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

BATAILLE, Georges. **Las lágrimas de Eros**. [S.l.]: ePubLibre, 2016. 1 e-book.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. 2. ed. Porto Alegre: L&PM Editora, 1987.

CAMPOS, D. Q. . As ninfas dos mares de cá: a ninfa pagã e seu exílio nos trópicos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], v. 1, n. 85, 2023, p. 163.

CAMPOS, Daniela Queiroz. Das plantas e das suas imagens: das formas e das cores do mundo, das formas e das cores dos artistas. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 16, n. 38, p. 01-26, fev./mai. 2024. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/2175234616382024e0016>. Acesso em: 23 mar. 2025.

CAMPOS, Daniela Queiroz. **Entre o eucronismo e o anacronismo: percepção da imagem na coluna Garotas do Alceu**. 1. ed. Campinas: Mercado das Letras, 2024.

DAZZI, C. O nu feminino na Argentina e no Brasil: pinturas de Eduardo Sívori e Rodolpho Amoêdo. <https://www.google.com/search?q=artciencia.com>, n. 14, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.25770/artc.12191>. Acesso em: 23 mar. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

JUNIOR, I. F. V. Distância e desejo nas fotografias de Alvin Baltrop e Miguel Ángel Rojas. **INTERIN**, Curitiba, v. 25, n. 2, p. 152-170, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.35168/1980-5276.UTP.interin.2020.Vol25.N2.pp152-170>. Acesso em: 23 mar. 2025.

LOVETT, Joseph (dir.). **Gay Sex in the 70s**. Produção de Michael Sean Kaminsky. Edição de Jason Szabo. [S.l.]: dirtydiscosecrets, 2005. 1 vídeo (80 min). Publicado pelo canal dirtydiscosecrets no YouTube, 21 out. 2018. Disponível em: [link suspeito removido]. Acesso em: 4 maio 2025.

MAIA, Felipe Machado; TEIXEIRA, Pedro S. Nova regra da Meta permite ligar público LGBTQIA+ a doenças mentais. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 07 jan. 2025. Tec. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/tec/2025/01/nova-regra-da-meta-permite-ligar-publico-lgbtqia-a-doencas-mentais.shtml>. Acesso em: 22 mar. 2025.

PEREIRA, Sônia Gomes. **Más Notícias, de Rodolfo Amoedo**. São Paulo: Edusp, 2023.

SMITH, David. Wrecking ball: Trump's war on 'woke' marks US society's plunge into 'dark times'. **The Guardian**, [S.l.], 02 fev. 2025. Disponível em: <https://www.theguardian.com/us-news/2025/feb/02/trump-woke-dei-culture-wars>. Acesso em: 22 mar. 2025.

SOLIVA, Thiago Barcelos. Stonewall, silêncios e mágoas: uma análise a partir do documentário "A morte e vida de Marsha P. Johnson". **ACENO – Revista de Antropologia do Centro-Oeste**, Cuiabá, v. 8, n. 18, p. 131-144, 2021.

Biografia do autor

Graduando em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7378-5948>

CORPO-DEVOÇÃO: O CARÁTER PERFORMÁTICO, CULTURAL E ESPIRITUAL DA MÁSCARA DAN EM ROTIMI FANI-KAYODE

***DEVOCIÓN CORPORAL: EL CARÁCTER
PERFORMATIVO, CULTURAL Y ESPIRITUAL
DE LA MÁSCARA DAN EN ROTIMI FANI-
KAYODE***

***BODY-DEVOTION: THE PERFORMATIVE,
CULTURAL AND SPIRITUAL CHARACTER OF
THE DAN MASK IN ROTIMI FANI-KAYODE***

Jonathan Machado da Fonseca

jonathan.fonssecca@gmail.com

RESUMO

O presente artigo debruça-se sobre o registro de Rotimi Fani-Kayode, *Dan Mask* (1989), de modo a elaborar um caminho investigativo acerca das significações políticas, culturais e espirituais do uso da máscara *Dan*, bem como o caráter performático que delineia toda a manifestação do espírito *Ge*. A pesquisa aprofunda a compreensão a respeito da intencionalidade ritualística nas diversas finalidades da máscara para a cultura *Dan* e das implicações de gênero que atravessam a sua funcionalidade.

Palavras-chave: Ritual. Povo Dan. Cultura. Espiritualidade.

RESUMEN

Este artículo examina la obra de Rotimi Fani-Kayode, *Dan Mask* (1989), para desarrollar una línea de investigación sobre la importancia política, cultural y espiritual del uso de la máscara Dan, así como el carácter performativo que define toda la manifestación del espíritu Ge. La investigación profundiza en la comprensión de la intencionalidad ritualista que subyace a los diversos propósitos de la máscara en la cultura Dan y las implicaciones de género que permean su funcionalidad.

Palabras-Clave: Ritual. Gente de Dan. Cultura. Espiritualidad.

ABSTRACT

This article examines Rotimi Fani-Kayode's work, *Dan Mask* (1989), to develop an investigative path into the political, cultural, and spiritual significance of the use of the Dan mask, as well as the performative character that defines the entire manifestation of the Ge spirit. The research deepens the understanding of the ritualistic intentionality behind the various purposes of the mask in Dan culture and the gender implications that permeate its functionality.

Keywords: Ritual. Dan People. Culture. Spirituality.

A investigação que desponta neste artigo acerca da fotografia de Rotimi Fani-Kayode, *Dan Mask* (1989), demonstra um trânsito pelas possibilidades de usos de máscaras e seus aspectos políticos, sociais, culturais e espirituais para o povo *Dan*. A observação em que se prontifica essa pesquisa, mergulhou sobre o que seria essa máscara e qual sentido seria comunicado a partir do uso dela, levando em consideração os aspectos ditos anteriormente. Na fotografia em preto e branco, o modelo negro de

cabelos *dreadlocks* de costa para a câmera, segura ao centro e acima do seu rosto uma *Dan Mask*, que na verdade, com o decorrer da pesquisa pude perceber que essa máscara é um tipo específico de *Dan Mask*. Na verdade, o primeiro dado obtido a partir dessa máscara é a afirmação de que esse título é a ponta de um *iceberg*, um termo genérico, que engloba uma série de outras máscaras, e paralelamente de outros usos, inscritas sob o termo generalizador “*Dan Mask*”. A máscara, neste primeiro percurso investigativo, fornece-me informações acerca de um território e de um povo: *O povo Dan*.

Imagem 1: Rotimi Fani-Kayode. *Dan Mask*, 1989.



Fonte: <https://autograph.org.uk/online-image-galleries/rotimi-fani-kayode>

Dan people ou *Deangle people* é um povo originário da Costa do Marfim e da Libéria no continente Africano. Por vezes conhecidos como *Yacouba People* (Costa do Marfim) e *Gio people* (Libéria) esse povo tem uma expressiva tradição na construção de

máscaras ritualísticas e suas performances envolvendo o culto aos ancestrais. Para além desse exercício, as máscaras adquirem diversas outras funções sociais, políticas, culturais e espirituais dentro da organização desse povo. Conforme adquirem diversas outras funcionalidades, há uma variabilidade de “Dan Masks” e para cada uma delas um significado, um papel a ser executado conforme é utilizado. Para Newton, Jones e Ezra:

As máscaras servem para reforçar valores que mantêm a ordem social. Elas são utilizadas para homenagear chefes, manter a paz, acompanhar meninos em campos de iniciação, encorajar guerreiros e atletas e promovem entretenimento aos festivais da vila. (Newton; Jones; Ezra, 1989, p. 77)

A utilização do termo “*Dan Mask*”, na verdade, é um grande guarda chuva que comporta diversos outros tipos de máscaras inscritas na cultura do povo *Dan*. As especificidades das máscaras correspondem à maneira com a qual serão utilizadas. Para todos os momentos dentro da cultura *Dan*, as máscaras adquirem um papel fundamental de respeito e manutenção da tradição. Em linhas gerais, o caráter espiritual desenha e costura toda a performatividade e utilização das máscaras nas diversas ocasiões em que são acionadas. As “*Dan Masks*” de maneira geral, evocam um sentido espiritual importante e assumem um protagonismo como meio de diálogo com os saberes ancestrais fundamentais para a preservação da vivência segundo seus ancestrais.

As *Dan Masks* incorporam o poder e os espíritos da floresta, que podem ser belos ou grotescos, masculinos ou femininos, conforme dedicados pelo espírito através de sonhos e traduzidos pelo escultor em máscara de madeira. (Newton; Jones; Ezra, 1989, p. 77)

Os aspectos sociais, políticos, culturais e espirituais para a cultura *Dan* desempenham a função de distinção das máscaras e consequentemente seus usos. Porém, ao investigar as construções desses artefatos, percebe-se que para além desses aspectos, que operam na distinção, o fator gênero, mesmo que não seja um quesito relevante, exerce influência na modelagem e identificação das máscaras. Neste caso, as máscaras carregam consigo símbolos físicos que se relacionam com as qualidades sociais de gênero masculino e feminino. Para o povo *Dan* as máscaras não possuem gênero determinado e para a utilização das mesmas não é preciso respeitar uma visão determinista e binarizada de performance de gênero que vá ao encontro das

características físicas presentes nas máscaras. Isso significa que o gênero por trás da máscara não importa. Se atentar a esse quesito enquanto um dos elementos identificadores das máscaras significa olhar para os atributos estritamente físicos designados na construção da máscara que refletem a visão binária do gênero.

Sendo assim, as *Gle Mu Mask* são máscaras interpretadas como femininas devido às características “mais suaves”, “características faciais serenas”, “olhos mais fendados”, “aspectos faciais gentis e graciosos”. Em algumas máscaras há a presença de cabelos mais alongados, semelhantes ao “feminino” mas não é uma unanimidade (Newton; Jones; Ezra, 1989, p. 77). As *Gle Mu Masks* adquirem diversos outros nomes conforme as suas utilidades.

Imagem 2: Gle Mum Female Mask



Fonte: <https://www.duran-subastas.com/en/subasta-lote/mascara-femenina-gle-mu-dan-costa-de-marfil/596-544>

Enquanto que as *Gle Gon Mask* são interpretadas como máscaras masculinas devido às “características agressivas”, “olhos tubulares” e “rostos angulares” que são características tradicionalmente associados ao masculino. Dentre as *Gle Gon Masks* há as *Bonagle Mask*; *Gunye Ge Mask* ou *Zakpei Ge Mask*. Ambas os tipos de máscaras são utilizadas conforme as qualidades sociais atribuídas a cada gênero impresso nas máscaras são requeridas. Comumente as *Gle Gon Masks* são utilizadas nas florestas por ser um “território masculino”, lugar tido como perigoso onde o homem pode exercer o controle. Já as *Gle Mu Masks* são usadas mais nas vilas, lugar de ordem, onde já há uma “domesticação” do território, um lugar mais restrito, controlado (Newton; Jones; Ezra, 1989, p. 77). Nota-se, nesse caso, a repetição da dinâmica público versus privado que acompanha a performatividade de gênero.

Imagem 3: Face Mask (Gunye Ge)



BROTHERHOOD

À princípio, o teor acerca do gênero, superficialmente, não influencia no uso social, político, cultural e espiritual da máscara na cultura *Dan*. Mas em determinados casos, olhar a máscara e seus usos sob as lentes de gênero é compreender que esse fator desempenha força em algumas modalidades. Na fotografia de Rotimi Fani Kayode, a *Dan Mask* é uma *Gunye Ge Mask*, dado as suas características próximas ao masculino, como as órbitas oculares mais arredondadas, uma testa mais ressaltada e a boca mais inclinada.

A *Gunye Ge Mask* ou *Zakpei Ge Mask* é uma máscara considerada masculina pelas suas características físicas comumente utilizada por jovens atletas em momentos de competição, que acreditam nos poderes espirituais *Ge* investidos na máscara, para conquistar a vitória. Para além do uso esportivo, também são utilizadas em rituais de iniciação/passagem de jovens meninos no interior da *Poro Society*.

“Poro é a contraparte masculina da *Sandle* em várias sociedades da África Ocidental” (Nooter; Abimbola, 1993, p. 150). É uma associação secreta masculina presente nos territórios da Costa do Marfim, Libéria, Guiné, Serra Leoa e prevalecente no sul da Nigéria (Little, 1965). A sociedade Poro se configura enquanto um local de aprendizagem e regulação de condutas sociais numa perspectiva masculinista que resguarda a posição da figura do homem e saberes tradicionais para sua comunidade.

Eles são frequentemente responsáveis pela educação tribal, regulação das condutas sexuais, supervisionar assuntos da política e da economia e operam vários serviços sociais, incluindo entretenimento e recreação, bem como tratamento médico. (Little, 1965, p. 349)

Além das atividades sociais descritas anteriormente, que são regulamentadas pela *Poros Society*, há outra função primordial destinada aos meninos mais jovens que caracteriza a existência dessa sociedade secreta: os ritos de iniciação para introdução e

crescimento de jovens meninos ao mundo adulto, ao mundo da masculinidade. Acerca do ritual de iniciação, Ellis afirma que:

Na floresta, os jovens iniciados vivem numa aldeia especial onde são instruídos em rituais de conhecimentos da sua comunidade e educados nos seus deveres como homens. Em particular, eles aprendem as virtudes da disciplina, coragem e obediência. (Ellis, 1999, p. 224)

No rito de iniciação são socializados códigos sociais masculinos cultivados pela comunidade e que são esperados serem performados por esses rapazes que se transformarão em homens. São comportamentos e posturas que condizem com uma ideia de masculinidade circulante na própria comunidade. Mas o rito de iniciação não se reduz a somente um período de “gestação de uma masculinidade”. O papel do rito de iniciação, para além da absorção dos códigos sociais masculinos, está também, na preparação desse futuro homem com saberes comunitários e ancestrais importantes, transmitidos de geração em geração desde tempos imemoriais (Little, 1965). A comunhão de jovens meninos na preparação para o alcance da masculinidade, da adultez e do conhecimento ancestral configura o que Laure Meyer (2001, p. 150) afirma como “*Poro Brotherhood*”, uma espécie de irmandade através deste período iniciático onde esses futuros homens passam a experimentar saberes e práticas de seus ancestrais que são partilhados somente entre eles.

A particularidade sigilosa do rito de iniciação, característico dessa associação, passa não só pela confidencialidade desses saberes, mas também pela figura e uso da máscara como suporte para acessar a espiritualidade.

Máscaras poros servem como manifestação das forças espirituais por trás desta instituição masculina- cuja instrução idealmente leva quatro anos- e servem como guardiões dos seus segredos mais profundos. (Nooter; Abimbola, 1993, p. 150)

As “máscaras poro”, sinalizadas na passagem anterior por Mary H. Nooter e Wande Abimbola também é um termo homogêneo que esconde outros tipos de máscaras usadas nos ritos de iniciação. Dentre as máscaras empregadas para esse momento há as de *Bonagle Mask* e as *Gunye Ge Mask*. Esta última é a mesma utilizada por Rotimi Fani-Kayode na fotografia e que são consideradas “máscaras masculinas”

devido às características físicas inscritas sob elas que estão relacionadas às qualidades sociais desse gênero e ao uso estritamente masculinistas desse artefato. O uso dessas máscaras requer a iniciação como meio de acesso ao sagrado e ao segredo. Esse processo ritualístico é literalmente um início a abertura de comunicação com a espiritualidade. “Vestir a máscara é um processo sagrado e secreto e a transformação do ser humano em *Nya* ou *Ge*. É um processo no qual apenas os iniciados podem participar.” (Reed, 2018, p. 814).

Imagem 4: *Poro* society face mask.



Fonte: <https://noma.org/collection/poro-society-face-mask/>

ESPÍRITO *GE*

O uso da máscara envolve o desenvolvimento performático e espiritual da ocasião. Por estar atravessada pelos segredos e o sagrado, as máscaras são imbuídas de poderes espirituais que valorizam a manifestação do espírito *Ge*. No momento performático, aquele ou aquela, que, porventura, esteja por detrás da máscara, dá livre acesso para que seu corpo receba a espiritualidade e que a partir da manifestação, os espectadores acreditem que quem esteja naquele momento não é mais a pessoa humana, mas sim o próprio espírito.

Vestindo uma máscara, um homem torna-se receptáculo de um poder invisível. Ele é uma manifestação visível. Tomado por um espírito que o transcende, o homem não é mais ele mesmo, ele se torna outro. O espírito está agindo através dele. (Meyer, 2001, p. 122)

Algo importante a ser reafirmado é o caráter performático que está conectado à manifestação espiritual nos processos ritualísticos. Na verdade, sejam em cerimônias sociais, rituais, iniciações, performances em festivais, entretenimento para o povo *Dan*, ou qualquer outra situação onde as máscaras sejam importantes, elas cumprem um papel fundamental de ambientação e conexão com a espiritualidade. Nesses casos, são indissociáveis a ideia de performances, máscaras e a manifestação da espiritualidade. Além das questões pragmáticas no que toca ao uso das máscaras de *Dan*, a performatividade assume um valor pedagógico de manutenção e transmissão de saberes ancestrais. A performance *Ge* é uma escola viva que irrompe no tempo linear. Para Leda:

Todas as sociedades e todas as culturas têm seus modos e meios de lembrar seus conhecimentos, de rememorar suas práticas, de desenvolver processos de manutenção de seus acervos cognitivos e mesmo de questioná-los, revisar e de os modificar. Essas práticas por certo habitam o âmbito mais íntimo das relações sociais e das subjetividades dos indivíduos que as formam e as praticam, em todos os espaços e contextos das inter-relações em torno das quais gravitam conhecimentos e valores de múltipla natureza, de múltipla grandeza, entre eles uma concepção de tempo e de temporalidades, o tempo espiralar (Martins, 2021, p. 27).

A partir da contribuição de Leda Maria Martins (2021) sobre performances, podemos olhar com mais atenção para a performance *Ge* enquanto uma possibilidade de acessar conhecimentos ancestrais para o povo *Dan*. Sendo assim, as máscaras, assim como os sonhos, para as comunidades tradicionais *Dan*, operam enquanto recursos para

o acesso ao mundo espiritual e paralelamente aos saberes tradicionais. Todavia, isso torna-se também mais evidente e importante quando olhamos para a palavra *Ge* que acompanha a maioria das nomenclaturas das máscaras de *Dan*. A palavra *Ge* designa um espírito, uma das divindades para o povo *Dan*. Em momentos performáticos/ritualísticos a dança, assim como a máscara, é uma forma de expressividade e diálogo com a espiritualidade *Ge* ou *Nya*. A dança funciona, em conjunto com a máscara, para reafirmar a manifestação espiritual. Logo, todos os usos sociais, culturais, políticos e espirituais das máscaras de *Dan* são acompanhadas pela manifestação corpórea da ancestralidade.

A dança enquanto manifestação cultural também é para o povo *Dan* uma possibilidade de manifestação performática da espiritualidade. Como não operam numa escala de distinção entre uma coisa e outra, as performances de dança se estendem enquanto acesso para a espiritualidade. Para o povo *Dan*, a máscara possibilita reforçar a crença na manifestação do espírito por si mesmo. Como sinaliza Daniel B. Reed (2018, p.805) “A performance *Ge* não representa, ela é”. É interessante perceber que a perspectiva cultural do povo *Dan* cria essa consciência de que a performance/manifestação do espírito *Ge*, através do corpo da pessoa mascarada, não simplesmente “representa”, “encena”, ela é. A manifestação acontece por si mesmo e como esse ato performático é um caminho de conexão a memórias ancestrais importantes a serem acessadas. Sobre o valor performático e o espírito *Ge*, Leda Maria Martins vai ao encontro de Daniel B.Reed, quando o autor afirma anteriormente, sobre a reificação da singularidade do momento performático/ espiritual e a forma como essa manifestação é um expoente de memórias e saberes tradicionais. Segundo a autora:

As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Nessa perspectiva o ato performático ritual não apenas nos remete ao universo semântico e simbólico da dupla repetição de uma ação re-apresentada, mas constitui, em si mesmo, a própria ação (Martins, 2021, p. 32).

Encarar o corpo mascarado como instrumento de manifestação espiritual e a dança como expressividade desse momento litúrgico, é tomar o corpo e o momento

específico do uso da máscara enquanto sacralizado. Como bem afirma Aline Motta “Eu faço do meu corpo um altar. Nele um morto pode dançar” (Motta, 2022, p. 95). A afirmação da autora partilha da mesma percepção sobre o momento ritualístico na manifestação espiritual *Ge* onde a *Gue Pelou* (Reed, 2018), dança tradicional do povo *Dan*, cumpre um papel fundamental de linguagem conectiva entre o mundo espiritual e terreno.

Imagem 5: The Gueblin Mask.



Fonte: <https://www.bradtguides.com/behind-the-mask-exploring-the-heart-of-the-ivory-coast/>

O uso da máscara, para além de ser um importante meio de conexão com a espiritualidade, elabora uma atmosfera do segredo ao sagrado nas performances ritualísticas do povo *Dan*. A máscara auxilia na criação desse ar misterioso de quem esteja presente no momento performático e daquilo que pode ou não ser revelado. Olhar para esse fenômeno, a partir do prisma cultural ocidental, que tem forte tendência a dicotomizar os fatos, pode soar como uma ambiguidade, pois, visivelmente, sabem que há uma pessoa vestindo a máscara. Porém, se distanciando do aspecto cultural

ocidental para apreciar o uso ritualístico da máscara *Dan* e largando mão da inclinação a binarizar os fatos, no instante do uso da máscara, durante a manifestação, o povo *Dan* com todo o seu repertório cultural/espiritual, acredita que quem esteja presente não seja mais aquela pessoa, no sentido físico/carnal, mas sim o espírito *Ge*. Essa aparente ambiguidade não exerce um questionamento para o povo *Dan*, que opera em uma chave cultural desalinhada com as diretrizes culturais ocidental. Esse jogo de revelação ou ocultamento faz parte da manutenção do segredo e respeito ao sagrado, onde a relação entre mundo físico e espiritual confluem e dinamizam o modo de vida para o povo *Dan*.

Considerações Finais

Tradicionalmente na cultura *Dan*, todos sabem ou acreditam saber, ou até mesmo especulam, quem sejam as pessoas que utilizam as máscaras no momento performático, seja em qualquer âmbito do cotidiano *Dan*. Porém essa informação não é dita publicamente. Isso é tido como um código social dentro do povo *Dan*. As especulações sobre quem, para além do espírito *Ge*, possa estar ali, fazem parte da criação e manutenção do segredo. Mesmo com essas especulações da “suposta” presença humana, no momento performático, a única dúvida que não é alimentada e a que não seja a espiritualidade se fazendo presente naquele momento. Para Daniel B. Reed (2018, p. 805) “uma ambiguidade intencional envolve esse aspecto da performance *Ge*; é permitido saber, mas não quer dizer que há uma pessoa abaixo da figura da dança”.

Esse jogo especulativo, em muito alimentado pela máscara, caracteriza o tom de segredo que enreda as práticas envolvendo as manifestações. Passando pela sociedade secreta, com seus rituais de iniciação até chegar na manifestação performática do espírito *Ge* e a ambiguidade envolvendo a presença humana, ou não, no momento da manifestação, é compreender que a manutenção do segredo caminha em conjunto com o culto ao sagrado. O acesso às informações passa pelo conhecimento, por alguns, dos segredos ancestrais.

Olhando para a fotografia do Rotimi Fani-Kayode é percebendo o caminho percorrido que a máscara possibilitou, é possível compreender que os elementos que

surgem a partir dela, o valor de gênero na utilização da máscara que também invoca uma ideia de masculinidade e feminilidade para esse povo e o significado espiritual do uso da máscara, de uma certa forma, criam um contorno para a fotografia de Rotimi Fani-Kayode. A escolha da *Gunye Ge Mask* e todo o simbolismo que ela carrega, vai de encontro com as discussões que o fotógrafo nigeriano elabora nas suas poéticas visuais, principalmente sobre masculinidades e os papéis sociais comumente expectantes a partir dessa posição.

Recuperando o valor do segredo na utilização das máscaras, é possível perceber na fotografia de Rotimi Fani-Kayode, que a identidade do modelo não é revelada ou que seja algo importante. O rosto do modelo negro não é tornado público e nem o seu nome. Isso é um forte indício que confirma como Rotimi Fani-Kayode retoma o código social do povo *Dan*, da não revelação pública de quem veste a máscara no momento das manifestações do espírito *Ge*. Esse respeito ao sagrado, de não revelação do nome ou do rosto de quem esteja por detrás da máscara, é transferido para a sua fotografia.

O movimento empreendido com a fotografia expõe não só a importância das máscaras, mas também como sua utilização navega em tópicos importantes para Rotimi Fani-Kayode e que são representadas em outras fotografias, como o gênero, racialidade, cultura e espiritualidade. Mesmo que não seja um artefato iorubano, a *Dan Mask*, compartilha valores e usos que são ressaltados por Rotimi-Fani Kayode e como isso comunica para uma visualidade ocidental, significados ampliados sobre masculinidades, espiritualidade e tradicionalidade.

REFERÊNCIAS

ELLIS, Stephen. **The Mask of Anarchy: The Destruction of Liberia and Religious Dimension of an African Civil War**, Londres: Hurst & Company, 1999.

LITTLE, KENNETH. **The Political Function of the Poro. Part 1**. Africa: Journal of the international African Institute, v. 35, n.4, 1965. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1157659?origin=JSTOR-pdf>>. Acesso em: dez de 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: Poéticas do corpo-tela. Brasil: Cobogó, 2021.

MEYER, Laure. **African Forms**: Art and Rituals. EUA: Assouline Publishing. 2001.

MOTTA, Aline. **A água é uma máquina do tempo**. Brasil: Círculo de Poemas. 2022.

NEWTON, Douglas; JONES, Julie; EZRA, Kate. **The Metropolitan Museum of Art**: The Pacific Islands. Africa and the Americas. Estados Unidos: Metropolitan Museum of Art. 1989.

NOOTER, Mary H.; ABIMBOLA, Wande. **Secrecy**: African Art that Conceals and Reveals. EUA: Museum for African Art, 1993.

REED, Daniel B. **Ambiguous agency**: Dan/Mau stilt performance as ontology in Côte d'Ivoire and the US, *Africa*, v. 88, n. 4, p. 802-823, 2018. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/journals/africa/article/ambiguous-agency-danmau-stilt-mask-spirit-performance-as-ontology-in-cote-divoire-and-the-us/86E066CC9280959A92F7F3502A109F98>>. Acesso em: dez de 2024.

ECOSSISTEMAS OBSCUROS: UMA PROPOSTA ESTÉTICA

***ECOSISTEMAS OSCUROS: UNA PROPUESTA
ESTÉTICA***

***DARK ECOSYSTEMS: AN AESTHETIC
PROPOSAL***

Lilian Lacerda

liliansantoslacerda@gmail.com

RESUMO

Este ensaio propõe uma reflexão acerca da criação artística orientada pelo conceito de ecologia obscura formulado pelo filósofo Timothy Morton. As obras surgem da preocupação com a interação entre seres humanos e o meio ambiente, destacando a capacidade da arte de desafiar percepções convencionais da natureza. Por meio da técnica de colagem analógica, essas obras buscam questionar as distinções entre sujeito e objeto, humano e não-humano, promovendo uma nova abordagem estética e ética em relação à natureza. Com base nos princípios de Morton, como hiperobjetos e ontologia centrada nos objetos, defende-se que a arte pode servir como uma forma simbólica e expressiva para coexistir com os desafios dos "ecossistemas ocultos" da era do Antropoceno.

Palavras-chave: ecologia obscura, colagem, hiperobjetos, estética crítica, Antropoceno.

RESUMEN

Este ensayo propone una reflexión sobre la creación artística, guiada por el concepto de ecología oscura formulado por el filósofo Timothy Morton. Las obras surgen de la preocupación por la interacción entre los seres humanos y el medio ambiente, destacando la capacidad del arte para desafiar las percepciones convencionales de la naturaleza. Mediante la técnica del collage analógico, estas obras buscan cuestionar las distinciones entre sujeto y objeto, humano y no humano, promoviendo una nueva aproximación estética y ética a la naturaleza. Basándose en los principios de Morton, como los hiperobjetos y la ontología centrada en el objeto, se argumenta que el arte puede servir como una forma simbólica y expresiva para coexistir con los desafíos de los "ecosistemas ocultos" del Antropoceno.

Palabras clave: ecología oscura, collage, hiperobjetos, estética crítica, Antropoceno.

ABSTRACT

This essay proposes a reflection on artistic creation guided by the concept of dark ecology formulated by the philosopher Timothy Morton. The works arise from a concern with the interaction between human beings and the environment, highlighting art's capacity to challenge conventional perceptions of nature. Through the technique of analog collage, these works seek to question the distinctions between subject and object, human and non-human, promoting a new aesthetic and ethical approach to nature. Based on Morton's principles, such as hyperobjects and object-centered ontology, it is argued that art can serve as a symbolic and expressive form to coexist with the challenges of the "hidden ecosystems" of the Anthropocene era.

Keywords: dark ecology, collage, hyperobjects, critical aesthetics, Anthropocene.

Esta pesquisa-criação em colagem analógica é fruto do desejo de investigar, refletir e reelaborar o conceito de ecossistema, orientada por uma inquietação: a não apenas tematizar a natureza como “paisagem” ou “recurso”, mas a me implicar num jogo de espelhos e abismos: perceber a Terra como algo que também me olha, me toca e me transforma. Ao longo desse processo investigativo, encontrei no conceito de ecologia obscura, de Timothy Morton, um ponto de inflexão que tornou minha prática ainda mais inquietante e potente.

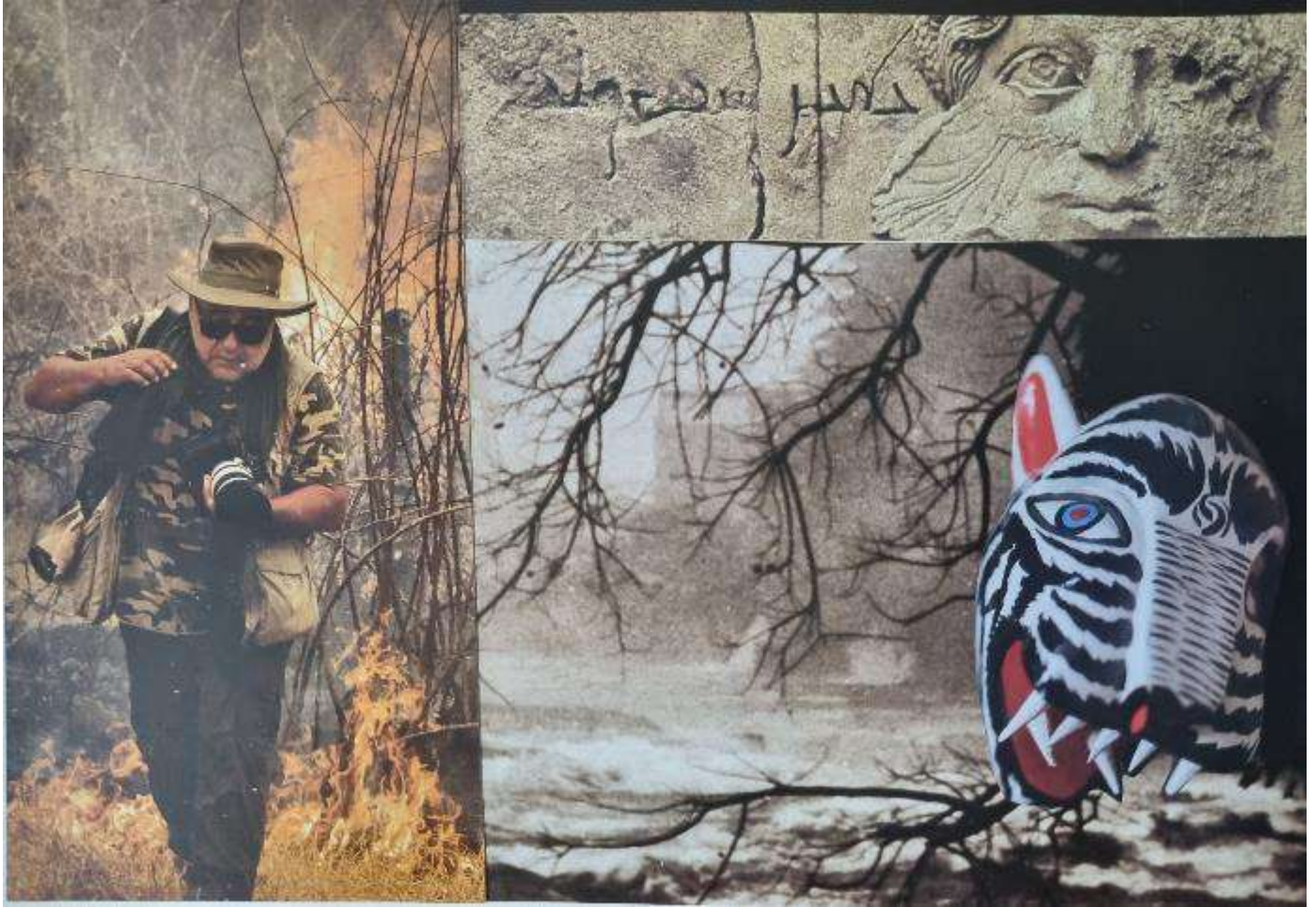
No âmbito da criação artística, a colagem permite tornar visível a falência das fronteiras entre o humano e o não-humano, entre o natural e o artificial. Assim, ao pensar as obras como um gesto ético, surge a possibilidade de reconfigurar as imagens e, assim, as próprias formas de perceber o mundo. O gesto do artista é, a seu modo, um

gesto ecológico — e obscuro — pois lida com restos, com o indesejado, com o que se quer ocultar.

Cada obra carrega em si essa consciência: a colagem como metáfora para o ecossistema obscuro, um campo de forças em que tudo está colado a tudo. A arte torna visível o que os olhos se recusam a ver: que não há “fora” da Terra, e que as sobras — ecológicas e humanas — nos pertencem.

Ao compor uma obra, sob a inspiração da ecologia obscura, não apenas denuncia a crise ambiental, mas convoca à responsabilidade ética e estética para com o planeta. A arte tem o potencial de abrir brechas na percepção, de provocar uma consciência crítica frente à naturalização da devastação. Ao mesmo tempo, rejeita a idealização romântica de uma “natureza pura”, para reconhecer a escuridão e a densidade do real.

Neste sentido, este ensaio sustenta que a criação artística pode contribuir para novas formas de coexistência — menos dominadoras e mais respeitosas — no interior do ecossistema. Trata-se de habitar a Terra com a consciência de que não somos senhores, mas partes, coexistindo com outras entidades.









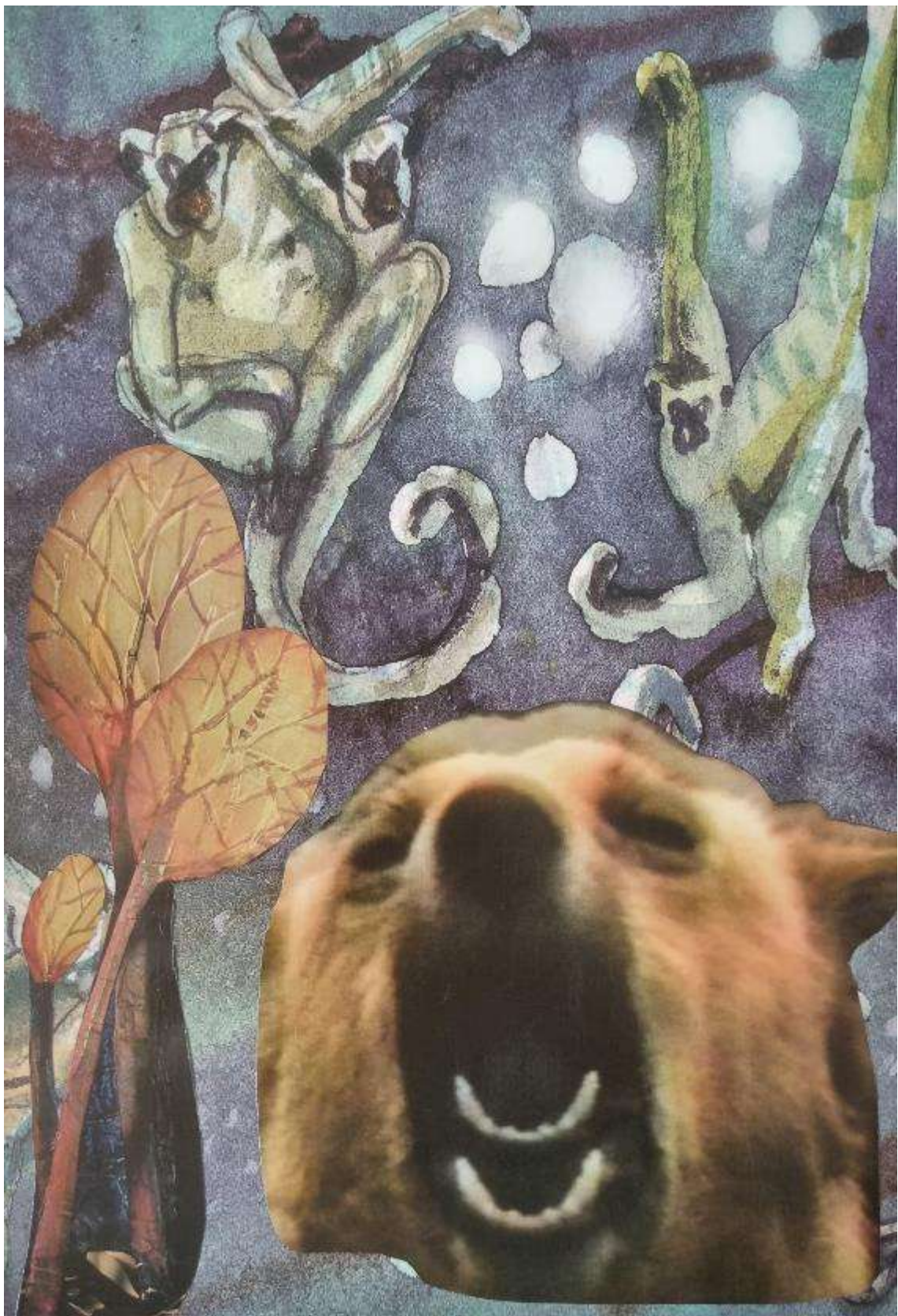


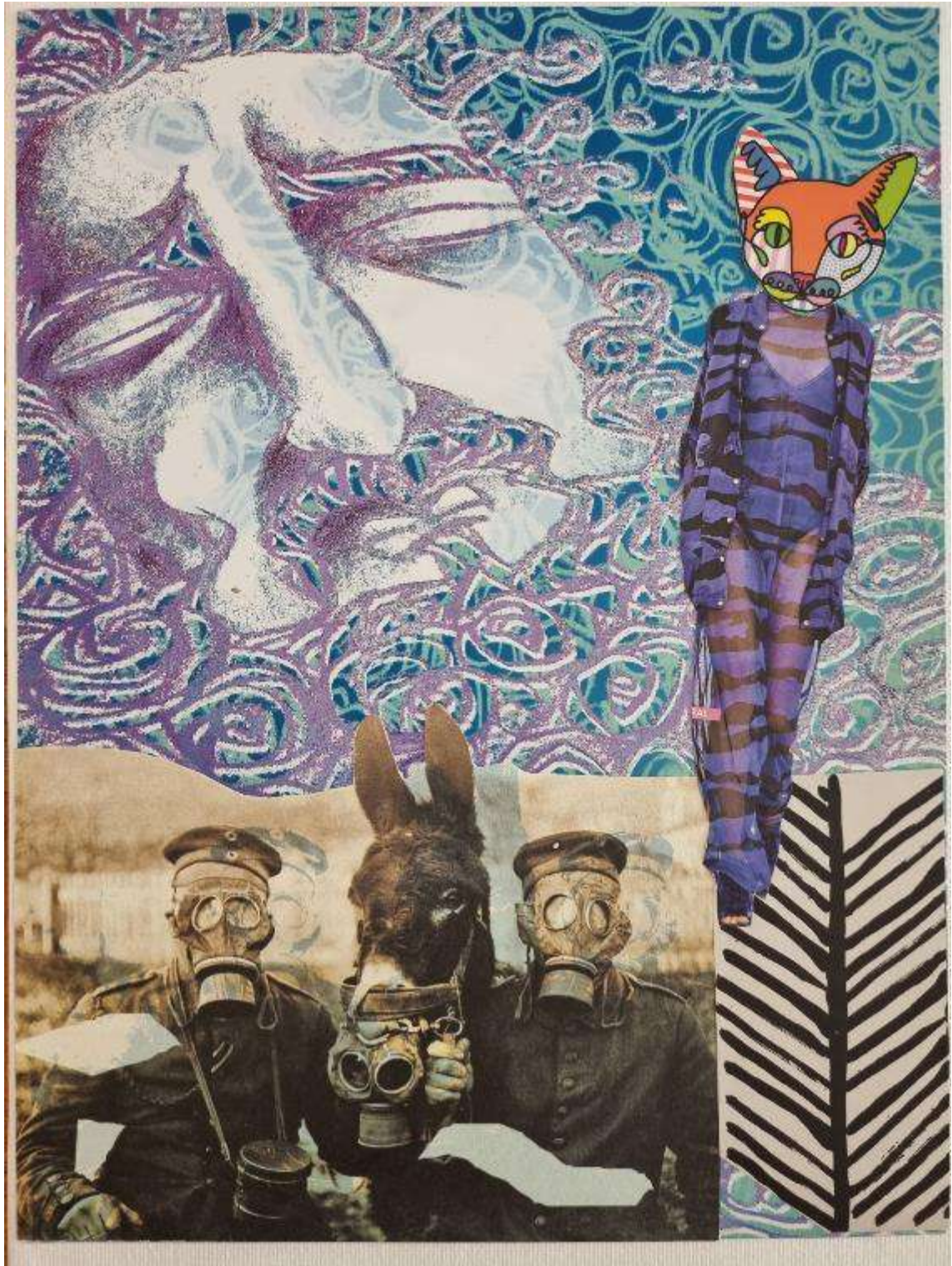












INVENTÁRIO DE PLANTAS TINTÓREAS: UMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA-PEDAGÓGICA-CIENTÍFICA NO ENSINO SUPERIOR.

***INVENTARIO DE PLANTAS TINTÓREAS:
UNA EXPERIENCIA ARTÍSTICA-
PEDAGÓGICA-CIENTÍFICA EN LA
EDUCACIÓN SUPERIOR***

***INVENTORY OF DYEING PLANTS: AN
ARTISTIC-PEDAGOGICAL-SCIENTIFIC
EXPERIENCE IN HIGHER EDUCATION***

Vanessa Freitag
Adriana Jocelyn Hustado Segoviano

freitag.vane@gmail.com

RESUMO

O objetivo do trabalho consistiu em identificar, documentar e experimentar processos de tingimento artesanal através de um inventário de plantas com propriedades tintórias da região de Guanajuato/México. Para isso, utilizamos dois métodos de tingimento com

pequenas amostras de algodão cru: por ebulição e por imersão a frio. A pesquisa prática foi realizada entre os meses de abril e julho de 2025, incluindo trabalho de campo para documentar, por meio de fotografias, algumas espécies botânicas presentes nos espaços domésticos e na vegetação de terrenos baldios da cidade. Neste texto, nos interessa relatar a experiência com oficinas práticas de tingimento artesanal voltadas para estudantes universitários. Identificamos dez plantas com potencial de tingimento, embora aqui sejam apresentadas quatro delas. Consideramos necessária a ampliação do inventário de plantas identificadas até o momento, inclusive com a possibilidade de explorar outras variedades consideradas parasitas de algumas espécies endêmicas da região de estudo.

Palavras-chave: Arte e botânica. Plantas tintórias. Oficina de tingimento. Tingimento artesanal

RESUMEN

El objetivo del trabajo consistió en identificar, documentar y experimentar procesos de teñido artesanal a través de un inventario de plantas con propiedades tintóreas de la región de Guanajuato, México. Para ello, utilizamos dos métodos de teñido con pequeñas muestras de algodón crudo: por ebullición y por inmersión en frío. La investigación práctica se llevó a cabo entre los meses de abril y julio del 2025, y abarcó trabajo de campo para documentar, mediante fotografías, algunas especies botánicas presentes en espacios domésticos y de la vegetación de lugares baldíos de la ciudad. En este texto, nos interesa relatar la experiencia con talleres prácticos de teñido artesanal dirigidos a estudiantes universitarios. Identificamos diez plantas con potencial tintóreo, aunque aquí se presentan solo cuatro de ellas. Consideramos necesaria la ampliación del inventario de plantas identificadas hasta el momento, incluyendo la posibilidad de explorar otras variedades consideradas parásitas de algunas especies endémicas de la región estudiada.

Palabras clave: Arte y botánica. Plantas tintóreas. Taller de teñido. Teñido artesanal.

Abstract: The purpose of this work was to identify, document, and experiment with artisanal dyeing processes through an inventory of plants with dyeing properties from the region of Guanajuato, Mexico. To this end, we used two dyeing methods on small samples of raw cotton: boiling and cold immersion. The practical research was carried out between April and July 2025 and included fieldwork to document, through photographs, some botanical species found in domestic spaces and in the vegetation of vacant lots around the city. In this text, we aim to share the experience of conducting

practical workshops on artisanal dyeing aimed at University students. We identified ten plants with dyeing potential, although only four of them are presented here. We consider it necessary to expand the inventory of identified plants so far, including the possibility of exploring other varieties considered parasitic on some endemic species in the studied region.

Keywords: Art and botany. Dyeing plants. Dyeing Workshop. Artinasal dyeing.

INTRODUÇÃO

O presente texto objetiva relatar uma experiência educativa realizada no âmbito universitário com a prática de tingimento de tecidos com plantas. Este se originou do projeto de pesquisa que pretende, a médio prazo, construir uma base de dados na forma de um inventário visual e técnico sobre plantas com propriedades tintórias da região de Guanajuato/México.

Por ser uma proposta de pesquisa, docência e extensão, parte do desdobramento dos estudos e práticas desenvolvidas desde 2013 na Universidade de *, especificamente, no Bacharelado em *. Ela ocorre, em particular, no Ateliê de Teares, espaço que permite o desenvolvimento de uma série de estratégias didáticas voltadas a provocar o pensamento, a experimentação e a construção de projetos empregando diversas técnicas têxteis. Além disso, o Ateliê tem se tornado um espaço seguro para que os e as estudantes expressem e construam um olhar sensível sobre as problemáticas ambientais, artesanais e artísticas, e sobretudo, fomentar a autonomia e a autoestima no seu processo formativo.

Dito isso, nos interessa que este projeto crie condições para compartilhar, experimentar e aprofundar nos usos de corantes naturais sobre fios e tecidos, a partir da coleta responsável e ética de plantas do nosso entorno imediato e doméstico. Dessa forma, busca-se propiciar a criação de projetos artísticos e artesanais por parte da comunidade universitária. Intencionamos que o estudo e a prática de tingimento artesanal com plantas, fomentem a curiosidade científica, artística e o desenvolvimento de uma sensibilidade ambiental na comunidade universitária.

PROBLEMA DE PESQUISA

Na atualidade, é sabido que a indústria têxtil se caracteriza por ser a terceira mais poluente da nossa sociedade, ficando atrás das indústrias de combustíveis fósseis e da agricultura (ONU, 2019). Este fenômeno é impulsionado por um modelo de produção de tecidos utilizados para a fabricação de grandes quantidades de roupas em curto espaço de tempo, conhecido como *fast fashion*. A moda rápida provoca a extração e o descarte de enormes quantidades de matérias-primas para a produção têxtil, resultando em acúmulo de resíduos, alto consumo energético e intensificação do efeito estufa (SALINAS MUÑOZ, 2020). O problema é tão grave que, mesmo substituindo os métodos industriais por formas artesanais de produção e tingimento têxtil, não seria possível reverter os impactos causados devido ao volume excessivo de roupas e tecidos consumidos atualmente.

Embora nosso projeto não tenha como objetivo resolver esse problema de impacto global, ele é sensível aos efeitos da produção têxtil a grande escala na nossa vida cotidiana. Por ser um trabalho que busca conhecer, experimentar e fomentar espaços de criação utilizando corantes naturais em seu processo, nossa experiência em projetos educativos que articulam pesquisa e ensino de arte reforça a importância de mudar consciências por meio de processos educativos interdisciplinares.

Nesse sentido, o desenvolvimento de um ateliê prático para a experimentação com corantes naturais extraídos de plantas domésticas e locais, ou seja, da cidade de León, Estado de Guanajuato, busca produzir um olhar reflexivo e consciência sobre a relevância dos processos artesanais em nossa vida cotidiana, promovendo uma cultura de cuidado com o entorno natural e com os saberes artesanais.

Além disso, o México é reconhecido por sua enorme riqueza cultural e pela convergência entre costumes tradicionais indígenas e as práticas contemporâneas. Em particular, florescem diferentes formas ancestrais de vivenciar os saberes e práticas desses povos, especialmente com relação à maneira como se conectam com o mundo natural. No campo dos têxteis, existe um vasto repertório de conhecimentos acumulados ao longo do tempo sobre formas de processar as fibras, tecer e tingir através das plantas. No entanto, esses saberes ainda são pouco acessíveis aos jovens,

inclusive, para a população em geral que vive em grandes cidades, muitas vezes, afastadas dessas tradições.

Reconhecemos que este projeto também poderia contribuir para o encontro, o conhecimento, o reconhecimento e a ressignificação de formas de conceber o mundo, mediadas pelos ensinamentos documentados nas pesquisas citadas neste estudo, mas, sobretudo, através da experiência prática com o tingimento natural realizado por artesãs de distintas comunidades indígenas do México, uma etapa ainda por desenvolver-se neste projeto.

A implementação e experimentação de um ateliê-laboratório de corantes naturais em pequena escala, no espaço universitário e voltado a toda a comunidade interessada, contribui para a criação de um ambiente que reflete sobre os usos, possibilidades e o cuidado com plantas tintoriais de nossa região.

BREVE DISCUSSÃO TEÓRICA

Arte e botânica: a importância dos corantes naturais na cultura mexicana.

O tingimento artesanal, com base em plantas, animais e fungos, foi amplamente empregada pelas civilizações ancestrais do Egito, Mesopotâmia, Índia e China. Segundo Arroyo Ortiz (1996), essas plantas eram utilizadas com fins decorativos, alimentares, medicinais e religiosos. Os corantes também serviam para tingir tecidos, murais, códices, esculturas, arquitetura e o próprio corpo. É compreensível supor que o ser humano, impulsionado pelo gosto decorativo, tenha querido adornar a sua vestimenta com “algumas das cores vibrantes que o cercavam na natureza, por isso começou, de forma rudimentar, a praticar a tinturaria, aplicando substâncias corantes de origem vegetal ou mineral que obtinha sem grande dificuldade” (BAIXAS & PHILLIPP, 1975, p.5).

Os povos indígenas do México alcançaram importante desenvolvimento na técnica de tingimento a partir do conhecimento e domínio da botânica local (ETCHARREN PADILLA, 1986). Com relação à procedência dos corantes na natureza, eles podem derivar da flora, da fauna e dos fungos, enquanto os pigmentos têm origem mineral (FALCÓN ÁLVAREZ, 2014). No contexto mexicano e ainda segundo Arroyo Ortiz

(1996), sete plantas tintórias têm prevalecido até os dias atuais, cujos usos foram empregados pelas culturas indígenas mexicanas muitas antes da colonização espanhola: o *cempasúchitl*, o caracol púrpura, a cochonilha, o anil, o pau-brasil³, o pau-campeche e o zacatlaxcalli.

Entre os séculos XVI e XIX, as cores extraídas do caracol púrpura, da cochonilha, do anil e do pau-campeche foram amplamente exploradas e exportadas para a Europa em quantidades significativas, constituindo uma fonte de renda (e deterioro ambiental) para o México colonial, (LECHUGA, 1982). Ao ponto de que esses pequenos organismos produtores de cor estão hoje ameaçados de extinção e são cultivados e usados na produção têxtil/artesanal por reduzidas comunidades indígenas mexicanas.

METODOLOGIA DA PESQUISA

A metodologia de pesquisa se ancora nas perspectivas teóricas e práticas que viabilizem processos pedagógicos orientados a sentir, a pensar e a agir a partir de uma abordagem decolonial. Isso significa conceber as práticas de investigação, docência e extensão artística de forma crítica, colaborativa, dialógica e, sobretudo, humanizada. A perspectiva de coprodução de conhecimento, segundo Sosa e Vera (2023), exige que cada uma de nós, docentes, estudantes, comunidades e grupos sociais, o compromisso de nos deixarmos afetar pelos processos gnoseológicos (MIGNOLO, 2010) na produção/criação de conhecimentos. Apostamos por uma prática onde haja o reconhecimento e a legitimação dos saberes ancestrais e das formas de conceber e interpretar o mundo por grupos e comunidades que ainda são negligenciados pelo olhar acadêmico.

As práticas situadas partem do processo de escuta (DE SOUSA SANTOS, 2019) como metodologia nodal para possibilitar o desaprender para aprender, rompendo, assim, com as lógicas individualizadoras que ainda persistem em nós e que reproduzimos de forma naturalizada na Universidade (SOSA E VERA, 2023).

A partir dessa perspectiva teórica, o projeto de pesquisa se mobiliza por meio do compartilhamento de saberes mediados pela linguagem têxtil, especificamente,

³ *Haematoxylum brasiletto*.

relacionados a formas de produção artesanal, fomentando um espaço de troca, escuta, liberdade de expressão e curiosidade sobre os processos de criação com fios e fibras. Da mesma forma, busca-se que a experiência propiciada no ateliê de tingimento natural articule saberes artesanais e científicos entre a comunidade universitária.

O projeto se caracteriza por ser uma Pesquisa Educativa Baseada nas Artes. Como tal, podemos defini-la como “uma metodologia na qual as artes ocupam um lugar central e são utilizadas para o processo de investigações qualitativas” (MULVIHILL & SWAMINATHAN, 2020, p. 34), sendo também caracterizada por abranger “a estética da experiência e, ao mesmo tempo, o conhecimento pedagógico e os conceitos de aprendizado e pensamento crítico”.

Para alcançar nossos objetivos, o trabalho foi concebido como uma pesquisa científica, artística e educativa. Como pesquisa científica, estamos realizando trabalho de campo, bem como, revisão bibliográfica e documental sobre plantas com propriedades tintórias e suas características botânicas no contexto do ecossistema mexicano. Até o momento, foram realizadas as seguintes etapas da pesquisa:

1. Iniciamos a identificação de plantas, suas características e propriedades tintóreas com a coleta de algumas amostras em jardins domésticos e terrenos baldios da cidade de León, Guanajuato. A preocupação ecológica do projeto deu preferência pela escolha e utilização de plantas que fossem muito acessíveis no nosso cotidiano, permitindo assim, um uso responsável voltado ao conhecimento de suas propriedades tintórias e à experimentação no ateliê-laboratório.
2. Revisão contínua de bases de dados especializadas para a consulta bibliográfica sobre botânica e processos de tingimento natural.
3. Realização de uma primeira etapa de experimentação prática com o tingimento natural, utilizando folhas, galhos, cascas, flores e sementes de espécies coletadas em nosso entorno doméstico e imediato. A maioria das espécies foram selecionadas pela equipe de estudantes que participaram da oficina prática.
4. Socialização das experiências de tingimento com a comunidade universitária, especificamente, por meio da realização de um ateliê sobre o tema.

5. Difusão gradual do que foi encontrado por meio de distintos produtos de pesquisa.

Como pesquisa artística, planejamos que os tecidos e fios tingidos de forma artesanal com as plantas selecionadas pelos estudantes, sejam utilizadas na criação de projetos artísticos a ser desenvolvidos durante os próximos semestres letivos, nas aulas do Ateliê de Teares.

PROCESSOS E RESULTADOS PARCIAIS

Entre os meses de abril e julho de 2025, iniciamos os trabalhos de revisão bibliográfica sobre processos de tingimento artesanal com plantas (DUPEY, 2024; FALCÓN ÁLVAREZ, 2014; GONZÁLEZ-OLIVA, 2017; PERKINS, 2018). Nesse primeiro momento, identificamos espécies presentes em nosso contexto doméstico, como ervas, flores, legumes e raízes. Ao longo do processo, incorporamos dois tipos de espécies botânicas consideradas excelentes fontes de corantes, embora sejam parasitas de outras plantas (a cochinha e o *zacatlaxcalli*), além da casca de uma árvore amplamente utilizada como chá medicinal (pau-campeche ou pau-azul).

Por tingimento, entende-se o processo de imersão do material a ser tingido em água quente, para assim, incorporar o corante natural. Em seguida, adiciona-se uma quantidade de mordente com a finalidade de fixar a cor sobre os fios e tecidos (ETCHARREN PADILLA, 1986), e assim, favorecer na permanência da cor no tecido o maior tempo possível, mesmo depois de muitas lavadas.

Quanto ao método de tingimento, esclarecemos que utilizamos dois processos: por ebulição e por imersão a frio. De acordo com Etcharren Padilla (1986, p.03, *tradução livre das autoras*), ambos métodos foram empregados pelas culturas ancestrais do México e seguem vigentes até os dias atuais:

os primeiros banhos de tingimento eram processos diretos a frio nos quais pedras quentes eram imersas. As tonalidades eram obtidas repetindo-se sucessivamente as operações de imersão do tecido ou fio no banho de tingimento e secagem⁴.

Já o método por ebulição consiste em extrair a cor por meio do aquecimento da água com as amostras vegetais e mordente, mas evitando que a mistura ferva (recomenda-se manter a temperatura em torno de 38º C). Decidimos adequar um cantinho do atelier para organizar todos os materiais e ferramentas de trabalho: panelas, bacias, pinças, colheres de madeira, louças, vidros, fogão elétrico, amostras de tecidos, de plantas e mordentes. Percebemos que quase tudo o que costumamos ter e usar na preparação dos nossos alimentos é o que também se necessita para tingir. Nossa estação de tingimento já tinha ocupado um pequeno lugar da sala.

Uma das primeiras etapas antes de iniciar o tingimento de tecidos e fios é lavá-los com água e sabão, preparando-os para o processo de pré-mordentado. Esse procedimento é indispensável, pois os tecidos industrializados geralmente contêm engomados e partículas de poeiras que podem interferir nos resultados. Por isso, é fundamental preparar adequadamente os materiais que receberão o tingimento, garantindo que os colorantes se fixem adequadamente.

O pré-mordentado é um processo essencial e consiste em ferver as amostras de tecidos ou de fios em água limpa e incluir o alúmen de potássio. Esse material é um tipo de sal mineral que auxilia na fixação da cor no tecido. O alúmen também se utiliza para a produção de sabonetes e desodorantes artesanais, atuando como adstringente, entre outros usos (HERNÁNDEZ ORTIZ, 2024).

Imagem 01 e 02. Estação de tingimento natural no espaço do Atelier de Teares. À esquerda: premordentado de tecidos.

⁴ “Los primeros baños de tintes fueron procesos directos en frío en los que sumergían piedras calientes. Los tonos se lograban mediante la sucesiva repetición de las operaciones de inmersión del tejido o hilo en el baño de tinte y secado”.



Fonte: arquivo pessoal das pesquisadoras, 2025.

Imagem 03. Mostras de tecido de algodão cru pré-mordentados, secando na sombra.



Fonte: arquivo pessoal das pesquisadoras, 2025.

Com as amostras de algodão cru devidamente preparadas, iniciamos a extração da cor por ebulição utilizando diversos materiais que foram levados ao atelier: Flor de Jamaica desidratada (*Hibiscus sabdariffa*); Flor de bugambília roxa (*Bougainvillea*);

Semente de Achiote (*Bixa Orellana*); Curcuma (*Curcuma longa*); Pau-campeche ou Pau-azul (*Eysenhardtia polystachya*); Zacatlaxcalli (*Cuscuta ssp*); Semente de feijão-preto (*Phaseolus vulgaris*); Café moído (*Coffea arabica*); Pimenta Guajillo (*Capsicum annuum*); e Cochonilha (*Dactilopius coccus*).

Dentre todas estas amostras, decidimos apresentar um recorte com base nos dois métodos empregados para tingir e, também, considerando as diferentes estruturas de uma planta ou vegetal: uma flor-fruto (flor de Jamaica); uma semente (feijão preto); uma casca (pau-campeche); e uma trepadeira (zacatlaxcalli).

Resultados preliminares da experiência com tingimento natural.

Para a produção das primeiras amostras de tecido tingidas com corantes naturais, empregamos pequenas quantidades de algodão cru (aproximadamente, 20 a 60g por procedimento). A intenção foi experimentar com pequenas tiras que servissem como modelo, e, ao mesmo tempo, permitir maior controle sobre as quantidades de materiais empregados e o tempo de fervura da água. Buscamos evitar o desperdício de materiais, tempo e água na obtenção dos primeiros resultados.

O trabalho teve a participação de um pequeno grupo de estudantes universitários que contribuíram na seleção das plantas e amostras a serem utilizadas no tingimento, no processo de pré-mordentado, na execução técnica dos procedimentos para tingir, e na documentação fotográfica das etapas da pesquisa:

1. Flor-fruto de Jamaica (*Hibiscus sabdariffa*).

Como é popularmente conhecida no México, a flor de Jamaica é uma planta malvácea originária do continente africano. Possui diversos usos na culinária: como bebida, licores, chás, doces, geleias e molhos⁵. Para tingir, utilizamos o fruto da flor; neste caso, empregamos aproximadamente 300 g, submersos em 500 ml de água durante 10 minutos. O corante foi extraído pelo método de ebulição, e apresentou uma cor vermelha a rosa saturada que se manteve após a secagem do tecido.

⁵ “Flor de Jamaica Africana”, <https://mexico.inaturalist.org/taxa/163773-Hibiscus-sabdariffa>

Imagem 04 e 05. Flor de Jamaica desidratada. À direita, amostras de tecido tingidos com a flor e os tons de vermelho.



Fonte: arquivo pessoal das pesquisadoras, 2025.

2. Sementes de feijão-preto (*Phaseolus vulgaris*).

Imagem 06. Tecido tingido com semente de feijão preto por imersão em frio. A cor é roxa, quase azul.



Fonte: arquivo pessoal das pesquisadoras, 2025.

O feijão-preto é uma planta herbácea presente desde tempos remotos no México e em muitos outros países da América Central e do Sul. Um dado curioso é que o feijão se considera como um dos alimentos mais antigos conhecidos e consumidos pelo ser

humano. No caso do México, Guatemala e El Salvador, os feijões foram cultivados há pelo menos 7.000 anos (EXPANSIÓN, 2012, s.n.).

Para o tingimento do tecido pré-mordentado, realizamos primeiro a extração do corante ao deixarmos 500 g de feijão-preto de molho em 500 ml de água por 24 horas. Em seguida, procedemos à imersão a frio de uma peça de tecido, que permaneceu nesse líquido por outras 24 horas. Após esse período, realizamos a lavagem e secagem da peça à sombra.

3. *Pau-campeche* ou Pau-azul (*Eysenhardtia polystachya*):

Trata-se de um arbusto nativo do México e da região sudeste da América do Norte. A casca desta planta é amplamente utilizada no México, especialmente pela medicina tradicional indígena para o tratamento de doenças urinárias, digestivas e inflamatórias. Também ajuda a regular o açúcar no sangue (LINGO, 2024, s.n.).

Para extrair as propriedades tingidoras da casca, foi necessário deixar 300 g do pau-campeche de molho em 300 ml de água por 24 horas. No dia seguinte, observamos que a água continha um forte concentrado do extrato. Esse líquido foi adicionado numa panela e agregamos outros 200 ml de água. Mergulhamos o tecido pré-mordentado nesse líquido por 15 minutos. Adicionamos uma colher de sopa de alúmen de potássio e esperamos mais 5 minutos. Retiramos o tecido, lavamos e deixamos secar.

Imagem 07 e 08. Pau azul. À direita, amostras de tecido tingidos com pau-campeche ou pau-azul, resultando na cor marrom claro.



Fonte: arquivo pessoal das pesquisadoras, 2025.

4. *Zacatlaxcalli* (*Cuscuta ssp*):

Se refere à uma trepadeira nativa do México, que é parasita área de outras plantas. Zacatlaxcalli, em náhuatl, significa “pan de hierba” (SOTO RUIZ, 2015) Diferentemente das cores azul, vermelha e roxa, os amarelos são colorantes encontrados em diversas plantas e “correspondem a dois grupos químicos, flavonoides e carotenoides, que estão presentes em inúmeras famílias botânicas”⁶ (SOTO RUIZ, 2015, p.09). Em uma panela, submergimos 200 g de zacatlaxcalli limpo em 500 ml de água. Cozinhamos a trepadeira por 25 minutos e, em seguida, mergulhamos o mostruário de tecido pré-modentado por mais 25 minutos. Adicionamos uma colher de alúmen de potássio e retiramos o tecido do fogo após 10 minutos. A cor obtida foi um amarelo intenso.

Imagem 09 e 10. Zacatlaxcalli. À direita, amostra de tecido tingido com a planta resultando na cor amarela saturada.

⁶ “corresponden a dos grupos químicos, flavonoides e carotenoides, que se encuentran presentes en numerosas familias botánicas”.



Fonte: arquivo pessoal das pesquisadoras, 2025.

O restante das plantas experimentadas, incluindo um inseto (*Dactylopius coccus*) ainda está em processo de análise dos resultados encontrados e de coleta de informação sobre as características, usos e funções de cada organismo na natureza e na cultura mexicana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As experiências derivadas de processos de tingimento artesanal com plantas domésticas e do nosso entorno imediato possibilitaram uma forma de conhecer mais profundamente as características taxonômicas, medicinais, alimentares, ambientais até agora trabalhadas no Ateliê de Teares. Inclusive, nos interessamos em rastrear os usos e significados culturais de algumas dessas espécies na cultura mexicana (ancestral e contemporânea). Isso inclui revisão da bibliografia disponível sobre o tema desde uma perspectiva inter e transdisciplinar.

Com isso, buscamos continuar os experimentos com tingimento natural, empregando outros tipos de plantas, sobretudo, aquelas consideradas parasitas, mas também, endêmicas do contexto em que residimos. Temos observado que a qualidade dos tecidos tingidos com plantas nativas é ligeiramente superior à de plantas exóticas ou de legumes e frutas, mas precisamos continuar experimentando. Da mesma forma,

pretendemos utilizar outros tipos de tecidos provenientes de fibras orgânicas, como a lã e a seda.

A pesquisa com o tingimento artesanal sobre tecidos e fios utilizando plantas da região, nos abre uma série de possibilidades de trabalhos a ser desenvolvidos no âmbito artístico e científico, junto à comunidade universitária. Portanto, esses resultados preliminares nos encorajam a dar continuidade à investigação, considerando, em um futuro, a colaboração de pessoas especializadas em botânica e em química. Bem como, a realização de uma exposição artística em que coincidam todos esses saberes e experiências possibilitadas pela pesquisa.

REFERÊNCIAS

ARROYO ORTIZ, Leticia. **Tintes naturales mexicanos en la producción de tapiz artístico**. Análisis de los tintes naturales mexicanos en algodón, henequén, lana y su viabilidad de aplicación en la actualidad. 1996. 212 f. Tese (Maestría en Artes Visuales) - Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, 1996.

BAIXAS, Isabel; PHILLIPP, Francisca. **Teñidos Vegetales**. Santiago, Chile: Nacional Gabriela Mistral, 1975.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura. **El fin del imperio cognitivo**. La afirmación de las epistemologías del sur. Madrid: Editorial Trotta, 2019.

DUPEY, Élodie García. **Nombrar y Pensar el Color en la Cultura Náhuatl Prehispánica**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2024.

ETCHARREN PADILLA, Patricia. **Policromía en los Tintes Naturales**. 1986. 123 f. Tesis (Maestría, Escuela Nacional de Artes Plásticas) - Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México. 1986.

EXPANSIÓN. El frijol es de origen mexicano, no andino, según investigadores. 06 de marzo de 2012. Disponível em: <https://expansion.mx/salud/2012/03/06/el-frijol-es-de-origen-mexicano-no-andino-segun-investigadores> . Acesso em 28 de jun. 2025.

FALCÓN ÁLVAREZ, Tatiana. **Tintes de otoño. Experimentación con plantas tintóreas para la reinterpretación de saberes tradiciones y usos del color en manuscritos indígenas**. 2014. 150 f. Tese (Maestría en Historia del Arte) — Universidad Nacional de México. Ciudad de México, 2014.

GONZÁLEZ-OLIVA, Lisbet; FERRO DÍAZ, Jorge; RODRÍGUEZ-CALA, Diana & BERAZAÍN, Rosalina. Métodos de inventario de plantas. *In*: Mancina, C. A.; Cruz, D.D. (Orgs.). **Diversidad biológica de Cuba: métodos de inventario, monitoreo y colecciones biológicas**. Habana: Editorial AMA, 2016. p.60-85.

ÍNATURALISTMX. Flor de Jamaica Africana. 13 de junho de 2025. Disponível em:

<https://mexico.inaturalist.org/taxa/163773-Hibiscus-sabdariffa> . Acesso em 28 de jun. 2025.

HERNÁNDEZ ORTIZ, Francisco. El proceso de fabricación del alumbre. **De Re Metallica**, Madrid, 42, p.105-116, 2024. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9971639>

LECHUGA, Ruth. **Las técnicas textiles en México indígena**. Ciudad de México: FONART, 1982.

LINGO, Devineé. Health Benefits of Palo Azul. **Health**.13 de setembro de 2024. Disponível em: <https://www.health.com/palo-azul-benefits-8693006>. Acesso em: 29 jun. 2025.

MIGNOLO, Walter. Aiesthesis decolonial. **CALLE14**: Revista de investigación en el campo del arte, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, v. 4, n. 4, p. 10–25, 2010.

MULVIHILLI, Thalia M.; SWAMINATHAN, Raji. **Investigación educativa basada en las artes**. Madrid: Morata, 2020.

ONU. El costo ambiental de estar a la moda. **Noticias ONU**, 12 de abril de 2019. Disponível em: <https://news.un.org/es/story/2019/04/1454161>. Acesso em: 01 jun. 2025.

PERKINS, Kalina Mirianda. **Plantas y otros recursos tintóreos de México**. Ciudad de México: Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales, 2018.

SALINAZ MUÑOZ, Francisca. **Re-tintórea**. Guía para la obtención de colorantes naturales sostenibles de la flora local. Santiago de Chile: Editorial PUC, 2020.

SOSA, Ruth; VERA, Sebastián. **Pedagogías decoloniales y producción de subjetividad en la a trayectoria de Laura Manavella y Oscar Lupori**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2023.

SOTO RUIZ, Tania. **Aislamiento y caracterización del colorante derivado del zacatlaxcalli (Cuscuta tinctora Martius)**. 2015. 106 f. Tesis (Maestría en Ciencias) - Universidad Nacional Autónoma de México: Ciudad de México, 2015.

REFLEXÕES CULTURAIS: RADICALIZANDO OS SENTIDOS A PARTIR DAS AMAZÔNIAS AMAPAENSES

***CULTURAL REFLECTIONS: RADICALIZING
PERSPECTIVES FROM THE AMAPAENSE
AMAZON***

***REFLEXIONES CULTURALES:
RADICALIZANDO LOS SENTIDOS DESDE
LAS AMAZONÍAS AMAPENSES***

Elenilda Silva de Moraes

Ivo Pantoja Medeiros

Paula Silva Brito

leneunifap2009@hotmail.com

ivopant@gmail.com

paulasb002@gmail.com

RESUMO

Com a premissa de romper com os sentidos generalizantes que invisibilizam a pluralidade de identidades e culturas amazônicas, este trabalho tem como objetivo apresentar a narrativa visual da releitura da obra *A Liberdade Guiando o Povo* (1830), a partir de novas formas visuais de significação em diálogo com os povos amazônidas. A metodologia se fundamenta na análise da produção da imagem criada, em articulação com os debates coletivos entre os autores deste trabalho sobre Culturas e Educação. Confeccionada como identidade visual do III Colóquio da Linha de Pesquisa Educação, Culturas e Diversidades, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Amapá (PPGED/UNIFAP), a releitura é construída com base em cinco categorias analíticas: Cultura e Educação (Eagleton, 2011; Repetto, 2019), Amazônia (Malheiro, 2023), Arte e Colonização do Imaginário (Akolo, 2010; Quijano, 1992), Cultura e Infância na Amazônia (Cohn, 2005; Kramer, 2007; Gusmão, 2012; Zilberman, 2012) e Cultura Queer na Amazônia (Louro, 2018; Miskolci, 2017; Bento, 2011; Butler, 2015; Foucault, 2019). Como desfecho, a imagem proposta convida o olhar do público a reconhecer as diferentes personagens que ilustram uma Amazônia plural, harmônica e resistente — corpos que, juntos, enfrentam os processos de descaracterização impostos pela cultura hegemônica e reafirmam seus modos de ser, viver e aprender no mundo.

Palavras-chave: Arte. Diversidade. Educação. Cultura. Resistência.

RESUMEN

Con la premisa de romper con los sentidos generalizadores que invisibilizan la pluralidad de identidades y culturas amazónicas, este trabajo tiene como objetivo presentar la narrativa visual de la reinterpretación de la obra *La Libertad Guiando al Pueblo* (1830), a partir de nuevas formas visuales de significación en diálogo con los pueblos amazónidos. La metodología se fundamenta en el análisis de la producción de la imagen creada, en articulación con los debates colectivos entre los autores de este trabajo sobre Culturas y Educación. Concebida como identidad visual del III Coloquio de la Línea de Investigación Educación, Culturas y Diversidades, del Programa de Posgrado en Educación de la Universidad Federal de Amapá (PPGED/UNIFAP), la reinterpretación se construye en base a cinco categorías analíticas: Cultura y Educación (Eagleton, 2011; Repetto, 2019), Amazonía (Malheiro, 2023), Arte y Colonización del Imaginario (Akolo, 2010; Quijano, 1992), Cultura e Infancia en la Amazonía (Cohn, 2005; Kramer, 2007; Gusmão, 2012; Zilberman, 2012) y Cultura Queer en la Amazonía (Louro, 2018; Miskolci, 2017; Bento, 2011; Butler, 2015; Foucault, 2019). Como cierre, la imagen propuesta invita la mirada del público a reconocer los diversos personajes que ilustran una Amazonía plural, armónica y resistente—cuerpos que, juntos, enfrentan los procesos de descaracterización impuestos por la cultura hegemónica y reafirman sus modos de ser, vivir y aprender en el mundo.

Palabras clave: Arte. Diversidad. Educación. Cultura. Resistencia.

ABSTRACT

With the premise of breaking away from generalizing narratives that render invisible the plurality of Amazonian identities and cultures, this work aims to present the visual narrative of the reinterpretation of the artwork *Liberty Leading the People* (1830), through new visual forms of meaning-making in dialogue with Amazonian peoples. The methodology is based on the analysis of the created image, in conjunction with collective debates among the authors of this work on Cultures and Education. Developed as the visual identity of the III Colloquium of the Research Line Education, Cultures, and Diversities of the Graduate Program in Education at the Federal University of Amapá (PPGED/UNIFAP), the reinterpretation is structured around five analytical categories: Culture and Education (Eagleton, 2011; Repetto, 2019), the Amazon (Malheiro, 2023), Art and the Colonization of the Imaginary (Akolo, 2010; Quijano, 1992), Culture and Childhood in the Amazon (Cohn, 2005; Kramer, 2007; Gusmão, 2012; Zilberman, 2012), and Queer Culture in the Amazon (Louro, 2018; Miskolci, 2017; Bento, 2011; Butler, 2015; Foucault, 2019). In conclusion, the proposed image invites the audience to recognize the diverse characters that illustrate a plural, harmonious, and resistant Amazon—bodies that, together, confront the processes of erasure imposed by hegemonic culture and reaffirm their ways of being, living, and learning in the world.

Keywords: Art. Diversity. Education. Culture. Resistance.

INTRODUÇÃO

O termo colonialidade, cunhado pela primeira vez por Quijano retrata as diferenças entre a Colonização, empreendimento político econômico que teve fim, e a colonialidade, a reverberação dessa fase histórica frente aos nossos comportamentos, desejos, olhares, estética e cultura (Quijano, 2023). Assim, como pensar as visualidades das Amazônias sem as narrativas criadas pela Europa colonizadora?

Viver na Amazônia nos coloca em um lugar sensível de existência histórica, marcado por essa colonialidade. Antagonicamente, comunidades e povos tradicionais resistem, reinventando a vida diante de investidas globais que perpetuam massacres. Este fôlego é um chamado ontológico dos povos e populações tradicionais para preservação das nossas existências (Cordeiro, Silva e Mendes, 2024).

Ao longo da história, narrada pelas vias oficiais do conhecimento, como a Escola e a Arte, nossas existências são silenciadas e reduzidas em imaginários construídos para

atender contextos específicos, geralmente políticos e econômicos. Do empreendimento da colonização ocidental às narrativas do século XXI, há uma continuidade de dominação: na primeira, a colonização do imaginário; na derradeira, a apropriação e a popularização de modos de vida tradicionais, ambas permeadas por interesses do poder capitalista.

Durante o empreendimento colonial das Américas pelo Ocidente, era necessário legitimar um imaginário de poder cujas bases residiam no desejo por tudo o que emanava do colonizador. Assim, crenças, saberes e manifestações artísticas que não serviam à dominação ocidental foram classificadas como incultas, iletradas e até inimagináveis. Os povos originários das Américas foram, nesse sistema, reduzidos à condição de seres sem cultura, sem alma, incivilizados, sem arte e sem conhecimentos, pelos colonizadores.

Enquanto na colônia portuguesa se consolidava um massacre cultural, na Europa as belas-artes eram elevadas ao status de oficialidade. Nesse contexto de dominação cultural e de colonização do imaginário (Quijano, 1992), as imagens da história da arte tornaram-se a fonte do desejo, um ideal de beleza que reverberou, e ainda reverbera, traduzido nas escolas e nas instituições artísticas. Dessa forma, arte e educação foram instrumentalizadas ideologicamente pelo sistema-mundo de poder global.

Diante disso, promover rupturas estéticas a partir de reflexões sobre o mundo contemporâneo torna-se urgente. É preciso pensar e sentir a arte por meio de epistemes outras, aquelas que atravessam nossas culturas ribeirinhas, indígenas, camponesas, quilombolas, negras, femininas, infantis e de gêneros dissidentes. As vidas que habitam as Amazônias amapaenses são plurais, diversas e, acima de tudo, resistentes.

Logo, o objetivo deste trabalho é apresentar a narrativa visual da releitura da obra *A Liberdade Guiando o Povo* (1830), de Eugène Delacroix (imagem 01), a partir de novas formas visuais de sentido com os povos amazônidas, mediante a análise da produção da nova imagem e de diálogos com a educação, culturas e diversidades.

Na perspectiva peirciana, a releitura não se limita simplesmente à repetição icônica de um signo, tampouco se reduz às interpretações de seus significados. Nesse

sentido, tal releitura passou por um processo de ressignificação, onde o signo original (A Liberdade Guiando o Povo) desloca-se de seu contexto histórico, eurocêntrico e hegemônico ao produzir novos interpretantes culturais e políticos (Peirce, 2005).

Portanto, reinscrevemos a obra em um regime simbólico, amazônida e atravessados pelo gênero, pela educação ribeirinha, indígena, infantil e, sobretudo, divergente dos saberes colonizadores.

Imagem 01: *A Liberdade Guiando o Povo*. Tela do pintor Eugène Delacroix faz alusão à Revolução Liberal de 1830, que prolonga o movimento da Revolução Francesa



Fonte: © R.M.N./H. Lewandowski - Museu do Louvre/Paris/Reprodução

A releitura proposta neste texto (Imagem 2) faz parte de uma série desenvolvida pela artista visual Lene Moraes, na qual se fazem releituras de clássicos da história da arte, geralmente racistas, ocidentais e colonizadores. A partir de outras reflexões críticas a obra foi idealizada para ser a identidade visual do III Colóquio da Linha de Educação, Culturas e Diversidades do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Amapá (PPGED/UNIFAP). Nessa ocasião, a imagem foi construída a partir de diálogos coletivos entre os autores deste trabalho, cujas pesquisas discutem Cultura e Educação.

A perspectiva da artista, uma das autoras desse texto, se firma na reflexão visual sobre as imagens da história da arte que vemos na cultura escolar e que se manifestam como legítimas ignorando as outras manifestações artísticas que emanam do povo (Moraes e Ribeiro, 2025). Esse imaginário cultural brasileiro, especialmente amazônida, se manifestou em suas experiências como artista e como arte-educadora. Afinal, as imagens do Ocidente estão nos espaços escolares, nos museus, nos livros didático e logo, nos códigos de beleza e aceitação dos alunos nas aulas de artes. O desejo de se apropriar desses ícones da história da arte nasce de uma disputa, de uma luta epistêmica, de romper com algo criado pelo ocidente e (re)nascem uma intervenção artística autêntica, porém radicalizando com os sentidos visuais do que ditam-se como hegemônicos.

Imagem 02: releitura da obra *A liberdade guiando o povo*, pintura, acrílica sobre tela.



Fonte: Lene Moraes, 2024.

As categorias analíticas serão: Cultura e Educação (Eagleton, 2011; Repetto, 2019) Amazônia (Malheiro, 2023;), Arte e Colonização do imaginário (Akolo, 2010;

Quijano, 1992), Cultura e infância na Amazônia (Cohn, 2005; Kramer, 2007; Gusmão, 2012; Zilberman, 2012), Cultura Queer na Amazônia (Louro, 2018; Miskolci, 2017; Bento, 2011; Butler, 2015; Foucault, 2019).

A metodologia se dará pela reflexão sobre a criação da imagem, criação que partiu, conceitualmente, do debate intelectual de todos os autores do texto, com aporte nas culturas dos povos das Amazônias. As sessões se dividirão em três: a primeira, com o título “Da Cultura às Culturas”; a segunda, “Culturas e Infâncias na Amazônia”; e a terceira, “Há algo diferente nas Amazônias? Cultura queer nas Amazônias”.

DA CULTURA ÀS CULTURAS

A imagem original de Eugène Delacroix remonta a um imaginário vinculado à Revolução Francesa, contexto marcado pela ascensão da burguesia e pela difusão do liberalismo. No entanto, destacamos as reflexões de Santos (2023), que identificam duas esferas relevantes para a análise de nossa obra (Imagem 02), separadas por uma linha abissal entre territórios metropolitanos (colonizadores) e territórios colonizados. A primeira esfera refere-se à coexistência de sistemas jurídicos distintos: enquanto nas Américas eram permitidas violações contra corpos não-europeus e implementadas jurisdições específicas para manter o controle colonial, na Europa, particularmente na França, ocorria uma transformação política que influenciaria todo o globo, desde o liberalismo econômico até a elaboração dos primeiros documentos legais sobre igualdade e liberdade. A segunda esfera concerne ao Iluminismo como movimento intelectual que, ao mesmo tempo que defendia o cartesianismo e consolidava a episteme da ciência moderna, promovia o epistemicídio de todas as outras formas de conhecimento não europeias, particularmente os saberes dos povos indígenas.

Nesse contexto, século XVIII, o conceito de cultura esteve no centro das ideias iluministas e seu culto ao desenvolvimento, Eagleton (2011) traça em seu texto como a cultura foi usada como mecanismo de eleição para ideais ocidentais. Assim, a cultura fora tudo o que o ocidente acumulou de conhecimento, modos, arte, e a aquisição

desses conhecimentos fazia do homem moderno um ser culto, ou seja, detentor de cultura.

Associada também ao conceito de civilidade, ao passo que quem tem civilidade tem cultura, os que não tem esses saberes deste povo ocidental não eram considerados civilizados. Na raiz latina, a palavra cultura significaria cultivar, proteger e cultuar, assim, o cultus (culto) na era moderna, passa para um ideal espiritual. Essas explicações justificaram o genocídio indígena por séculos, é exemplo a Disputa de Valladolid, conhecida como o paradigma de Sepúlveda, no qual foi debatido se os indígenas do “novo mundo” mereciam as violações sofridas, por não serem civilizados, não terem alma, ou seja, não tinham cultura (Santos, 2021).

Os aspectos gerais da cultura, enquanto conceito e fenômeno, possuem intrínseca natureza política. O teórico nigeriano Akolo (2010) demonstra como o processo colonial na Nigéria impactou profundamente o sistema educacional de artes em seu país. Conforme sua análise, os saberes culturais e estéticos autóctones foram sistematicamente excluídos dos currículos escolares - uma decisão política colonial cujos efeitos perduram até a contemporaneidade, manifestando-se tanto na marginalização dos conhecimentos tradicionais quanto na persistente negação desses saberes pelas instituições educacionais.

Essa complexa articulação entre cultura e colonialidade nos inspirou a empreender uma ressignificação proposital de uma obra canônica ocidental, justamente aquela que a escola consagra como fonte legítima de conhecimento. A ruptura estética que propomos incorpora intencionalmente elementos das diversas culturas originárias das Amazônias, estabelecendo um diálogo crítico com a narrativa hegemônica.

Nossa imagem (Imagem 02) foi inspirada nas culturas das embarcações ribeirinhas. A figura central é uma indígena segurando um livro, personificando a “liberdade” (de Delacroix) e os saberes ancestrais. Seus cabelos formam uma auréola que ilustra um céu ou o cosmo. Dessa forma, trazemos as reflexões de Kopenawa (2015, p. 75) em A Queda do Céu: “[...] os brancos acham que deveríamos imitá-los em tudo. Mas não queremos.”. O autor abordou os conhecimentos ancestrais afirmando: “Agora

é sua vez de responder ao chamado dos espíritos. Se pararem de fazê-lo, ficarão ignorantes” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 75).

A negação dos conhecimentos outros se ilustra aqui como resistência dos saberes tradicionais. Os conhecimentos indígenas foram negados pela colonialidade do saber e do imaginário (Quijano, 1992), mas resistem ao tempo e talvez representem a única forma viva de luta contracolonialista.

Outros elementos foram inseridos na imagem, como os grafismos dos Karipuna e Tiriyo no corpo da indígena. As letras na embarcação formam a palavra Wëimpato, em Tarëno (tronco linguístico dos povos Tiriyo e Kaxuyana que vivem entre Amapá e Pará), que significa “lugar de aprender”, e foram usadas como representação das letras flutuantes uma tradição artística dos abridores de letras em barcos na Amazônia, como se observa nas imagens abaixo:

Imagem 03: Igarapé do lago



Fonte: Lene Brito, 2025.

Imagem 04: Letras flutuantes em embarcação, Oiapoque, 2025.



Fonte: Silvia Marques, 2025.

As imagens de barcos presentes nas festividades religiosas tradicionais da Amazônia representam uma prática cultural que transcende a mera navegação fluvial. Os rios, mais do que vias aquáticas, constituem-se como percursos existenciais para populações que encontram na natureza tanto orientação quanto fundamento para experiências sensíveis. A percepção do cotidiano sempre se configurou como elemento fundamental na produção artística dissidente. Contudo, olhar para a Amazônia em sua profundidade – para além dos estereótipos construídos por aqueles com interesses exploratórios - representa um desafio epistemológico de superação das representações coloniais impostas sobre esses territórios e populações.

Como argumentam Malheiro, Porto-Gonçalves e Michelotti (2021), é imperativo romper com o imaginário colonial que concebe a Amazônia como vazio demográfico ou natureza inóspita. Tal construção discursiva, conforme os autores, serve aos interesses do capital exploratório, uma vez que, em suas palavras: “[...] ninguém sente falta do que foi legitimado como inexistente” (Malheiro et al., 2021, p. 13).

As letras flutuantes, tradição e marca identitária da Amazônia, criadas por artistas populares ribeirinhos, dão identidade única aos barcos e estabeleceram uma prática colorida que se tornou emblemática da cultura das embarcações regionais. A escolha das cores, que pintam o rio, o céu e a floresta, revela a intenção da artista em criar uma visualidade distante das representações de rios e céus padronizadas na arte ocidental. Pintar a Amazônia exige ressignificá-la, aprofundando-se em nossas culturas, conhecimentos, saberes e tradições. Como destacam Malheiro, Porto-Gonçalves e Michelotti (2021, p. 17), “práticas e saberes inscritos nos mundos amazônicos possuem potência universal para apontar novos horizontes”.

Silva (2020) apresentou as formas que arte colonial brasileira, conseguiu resistir as imposições, transformando a arte ocidental num produto a partir de sua cultura. Assim, refletimos as possibilidades de resistência cultural a partir das Amazônias com formas de ressignificar, de criticar os poderes políticos de expropriação, de apontar novos horizontes a partir das nossas memórias bioculturais, encarando essa diversidade como potências (Malheiro, et al, 2021).

CULTURAS E INFÂNCIAS NA AMAZÔNIA

A cultura adulta, com seus pincéis de época, tem delineado múltiplas percepções da infância ao longo do tempo: o adulto miniaturizado, o “inf-ans” (aquele que ainda não fala) puro e inocente, o aluno (Cohn, 2005; Kramer, 2007; Zilberman, 2012). Contudo, não se pode esquecer que a própria ideia de infância, como a cultura, não existe fora de um tempo e de uma sociedade que a constroem e a transformam constantemente (Cohn, 2005).

Torna-se, portanto, fundamental refletir sobre os estereótipos adultos projetados sobre a imagem da criança, especialmente quando tais concepções são incorporadas pelas instituições formais de ensino, interferindo diretamente no desenvolvimento das culturas infantis.

Gusmão (2012) aponta que o adultocentrismo tende a enxergar a criança como uma “folha em branco”, pronta para ser preenchida com o conhecimento sobre o que é ser adulto, perspectiva que, para Zilberman (2012), equivale a uma formação voltada para o mundo do trabalho. Esse processo de escolarização, ao deslocar a criança da condição de co-produtora de saberes para a de mera repetidora dos discursos adultos, gera situações de subordinação, quando, na verdade, deveria promover experiências de aprendizagem baseadas em diálogos horizontais entre crianças e adultos (Iturra, 1994 apud Gusmão, 2012).

Em consonância, Cohn (2005) assinala que é necessário compreender a cultura de um grupo como um sistema simbólico co-construído por seus diferentes membros. Nesta perspectiva, as crianças não podem ser invisibilizadas como seres passivos ou meros reprodutores da cultura adulta, mas reconhecidas como co-produtoras de cultura. Suas produções são reconstruções de sentidos e percepções do ambiente em que atuam, atravessadas pelas influências adultas e pelo meio em que vivem, sejam estas as palafitas, o interior das florestas, as grandes cidades, mas também marcadas por sua própria e peculiar ótica.

Assim, é necessário entender a criança a partir de sua própria perspectiva, compreendendo que o mundo da criança está inevitavelmente interligado ao mundo adulto, mas não pode deixar-se cegar pelas aspirações e responsabilidades adultocêntricas, pois a criança descobre o mundo através da experimentação dialógica, “o que ela faz por meio da comparação entre o que sabe, vê, ouve e observa, entre iguais, as outras crianças; e com este outro, diferente dela, o adulto.” (Gusmão, 2012, p.169) Por essa nova vertente, a criança assume um papel ativo em sua comunidade.

[...] não sendo, portanto, passiva na incorporação de papéis e comportamentos sociais. Reconhecê-lo é assumir que ela não é um “adulto em miniatura”, ou alguém que treina para a vida adulta. É entender que, onde quer que esteja, ela interage ativamente com os

adultos e as outras crianças, com o mundo, sendo parte importante na consolidação dos papéis que a assume e de suas relações. (COHN, 2005, P. 27-28).

É nesse sentido que apresentamos a releitura da identidade visual expressa na Figura 02. A imagem desconstrói a representação da criança como mera reprodutora da cultura adulta, revelando-a como colaboradora ativa, participante de sua comunidade e co-produtora de cultura. Posicionada ao centro da composição, a criança assume um papel de destaque simbólico nesse retrato coletivo que, embora simplificado, comunica a força do protagonismo infantil no contexto das identidades amazônicas. O pequeno capelo que traz sobre a cabeça remete à persona do aluno, mas longe de restringi-lo a uma figura passiva, insere-o no cerne do processo educativo, que se constrói por meio do apoio e do incentivo mútuo entre os diferentes personagens representados.

Esta postura implica refletir sobre o “adulto que educa e o papel que desempenha como mediador entre o saber produzido pela sociedade e por seus grupos, um saber legitimado, e esse outro saber que emerge da experimentação e da observação do mundo à nossa volta (...)” (Gusmão, 2012, p. 171). São esses saberes outros, que se manifestam nas múltiplas texturas e cores amazônicas, refletindo a miríade de infâncias desenhadas nas cidades, nos rios, nas pontes e nas florestas. A diversidade das culturas infantis é representada na sobreposição de personagens da imagem, que evocam infâncias outras, como a criança ribeirinha, a indígena, a quilombola, a do campo, bem como a criança com deficiência e a criança com autismo, cujas experiências singulares também compõem esse mosaico plural de infâncias amazônicas.

Imagem 05: detalhe da obra, 2024.



Fonte: Lene Moraes, 2024.

Dessarte, o barco que carrega o lema “lugar de aprender” reúne diversas identidades amazônicas em convivência simbólica. Dentre elas, destaca-se a figura azul - cor associada ao autismo - na representação do adolescente segurando uma pipa. Nesse contexto, o brinquedo torna-se metáfora da liberdade de ser e brincar, evocando o voo da imaginação e das múltiplas formas de perceber o mundo. A pipa simboliza, assim, o brincar como constructo cultural das infâncias, reafirmando suas potências criativas, singulares e legítimas na construção coletiva do conhecimento que se estabelece pela partilha das experiências com personagens outros.

Trata-se, portanto, de uma proposta educativa que rompe com a lógica hierárquica tradicional, ao afirmar a potência das infâncias na construção coletiva do conhecimento, uma educação que acolhe, valoriza e navega junto com os saberes e vivências de seu território.

HÁ ALGO DIFERENTE NAS AMAZÔNIAS? CULTURA QUEER NAS AMAZÔNIAS

De fato, uma das maneiras de ressignificar a existência de culturas outras se dá por meio do gênero, este que é construído socialmente (Butler, 2015), além da sexualidade e performance que tanto se faz presente no contexto da diversidade amazônica ao lado de outras categorias. Para tanto, um dos personagens inseridos na releitura foi pensado a partir da perspectiva queer. Trata-se, pois, de um sujeito que vive nas fronteiras dos gêneros, aquele que pode ser tudo ao mesmo tempo ou nada, pode ser um movimento, uma política, um modo de viver ou uma ideia, mas sobretudo, “um jeito de pensar e de ser que desestabiliza as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do ‘entre lugares’, do indecível” (Louro, 2018, p. 8).

Ao contrário do movimento homossexual norte americano, a luta política queer se deu pela crítica aos regimes de normalização que foram, e ainda são, impostos na sociedade, sua perspectiva é a partir das diferenças, não da ideia binária entre homo-hetero. Longe disso, sua concepção vem para nos evidenciar a importância das diferenças dentro da própria diversidade, de identidades, sexualidades, performances que não sejam estritamente dentro da dicotomia entre a heterossexualidade e a homossexualidade, assumindo assim uma forte característica de oposição e contestação aos regimes vigentes de poder (Louro, 2001).

É por isso que ao reforçar a lógica de Judith Butler de que o gênero é socialmente construído, Richard Miskolci (2017) afirma que o queer, enquanto categoria teórica e analítica, lida com o gênero culturalmente, porque masculino e feminino estão em homens e mulheres, independentemente de seus nascimentos, seja nos gestos, nos comportamentos ou maneiras de pensar, até porque essa categoria - gênero - está diretamente relacionada com “normas e convenções culturais que variam no tempo e de sociedade para sociedade” (Miskolci, 2017, p.32).

Quando o *status* construído do gênero é teorizado radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino (Butler, 2015, p.26).

É claro que muitas dessas normas culturais e sociais ainda reproduzem a lógica dos gêneros inteligíveis (Bento, 2011), onde a associação compulsória entre masculino-homem-pênis e feminino-mulher-vagina está consequentemente relacionada com as sexualidades, mesmo pelo fato de que, segundo Butler (2015), gênero e sexo ainda se moldam por meio da matriz heterossexual e essa diferenciação sexual e biológica nada mais é do que um dispositivo de biopoder (Foucault, 2019). Imposto, estruturante e aparentemente natural, denominado por Michel Foucault como o regime do poder-saber-fazer.

É nesse sentido que Berenice Bento (2011) critica a existência do gênero antes mesmo do nascimento das pessoas, seja na escolha dos nomes, nas cores ou brinquedos, pois ele é “fruto de inúmeras tecnologias sofisticadas que produzem corpos-sexuais” (Bento, 2011, p. 550). Espera-se, com expectativa, que aquele bebê corresponda com seu próprio sexo biológico e com o gênero que lhe está sendo designado.

No entanto, se visto de modo divergente, sujeitos queers vão de encontro com essas lógicas. Por isso, ressaltamos na imagem 05 a característica da ambiguidade, justamente por ser um indivíduo que “recusa a fixidez e a definição das fronteiras e assumem a inconstância” (Louro, 2018, p. 21), rompendo de vez com as normas do gênero, sexo e sexualidade.

Dentro do espectro da diversidade sexual e de gênero, é nítido a luta e existência de inúmeros grupos sociais distintos entre si (gays, lésbicas, bissexuais, transsexuais, entre outros segmentos). Para tanto, utilizamos o uso das cores que remete à bandeira de luta das pessoas transsexuais, transgêneros e travestis, justamente porque são cores que muitas famílias ainda utilizam para revelar se determinado sujeito é feminino (rosa) ou masculino (azul).



A interseccionalidade de gênero nos sujeitos amazônidas afeta mais ainda esses grupos que foram, e ainda são historicamente excluídos. Os diferentes eixos de identidade, poder e opressão se cruzam, moldando experiências únicas de marginalização. Aqui está uma síntese direcionada aos corpos subversivos que burlam, pela sua própria existência, a dicotomia do sexo e gênero e emergem como sujeitos visíveis na Amazônia.

Por que não ser livre para escolher ambos? Independentemente das características físicas. É nesse contexto que o queer surge na identidade visual do Colóquio, como uma transgressão não só às normas do gênero, mas ao regime disciplinador e regulador de modo geral, entre elas a vestimenta, o cabelo comprido junto ao acessório em destaque, pelos nos corpos e, não menos importante, o carisma e a empatia no rosto do sujeito para mostrar que, sim, desafia as normatividades que tentam negar sua própria existência, ao mesmo tempo em que se sente à vontade com o movimento, o processo, a transição para chegar a sua própria autenticidade.

CONSIDERAÇÕES

Este trabalho teve como objetivo apresentar a narrativa visual da releitura da obra *A Liberdade Guiando o Povo* (1830), elaborada a partir da temática do III Colóquio de Diversidades e Democracia na Amazônia Amapaense: Por uma Educação Plural, no qual a imagem foi utilizada como identidade visual.

Os diálogos sobre Educação, Culturas e Diversidades fundamentaram esta composição, que busca ilustrar a pluralidade de povos e identidades amazônicas enquanto detentores e produtores de saberes. A imagem destaca a memória dos povos amazônidas, retirando-os da sombra das cicatrizes eurocêntricas e capitalistas, e afastando a ideia de um território vazio e disponível à exploração, para personificá-lo na força coletiva de seus grupos, um chamado a diálogos horizontais, interculturais e éticos.

Empreende-se, assim, junto aos esforços de desvinculação da ótica hegemônica, uma resistência à influência homogeneizante da cultura de massas e à percepção unilateral que estigmatiza e caricatura os povos amazônidas. Ao valorizar suas narrativas, modos de vida e sistemas próprios de conhecimento, reafirma-se o direito de existir com diferença e de construir sentidos a partir de óticas outras.

Diante disso, estende-se ao leitor um convite a conhecer, reconhecer e se abrir à vida e à cultura dos povos da Amazônia, que persistem e resistem como um lugar de aprender, enraizado nas múltiplas Amazônia de saberes, memórias e marcas de resistência que a constituem.

REFERÊNCIAS

AKOLO, Jimi Bola. O ensino da Arte em instituições educacionais: a experiência nigeriana; In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte/educação contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2010.

BENTO, Berenice. Na escola se aprende que a diferença faz a diferença. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 19, n. 2, págs. 549-559: 336. agosto. 2011. Disponível em:

>https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2011000200016&lng=pt&tlng=pt < Acesso em: 07 julho 2025

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 9 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. Coleção Sujeito e História.

COHN, Clarice. **Antropologia da criança**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CORDEIRO, A. A. S.; SILVA, E. A. C.; MENDES, D. M. "Amazonizar": educação e ontologia política dos povos amazônicos. **Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, Araraquara, v. 19, spe 3, e19482, 2024. e-ISSN: 1982-5587. DOI: <https://doi.org/10.21723/riade.v19i00.1948201>

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. 2 ed. Tradução: Sandra Castelo Branco; Revisão: Cezar Mortari; São Paulo: Editora Unesp, 2011.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019. Coleção Biblioteca de Filosofia.

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de; Olhar viajante: Antropologia, criança e aprendizagem. **Pro-Posições**, Campinas, v. 23, n. 2 (68), p. 161-178, maio/ago. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pp/a/CzQHcXcSsrrzLYr67skQNtf/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 25 jul. 2025.

KRAMER, Sônia. A infância e sua singularidade. In: BRASIL. Ministério da Educação. **Ensino fundamental de nove anos**: orientações para a inclusão da criança de 6 anos de idade. Brasília, DF, 2007. p. 19-21.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 3. ed. rev. amp. Belo Horizonte: Autêntica Editora e Argos, 2018.

_____. **Teoria Queer**: uma política pós- identitária para a educação. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 9, n. 2, págs.541-553, segundo semestre. 2001. Disponível em:>https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104026X2001000200012&script=sci_abstr&tlng=pt < Acesso em: 08 maio 2025.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura**: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Educação e Realidade, v.2, n.22, p. 15-45, Jul/dez, 1997. Disponível em : > <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71361> < Acesso em: 20 julho 2024.

MALHEIRO, Bruno, PORTO-GONÇALVES, Carlos, MICHELOTTI, Fernando. Horizontes **Amazônicos**: para pensar o Brasil e o Mundo. São Paulo, 1º ed., Fundação Rosa Luxemburgo; Expressão popular, 2021.

_____. As Amazônias no centro do mundo: do colapso climático à memória ancestral. In: PARRA, Glória (et. al.) **Transiciones justas**: uma agenda de câmbios para América Latina y Caribe. Buenos Aires: CLACSO/OXFAM, 2023.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. 3 ed. rev. amp. Belo Horizonte: Autêntica Editora; UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2017. Série Cadernos da Diversidade; 6.

MORAES, Elenilda Silva de; RIBEIRO, Adalberto Carvalho. **Artes visuais**: experiência de arte indígena na escola. EccoS – Revista Científica, [S. l.], n. 75, p. e28606, 2025. DOI: 10.5585/2025.28606. Disponível em: <https://uninove.emnuvens.com.br/eccos/article/view/28606>. Acesso em: 23 dez. 2025

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del Poder, cultura y Conocimiento en América latina**. Perú indígena, v. 13, n.29, p. 11-20, 1992. Disponível em quijano.pdf. Acesso em: 08 ago. 2024.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder e classificação social; In: SANTOS, Boaventura de Sousa, MENESES, Maria Paula (org). **Epistemologias do Sul**. Almedina CES, Coimbra, 2º ed. 2023.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo**: Para uma nova cultura política. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

_____. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: **Epistemologias do Sul**. Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses (org), Almedina CES, Coimbra, 2º ed. 2023. cap. 01, p. 23-71.

SILVA, Hertha Tatiely. **Artes visuais entre subordinação e a desobediência epistêmica**. Revista Sures, v.1, n. 14, p.60-69, junho, 2020. Disponível em <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/2072/2004>. Acesso em: 04. Ago. 2024.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil na escola**. 1ª ed. São Paulo: Global Editora, 2012.

SANT'ANA DE CAMPO GRANDE: ICONOGRAFIA E MATERNIDADE, IMPACTO E RECEPÇÃO NA SOCIEDADE.

***SANT'ANA DE CAMPO GRANDE:
ICONOGRAFÍA Y MATERNIDAD, IMPACTO Y
RECEPCIÓN EN LA SOCIEDAD.***

***SANT'ANA OF CAMPO GRANDE:
ICONOGRAPHY AND MOTHERHOOD, IMPACT
AND RECEPTION IN SOCIETY.***

Djalma Freitas de Andrade (UFRN)

djalma.freitas.119@ufrn.edu.br

RESUMO

Estudo acerca das imagens de Sant'Ana e sua utilização pela Igreja ao longo da história, partindo da iconografia de Sant'Ana mestra presente na paróquia de Senhora Sant'Ana em Campo Grande no Rio Grande do Norte. Por meio de sua iconografia serão analisadas

cinco formas de representação simbólica que a imagem tridimensional da santa pode apresentar. Entendendo assim como a representação de Ana construída pela Igreja reflete na sociedade, e cria toda uma cultura e um imaginário de maternidade conforme as necessidades do tempo e do recorte social presente. Para esta análise autores que são os fundamentos teórico-metodológicos e nos apoiam nesse exercício de análise iconológica e iconográfica serão: Maria Beatriz de Mello e Souza, Jadilson Pimentel dos Santos, Luísa Ximenes Santos e Peter Burke. Tudo isso com o amparo regional do dossiê da Festa de Sant'Ana de Caicó, do Iphan, que narra a questão no Rio Grande do Norte.

Palavras-chave: Sant'Ana; Maternidade; Representação; Gênero.

RESUMEN

Estudio acerca de las imágenes de Santa Ana y su utilización por la Iglesia a lo largo de la historia, partiendo de la iconografía de Santa Ana maestra presente en la parroquia de Señora Santa Ana en Campo Grande, en Río Grande del Norte. A través de su iconografía, se analizarán cinco formas de representación simbólica que la imagen tridimensional de la santa puede presentar. De este modo, se comprenderá cómo la representación de Ana construida por la Iglesia refleja en la sociedad, y crea una imagen de maternidad conforme a las necesidades del tiempo y al recorte social presente. Los autores que fundamentan teóricamente y metodológicamente este ejercicio de análisis iconológico e iconográfico serán: María Beatriz de Mello y Souza, Jadilson Pimentel dos Santos, Luísa Ximenes Santos, Peter Burke. Todo esto con el apoyo regional del dossier de la Fiesta de Santa Ana de Caicó del Iphan, que relata la cuestión en Río Grande del Norte.

Palabras clave: Santa Ana; Maternidad; Representación; Género.

ABSTRACT

Study on the images of Saint Anne and their use by the Church throughout history, starting from the iconography of Saint Anne as educator present in the Parish of Senhora Sant'Anna in Campo Grande, Rio Grande do Norte. It will be analyzed, through its iconography, five forms of symbolic representation that the three-dimensional image of the saint may present. In this way, it will be understood how the representation of Anne constructed by the Church reflects society and creates an image of motherhood in accordance with the needs of the time and the prevailing social context. The authors who theoretically and methodologically support this iconological and iconographic analysis are: María Beatriz de Mello e Souza, Jadilson Pimentel dos Santos, Luísa Ximenes Santos, and Peter Burke. All of this will be supported regionally by the Santa Ana Festival dossier from Caicó by Iphan, which details the situation in Rio Grande do Norte.

Keywords: Saint Anne; Motherhood; Representation; Gender.

INTRODUÇÃO

Neste artigo pretende-se desenvolver um estudo sobre as imagens de Sant'Ana, a partir de cinco formas de suas iconografias fotografadas no nordeste e norte brasileiro. Analisando seus usos catequéticos, sua utilização pela Igreja e as influências do seu culto no município de Campo Grande e no Rio Grande do Norte. De todo modo, para iniciarmos temos que compreender que a imagem de Ana parte de uma representação primeiramente genealógica, mas logo familiar e educadora. Porém, todas com certeza vinculadas e baseadas em uma forte ideia de maternidade conforme a época de sua produção.

O interesse pelo tema nasce após observação de uma Sant'Ana, que para uso pedagógico chamaremos de solitária. Nesta imagem não havia a tradicional figura ladeadora de Ana, Maria Menina. A imagem localiza-se em um altar lateral dividido em três retábulos. Ali se percebeu que o reconhecimento de que se tratava da imagem de uma santa de devoção, não veio pelo símbolo da menina, mas pelo livro. No universo daquele retábulo Sant'Ana não exercia a maternidade diretamente, mas contemplava sua filha com Jesus e José, assim ela cuidava de sua prole, sua criação, o carinho que passou e acaba duplamente mãe; representada como avó. Após essa descoberta volta-se a vê-la dessa maneira em Belém do Pará, quando deparado-se com outra Sant'Ana Solitária, foi então a decisão final de aprofundar-se no estudo e no mundo de suas iconologias.

Figura 1 - Sant'Ana Solitária. Museu de Arte Sacra do Estado do Pará. Barroco, séc. XVIII.



Fonte: Capturada pelo autor, 27 de set. 2024.

Sant'Ana em Campo Grande e no Rio Grande do Norte: festa e identidade

A primeira imagem visual de Ana com que tive contato, estampava uma camiseta de uma Festa de Sant'Ana. A Festa de Sant'Ana de Campo Grande é a maior manifestação religiosa, social e cultural da cidade. Ela é uma das oito festas de Sant'Ana do Rio Grande do Norte que são reconhecidas como patrimônios imateriais do estado, tendo a maior, que se realiza em Caicó, reconhecimento de patrimônio cultural imaterial do Brasil⁷.

Essas festas de Sant'Ana que duram entre dez e onze dias, envolvem desde novenas, missas e procissões a eventos culturais como cavalgadas, vaquejadas, apresentações de danças, artistas locais e nacionais, comidas típicas, feiras e parques. Sempre tendo seu ápice na Festa Litúrgica da santa (26 de julho) ou no domingo seguinte à ela, quando ocorrem as procissões que carregam pelas ruas em desfile a imagem da padroeira enfeitada e preparada anualmente para este momento. Já as camisetas são parte da grande variedade de *souvenirs* que podem ser adquiridas com a estampa da protetora da terra. Desse modo a camiseta despertava na criança que a observava

⁷ “RN reconhece Festas de Sant'Ana do interior como patrimônios culturais imateriais.” G1 RN, 12 de jul. 2022.

curiosamente, o sentimento de pertencimento a algo maior, a sensação de uma identidade, tendo então um *déjà-vu*, reconheço ali a pequena imagem de Campo Grande⁸.

Vinda de Portugal, a pequena santa que é talhada, folheada e policromada, tem 60cm, é uma Sant'Ana Mestra. Sendo assim, retrata Ana sentada com um livro em mãos com o qual leciona a Maria Criança. Chega à cidade no século XVIII, mas de fabricação prévia, ou seja, não sendo feita exclusivamente sob encomenda para a capela, podendo ser mais antiga. Por meio desta imagem conseguimos três símbolos iconográficos fortíssimos e indispensáveis para formação de um *corpus-iconográfico* comum: o livro, a criança e a velhice.

ANA DOCUMENTAL

Das fontes que narram a existência da avó de Jesus Cristo, nenhuma está na Bíblia ou em qualquer outro livro reconhecido canonicamente pela Igreja⁹. A descrição de suas vidas vem de lendas e contos populares, mas principalmente do Protoevangelho de São Tiago. O chamado “evangelho da infância de Maria”, é um dos muitos “evangelhos” que narram a infância do Cristo, que não foram reconhecidos como inspirados por Deus no Concílio de Niceia que definiu os cânones da Bíblia. Segundo a história escrita nele, Ana seria uma israelita rica, esposa de Joaquim, ambos descendentes da família de Davi e que morariam próximos à piscina de Betesda em uma região da aristocracia hebreia. Joaquim era um comerciante muito rico, porém sofriam o estigma de não terem gerado descendência, sendo naquela época a esterilidade causa de grande escândalo social, já que, segundo a tradição judaica, o casal que não tivesse prole era tido como amaldiçoado por Deus¹⁰.

Joaquim e principalmente Ana, por ser mulher, eram alvos constantes de comentários, olhares tortos e humilhações nos espaços públicos, principalmente nos sagrados. Contudo após um retiro de Joaquim ao deserto, um anjo teria aparecido a ambos separadamente e avisado que Ana iria conceber uma menina. Ao saber da notícia sobre a paternidade, Joaquim volta do deserto para Jerusalém, onde encontra Ana em um dos portões da cidade, e ali dão o famoso “ósculo da porta dourada de Jerusalém”, extremamente difundido na arte oriental. Assim nasceria Maria que eles prontamente ofertaram no templo para criação e casamento ao ter a menarca. Segundo o mesmo escrito, Ana teria terminado a vida na viuvez, já outros acreditam que teria se casado mais uma vez, assim criando a devoção da Santa parentela de Jesus, condenada pelo Concílio de Trento. Por fim percebe-se que Ana viveu uma concepção de maternidade totalmente diferente das retratadas em suas iconografias, tornando-se uma materialização do arquétipo de mãe conforme o tempo histórico.

⁸ Cavignac, Jolie. Festa de Sant'Ana de Caicó/RN. Dossiê Iphan: Natal/RN, jan. 2010, p. 11-115.

⁹ Filho, 2001, p. 147. (apud Santos, 2012, p. 259)

¹⁰ O Protoevangelho de Tiago: baseado no texto crítico grego de Émile de Strycker (em inglês).

EXPOSIÇÃO DOS CONCEITOS ICONOLÓGICOS

As primeiras imagens da santa que chegam à Europa, apresentam Ana com Joaquim, seja grávida, osculando ou cuidando de Maria¹¹. A segunda é denominada pela iconologia de “Sant’Ana Guia”, uma imagem que raramente apresenta o livro em mãos, esses geralmente são trazidos pela menina Maria. Ana nesta iconografia anda de mãos dadas com Maria, sendo este ato de guiar que dá o título à imagem; essas costumam ter ainda a presença de Joaquim, porém já como uma figura observadora, e aqui o símbolo iconográfico do livro começa a passar uma ideia de educação¹².

As terceiras, chamadas de “Anas Mestras” são o ápice desta figura educadora. Com ela suprima-se totalmente essa função familiar, tendo agora suas iconografias totalmente independentes da figura de Joaquim. Essas imagens trazem Ana como ponto central, as mais requintadas são sentadas em uma cátedra enfeitada ou simples. Sentada ou em pé, o ato de estar lecionando a Virgem Maria concretamente, marca a imagem na iconologia¹³.

A quarta imagem não é de Ana propriamente, mas pode ser de Santa Emerenciana, ou de Ana com sua filha. A imagem das chamadas Santas Mães que respectivamente trazem a figura de Emerenciana erguida levando em seu colo Ana de um lado e a Virgem Maria do outro, ou apenas as que trazem Ana e Maria sentadas ou em pé, mas unidas pelo menino Deus como em uma confidência de mulheres, demonstrando o forte apelo do sagrado feminino nestas imagens, por consequência da maternidade¹⁴.

Figura 2 - Sant’Ana. Paróquia de Campo Grande, Barroco, séc. XVIII.

¹¹ Souza, Maria Beatriz de Mello e. Mãe, mestra e guia: uma análise da iconografia de Sant’Anna. Rio de Janeiro: Topoi, dez. 2002. p. 235.

¹² _____, Op. cit., dez. 2002. p. 233.

¹³ _____, Op. cit. dez. 2002. p. 236.

¹⁴ _____, Op. cit. dez. 2002. p. 236.



Fonte: Capturada pelo autor, 30 de jul. 2023.

A última também poderia estar incluída no universo das Santas Mães, porém a solitude da imagem e o reconhecimento da mesma fora de seu complexo de narrativa iconográfica, faz das Sant'Anas Solitárias uma imagem própria. Nela podemos ver a boa avó e a grande mãe, se dentro do conjunto da sua realidade imagética. Porém, também se for encontrada fora, podemos vir a reconhecê-la pelas marcas simbólicas do livro e da velhice, dando a sua identidade própria.

Apesar destas cinco ricas iconografias centrais com suas incontáveis variantes e misturas, todas elas dissociam fortemente da fonte documental da vida de Ana que já vimos anteriormente.

ÍNICIO E LÓGICA DO CULTO

As primeiras aparições da imagem de Ana vêm com um processo de feminização que começa passivamente na Igreja. São diversas as mudanças que ocorrem, como a criação de mosteiros femininos pelo século XII destinados a vida religiosa, esse é um dos mais marcantes, exemplos da mudança de olhar que a Igreja tem sobre o feminino¹⁵.

¹⁵ _____, Op. cit. dez. 2002. p. 233-237.

Apesar de, desde o Concílio de Éfeso, Maria ter se destacado e despontado no cenário cristão como Mãe de Deus, suas devoções só ganham força no período medieval. Neste período, eclesialmente, a mulher deixa de ser vista na Igreja como propensa e predestinada ao pecado. É estabelecido o contraponto de Maria e Eva, que seria justamente a obediência. O triunfo de Maria seria ser a mãe do filho de Deus, sendo assim, a visão de mulher pecaminosa só poderia ser trocada a partir da figura de mulher obediente e mãe, portanto este primeiro momento das iconografias de Ana vem por consequência da criação desta mariologia, e este estudo mais profundo de Maria que obviamente precisava de momentos de sua vida para serem estudados. No entanto, a genealogia do Cristo na bíblia, segue uma linha paterna de José pelo costume patriarcal da época. Maria então fica carente de uma genealogia, mas logo essa é feita através dos apócrifos do século II, que são atribuídos a São Tiago. Neste texto fala-se dos ancestrais e da genealogia de Joaquim e Ana, dizendo que ambos descendem do Rei Davi e por meio desses escritos os teólogos mariólogos traçam árvores genealógicas que antes eram apenas cristológicas, começam a ser também mariológicas.

Assim, conseguindo uma consolidação do culto da Virgem na Igreja, surgem no ocidente imagens com Joaquim e Ana juntos, exercendo função de pais, apresentando a menina ao templo, com ações semelhantes às iconografias orientais, até no famoso ósculo da porta dourada de Jerusalém. Todas as imagens, até este momento, traziam Joaquim e Ana em situação de paridade, nelas Joaquim é uma figura ativa, exerce função, o ato de beijar Ana, o ato de levar a filha nos braços com a esposa, até então um culto voltado a família e ao conjunto familiar de Maria.

ANA E O SAGRADO FEMININO

Com a consolidação destes cultos Marianos, o processo de feminização da Igreja e agora da santificação matriarcal, os cultos da natividade de Maria ganham força e se espalham naturalmente. Quem é nascido tem mãe, e com isso começam as pinturas iconográficas de Ana grávida, amamentando ou simplesmente cuidando da menina. Assim também começa o apagamento da imagem de Joaquim, que sai da função ativa que tinha nestas iconografias orientais e ocidentais e passa a uma função de observador de canto, como apenas um contemplador, sua imagem não exprime mais atividade e não há um Joaquim mestre ou guia. Ana então nestas primeiras imagens ganha destaque por carregar no ventre a menina Maria que é centro da iconografia¹⁶.

Esse apagamento da figura de Joaquim gera posteriormente a desconexão da imagem de Ana com a dele. Dessa forma, abre-se espaço para que devoções puramente femininas surjam, como as Santas Mães que consistem em uma imaginária que costuma trazer Ana com Maria já adultas, sentadas juntas cuidando do menino Deus, mais uma vez a função de cuidado feminino é retratado. Outra a iconografia é a de Emerenciana, que teria sido a mãe de Ana e se juntado aos retirantes do Monte Carmelo, por isso vira uma Santa Carmelita. Sua difusão ocorre pelos mesmos, não havendo registros de sua

¹⁶ Souza, Op. cit., dez. 2002. p. 236-241.

vida, tudo consiste apenas em uma lenda medieval. Com a reforma litúrgica, Emerenciana foi retirada do Calendário dos Santos, não há comemoração à ela no Santoral Carmelita, nem há uma Festa Litúrgica própria¹⁷.

Assim como Ana, Emerenciana nasce da necessidade de culto à Grande Mãe, ao feminino e talvez a uma memória das deusas pagãs da Europa. Utilizando o conceito de memória iconográfica de Peter Burke, podemos fácil, clara e rapidamente pensar isso, as imaginárias de Emerenciana e das Santas Mães abordam várias questões citadas no texto, como a presença do feminino e o culto ao materno e as antigas e sábias mulheres. Emerenciana, bisavó do Cristo, mãe de Ana, evidencia ainda mais as ligações de maternidade e do feminino tendo em vista que traz em um de seus braços a filha e no outro a neta, numa clara demonstração de tudo que é aqui exposto¹⁸. Essas imagens das três mulheres juntas muito afirmam sobre o que será mostrado adiante.

Peter Burke (2005) traz em seu livro uma sessão especial para a análise de imagens devotas. Tendo uma formação Warburguiana, emprega conceitos como a supervivência das imagens, nos períodos do Concílio de Trento e da Reforma Protestante de 1517. O termo Memória é dado pelo Lutero em uma citação desse texto.

Se fizeram imagens (durante a Reforma) em benefício das crianças e da gente simples que, como dizia Lutero: “São aqueles que se fazem memorizar a história sagrada com mais facilidade por meio de figuras e imagens que através de meras palavras e doutrinas”. (Burke, 2005, p. 70)

Estamos tratando aqui da *Phatosformel*¹⁹ presente nestas supervivências de Ana. Assim utilizaremos essa metodologia para adentrar ao mundo iconológico particular que se criou em torno da ligação profunda desta mulher. A dissonância entre sua persona histórica do Protoevangelho de São Tiago e seu mito e materialização deste em forma de iconografia. Buscando também seu impacto na percepção da maternidade em sentido singular, ou seja, de Ana para Maria, e plural no sentido da grande mãe de todos.

¹⁷ Almeida, Lilian Pestre de. A presença da grande mãe no imaginário brasileiro (formas e motivos barrocos). *Organon*, Porto Alegre, v.16, n. 16, 2013, p. 178-179.

¹⁸Burke, Peter. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Tradução: Teófilo de Lozoya. Santa Perpètua de Mogoda, Barcelona: A&M Gràfic, 2005. p. 238-239.

¹⁹ Burke, Op. cit., 2005, p. 59-74.

Figura 3 - Imagem doméstica. Museu do Estado de Pernambuco, séc. XVIII.



Fonte: Capturada pelo autor, 07 de abr. 2024.

Alicerçados estes cultos a figura de Maria, começam então suas invocações como *Sedes Sapientiae*²⁰. Nisso, cria-se um *corpus-iconográfico* próprio para esta invocação. Desde os primórdios da iconografia, alguém sentado passa a ideia de ensinamento, observamos isso, por exemplo, nos ícones de *Christus Pantocrator* presentes no Oriente. Então, sendo sede da sabedoria, Maria começa a aparecer sentada, em um trono e com o pequeno Jesus nos braços. Sentada sua figura materna passa uma noção de ensinar, mas também de cuidar, seguindo os padrões de Trento e da Reforma Religiosa, onde as imagens devem evocar emoção, tendo de ser vista principalmente pelos olhos da alma, como dizia Antonio Suquet²¹.

Seguindo essa lógica e o processo de Santificação Matriarcal vivenciado pela Igreja, a figura de Ana tem seu segundo *boom*. A noção de família é deixada de lado e agora aparece como figura de ensino, como mestra de Maria e sua boa educadora. Suas imagens já não precisam coexistir com a figura de Joaquim, e sua devoção é bem mais propagada, vide o número de padroados que recebe. Torna-se diferente do marido em uma Santa popular, presente em diversos oratórios pessoais e igrejas.²²

²⁰ Sede da sabedoria em tradução livre.

²¹ Suquet, Antonio. *Via Vitae Aeternae*, 1620. (apud Serrão, 2016, p. 149)

²² Souza, Op. cit., dez. 2002. p. 241.

Ana seria exemplo de como essa vez aparece sentada, parecida com a iconografia da *Sedes Sapientiae*, reforçando ainda mais a noção de sabedoria em volta de sua pessoa; o livro sempre em mãos, sejam nas suas ou nas da menina, serve para passar uma catequese específica das necessidades sociais da época.²³ Se todo ícone é sinal e catequese, seguindo as diretrizes da Igreja sobre as imagens, chama a atenção que sua didática imagética era muito mais voltada para uma formação religiosa, como dizia Gregório Magno durante a liberação dos ícones²⁴, mais do que venerar, era necessário aprender com elas.

Assim, Ana traz o ensinamento das boas moças e de comportamento para as mulheres de todas as idades, reforçando seus papéis dentro do conjunto familiar. Um exemplo disso são suas ladainhas. Nelas são comuns os termos como: Mestra das virgens, Mãe das viúvas, Esposa digníssima de Joaquim, Boa sogra de São José²⁵.

A MATRONA BRANCA DOS ENGENHOS

No Brasil o culto a Ana chega já no período pós-reforma protestante, e associado com a forte devoção a Imaculada Conceição presente no reino português. A santa chega a terras brasileiras como conceutora da Virgem, seguindo a lógica de Tomás de Aquino sobre as imagens, que seria gravar perante os homens a excelência dos anjos e santos, e associando ao pensamento de Francisco Holanda tributar honra às imagens para memória e recordação de seus feitos²⁶. Assim, o maior feito de Ana sendo a Virgem Maria, mas também o milagre da concepção. Ana gera em seu ventre a primeira pessoa sem pecado, a Nova Eva e a esperança para a salvação da humanidade. Logicamente sua iconografia viria apresentando ambas. Neste contexto brasileiro já temos Joaquim como secundário, diversas igrejas são instaladas sob a invocação só de Sant'Ana, isso vem como falado anteriormente de uma posição de importância por ter concebido Maria sem pecado²⁷.

Ana agora é também argumento, peça chave e parte do futuro dogma de fé da concepção de Maria que é totalmente livre do pecado original. Essa devoção ganha apreço dos Jesuítas que se tornam propagadores fervorosos dela, vistos que áreas missionadas suas, principalmente de mais impacto Sudeste e Nordeste brasileiro, tendem a ter tanto como devoção particular²⁸, tanto como padroados a mãe de Maria,

²³ _____, Op. cit., dez. 2002. p. 241.

²⁴ O Sacrosanto, e Ecumenico Concílio de Trento em Latim, e Portuguese: Dedicar, e Consagra aos Excell., e Rev. Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana, João Baptista Reycend. Lisboa: Na Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, 1781, Tomo II, p.351, 353 (apud Ximenes, 2013, p. 27)

²⁵ Oliveira, 2001, p. 10. (apud Santos, 2012, p. 258)

²⁶ Ximenes, Luísa. O Concílio de Trento e a discussão acerca do estatuto da imagem. Orientador: Prof. Dr^a. Marília de Azambuja Ribeiro. 2013. Monografia (Especialista em Cultura e Arte Barroca) - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2013, p. 19

²⁷ Souza, Op. cit., dez. 2002, p. 237.

²⁸ _____, Op. cit., dez. 2002, p. 237.

inclusive há registros de sua presença no Vale do Assú, no período da construção da Igreja de Sant'Ana do Campo Grande, ponto de partida desta pesquisa²⁹.

VOSSOS FILHOS DESTA TERRA

A imaginária de Sant'Ana, nesse aspecto, não cumpre bem seu papel no Rio Grande do Norte. Para a sociedade leiga que participa ativamente de suas festas e a venera, não há uma linha que demarca as fronteiras do que é Maria e do que é Sant'Ana. A visão materna sobrepõe-se sobre o papel de ambas na história da salvação para o catolicismo, tanto é que são comuns denominações como “Nossa Senhora de Sant'Ana”, principalmente pelos mais antigos. Essa forma de invocar, como se Ana fosse apenas mais um dos títulos atribuídos à Virgem Maria, torna tudo muito ligado³⁰.

Trechos do hino à Sant'Ana de Caicó³¹ quanto de Currais Novos³² corroboram com essa visão. No primeiro, temos expressamente a visão de como a imagem de Sant'Ana é importante para a construção de seus cultos. O hino de Currais Novos, de 1919, que tem a composição de sua letra por Vivaldo Pereira de Araújo, convoca em seu refrão que “os irmãos de Cristo se curvem em profunda reverência com amor e clemência ante ao vulto de Sant'Ana”. Vulto, na época, palavra associada às imagens dos santos produzidas em forma tridimensional. Além disso, as glórias cantadas à Sant'Ana nesses hinos são expressamente iguais as glórias marianas. Palavras como farol que leva a Deus ou cofre divino e tantas outras que aparecem muitas vezes. Essa segunda, no caso de Maria, teria sido por ter guardado o Salvador em si. Mas, nesse caso, vemos aqui essas cantorias que só fariam sentido se realmente a imagem de Sant'Ana e Maria não só se entrelaçassem, mas se misturassem.

Para adiante, temos o hino de Caicó, uma composição de Palmyra Wanderley, que canta Sant'Ana como senhora doce e clemente. Nesse ponto não temos discrepância no papel de Maria e Sant'Ana. Depois, são cantados versos de Mãe da Graça e do Perdão.

O fato de Maria ser cheia da graça santificante de Deus não é um embate teológico. Vimos que isso poderia se encaixar perfeitamente, já que a propagação do culto a Ana está essencialmente ligada à Imaculada Conceição. Mas e a mãe do perdão? O perdão dos pecados para a teologia católica vem de forma única e exclusiva de Jesus Cristo. Aqui não esquecendo da licença poética dos artistas, mas, de fato, é inegável que as citações a Jesus Cristo logo adiante não podem sair se não de uma mistura das figuras da mãe e da filha. Tanto que é natural vermos os padres distinguindo ambos os papéis durante as missas das festas, pois é claro que no imaginário popular não existe a diferenciação. E uma vez que se cria muita coisa, não se muda.

²⁹ Brasão, Hino e Bandeira: Origem de Campo Grande. Prefeitura de Campo Grande, s.d.

³⁰ IPHAN. Festa de Sant'Ana de Caicó/RN. Youtube, 26 dez. 2019. 39min33seg.

³¹ Wanderley, Palmyra Carolina. Hino de Sant'Ana de Caicó.

³² Araújo, Vivaldo Pereira. Hino de Sant'Ana. Música: Maestro Manoel Pereira de Santa Rosa.

Da-se neste artigo dois exemplos: o primeiro registrado em vídeo, onde um vaqueiro solta um aboio durante a cavalcada de Sant'Ana cantando "Viva à Nossa Senhora Sant'Ana". O título apenas da Virgem Maria³³. O segundo é de minha avó, que cantarolava durante a procissão "salve Sant'Ana ditosa, Mãe Amada de Jesus", no lugar da música correta "terno afeto de Jesus". Pois como foi citado neste artigo, a imagem de Ana que está ali não é de uma judia de dois mil anos, mas de uma mulher sentada ensinando a uma criança, uma mãe.

O culto ofertado não seja talvez a própria Ana, mas a figura tangível de mãe mulher ali representada. A própria imagem de Ana contribui para isso, pois sem conhecimento prévio, não sabemos a quem ela está lecionando.

Figura 4 - Sant'Ana da Catedral de Caicó. Barroco, séc. XIX.



Fonte: Capturada pelo autor, 10 de nov. 2024.

Das imagens do Rio Grande do Norte, poucas apresentam a Virgem Maria com véu e, das realidades aqui estudadas, nenhuma. Currais Novos apresenta um bebê, em Campo Grande e Caicó, uma criança de cabelos curtos. Com a indefinição do gênero da criança para os leigos, fica a cargo próprio ler aquela figura como uma menina ou um menino³⁴. Essa falta da identificação do gênero da criança ajuda na construção desse imaginário da grande mãe. Ali tanto pode ser Maria como o próprio Cristo, podendo facilmente se passar por uma imagem da Virgem.

³³ IPHAN. Festa de Sant'Ana de Caicó/RN. Youtube, 26 dez. 2019. 39min33seg.

³⁴ Burke, Op. cit.. 2005. p. 77.

Sant'Ana, seja como for, de sua cadeirinha reúne essa multidão que vai a prestar culto todo ano no final de julho em busca de graças e bênçãos, não importando quem ela seja, mas que cumpra e cumpra bem sua parte de atender os clamores de seus filhos e filhas ou netos e netas que acorrem a ela em procissão.

Conclusão

Discorrido sobre a doutrinação das imagens, a questão abordada neste artigo não é sobre Ana representar algo. Claro, é óbvio que para um Campograndense de hoje, Ana representa muita coisa, mas a figura: "Ana", obviamente é feita para representar um conceito de feminilidade sagrada e um padrão de maternidade de cada época, de cada localidade e também de cada história particular.

Ana para um carmelita é a filha de Emerenciana, Ana para um católico do Concílio de Trento é a mãe de Maria, Ana para os jesuítas é a mestra educadora, Ana para os "novos cristãos" de Caicó era uma forma de resistência, não cultuar uma santa gentil, afinal, Ana é judia, seguidora da antiga aliança.

Entretanto, não aqui vemos Ana, mesmo aquela mulher que viveu antes de Cristo, que deixou sua filha no templo, que não sabia ler e que viveu em um contexto social agressivo e hostil às mulheres não foi representada.

Este artigo não é sobre a questão de Ana ser ou não uma boa mãe em sua ou em outras épocas, mas como este papel lhe foi atribuído, mesmo sem respaldo de sua história documental e esse não ser o fator central de sua vida. Diferentemente dos demais santos e santas contemporâneos, Ana não tem em sua imagem um reflexo de sua vida para ser venerável, apenas a maternidade, a sabedoria e velhice, evocando mais uma vez a essa memória iconográfica geral.

O culto à personalidade de Ana, na verdade, é um culto da visão de cada época desses conceitos abordados, fazendo de Ana apenas um arquétipo deles, Ana maternidade e iconografia, impacto e recepção.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Vivaldo Pereira. **Hino de Sant'Ana**. Música: Maestro Manoel Pereira de Santa Rosa. 1919. Disponível em: <<https://cantosfestadesantana.blogspot.com/2012/07/novenario.html>>. Acesso em: 28 out. 2024.

Brasão, Hino e Bandeira: Origem de Campo Grande. Prefeitura de Campo Grande, s.d. Disponível em: <<https://www.campogrande.rn.gov.br/omunicipio.php>>. Acesso em: 28 out. 2024.

BURKE, Peter. **Visto y no visto:** El uso de la imagen como documento histórico. Tradução: Teófilo de Lozoya. Santa Perpétua de Mogoda, Barcelona: A&M Gràfic, 2005. p. 238-239.

CAVIGNAC, Jolie. **Festa de Sant'Ana de Caicó/RN.** Dossiê Iphan: Natal/RN, jan. 2010, p. 11-115. Disponível em: <https://bcr.iphan.gov.br/wp-content/uploads/taianacan-items/65968/66795/Festa-de-Sant_Ana-de-Caico_de_Dossie-Festa-de-Sant_Ana-versao-preliminar_.pdf>. Acesso em: 28 out. 2024.

DE ALMEIDA, L. P. **A Presença da Grande Mãe no Imaginário Brasileiro** (formas e motivos barrocos). *Organon*, Porto Alegre, v. 16, n. 16, 2013. DOI: 10.22456/2238-8915.39500. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/39500>>. Acesso em: 29 out. 2024.

HOLANDA, Francisco de. **Da ciência do desenho.** Introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros Horizonte, 1985, p. 25 [fl. 39v.-40r].

IPHAN. Festa de Sant'Ana de Caicó/RN. Youtube, 26 dez. 2019. 39min33seg. Disponível em: <<https://youtu.be/ou6yo1RPGcs?si=D-0WZSk0-DyV7AzT>>. Acesso em: 28 out. 2024.

O Protoevangelho de Tiago: baseado no texto crítico grego de Émile de Strycker (em inglês). Disponível em: <<https://www.gospels.net/infancyjames>>. Acesso em: 28 out. 2024.

O Sacrosanto, e Ecumenico Concilio de Trento em Latim, e Portuguez: Dedicada, e Consagra aos Excell., e Rev. Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana, João Baptista Reyccend. Lisboa: Na Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, 1781, Tomo II, p.351, 353

RN reconhece Festas de Sant'Ana do interior como patrimônios culturais imateriais. G1 RN, 12 de jul. 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rn/rio-grande-do-norte/noticia/2022/07/12/rn-reconhece-festas-de-santana-do-interior-como-patrimonios-culturais-imateriais.ghtml>>. Acesso em: 28 out. 2024.

SANTOS, Jodilson Pimentel dos. **As Santanas da antiga vila de Santa Ana e Santo Antônio do Tucano.** VIII EHA - Encontro de História da Arte, p. 257-266, 2012. Disponível em: <<https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4217/4049>>. Acesso em: 28 out. 2024.

SERRÃO, Victor. **Iconografia dos dominicanos na arte portuguesa dos séculos XVI e XVII:** Uma aproximação geral e algumas representações de casos miraculosos. In: GOUVEIA, António Camões *et al*, (coord.). *Os Dominicanos em Portugal (1216-2016)*.

Lisboa, Portugal: Centro de Estudos de História Religiosa - Universidade Católica Portuguesa, 2016. p. 141-158.

SOUZA, Maria Beatriz de Mello e. **Mãe, mestra e guia**: uma análise da iconografia de Sant'Anna. Rio de Janeiro: Topoi, dez. 2002. pp. 232-250. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/topoi/a/rqK4SbNnNLBt5yyN6hkcC6k/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 28 out. 2024.

WANDERLEY, Palmyra Carolina. **Hino de Sant'Ana de Caicó**. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/palmyra-wanderley/hino-de-santana-de-caico/>>. Acesso em: 28 out. 2024.

XIMENES, Luísa. **O Concílio de Trento e a discussão acerca do estatuto da imagem**. Orientador: Prof. Dr^a. Marília de Azambuja Ribeiro. 2013. Monografia (Especialista em Cultura e Arte Barroca) - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2013, 44p. Disponível em: <https://www.monografias.ufop.br/bitstream/35400000/334/1/MONOGRAFIA_Conc%C3%ADlioTrentoDiscuss%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 28 out. 2024.

**QUANDO OS ORIXÁS CHAMAM:
ENTREVISTA COM A ABIYÁN
FABIELLE CAVALCANTE SOBRE SUA
VIVÊNCIA RELIGIOSA NO
CANDOMBLÉ AMAPAENSE**

***CUANDO LOS ORISHAS LLAMAN: UNA
ENTREVISTA CON ABIYÁN FABIELLE
CAVALCANTE SOBRE SU EXPERIENCIA
RELIGIOSA EN EL CANDOMBLÉ DE AMAPÁ***

***WHEN THE ORISHAS CALL: AN INTERVIEW
WITH ABIYÁN FABIELLE CAVALCANTE
ABOUT HER RELIGIOUS EXPERIENCE IN
THE CANDOMBLÉ OF AMAPÁ***

Aline Paiva dos Santos

RESUMO

Esta entrevista apresenta a trajetória da abiyán³⁵ Fabielle Cavalcante, do Ilê³⁶ Asé Baba Alaremi³⁷. O relato foca na devoção a seu Pai Omolu³⁸, Orixá³⁹ que rege sua cabeça, e o encontro com o Candomblé⁴⁰. A entrevista evidencia como a vivência religiosa constitui ferramenta de afirmação identitária e integra a pesquisa Axé e resistência: narrativas das comunidades de matriz africana sobre racismo e intolerância religiosa em Macapá, desenvolvida na Especialização em Estudos Culturais e Políticas Públicas, da Universidade Federal do Amapá (Unifap).

Palavras-chave: Racismo Religioso; Intolerância Religiosa; Candomblé.

RESUMEN

Esta entrevista presenta la trayectoria de abiyán Fabielle Cavalcante, de Ilê Asé Baba Alaremi. El relato se centra en su devoción a su padre Omolu, el orisha que gobierna su cabeza, y su encuentro con el candomblé. La entrevista destaca cómo la experiencia religiosa constituye una herramienta para la afirmación de la identidad y forma parte de la investigación "Axé y resistencia: narrativas de comunidades africanas sobre el racismo y la intolerancia religiosa en Macapá", desarrollada en el marco de la Especialización en Estudios Culturales y Políticas Públicas de la Universidad Federal de Amapá (Unifap).

Palabras clave: Racismo religioso; Intolerancia religiosa; Candomblé.

³⁵ Termo em iorubá para o religioso que inicia a caminhada no Candomblé, que antecede a iniciação.

³⁶ É uma palavra em iorubá que significa casa. No Candomblé, remete ao espaço sagrado para cultuar os Orixás.

³⁷ Terreiro de Candomblé do Ketu e Umbanda, localizado na Zona Norte de Macapá, no Amapá. Dirigido pela lalorixá Baba Alaremi, Josivane Martins da Cruz.

³⁸ Também conhecido como Ọbalúwáíye, na sua manifestação na forma mais nova. É uma divindade associada a todo tipo de mal físico e suas curas, além de ser correlacionado aos cemitérios, solos e subsolos (PRANDI, 1996)

³⁹ Orixás são deuses das religiões de matriz africana. Governam o mundo e os seres humanos, mas também são partes do mundo, como elementos da natureza, ancestrais e possuem aspectos da personalidade humana (CRUZ, 1994).

⁴⁰ Religião afro-brasileira que cultua os Orixás. A tradição cultural foi trazida ao Brasil pelos povos iorubás, jejes (fon ou mina) e bantos, originários da Nigéria, Benin e sul da África (LODY, 1987)

ABSTRACT

This interview presents the trajectory of abiyán Fabielle Cavalcante, from Ilê Asé Baba Alaremi. The account focuses on her devotion to her Father Omolu, the Orisha who governs her head, and her encounter with Candomblé. The interview highlights how religious experience constitutes a tool for identity affirmation and is part of the research "Axé and resistance: narratives of African-based communities on racism and religious intolerance in Macapá," developed within the Specialization in Cultural Studies and Public Policies at the Federal University of Amapá (Unifap).

Keywords: Religious Racism; Religious Intolerance; Candomblé.

APRESENTAÇÃO

Fabielle Ferreira Cavalcante é abiyán do Ilê Asé Baba Alaremi, localizado na Zona Norte de Macapá, no Amapá. Sua conexão com as religiões de matriz africana antecede seu nascimento, embora as raízes que a levariam ao caminho dos Orixás tenham se revelado apenas na vida adulta, quando descobriu ter herdado de seu avô carnal a proximidade com o mundo dos encantados⁴¹.

Filha de santo da lalorixá Baba Alaremi, Josivane Martins, Fabielle conheceu o terreiro por intermédio da entidade Dona Ciganinha da Sandália de Pau⁴², da Umbanda⁴³, ao buscar auxílio espiritual para questões de saúde familiar. A partir desse acolhimento e seguindo o conselho da Cigana, aprofundou-se no universo das religiões de matriz africana.

Nos primeiros anos dentro do Candomblé, Fabielle conta com trajetória marcada na ancestralidade e devoção a seu Pai Omolu, regente de sua cabeça, protetor e senhor de seus caminhos. Nesta entrevista, ela relata os desafios de afirmar sua identidade religiosa em espaços públicos e no ambiente profissional de atendimento ao público,

⁴¹ São seres que viveram há muito tempo atrás e desapareceram ao adentrarem no Portal da Encantaria. Essas entidades espirituais podem ser voduns, nobres europeus, caboclos ou indígenas, que moram "acima da Terra e abaixo do céu", geralmente em lugares afastados das populações humanas (FERRETTI, 2008).

⁴² Entidade da Umbanda, pombagira da linha das ciganas.

⁴³ Religião afro-brasileira que se baseia na comunicação com espíritos que manifestam por meio de incorporações. Umbanda significa "luz divina" ou "conjunto das leis divinas" (BARBOSA JR, 2014).

onde a exposição de seus fios de conta, roupa branca, frequentemente desperta olhares estigmatizantes.

O diálogo foi registrado em 11 de fevereiro de 2022, na residência da entrevistada, garantindo ambiente de acolhimento para o relato de suas experiências. Metodologicamente, a pesquisa de campo utilizou entrevista semiestruturada com roteiro definido, integrando a monografia "Axé e resistência: narrativas das comunidades de matriz africana sobre racismo e intolerância religiosa em Macapá", da Especialização em Estudos Culturais e Políticas Públicas da Universidade Federal do Amapá (Unifap). A análise dos dados reforça que a discriminação religiosa é uma realidade na vida dos afroreligiosos amapaenses, já que todos os colaboradores da pesquisa vivenciaram, em algum nível, situações de preconceito religioso.

Qual foi seu primeiro contato com as religiões de matriz africana?

Abiyán Fabielle Cavalcante: De matriz africana, foi através da casa da Mãe Josi, que fui conhecer mais do Candomblé e Umbanda. Até então, na minha visão as duas religiões eram uma só. Como Filha de Santo, estou há quatro anos como abiyán da casa. Mas, eu já a conhecia antes, há uns seis anos, o terreiro dela. Me tornei Filha de Santo da casa por meio de uma entidade dela, conhecida como a dona Cigana da Sandalinha de Pau. Com esse contato que tinha sempre com a Cigana, acabou que tive uma conversa, me permiti conhecer mais vezes.

Fui uma vez conhecer o Candomblé em uma Casa de Axé⁴⁴, no Pai Marcos⁴⁵, que é o Pai de Santo da minha Mãe e meu avô. Fui visitando aos poucos, gostei e percebi que era um lugar que me identificava. Fiz uma adaptação, pois no início estranhei um pouco porque muitas coisas nunca haviam visto. Hoje em dia sou muito feliz onde estou.

Eu conheci a entidade através de uma conhecida, que tinha comentado que a Cigana da Mãe Josi jogava cartas e não errava. Joguei para conhecer, por questões de saúde minha e acabei me apaixonando pela Cigana, que é maravilhosa. Tudo que a Cigana sempre jogou... desconheço alguém que tenha jogado cartas e tenha dado

⁴⁴ Sinônimo de terreiro.

⁴⁵ Babalorixá Marcos José Ribeiro dos Santos, sacerdote de matriz africana do Ilê Asé Ibi Olufoni.

errado. Tudo que ela falou sempre se cumpriu. Com a Cigana conheci a religião, fui buscando, fui ficando e estou aí hoje em dia.

Além disso, o meu avô carnal era de Pena e Maracá⁴⁶, de Umbanda. Mas, ele deu um tempo de trabalhar com os caboclos⁴⁷ e encantados quando veio do interior pra cá, do Guarajá para cidade de Macapá. Quando fui me entender por gente, pois era muito criança e essa é uma história que a minha mãe me contou, meu avô vivia rezando, benzendo⁴⁸ crianças, puxando. Já fui entender toda história do meu avô depois que ele faleceu, quando me tornei adulta, que fui ver que era de Pena e Maracá, Umbanda, que recebia os encantados, que tinha trabalhos bonitos no interior.

No terreiro da Mãe Josi estou em fase de aprendizado, o que chamamos de abiyán, que é o primeiro passo. Conheço algumas coisas que podem ser permitidas para essa etapa, participo de alguns fundamentos permitidos, pois existem divisões e hierarquias onde só podem participar Iaô⁴⁹, Pais e Mães de Santo. No meu caso, por ser abiyán tem alguns limites.

Minha pretensão dentro do Candomblé é “fazer o santo”⁵⁰, me tornar uma iaô, cumprir meus sete anos. Dentro da Umbanda já sou batizada. Vou ficar nas duas religiões porque a minha casa agrega ambas.

Como você expressa sua religiosidade fora do terreiro? No Candomblé tem a questão dos preceitos, já chegou a sofrer alguma intolerância por conta da vestimenta?

Abiyán Fabielle Cavalcante: Em termos de intolerância dentro do meu espaço de trabalho, com os meus colegas nunca, todos entenderam perfeitamente. Por vezes, eu cumpri preceitos, após limpezas que costumam utilizar “contregum”⁵¹, já sofri alguns

⁴⁶ Também conhecida como Pajelança.

⁴⁷ Entidades espirituais da Umbanda.

⁴⁸ Prática religiosa de cura e proteção.

⁴⁹ Quem já passou pelo processo de iniciação no Candomblé. As recém-iniciadas eram chamadas de Iaô, mas com o passar do tempo, essas designações reservadas às mulheres passaram também a ser usadas para os iniciados masculinos” (PRANDI, 2000).

⁵⁰ Quando o afrorreligioso faz a feitura, ou seja, passa pelo processo de iniciação no Candomblé.

⁵¹ Geralmente usado no Candomblé e Umbanda, é um amuleto religioso de proteção, feito de palha.

olhares, até mesmo por ser algo desconhecido para muitas pessoas, mas quem identifica o que é manda alguns olhares meio tortos, no caso dos clientes.

O contregum é feito da palha da costa, uma cordinha que utilizamos após fazer algum tipo de fundamento de limpeza. Colocamos por um período, uns dias dados pelo Pai de Santo. Usamos para afastar.

Uma vez estava vestida com roupa da religião, pois acontecia um fundamento na casa do meu avô de santo, que é o Pai Marcos, e fui até a padaria. Quando retornei sofri intolerância de um vizinho que morava na mesma rua do terreiro. Ele gritou de bem longe: "Sai!" Tipo expulsando, sabe? "Olha aí o demônio passando!". Ele demoniza as pessoas com palavras assim, sendo que para quem é candomblecista nem se quer acreditamos, pois o demônio é uma figura do cristão. Na religião católica que existe, para o candomblecista não. No momento, me senti sem ação, apenas continuei. Quando cheguei no barracão do meu avô, contei para minha mãe e ela conversou comigo, me disse que mais cedo ou mais tarde iríamos passar por coisas assim.

Neste dia senti vontade de chorar. Eu jamais pensei em desistir daquilo que acredito, do que me traz alegria, do que é felicidade para mim. Me senti chateada por aquele homem falar algo, pois nem me conhece. Tenho certeza de que nenhum dos meus familiares de santo da casa do meu avô, ninguém foi na casa dele chamar ou ofender. Era 8h da manhã. Já pensou que tu tá passando este horário na rua e uma pessoa já tá te xingando, por causa da tua fé, daquilo que tu acredita?

As pessoas que não têm conhecimento, que olham de uma forma diferente, acabam sempre julgando, dizendo algo que não é verdade, olhando com olhares maldosos, achando que tudo é feitiçaria, macumbaria como alguns dizem. Para dar um fim, essas pessoas precisam ter um conhecimento da religião. Pois assim como é explicado o evangélico, o catolicismo, os mórmons, por que não explicar sobre a cultura e as religiões afros? Sobre a Umbanda? Mas, sabemos que tem aquelas que se permitem ouvir, outras não. Entendo assim, como tem espaço para todas essas outras, deveria ter mais voz para gente também.

Já me questionaram sobre as guias e contas de Orixás. Me perguntaram o motivo de usar aquilo, novamente citaram: "Por que tu está usando esse negócio de macumba?". Respondi: é o que eu acredito. É a minha fé. É minha religião! Nós da

religião nos sentimos incomodados, nos sentimos mal, quando sabemos da verdade. Até mesmo porque a nossa religião não vai na porta de ninguém bater para chamar para dentro do terreiro, não andamos nos ônibus chamando para uma gira⁵², não ficamos chamando para o Candomblé, para a casa de axé. Respeitamos, mas acaba que somos vistos por mal-educado porque as pessoas falam sem saber.

Como a maioria das crianças, fui batizada na igreja católica, mas depois de um tempo cheguei a conhecer a igreja batista, cheguei a ser batizada na igreja dos mórmons. Me permitir conhecer um dia a messiânica, fui também na Assembleia de Deus. Porque assim, sempre estive aberta a conhecer as igrejas dos meus amigos, nunca critiquei nenhuma, mas quando cheguei a convidar esses mesmos amigos para conhecer o terreiro, tive uma resposta negativa.

Fui até a igreja universal, mas nunca me senti completa, porque vi muitas pessoas falando coisas e agindo de outra forma. Não estou julgando, pois existem pessoas erradas em todo lugar, mas vi pastor pregando uma coisa e fazendo outra, vi gente de dentro da igreja que eu frequentava, que lá pregava amor, união e tudo, mas fora sabíamos como se portava. São coisas que vão nos desacreditando.

Para você, o que é intolerância ou preconceito religioso?

Abiyán Fabielle Cavalcante: A intolerância religiosa é alguém que tem um preconceito daquilo que não sabe, que nunca se permitiu ver ou conhecer. Já julga ou fala sem saber. A pessoa que não tem o respeito pela religião do próximo. Julga de uma forma, sem parar para perceber que ela acha que é errado pode guardar para si, que aquela outra fé faz bem para uma outra pessoa.

O que é o Candomblé para você?

Abiyán Fabielle Cavalcante: Quando conheci o Candomblé costumo dizer que não sabia que podia existir um amor tão grande como eu sinto pelo meu Orixá. É um amor que é maior que tudo, não sei explicar a dimensão, foi um sentimento construído.

⁵² Ritual sagrado com pontos e danças, em que as entidades se manifestam nos médiuns.

No Candomblé, coisas que para muitas pessoas são mínimas, pra mim é tudo, pois tudo é natureza e Orixá é natureza! O ar, as águas, o vento, tudo tem um porquê na nossa vida.

No mundo em que vivemos hoje, com tantas doenças e corações ruins, ainda estou viva e conseguindo ver meus sobrinhos crescerem. Pra mim, isso é o amor, é o Orixá na minha vida. O que é Deus pra mim, na minha religião é Olorum⁵³. Se não tivesse encontrado esse Deus na minha religião, com certeza eu não estava nela.

Sou filha do Orixá Omolu. Muitos dizem que ele rege os cemitérios, guarda as almas das pessoas que partem deste mundo, o dono da calunga pequena. Existem muitas histórias, como a de que ele era filho de Nanã⁵⁴, a Orixá mais velha, que veio do barro, que ela teria abandonado e Iemanjá⁵⁵ o pegou e cuidou como filho. Sou de Omolu com Iemanjá.

O Candomblé e a Umbanda são dedicação. Você tem que se dedicar a conhecer as ervas que fazem remédio, que fazem um banho, uma reza. Tudo tem que ter dedicação. Você precisa tirar dúvidas com os mais velhos.

Conte-me um momento marcante dentro do Candomblé?

Abiyán Fabielle Cavalcante: Existem muitos momentos marcantes, como a iniciação dos meus irmãos, a obrigação da minha Mãe de Santo e meu primeiro obi⁵⁶, que foi dado pela minha Mãe com a presença dos meus Pais Pequenos. Naquele momento, quando você tá dentro de um quartinho, mil coisas passam pela sua cabeça. Eu só sabia agradecer todo o amor que os Orixás me fizeram descobrir.

Na obrigação de sete anos da minha mãe, ela virou na segunda Orixá dela, que é Iemanjá. Eu tomei benção dela, abracei. Não sei explicar, mas o abraço do Orixá acalma, acalenta qualquer dor. O abraço dado por Iemanjá foi um dos mais acolhedores que tive em toda a minha vida, foi especial.

⁵³ No Candomblé, cultua-se como ser superior 'Olorum', conhecido como senhor do céu, o onipotente e eterno. É uma divindade suprema que não tem representação material (CRUZ, 1994).

⁵⁴ Orixá mais velha do panteão, a senhora da lama do fundo das águas (PRANDI, 1996)

⁵⁵ Rainha e mãe da maioria dos orixás, costuma ser relacionada à feminilidade e maternidade. É geralmente representada pela figura de uma sereia (PRANDI, 1996).

⁵⁶ Ritual sagrado para comunicação com os Orixás.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa de Fabielle Ferreira Cavalcante reforça o papel da oralidade como documento histórico e social. O relato é testemunho das complexidades que envolvem a identidade afrorreligiosa na Amazônia. Além da conexão com a ancestralidade, refletida na autodescoberta do legado de seu avô carnal na Pajelança, o relato personifica o enfrentamento ao racismo religioso em Macapá, expondo que a intolerância opera em diferentes escalas: desde o ambiente de trabalho, em que o uso do contraegum gera estigmatização, até o espaço público, com a violência verbal.

O "chamado dos Orixás" na vida da entrevistada representa mais que escolha espiritual, sendo também contraponto à hegemonia religiosa dominante. Além disso, a trajetória de Fabielle reafirma que as religiões do Candomblé e a Umbanda resistem e se reafirmam cotidianamente.

Por fim, esta entrevista foi fundamental para a construção de uma seção da monografia "Axé e resistência: narrativas das comunidades de matriz africana sobre racismo e intolerância religiosa em Macapá", apresentada à Especialização em Estudos Culturais e Políticas Públicas da Unifap.

Agradecemos à abiyán Fabielle Cavalcante e ao Ilê Asé Baba Alaremi por permitirem que esta pesquisa acadêmica se transformasse em registro de preservação da memória do axé no Amapá.

REFERÊNCIAS

BARBOSA JR, Ademir. **O livro essencial da Umbanda**. São Paulo, Universo dos livros, 2014.

CRUZ, I. C. F. da. **As religiões afro-brasileiras**: subsídios para o estudo da angústia espiritual. Rev. Esc.Enf.USP , v. 28, n.2, p. 125-36, ago. 1994.

FERRETTI, Mundicarmo. **Encantados e encantarias no folclore brasileiro**. Apresentado no VI Seminário de Ações Integradas em Folclore. São Paulo, 2008.

LODY, R. **Candomblé religião e resistência cultural**. São Paulo: Ática, 1987.

PRANDI, Reginaldo. **De Africano a Afro-brasileiro**: etnia, identidade, religião. Revista USP, São Paulo, n.46, p. 52-65, junho/agosto 2000.

PRANDI, Reginaldo. **Herdeiras do Axé**: Sociologia das religiões afro-brasileiras. São Paulo, Ed. Huncitec, 1996.

SANTOS, A.P. **Axé e resistência**: narrativas das comunidades de matriz africana sobre racismo e intolerância religiosa em Macapá. Monografia. Especialização em Estudos Culturais e Políticas Públicas, Universidade Federal do Amapá - Unifap, Macapá, 2022.

POLÍTICAS DO FEITIÇO: APARIÇÃO COMO ARQUIVO DO SENSÍVEL

***POLÍTICAS DEL HECHIZO: APARICIÓN
COMO ARCHIVO DE LO SENSIBLE***

***POLITICS OF WITCHCRAFT: APPEARANCE
AS AN ARCHIVE OF THE SENSIBLE***

Liege Pereira dos Santos

LIEGESANTOS@GMAIL.COM

RESUMO

Este artigo tem como objetivo propor o conceito de aparição como uma tecnologia simbólica e sensível que atua como contrafeitiço aos regimes coloniais de visibilidade. Entendida não como representação, mas como presença insurgente, a aparição se manifesta como gesto de interrupção, como fabulação do sensível que escapa à gramática da norma. O trabalho parte de um referencial teórico que articula a colonialidade do ver (Mignolo), a memória subterrânea (Pollak) e a opacidade como ética (Glissant), integrando também reflexões de bell hooks sobre alteridade e desejo. O método consiste em uma abordagem crítica e ensaística, que entrelaça análise de práticas artísticas contemporâneas — como as de Rona Neves, Pitô, Mariana Maia, Castiel Vitorino e Aïda Muluneh — a uma escritura performativa de natureza poético-política. A pesquisa se ancora em práticas corporais, visualidades ritualísticas e modos

de saber não hegemônicos, entendendo o corpo como arquivo e linguagem. Como conclusão, a aparição é apresentada como um gesto que rasura a lógica classificatória colonial, acionando memórias interditas e saberes subterrâneos. Ela atua como força contra-hegemônica que convoca outras temporalidades, afetos e formas de existir. O artigo afirma o corpo como lugar de enunciação e reinvenção do mundo, onde o invisível atua e reencanta a cena sensível.

Palavras-chave: Artes Visuais. Memória Cultural. Teoria crítica da arte. Estética Decolonial. Aparição.

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo proponer el concepto de aparición como una tecnología simbólica y sensible que actúa como contraconjuro frente a los regímenes coloniales de visibilidad. Entendida no como representación, sino como presencia insurgente, la aparición se manifiesta como interrupción, como fabulación de lo sensible que escapa a la gramática de la norma. El trabajo se fundamenta en un marco teórico que articula la colonialidad del ver (Mignolo), la memoria subterránea (Pollak) y la opacidad como ética (Glissant), integrando también reflexiones de bell hooks sobre alteridad y deseo. El método consiste en un enfoque crítico y ensayístico, que entrelaza el análisis de prácticas artísticas contemporáneas —como las de Rona Neves, Pitô, Mariana Maia, Castiel Vitorino y Aïda Muluneh— con una escritura performativa de naturaleza poético-política. La investigación se ancla en prácticas corporales, visualidades rituales y formas de conocimiento no hegemónicas, entendiendo el cuerpo como archivo y lenguaje. Como conclusión, se propone la aparición como un movimiento que desorganiza la lógica clasificatoria colonial, activando memorias negadas y saberes silenciosos. Opera como fuerza contrahegemónica que convoca otras temporalidades, afectos y modos de existir. El artículo afirma el cuerpo como lugar de enunciación y reinvención del mundo, donde lo invisible actúa y vuelve a encantar la escena sensible.

Palabras clave: Artes Visuales. Memoria Cultural. Teoría crítica del arte. Estética decolonial. Aparición.

ABSTRACT

This article proposes the concept of apparition as a symbolic and sensitive technology that functions as a counter-spell to colonial regimes of visibility. Understood not as representation, but as insurgent presence, the apparition emerges as a gesture of interruption — a fabulation of the sensible that escapes the grammar of normativity.

The theoretical framework draws from Mignolo's concept of the colonality of seeing, Pollak's subterranean memory, and Glissant's ethics of opacity, while also incorporating bell hooks's reflections on alterity and desire. The method follows a critical and essayistic approach, interweaving analysis of contemporary artistic practices — including those of Rona Neves, Pitô, Mariana Maia, Castiel Vitorino, and Aïda Muluneh — with a performative and poetic-political writing. The research is anchored in embodied practices, ritualistic visualities, and non-hegemonic forms of knowledge, understanding the body as both archive and language. As a conclusion, apparition is framed as a disruptive movement that unsettles colonial classificatory logic, reactivating forbidden memories and subaltern knowledges. It operates as a counter-hegemonic force that evokes alternate temporalities, affects, and ways of existing. The article asserts the body as a site of enunciation and world-making — where the invisible acts and re-enchants the sensible scene.

Keywords: Visual Arts. Cultural Memory. Critical Art Theory. Decolonial Aesthetics. Apparition.

INTRODUÇÃO

Este artigo propõe o conceito de aparição como um gesto poético-político que evidencia a fricção entre imagem, memória e sujeito, manifestando-se como um modo de fabular a si mesmo no mundo. Trata-se de um gesto que não representa, mas apresenta. Um arquivo do sensível, que convoca afetações assentadas no território. Ao pensar a aparição como movimento, deslocamos seu sentido do campo da religiosidade para um território sensível em disputa: o corpo atravessado por ausências e silenciamentos, que insiste em existir como imagem e como interrupção.

Neste percurso, articulamos experiências artísticas e filosóficas, pensando o corpo como campo de linguagem e resistência, revelando formas de insurgência e escrita artística que tensionam o visível.

A proposta aqui se inscreve na encruzilhada entre imagem e contemporaneidade, justamente porque compreendemos a aparição como uma narrativa-em-ação — um modo de produzir conhecimento que atravessa corpo, palavra e silêncio, tensionando a hegemonia epistêmica que ainda estrutura o campo da arte e da política.

A colonialidade como feitiço

O projeto colonial é, antes de tudo, uma praguejância: narrativa que nomeia para possuir, define para capturar — um discurso onde a diferença se faz marca de inferioridade. Tudo aquilo que lhe escapa é excomungado: apontado como desvio, aberração, lançado ao abismo, arruinado.

Herética, a colonialidade deseja em silêncio o Outro sob a signo do fetiche, para dominá-lo simbólica e sensivelmente: esvaziá-lo, convertê-lo em superfície estética para reafirmação de sua própria centralidade (hooks, 2002). A cultura dominante transforma a alteridade em campo de experimentação segura, onde se pode brincar de transgressão sem jamais abrir mão do privilégio. Tudo aquilo que excede o alcance do olhar — considerado princípio privilegiado do conhecimento —, ou que não se restringe a esse campo, torna-se "ex-ótico": deslocado para além do compreensível, legitimando o estranhamento e, com ele, a violência. O projeto europeu de fazer do mundo sua colônia é iniciado pela feitura de uma maldição; um constructo discursivo e político que institui a lógica da monstrosidade e estabelece a separação como princípio ordenador do mundo.

Constroem-se "sub-humanidades" fora da razão, fora da linguagem — matéria a ser governada, redimida ou, ainda, eliminada. Para que esse projeto se mantenha operante, é preciso rearticular as inscrições, redesenhar as fronteiras, reinscrever os mapas do mundo. Repetir a maldição por muitas noites, até que ela retorne como verdade.

Na barbárie se estabelece um jogo de vida e morte entre os signos: mais do que uma simples mediação simbólica, as representações operam como tecnologia de produção do real. No campo do sensível, a história estética, especialmente a partir da normatividade kantiana do belo, colonizou a experiência sensível, convertendo-a num regime de valoração eurocentrado, excludente e disciplinador. Esse processo desloca a *aisthesis* do seu sentido radical, cosmoperceptivo e afetivo, para uma estrutura normativa de juízo. O que escapa ao olhar hegemônico é silenciado ou marginalizado (Mignolo, 2008). A alteridade, agora monstruosa, é estratificada na exceção, reforçando os limites do "normal".

Ao estabelecer normas de visibilidade e reconhecimento, se naturaliza uma filosofia excludente, na qual O Outro é convocado apenas como contraste. Não é sujeito

de enunciação, mas objeto contemplado. Assim, o regime da imagem define o que pode ou não aparecer, o que é digno de ser visto e que deve ser enterrado. Toda experiência de vida que desafie o paradigma dominante — seja por sua origem, linguagem, ou intensidade — é empalidecida.

Entretanto, todo corpo que sobrevive a uma maldição fabrica, em silêncio, seu próprio modo de dizê-la ao avesso. Esse gesto é muitas vezes rezado entre os dentes, velado, mas sempre insurgente. É no entremeio do trauma e da memória, no resíduo, que o corpo inventa uma linguagem outra — uma escrita que não precisa de permissão para existir.

Aparição; arquivo do sensível

Conforme Pollak (1989), a memória não desaparece quando interditada, mas se desloca, desliza dos documentos e dos registros oficiais, para silenciosamente, infiltrar-se em coreografias íntimas, na sutileza dos movimentos. Ela resiste como uma contra história balbuciada e não obedece à linearidade do relógio nem à lógica da monumentalização: reaparecem inadvertidamente pelas frestas. No silenciamento, o corpo (re)existe como a única palavra que pode narrar o que não pôde ser dito e, desse modo, "as reminiscências do proibido, e, portanto, clandestino, ocupam toda a cena" (POLLAK, 1989, p. 5).

Presenças se precipitam como vestígios de uma memória interditada pela violência, obstinadamente viva. Ela não se presta ao desejo colonial, porque não se oferece como superfície lisa ou objeto de captura. Ao contrário, aparece como interrupção, como gesto que conflita a gramática da visibilidade normativa. Não representa; apresenta. Convoca o Outro em sua narrativa, em sua presença insubmissível e seus segredos, subterraneamente transmitidos. É necessário conhecer as trilhas, os signos fraturados — uma volta ao contrário, que expõe as falhas da lógica colonial do "ver como conhecer"

Imagem 1. Liège Santos – *Outros Modos de Usar a Boca*. Fotoperformance. Impressão sobre canvas, 100 x 70 cm. Série homônima. Rio de Janeiro, 2025.



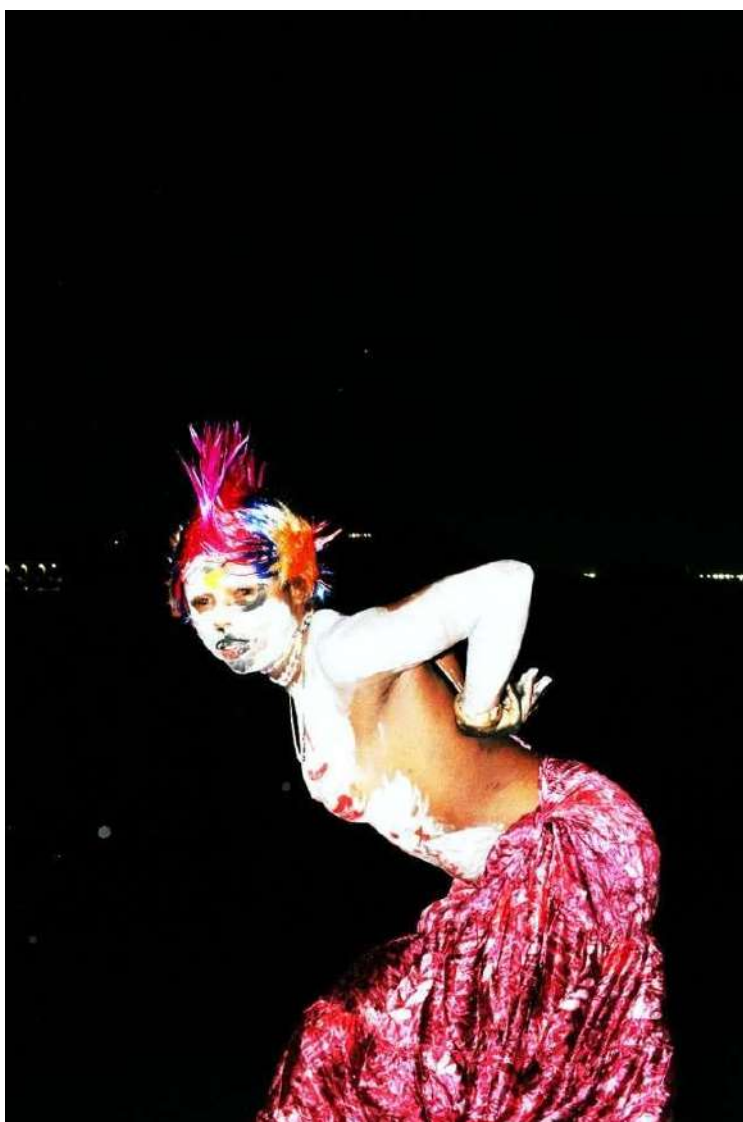
Ao torcer o destino que lhe foi imposto, o corpo não apenas sobrevive — ele refaz o sentido da linguagem. Seu gesto não é o de quem responde, mas o de quem interrompe. E ao interromper, aparece. Operando na fratura entre o dizível e o indizível, irrompe com o que já foi inconfessável, fazendo retornar aquilo que, mesmo impedido, nunca partiu. Uma vez soterrado, tornou-se fundamento em vez de desaparecer.

A aparição, assim, não apenas afasta o mal dito; ela o denuncia. Ela retorna ao mundo velhas coisas em novas formas. Como tecnologia, o encanto, imprevisível, atua contra a lógica classificatória do mundo colonial e desorganiza seus dispositivos de nomeação, suspensão e controle, abrindo espaço para o que transborda. Conforme já elaborado em "outros modos de usar a boca":

a aparição aparece — aqui e ali — até adquirir corpo, até se tornar experiência vívida; tal qual García Márquez e os escombros de sua avó, o íntimo museu

onírico de Bispo do Rosário, o corpoflor de Castiel Vitorino, as incorporações de Rona Neves. Mesmo desacreditada, é lembrada. Existe porque apareceu. Atravessa as imagens e não cabe em espécie, ordem ou reino: há uma ética outra na aparição, que reverbera fora da pauta. Uma epistemologia do mistério que reinaugura as gramáticas do imprevisível e reencontra o valor do transitório — portanto, a reconciliação com a memória que nos funda como resultado das escavações que o tempo tem permitido. (Santos, 2025, p.5)

Imagem 2. Castiel Vitorino – *Corpoflor*. Fotografia digital.



Para Rona Neves, a aparição emerge como urgência corpórea — não se inicia pelo conceito, mas pelo impacto sensível do corpo que antecede a linguagem, a cena, a

instalação. É nele que tudo começa. Seu processo não obedece a um projeto prévio: as imagens, os materiais e as palavras acendem primeiro, como lampejos que desenharam a travessia. Nada está dado, tudo se dá. Há uma espécie de escuta interna que guia o gesto performativo, que Rona reconhece como portal, como reentrada no que havia sido esquecido. Ali, o tempo é outro: espiralar, repetir, refazer. Porque é preciso coragem para permanecer, coragem para negritar a escrita das possibilidades.

Imagem 3. Rona Neves – *Incorporação*. Performance realizada no MUHCAB, Rio de Janeiro, 2024.



Fonte: Registro autoral.

Aparição é extravazamento, o que insiste em sair de dentro. Rona fala em “incorporar de si”, em acolher os movimentos que não foram aprendidos, mas intuídos

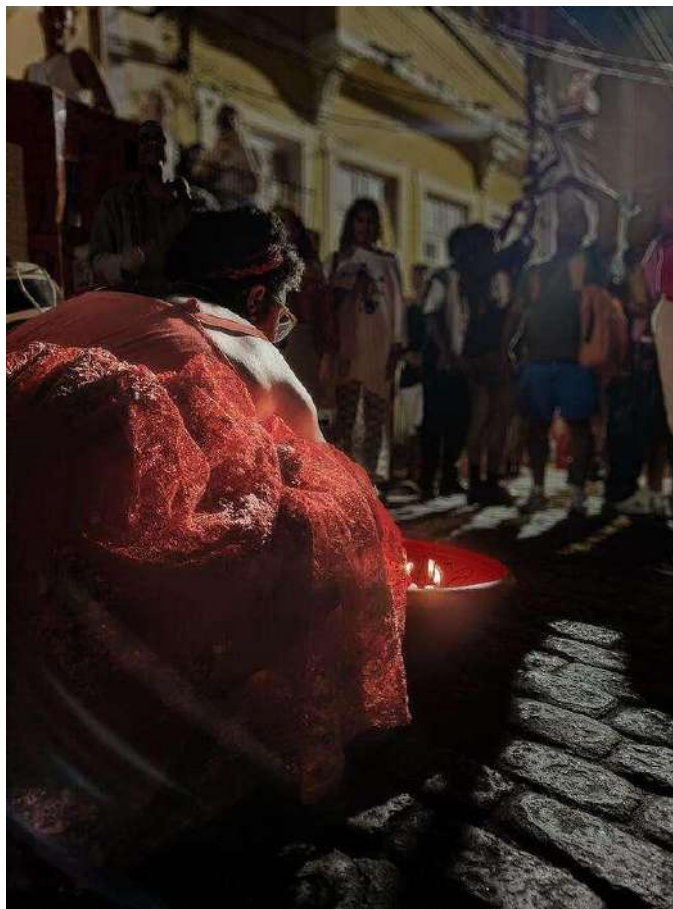
no corpo. Sua criação fabula o mundo a partir de restos — sacolas plásticas que se tornam máscaras, folhas de palmeira que se oferecem como saia, palavras que acendem imagens, imagens que acendem o corpo. O gesto performativo é prece. Cruzo entre o que não se vê e o que se torna visível, entre o que falta e o que se forma. Feliz encontro entre o sujeito e o que lhe precede de forma ancestral.

Imagem 4. Rona Neves e Liège Santos – *Àkòró*. Série fotoperformática. Fotografia digital. Rio de Janeiro, 2025.



A série *Àkòró*, desenvolvida por Rona Neves e Liège Santos, se inscreve nesse mesmo campo de ativação simbólica em que a aparição não se dá como evidência, mas como provocação do sensível. Aqui, a imagem não se entrega de imediato: exige pausa, exige segunda mirada. *Àkòró* reivindica o direito à opacidade (Glissant, 2007), como gesto de proteção e força: aquilo que se recusa a ser inteiramente decifrado, mas ainda assim pulsa, aparece, fere a transparência. Sua materialidade é contida — uma lâmina, um tecido, uma postura —, mas seu alcance convoca camadas de tempo. Atua como arqueografia do presente, escavando sentidos soterrados e reinscrevendo o corpo enquanto arquivo e signo.

Imagem 5. Mariana Maia – *Seja Macumbeiro*. Performance. Escadaria Selarón, Rio de Janeiro, 2024



Fonte: Registro autoral

Em "Seja Macumbeiro" (2024), apresentado em 28 de setembro nas escadarias Selarón, Rio de Janeiro, Mariana Maia convida o público a performar pontos de Umbanda em roda: cantar, dançar e celebrar o que pulsa como memória encarnada. A performance convoca não apenas a participação, mas a incorporação — literalmente. A entidade Maria Mulambo, incorporada pelo líder religioso Pai Anderson de Omulu, se manifesta como corpo-imagem, corpo-presença, corpo-aparição. Parafraseando Hélio Oiticica, Mariana reflete sobre o gesto de "ser macumbeiro" como escolha política, estética e ética. Sua obra torna visível o que a normatividade busca desautorizar: a potência ritualística do corpo negro e a continuidade do sagrado no terreiro extenso do cotidiano.

Imagem 6. Pitô – *Coruja Preta*. Performance-instalação. Escadaria Selarón, Rio de Janeiro, 2024.



Fonte: Registro Autoral

Já na performance *Coruja Preta*, de Pitô, a aparição manifesta-se como fusão entre memória periférica, espiritualidade de terreiro e linguagem contemporânea. A obra evoca Maria Mulambo como presença viva e política, cruzando afetos formadores e resistência às violências normativas. O tecido torna-se vestígio encantado, e a saia — suspensa na instalação final — permanece como signo ritual, convocando a potência do corpo que não esquece.

Imagem 7. Aïda Muluneh – *The Wolf You Feed– Liberte / Freedom. Série The 99 Series*, 2019.



Nas imagens de Aïda Muluneh, a aparição se reinscreve como estratégia estética de enfrentamento à colonialidade do olhar. Suas figuras, dispostas frontalmente e carregadas de cor, silêncio e geometria, recusam a neutralidade e enfrentam o espectador com uma presença que não se explica: impõe-se. A pintura corporal — ressignificada em sua visualidade contemporânea — mantém sua ligação com o invisível, operando como linguagem entre mundos. Não há concessão ao exótico, mas afirmação de uma estética própria, onde o ornamento é código.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, aprofundo a escavação conceitual da aparição como figura poético-política e como campo de inscrição do sensível. A pesquisa opera na intersecção entre pensamento contracolonial, estética da dissidência e produção artística, investigando como imagens, gestos e linguagens performativas funcionam como estratégias de memória e invenção do presente. O conceito de aparição, tal como mobilizado aqui, remete a irrupções que desorganizam o visível, afirmando-se como arquivo do que resiste à normatividade histórica e epistemológica.

Ao invocar a aparição como contrafeito à maldição colonial, afirmamos o corpo como arquivo e como enigma — signo que fere o plano da evidência e se oferece, em vez disso, como rasura, intervalo e sobrevivência. A aparição desafia os dispositivos do reconhecimento normativo e inventa um campo próprio de presença, onde a memória atua como potência de reinvenção. Com isso, não buscamos reconstituir uma verdade anterior, mas ativar formas de conhecimento que escapam à lógica da certeza e ao domínio da transparência.

O que se inaugura é o convite a voltar os olhos para o lado de dentro, a perceber a percussão de si. O invisível age — e, agindo, desestabiliza a ordem imposta. Atua sobre o próprio tempo, desfazendo, hoje, o destino ruim lançado no ontem. Ponto que risca, cantiga que dança na boca do agora, erro que se torna acerto.

Os velhos não estão mortos.

REFERÊNCIAS

VITORINO, Castiel. **Corpoflor**. Fotografia digital. Arquivo de Intervet. Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_corpoflor. Acesso em: 1 ago. 2025.

NEVES, Rona. **Entrevista concedida a Liège Santos**. Instituto Nise da Silveira, Rio de Janeiro, 14 de abr. 2025.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2020.

MIGNOLO, Walter. Aesthesis decolonial y liberación: el reencantamiento del cuerpo. Calle 14: **Revista de Investigación en el Campo del Arte**, Bogotá, v. 4, n. 4, p. 10–25,

2009. ISSN 2011-3757. Disponível em:
<http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14>. Acesso em: 1 ago. 2025.

MULUNEH, Aïda. **The Wolf You Feed** – Liberte / Freedom. 2019. Disponível em:
<https://davidkrutprojects.com/artworks/36101/the-wolf-you-feed-series-liberte-freedom>. Acesso em: 1 ago. 2025.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

SANTOS, Liège. Outros modos de usar a boca. **Anais do 34º Encontro da ANPAP**. No prelo, 2025.

O CORPO EM PERFORMANCE: A NATUREZA PARA A CONEXÃO COM O COSMOS⁵⁷

***EL CUERPO EN PERFORMANCE:
LA NATURALEZA PARA LA CONEXIÓN CON
EL COSMOS***

***THE BODY IN PERFORMANCE:
NATURE AS A GATEWAY TO COSMIC
CONNECTION***

Luciana Valio

valioluciana@gmail.com

RESUMO

O presente artigo analisa duas performances realizadas pela autora - *A Cura da Terra* (2022) e *A Jardineira* (2022) - que exploram a relação entre os seres humanos e o cosmos em sua dimensão espiritual. Em ambas, a interação com a natureza constitui o eixo central, possibilitando o encontro com instâncias simbólicas e metafísicas e atuando como mediação fundamental para o estabelecimento dessa conexão espiritual. Nesse

⁵⁷ Este artigo foi apresentado no 32o Encontro ANPAP, 2023. Está disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/32anpap2023/666561-performance--a-conexao-do-corpo-com-a-natureza-e-o-cosmo/>

contexto, a natureza configura-se como elemento de reconexão, escuta e transformação. A reflexão fundamenta-se na discussão do conceito de “natureza” à luz dos pensamentos de Ailton Krenak, Walter Mignolo, Eduardo Viveiros de Castro e Eduardo Gudynas, com ênfase na crítica ao paradigma moderno que separa seres humanos da natureza, reduzindo-a à condição de “recurso natural” ou “capital natural”. Busca-se, assim, propor uma compreensão mais integrada e interdependente entre corpo, território e espiritualidade. As performances, concebidas como práticas artísticas processuais, operam como experiências de reconexão, nas quais corpo e natureza se apresentam como elementos indissociáveis. Dessa maneira, a investigação articula arte e pensamento decolonial, aproximando-se de cosmologias não ocidentais, a partir da ação do corpo da artista em performance.

Palavras-chave: Performance Artística. Arte e Natureza. Espiritualidade. Arte Contemporânea.

RESUMEN

Este artículo analiza dos performances realizadas por la autora — *A Cura da Terra* (2022) y *A Jardineira* (2022) — que exploran la relación entre los seres humanos y el cosmos en su dimensión espiritual. En ambas, la interacción con la naturaleza constituye el eje central, posibilitando encuentros con instancias simbólicas y metafísicas y actuando como mediación fundamental para el establecimiento de esta conexión espiritual. La naturaleza, en este contexto, se configura como un elemento de reconexión, escucha y transformación. La reflexión se basa en la discusión del concepto de “naturaleza” a la luz de los pensamientos de Ailton Krenak, Walter Mignolo, Eduardo Viveiros de Castro y Eduardo Gudynas, enfatizando la crítica al paradigma moderno que separa a los seres humanos de la naturaleza, reduciéndola a “recurso natural” o “capital natural”. El artículo busca proponer una comprensión más integrada e interdependiente entre cuerpo, territorio y espiritualidad. Las performances, concebidas como prácticas artísticas procesuales, operan como experiencias de reconexión, en las cuales cuerpo y naturaleza se presentan como elementos inseparables. De este modo, la investigación articula arte y pensamiento decolonial, acercándose a las cosmologías no occidentales a partir de la acción corporal de la artista en la performance.

Palabras clave: Performance artística; Arte y naturaleza; Espiritualidad; Arte contemporáneo.

ABSTRACT

This article analyzes two performances by the author — *A Cura da Terra* (2022) and *A Jardineira* (2022) — which explore the relationship between human beings and the cosmos in its spiritual dimension. In both works, interaction with nature constitutes the

central axis, enabling encounters with symbolic and metaphysical instances and serving as a fundamental mediation for establishing this spiritual connection. Nature, in this context, is configured as an element of reconnection, listening, and transformation. The reflection is based on the discussion of the concept of “nature” through the perspectives of Ailton Krenak, Walter Mignolo, Eduardo Viveiros de Castro, and Eduardo Gudynas, emphasizing the critique of the modern paradigm that separates humans from nature, reducing it to a “natural resource” or “natural capital.” The article aims to propose a more integrated and interdependent understanding among body, territory, and spirituality. The performances, conceived as processual artistic practices, operate as experiences of reconnection, in which body and nature are presented as inseparable elements. In this way, the investigation articulates art and decolonial thought, approaching non-Western cosmologies through the embodied action of the artist in performance.

Keywords: Artistic performance; Art and nature; Spirituality; Contemporary art.

INTRODUÇÃO

Ao iniciar este texto, considero pertinente situar meu lugar de fala: mulher, branca, mãe de três filhos, artista e professora doutora. Reconhecer esse lugar de privilégio em nossa sociedade é um gesto necessário desde o início, uma vez que, ao ocupar uma posição de enunciação, busco me colocar com respeito e cuidado diante de outras mulheres - artistas, cis e trans, brancas, pretas e indígenas. Peço licença para que meus atravessamentos por diferentes caminhos não desrespeitem ninguém e nem ofendam crenças ou práticas de religiosidade.

As ações aqui apresentadas são fruto de uma pesquisa pautada na busca por identidade, ancorada nas experiências artísticas que venho desenvolvendo. Trata-se da necessidade de conectar-me de maneira mais profunda com a natureza e o cosmos, na qual o desejo de naturalizar-me se faz latente em cada ação.

Isto posto, esclareço que este manuscrito abordará duas ações artísticas por mim realizadas em 2022: *A Cura da Terra* e *A Jardineira*. Em ambas, meu interesse concentra-se nas relações possíveis entre performance e espiritualidade, dando enfoque às relações possíveis de conexão entre natureza e cosmos.

Para tanto, as referências que me acercam são: memórias dos rituais das minhas avós; leituras sobre os modos de vida dos nossos povos originários; trabalhos artísticos

de Joseph Beuys, Lygia Clark e Cecília Vicuña; além de estudos e pesquisas de textos de antropólogos e teóricos da arte. Desse amplo conjunto de referências e estímulos, busco realizar uma ação artística colocando meu corpo como conexão entre natureza e cosmos.

Antes de tratar diretamente das performances, faz-se necessário contextualizar o conceito de natureza a partir do ponto de vista que se orienta esta reflexão: a natureza compreendida como uma relação intrínseca com a vida, tanto em seu aspecto material e terreno quanto em sua dimensão espiritual e cósmica. Nesse sentido, fazem-se presentes as contribuições de Eduardo Viveiros de Castro, especialmente por meio dos conceitos de perspectivismo, multinaturalismo e xamanismo, bem como referências aos pensamentos de Eduardo Gudynas e Ailton Krenak. Tais aproximações são mobilizadas como campos de diálogos e inspiração, ainda que sem a pretensão de um rigor conceitual estrito, buscando antes tensionar e ampliar as noções modernas que dissociam natureza, corpo e espiritualidade.

A seguir, procuro descrever as intenções que permearam as duas performances, bem como os interesses envolvidos em suas proposições. Apresento pontualmente uma reflexão de Jorge Glusberg, não com a intenção de discutir ou analisar a performance em seus aspectos históricos, mas como apoio para explicitar os interesses que atravessam as propostas. Descrevo, assim, o que foi realizado apresentando as ideias que orientaram minhas intenções artísticas.

Por fim, teço considerações que articulam o contexto apresentado às performances realizadas.

A NATUREZA

O termo natureza necessita ser delineado para a compreensão da abordagem aqui apresentada, uma vez que sua concepção variou historicamente conforme interpretações e interesses específicos de cada época. Ao empregar esse termo, refiro-me a tudo aquilo que nos atravessa e nos constitui: plantas, rochas, terra, areia, águas doces e marinhas, chuvas, ventos, nuvens e tantos outros elementos naturais. Incluo,

ainda, nós mesmos enquanto parte indissociável desse conjunto. A natureza, nesse sentido, é entendida como parte indissociável da natureza. Nesse sentido, a natureza compreende tudo aquilo que sustenta e possibilita a vida.

Os povos indígenas não separam a natureza de si. Aliás, segundo o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, o perspectivismo, termo por ele elaborado⁵⁸, é uma outra maneira de organizar-se e compreender-se no mundo, ontologicamente. Ao conceituar o perspectivismo, Eduardo Viveiros de Castro utiliza-se do termo multinaturalismo em contraposição ao termo multiculturalismo. Segundo o antropólogo, para a cultura ameríndia há várias naturezas, no sentido da substância, mas uma cultura em sua metafísica.

Sendo o subjetivo em referência ao mundo interior da mente e do significado, e objetivo refere-se ao mundo exterior da matéria e da substância. Sobre a concepção ameríndia, ele descreve que a cultura e o sujeito seriam a forma universal, e a natureza e o objeto a forma particular. Portanto, as categorias natureza e cultura não só não contêm os mesmos conteúdos como não podem ser tratadas da forma como entendemos (nós, herdeiros do pensamento ocidental), pois tais categorias, na concepção ameríndia, formulam-se a partir de “configurações relacionais, perspectivas móveis, - em suma – pontos de vista” (Viveiros de Castro, 2013, p. 349). Entende-se assim que o perspectivismo se refere ao ponto de vista daquele que é sujeito, daquele que está como agente, independentemente deste ser humano ou não humano.

Assim, Viveiros de Castro (2013, p.354) apresenta uma “noção universal do pensamento ameríndio; é aquele de um estado originário de indiferenciação entre os humanos e animais.”. Inclusive, tal separação entre humanos e a natureza é vista por Ailton Krenak (2020) com estranhamento e indignação:

Estar com aquela turma me fez refletir sobre o mito da sustentabilidade, inventada pelas corporações para justificar o assalto que fazem à nossa ideia de natureza. Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade. Enquanto isso - enquanto seu lobo não vem - fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O

⁵⁸ O conceito de perspectivismo foi elaborado por Eduardo Viveiros de Castro em diálogo com Tânia Stolze Lima.

cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza. (Krenak, 2020, p. 16-17, grifo nosso).

Neste sentido, tal alienação da Terra aludida pelo ambientalista indígena refere-se ao que Walter Mignolo (2011) considera fundamental para que houvesse uma cisão na ideia entre humanidade e natureza. Segundo ele, Francis Bacon (em 1620) propôs essa diferenciação, o que na época possibilitou justificar a exploração da natureza, assim como, a escravização dos povos africanos. No livro *“The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options”* (2011), Mignolo aborda como os interesses dos colonizadores foram avalizados, principalmente pelos jesuítas, do conceito que separa a natureza do ser humano. Tal intuito tornou-se a justificativa para a exploração da natureza, por meio do extrativismo vegetal e do cultivo das monoculturas.

[...] Assim, o momento inicial da revolução colonial foi implantar o conceito ocidental de natureza e excluir o conceito de Pachamama Aymar e Quechua. Foi basicamente assim como o colonialismo foi introduzido no domínio do conhecimento e da subjetividade. Vinte anos depois de Acosta, Sir Francis Bacon publicou seu *Novum Organum* (1620), no qual propunha uma reorganização do conhecimento e afirmava claramente que a “natureza” estava “lá” para ser dominada pelo Homem. Durante esse período, antes da Revolução Industrial, os cristãos ocidentais assumiram seu controle sobre o conhecimento da natureza desqualificando todos os conceitos de conhecimento coexistentes e igualmente válidos e ignorando conceitos que contradiziam seu próprio entendimento de natureza. Ao mesmo tempo, eles se engajaram em uma economia de extração brutal de recursos (ouro, prata e outros metais) para o novo tipo de mercado global. Eles também implantaram a macroeconomia da plantação, colheita e regeneração (açúcar, tabaco, algodão, etc.).⁵⁹ (Mignolo, 2011, p. 11).

⁵⁹ Tradução livre do trecho: *Thus the initial moment of the colonial revolution was to implant the Western concept of nature and to rule out the Aymara and Quechua concept of Pachamama. This was basically how colonialism was introduced into the domain of knowledge and subjectivity. Twenty years after Acosta, Sir Francis Bacon published his Novum Organum (1620), in which he proposed a reorganization of knowledge and clearly stated that “nature” was “there” to be dominated by Man. During this period, before the Industrial Revolution, Western Christians asserted their control over knowledge about nature by disqualifying all coexisting and equally valid concepts of knowledge and by ignoring concepts that contradicted their own understanding of nature. At the same time, they engaged in an economy of brutal resource extraction (gold and silver and other metals) for a new type of global market. They also undertook a macroeconomy of plantation, harvest, and regeneration (sugar, tobacco, cotton, etc.) [...].*

Desde então, a natureza passou a ser compreendida, no âmbito do pensamento ocidental hegemônico, como um recurso destinado a servir ao modelo econômico então emergente, lógica que permanece vigente até os dias atuais. Ao ser destituída de sua dimensão espiritual e relacional, a natureza torna-se objeto passível de exploração, submetida a uma racionalidade econômica de caráter extrativista e predatório. “Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista.” (Krenak, 2020, p. 49).

Justamente, o que Krenak (2020) está denunciando é parte de uma visão utilitarista da natureza, que advém desde o período de colonização da América. Desde sua origem, a ideia de natureza já estava carregada de conflitos e interesses econômicos. No início da colonização, segundo Eduardo Gudynas (2019, p.134), [...] “a natureza latino-americana era concebida como enormes espaços selvagens, potencialmente perigosos e pouco conhecidos.”. Portanto, compreendida como o espaço selvagem a ser civilizado. Contudo, para controlar e dominar a natureza,

Foram levadas a cabo, então, ações para descrever, catalogar e inventariar a Natureza, de modo a controlá-la e manipulá-la, e, assim, extrair o que tivesse interesse econômico. O meio ambiente natural não era mais visto como uma soma de paisagens, e começou a ser fragmentado em seus componentes, que eram rotulados e avaliados. (Gudynas, 2019, p.134-135).

Viveiros de Castro (2013) apresenta que, na visão ameríndia, essa separação não é possível pois há uma relação que se estabelece entre os humanos e os não humanos, sendo toda conceituação dos não humanos referida ao domínio social. Ele explica que “segundo o princípio de que o ponto de vista cria o sujeito, será sujeito quem se encontrar ativado ou ‘agenciado’ pelo ponto de vista” (Idem, p. 373). E justamente o ponto de vista está no corpo, ou seja,

Ser capaz de ocupar o ponto de vista é sem dúvida uma potência da alma, e os não humanos são sujeitos na medida em que têm (ou são) um espírito; mas a diferença entre os pontos de vista – e um ponto de vista não é senão diferença – não está na alma. Esta, formalmente idêntica através das espécies, só enxerga a mesma coisa em toda parte; a diferença deve então ser dada pela especificidade dos corpos. (Idem, p. 379-380).

Contudo, ele ressalva o que quer dizer por corpo: “não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*.” (Viveiros de Castro, 2013, p. 380). E complementa, considerando que o corpo é “o instrumento fundamental de expressão do sujeito e ao mesmo tempo o objeto por excelência, aquilo que se dá a ver a outrem.” (Idem, p. 388). Assim, se o corpo é o diferencial, “O espírito, que não é aqui substância imaterial mas forma reflexiva, é o que integra; o corpo, que não é substância material, mas afecção ativa, o que diferencia.” (Ibidem). Assim, ele explica que há uma continuidade metafísica entre os seres, que resulta no animismo, mas uma descontinuidade física, que se trata do perspectivismo.

Enfim, é no ponto de vista que se assenta o perspectivismo, tendo como base o espírito como o mesmo e o corpo enquanto o diferente. Portanto, distintamente da proposta evolucionista moderna, “a condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade”, com isso, “os humanos são aqueles que continuaram iguais a si mesmos: os animais são ex-humanos, e não os humanos ex-animais”. (Viveiros de Castro, 2013, p.355). Nesta lógica, apresenta-se que “o referencial comum a todos os seres da natureza não é o homem enquanto espécie, mas a humanidade enquanto condição” (Descola, 1986, p. 120, *apud* Viveiros de Castro, 2013, p. 356).

Deste modo, compreender tal humanidade nas relações que geram o ponto de vista do perspectivismo, ou seja, as relações são as mesmas quem altera é o sujeito (humano ou não humano), o ponto de vista.

A abordagem antropológica de Viveiros de Castro (2013) nos ajuda a conhecer mais do que outras ontologias, possibilita-nos rever as possíveis concepções sobre a natureza, não sendo a versão ocidental (originada no colonialismo) a única.

Os povos andinos se relacionam de outra maneira com a natureza, Gudynas⁶⁰ (2019) apresenta a ideia de *Pacha Mama*. Segundo ele, *Pacha Mama* “é um conceito originado nos Andes centrais, particularmente dos povos aimará, quéchua e *kíchwa*.”

⁶⁰ Gudynas (2019) irá defender os direitos da natureza. Ele enfatiza a natureza como um sujeito, no sentido contrário à sua reificação ao compreende-la como um capital natural ou como recursos naturais, o que torna a natureza sujeita a interesses e fins econômicos. Neste livro, ele aborda a inclusão dos direitos da natureza na Constituição do Equador e da Bolívia.

Expressa um modo de entender e sentir o meio ambiente e o papel do ser humano no meio ambiente.” (Idem, p. 141). Ele alerta para o risco frequente de se confundir *Pacha Mama* com Mãe Terra. Pois ele explica que em aimará *pacha* "significa o cosmos, a ordem do universo, e que, portanto, encerra complexidades importantes.” (Ibidem), e para outros povos também pode ter significados diferentes. De todos os modos, Gudynas (2019, p.142) descreve que “A *Pacha Mama* faz referência ao meio ambiente no qual a pessoa está inserida. [...] as pessoas são parte do meio ambiente, e sua ideia de meio ambiente não é somente biológica ou física, mas também social.”.

Com isso, o autor ressalva que o social andino deve-se à relação da comunidade, em um sentido amplo, pois trata-se da conexão dos seres humanos com o território. Porém a comunidade é constituída também dos “seres vivos não humanos, como certos animais ou plantas, alguns elementos não vivos, particularmente montes ou montanhas, e os espíritos dos defuntos.” (Gudynas, 2019, p.142). Estabelece-se uma conexão entre essa comunidade ampliada (diante dos nossos olhos ocidentais) e o território, de forma que, “este as [comunidades] define da mesma maneira que as pessoas podem conceder-lhe atributos específicos.” (Idem).

Com isso, Gudynas (2019) enfatiza as distinções entre a noção de *Pacha Mama* e a concepção ocidental de natureza. Enquanto a *Pacha Mama* compreende uma complexa rede de conexões e relações - que envolve, inclusive, obrigações recíprocas, correspondências éticas e vínculos entre humanos e não humanos -, a ideia moderna de natureza não contempla tais dimensões. Ao contrário, ela é construída precisamente para possibilitar sua objetificação, dominação e exploração, alinhando-se a uma lógica econômica extrativista.

Enfim, ao iniciar o subtítulo “A Natureza” afirmando que “a natureza é tudo aquilo que nos possibilita vida”, reconheço que, diante da multiplicidade de cosmovisões existentes, essa definição se mostra necessariamente limitada. A natureza revela-se muito mais ampla e complexa do que qualquer formulação inicial é capaz de abarcar. Nesse sentido, meu interesse por me deixar atravessar por ela - e com ela me mesclar - por meio de conexões físicas, simbólicas e espirituais, abre-se como um campo de experiências ainda por serem vividas e compreendidas, tanto no âmbito da prática artística quanto no da reflexão conceitual.

O ENCONTRO DO CORPO COM A NATUREZA

A partir da contextualização anteriormente apresentada, situo meu lugar de fala e explico as referências que ressoam em meu processo criativo na realização das performances. Ao colocar meu corpo em conexão com a natureza, investigo as relações possíveis entre corpo, natureza e cosmos. Durante a ação performática, entrego-me à escuta do entorno, em um estado de atenção sensível. Não se trata de encenação, tampouco de improvisação, mas da presença integral do corpo e do eu, em interação direta com a terra, com a lâ ou com outros elementos naturais. Nesses momentos, emerge um sentimento de pertencimento: percebo-me parte, desejo-me integrada.

Glusberg (1987) considera a performance como uma retomada da expressão artística por meio do corpo. Segundo o autor: “A utilização do corpo como meio de expressão artística, tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte.” (Idem, p. 51). Ao mencionar “necessidades humanas básicas”, compreendo que o autor se refere a práticas vinculadas a rituais e celebrações. E ele continua,

Superados os problemas de formas e materiais, os artistas mostram seu próprio corpo numa atitude de reencontro consigo mesmos. Ao invés de uma religião capaz de impor sentido aos atos, tudo ocorre como se no lugar do sagrado se instaurasse uma atitude orientada pelo secreto; gestos clandestinos, subterrâneos, desenvolvidos para um pequeno grupo de iniciados. (Ibidem, p. 52).

Embora, Glusberg (1987) situe a performance como uma prática codificada, compreendida apenas por iniciados - sendo, nesse sentido, as performances de Joseph Beuys exemplos pertinentes -, entendo que, no meu caso, há uma relação intrínseca com o sagrado. Para realizar uma performance, elaboro o que pretendo fazer, idealizando a forma como desejo me conectar com o ambiente. Contudo, no momento da ação - em estado de performance - concentro-me na presença do meu corpo.

Em *A Cura da Terra* (2022)⁶¹, por exemplo, a performance foi inicialmente concebida como uma ação coletiva. No entanto, ponderei que, antes de levá-la ao âmbito do coletivo, seria necessário vivenciar, em meu próprio corpo, os processos que emergiriam durante a ação. Já *A Jardineira* (2022)⁶² foi concebida desde o início como uma ação individual, configurando-se como uma videoperformance na qual meu corpo precisava vivenciar, naquele momento específico, um movimento de interiorização, motivado pela busca de cura do corpo adoecido.

Em ambas as performances, a busca pela espiritualidade manifesta-se no encontro com a natureza. A criação de *A Cura da Terra* (2022) foi motivada por dois estímulos específicos: o primeiro, uma afirmação da artista Cecilia Vicuña, segundo a qual “Tecer e trançar são processos de cura”⁶³; o segundo, uma profecia atribuída às mulheres indígenas dakota, que anuncia que somente haverá paz na Terra quando as mulheres voltarem a devolver seu sangue menstrual à terra, momento em que cessariam os derramamentos de sangue. Tanto a fala de Vicuña quanto essa profecia indígena foram determinantes para a concepção e a realização de *A Cura da Terra* (2022).

A Cura da Terra (2022) foi realizada em um terreno degradado em decorrência do plantio de eucalipto e da criação de gado. Desde que a área passou a pertencer à minha família, temos empreendido esforços para sua regeneração. Atualmente, o local abriga uma mata formada recentemente; porém, já não apresenta o perfil característico da mata nativa da região. A vegetação é predominantemente composta por árvores de sansão do campo, originárias da cerca-viva que se disseminou pelo terreno, prevalecendo entre alguns eucaliptos remanescentes e poucos exemplares de pau-jacaré e cambará.

⁶¹ Confira o registro da performance *A Cura da Terra* (2022) em: <https://youtu.be/3ACkwo8HkM>

⁶² Confira a videoperformance *A Jardineira* (2022) em: https://youtu.be/Q7RMAt_PrQw

⁶³ Tradução livre do trecho; ... *weaving and criss-crossing are healing processes* ... Cecilia Vicuña *apud* Lucy Lippard, ‘Spinning the Common Thread’, in *Cecilia Vicuña. See/hearing the Enlightened Failure*, Valerie Fraser, Lucy R. Lippard, Miguel A. López, Tribu No, and Cecilia Vicuña, MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City; Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam, 2020, p. 60.

A partir de 2020, em decorrência da pandemia, passei a dedicar-me com maior intensidade ao trabalho com a terra, buscando melhorar a qualidade do solo e viabilizar o plantio de mudas nativas, com o intuito de formar uma nova área de mata no terreno. Após diversas tentativas frustradas de recuperação do solo, compreendi que seria necessário “curar” a terra. Essa cura não se daria apenas por meios convencionais - agrícolas ou ecológicos -, mas exigiria ações que incorporassem também processos de natureza espiritual.

Para tanto, tornou-se indispensável a presença de meu corpo como agente convocador de elementos não apenas naturais - sangue, semente, água -, mas também cósmicos, como a fase da lua e as constelações, estabelecendo, assim, uma conexão espiritual direta com aquela terra.

Antes de iniciar a performance, delimitei um retângulo de 2 x 1 metro. Nas extremidades mais longas, cravei galhos lado a lado, fincados profundamente na terra, preparando-os para sustentar a urdidura no momento da tecitura. Com essa estrutura erguida, a ação pôde começar.

Afofei a terra com a enxada, como quem desperta um corpo adormecido, para acolher as sementes⁶⁴ que, ao longo do tempo, coletei pelas ruas da cidade. Reuni as sementes de diversas espécies em um único pote, como se concentrasse memórias e potenciais de vida. Antes de entregá-las ao solo, ergui-as ao céu e as ofertei ao cosmos, pedindo permissão e bênção. (Imagem 1). Então, deposei-as na terra, misturando-as ao solo arejado. Por fim, derramei meu sangue, selando com minha própria essência o pacto entre corpo, terra e universo.

⁶⁴ A diversidade das sementes foi plantada em alta densidade (ou comumente no campo, chamam de “muvuca de sementes”), ou seja, apenas na área que constitui o tear. As sementes foram oferecidas à terra considerando seu potencial transformador, afinal, caberá a elas desenvolver-se no solo e regenerá-lo.

Imagem 1: *A Cura da Terra*, 2022, Luciana Valio. Performance. *Still* de vídeo.
[oferenda das sementes].



Fonte: Matheus Valio Foldes.

Inspirada pela profecia atribuída às mulheres indígenas dakota, recolhi ao longo de quatro ciclos da lua meu sangue menstrual, guardando-o como se recolhe o fluído da vida. Na performance, essas quatro luas⁶⁵ foram depositadas sobre as sementes, instaurando um ritual de entrega: o sangue de vida como gesto de oferenda à Terra, mas também como súplica por paz e renovação. O sangue menstrual, compreendido como expressão do sagrado feminino, nutre a terra na perspectiva de sustentar, regenerar e originar a vida. (Imagem 2)

⁶⁵ O termo luas é utilizado como alusão ao ciclo menstrual.

Imagem 2: *A Cura da Terra*, 2022, Luciana Valio. Performance. *Still* de vídeo.



[Derramando o sangue na terra].

Crédito da imagem: Matheus Valio Foldes.

A etapa final da performance - e também a mais longa - consistiu na confecção da trama de um tear⁶⁶. Estruturado diretamente sobre a terra, o tear teve como propósito resguardar a vida recém-ofertada ao solo exaurido, como quem busca suturar a pele ferida⁶⁷ da terra. Primeiramente, preparei os fios da urdidura em um movimento corporal de idas e vindas - um zigue-zague ritualístico - criando a base que sustentaria o tecido a ser tramado. (Imagem 3). Era a trama que cura, acolhe e aquece. Ao término, o tecido permaneceu exposto ao clima, entregue às chuvas, ao sol e às demais intempéries naturais, que se tornaram cúmplices no processo de regeneração do solo.

⁶⁶ Esse tear feito sobre a terra, com galhos que exerceram a função de estacas que sustentariam a urdidura (esse tear segue o modelo de um tear de pregos).

⁶⁷ Entendendo aquele solo como uma parte da pele da Terra, onde há uma ferida, produzida pela degradação do solo, que precisaria ser cicatrizada, tratada e curada. A pele precisaria novamente respirar, pulsar e transpirar.

Imagem 3: *A Cura da Terra*, 2022, Luciana Valio. Performance. *Still* de vídeo.

[Tecendo a trama].



Fonte: Matheus Valio Foldes.

Assim, *A Cura da Terra* (2022) constitui-se como encontro: do meu corpo com a natureza, do meu sangue com a terra, das sementes com o solo e do tecer com a pele da Terra. Sob as forças da lua nova - evocadas para potencializar a germinação - integram-se vínculos que ultrapassam o plano estritamente material. As conexões mobilizadas por esta performance inscrevem-se na ordem da natureza e do cosmos, entrelaçando corpo, matéria, espiritualidade e vida em um mesmo campo de experiência.

Em *A Jardineira* (2022), manifesta-se igualmente uma busca pela espiritualidade, revelada no diálogo sensível com os elementos naturais. Diferentemente de *A Cura da Terra* (2022), esta ação ocorre no espaço íntimo do meu quintal, em um ambiente delimitado. O enquadramento da câmera revela, em primeiro plano, uma mesa; ao fundo, despontam as plantas do quintal. Sobre a mesa, dispõem-se duas cestas - uma com lã cardada branca, outra com lã cardada colorida -, uma cumbuca de cerâmica, um pequeno prato com pedaço de sabão de coco e um pote de vidro contendo óleo de

gergelim. Na superfície da mesa, recoberta por um plástico, que é mantido no lugar por uma pedra, conferindo ao cenário um aspecto improvisado e íntimo.

Foi concebida desde o início como vídeo-performance, ao passo que *A Cura da Terra* (2022) foi registrada durante a própria ação. Ressalto essa distinção pois, enquanto a primeira permanece aberta à possibilidade de ser feita novamente, inclusive, como uma ação coletiva - e não apenas individual - em outros terrenos degradados, *A Jardineira* (2022) pertence a um momento muito específico da minha vida e subsistirá apenas por meio do vídeo gravado, preservando-se como registro singular e irrepetível.

Imagem 4: *A Jardineira*, 2022, Luciana Valio. Videoperformance. *Still* de vídeo.
[oleação].



Fonte: Beatriz Roque.

A performance inicia-se com a minha aproximação junto à mesa. Abro o recipiente com óleo de gergelim e começo a aplicá-lo a pele - rosto, braços e mãos - em um gesto de oleação, que se configura como uma ação de proteção. (Imagem 4).

A referência à unção de Cristo por Maria Madalena, na noite de Quinta-feira Santa, evoca um ato de amor e cuidado no limiar da morte: a extrema-unção, ou a unção

dos enfermos. Ungir o corpo é uma prática ritualística que antecede e transcende o cristianismo; povos antigos aplicavam óleos sobre a pele não apenas com fins medicinais, mas também como forma de aproximação com o divino. Na prática ayurvédica, a *Snehana* constitui um procedimento terapêutico fundamental. Desse modo, iniciar a performance com a oleação de corpo configura-se como um gesto-oração, por meio do qual invoco proteção, cura e conexão.

Imagem 5: *A Jardineira*, 2022, Luciana Valio. Videoperformance. *Still* de vídeo. [feltragem].



Fonte: Beatriz Roque.

Após a oleação, inicio a feltragem da lã cardada com sabão, utilizando um molde em formato de casulo para a confecção. (Imagem 5). A filmagem acompanha todo o processo feitura da feltragem molhada. Faço três camadas de lã de cada lado do casulo, intercalando-as com os fios de cabelo que perdi durante o tratamento quimioterápico. Assim, o casulo é construído camada sobre camada, entrelaçando lã e cabelo.

Confeccionar o casulo remete à cura, mas também à noção de tempo - o tempo necessário à interiorização, ao retorno a si e a um processo de transformação que ultrapassa o corpo físico. O casulo configura-se, assim, como receptáculo da metamorfose. Enquanto a lã pura da ovelha traz calor, abrigo e suavidade, a presença dos cabelos provoca certo desconforto e abjeção, tencionando sensações de acolhimento e estranhamento. É, contudo, esse mesmo casulo que se torna suporte

para o plantio de uma muda de algodão mocó (*Gossypium hirsutum*), variedade nativa do Nordeste brasileiro. Nesse gesto, reinsiro o algodão mocó em seu potencial simbólico e regenerativo, vinculando-o à cura da terra e integrando-o a um processo cíclico de transformação, no qual corpo, matéria e território se entrelaçam.

Com a muda de algodão plantada no vaso-casulo, concluo a performance retomando o gesto da oleação em meu rosto, braços e mãos. Mais uma vez, por meio do óleo, busco a cura que transcende a materialidade do corpo físico, alcançando a dimensão espiritual que nos aproxima do divino - sobretudo quando a experiência da doença nos confronta com a finitude da vida. (Imagem 6)

Imagem 6: *A Jardineira*, 2022, Luciana Valio. Videoperformance. *Still* de vídeo.
[plantio de algodão mocó no casulo de lã feltrado].



Fonte: Beatriz Roque.

Enfim, se em *A Cura da Terra* (2022) por meio do encontro do meu corpo com a natureza, teço um tear para regenerar o solo, em *A Jardineira* (2022) é pela presença e

pela ação do meu corpo - ao feltrar a lã e plantar a muda de algodão mocó - que busco a cura de meu corpo adoecido. Compreendo, assim, que mais do que uma relação com a natureza, essas experiências ativam conexões de ordem transcendente. Terra, sementes, lua, sangue, muda de algodão e lã configuram-se como elementos que possibilitam a interiorização do corpo e sua aproximação com o divino, articulando corpo, natureza, espiritualidade e vida em um mesmo campo de experiência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As performances apresentadas neste artigo buscam uma conexão profunda e integrada com a natureza, alinhando-se ao entendimento de pensadores como Krenak, Gudynas e Viveiros de Castro, para quem a natureza é parte inseparável da vida, em seus aspectos físicos e metafísicos. Essa perspectiva amplia nossa compreensão para além da matéria física, reconhecendo a interconexão entre todos os seres.

A prática artística, conforme destacado por Glusberg (1987), possibilita expressões que transcendem as formas tradicionais, criando espaços para vivências e trocas inusitadas, talvez até seria possível considerar como espaços para confluências humanos e não humanos. Tal abordagem não é inédita, pois artistas como Lygia Clark já investigava a arte diretamente no corpo, por meio das emoções e relações, e Joseph Beuys incorporou elementos do xamanismo e a presença performática na constituição de sua obra, como em *I like America and America likes me*.

Isto posto, meu processo criativo - aqui apresentado nas performances *A Cura da Terra* (2022) e *A Jardineira* (2022) - se posiciona como uma continuidade e um diálogo com esses percursos, ao mesmo tempo em que estabelece uma conexão pessoal e singular, reunindo arte têxtil, arte e natureza, e performance. Desta forma, busca ampliar os limites do fazer artístico e sua capacidade de revelar as múltiplas relações entre corpo, terra e cosmos.

REFERÊNCIAS

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da Performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

GUDYNAS, Eduardo. **Direitos da natureza**: ética biocêntrica e políticas ambientais. Trad. Igor Ojeda. São Paulo: Elefante, 2019.

MIGNOLO, Walter D. **The darker side of western modernity**: global futures, decolonial options. Durham & London/US: Duke University Press. 2011.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp. 347-399.