

# DESKIO

edição 18

2025



arte memória patrimônio

# DESVIO

Revista Desvio / Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. V. (10), n.(1) (2025). - Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro 2025.

Semestral

ISSN: 2526-0405

1. Revista publicada por alunos e ex-alunos da Escola de Belas Artes da Universidade Federal Do rio de Janeiro. 2. Arte, memória e patrimônio. I. Revista Desvio. II. Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. II> UFRJ.

Katia Taucei Perez - Bibliotecária responsável - CRB 4537

CDD : 700

Publicação Semestral de alunos e ex-alunos da Escola de Belas Artes – UFRJ vinculada ao Projeto de Extensão EBA para fora

Ano 10, n.1 | Maio de 2025.

Revista da Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ed. 18 Maio de 2025.

# Expediente

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

## REITORIA E PRÓ-REITORIA

### Reitor

Roberto de Andrade Medronho

### Vice-Reitora

Cassia Curan Turci

### Pró-Reitora de Graduação - PR1

Maria Fernanda S. Quintela da C. Nunes

### Pró-Reitor de Pós-graduação e Pesquisa - PR2

João Torres de Mello Neto

### Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento - PR3

Helios Malebranche

### Pró-Reitora de Pessoal - PR4

Neuza Pinto

### Pró-Reitora de Extensão - PR5

Ivana Bentes Oliveira

### Pró-Reitora de Gestão e Governança - PR6

Cláudia Ferreira da Cruz

### Pró-Reitor de Políticas Estudantis - PR7

Eduardo Mach

## ESCOLA DE BELAS ARTES

### Diretora

Madalena Ribeiro Grimaldi

### Vice-Diretora

Larissa Elias

# Equipe

## > Coordenadores



**Coordenadora do Projeto de  
Extensão “EBA para FORA”**

Odila Rosa



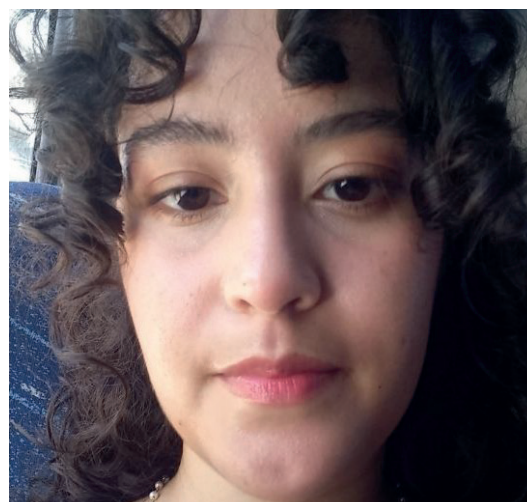
**Editora-Chefe da Revista  
Desvio**

Gabriela Lúcio



**Editor-Chefe da Revista Desvio**

João Paulo Ovidio



**Editora-Chefe da Revista Desvio**

Débora Poncio

# > Extensionistas EBA-UFRJ



## **Formatação ABNT**

Luiza Venancio Palauro Netto



## **Diagramação/Template**

Lavínia Barros de Oliveira



## **Diagramador e Revisor**

Matheus Luiz G. Baptista



## **Revisão das Regras de Publicação e do Template**

Rayssa Gonçalves



## **Webdesigner**

Erika Oliveira



## **Diagramação**

Marcelo Pilling



**Diagramação**

Thais Oliveira



**Diagramação**

Gabriel Francis



**Programadore**

Amai Nikaido da Cruz



**Avaliadora e revisora**

Julia Cordeiro Bastos Alvim



**Avaliador e revisor**

Benjamin Grando

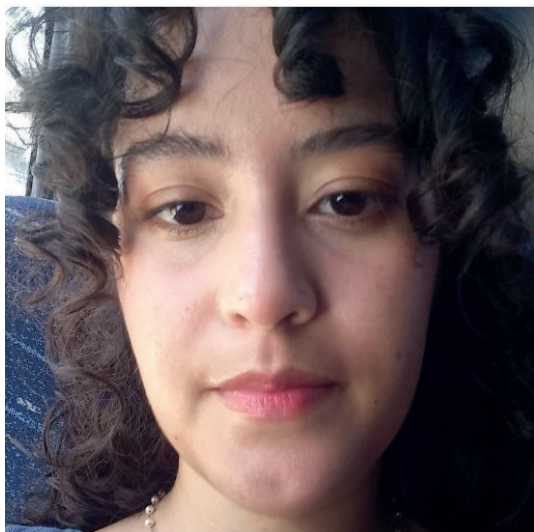
## > **Extensionistas externos - Membros da equipe da Revista Desvio**



Amanda Reis Tavares Pereira



Emmanuele Russel



Debora Poncio



Carolina Kramm Lewandowski



Natalia Candido



Matheus A. Krustx

# Editorial

Começamos o ano de 2025 com a primeira edição deste ciclo, reafirmando o compromisso da Revista Desvio em **estimular reflexões nas áreas de arte, memória e patrimônio no Brasil**.

Ao longo da história e da história da arte, a produção artística institucional - ou seja, as obras de arte, exposições, projetos culturais e outras manifestações artísticas que são criadas, promovidas ou legitimadas por instituições reconhecidas no campo da arte e da cultura - esteve sob domínio de uma hegemonia criada promovida por grupos detentores de poder na sociedade. Apresentada como universal, essa narrativa canônica refletia, na verdade, visões específicas - colonial, eurocêntricas, racistas e patriarcais. Em contrapartida, as experiências e contribuições artistas historicamente excluídos, como mulheres, povos indígenas, negros e LGBTQIA+, foram sistematicamente ignoradas, silenciadas e apagadas. Esse cenário de exclusão resultou em um **panorama cultural desigual**, reforçando a hegemonia colonial e excluindo as vozes e expressões de povos subalternizados.

Atualmente, vivemos um momento de aparente transformação nas instituições de arte brasileiras. Novos atores passam a ocupar espaços no cenário cultural, trazendo à tona vozes e perspectivas antes não valorizadas. Entretanto, as criações artísticas desses grupos são com frequência reduzidas à mercantilização de pautas sociais, como ocorre com o **pink money** e **backwashing** onde o discurso e símbolos desse movimentos são utilizados sem

que haja um compromisso real com a comunidade, e no **feminismo liberal**, que reduz o discurso de empoderamento a uma estética vendável. Essas estratégias esvaziam o significado original dessas expressões culturais, desconsiderando que elas carregam histórias de resistência, identidades e contextos profundos que precisam ser valorizados em sua complexidade.

A mera inclusão desses sujeitos, portanto, não é suficiente para alterar as estruturas que perpetuam as desigualdades no cenário cultural. Para que a diversidade seja realmente efetiva, não basta ter visibilidade, transformar as bases do sistema que perpetuam essa exclusão deve ser prioridade. Como destaca Françoise Vergès em *Decolonizar um Museu*<sup>1</sup>, é fundamental questionar e redefinir as narrativas herdadas do colonialismo, ainda presentes nas instituições culturais - **desaprender para aprender**. Para isso, a arte deve ser reafirmada como um espaço de resistência, um meio pelo qual se possa contestar desconstrução das narrativas coloniais e opressivas.

Diante desse cenário, cabe a nós — estudantes, professores, artistas e demais profissionais das artes — não apenas resistir, mas também propor novos caminhos. A transformação do campo artístico deve ser uma luta coletiva, pautada pelo esforço de reimaginar esses espaços e questionar as narrativas dominantes.

Nesta edição, a arte da capa é da artista e pesquisadora independente, Lui Trindade, com a obra **O Anjo Caído (2023)**. A artista parte da investigação que integra prática experimental e pesquisa teórica para discutir o corpo como um espaço-plataforma que elabora experiências de maneira diluída e fluida. A página dupla, por sua vez, é assinada pelo artista e curador Matheus Crespo, com a obra **Lapsos-Contínuos (2024)**. Crespo propõe uma reflexão sobre a raiz como tecnologia e comunicação, evocando as profundas relações entre a diáspora negra e a natureza.

Esta edição reúne dez textos que exploram uma variedade de temas, cada um trazendo contribuições únicas para o debate sobre a diversificação do campo cultural. Entre as produções, destacam-se artigos, ensaios, críticas,

---

<sup>1</sup> VERGÈS, Françoise. *Descolonizar um Museu*, São Paulo: Ubu, 2023.

resenhas e relatos, que enriquecem a discussão com múltiplas perspectivas e abordagens.

Os artigos são de: Frederico Le Blue Assis, que aborda o conceito Arteturismo e o turismo sustentável. Liége Santos e Jonathan Fonseca, que se debruçam sobre o orixá Omolu e o repertório de significações que circundam essa divindade, elaborando uma reflexão sobre a transitoriedade da existência. Cristiane Alves de Oliveira, explora o oratório Múltiplo Escultural do Mestre Paquinha. Gabriel Mendonça da Silveira, que realiza uma análise da pintura a óleo Marc'Antonio Pasqualini coronato da Apollo (1641). Luís Silva, que oferece uma reflexão sobre a participação das mulheres na cultura Hip Hop e seu papel delas ao longo da história desse movimento.

Os ensaios são escritos por Aldene Rocha, que investiga o imaginário e os saberes populares, integrando memórias urbanas apagadas, e por Luisa Moraes Friaça Silva, que explora os “quartinhos da bagunça” e seu fascínio pela permanência do inútil e o afeto inefável.

A 18ª edição também integra a crítica de Aline Chagas sobre o filme Zona de Interesse (2023) do diretor inglês Jonathan Glazer, e a resenha escrita por Iago Ribeiro do álbum musical Acelero (2024), da banda carioca Crizin da Z.O. Para encerrar esta edição, apresentamos um relato dos artistas Mandú e Vicente Baltar sobre a realização da exposição coletiva intitulada “A cada passo desta terra há um cemitério e a novifluência do que há de surgir” (2024), título que também dá nome ao texto.

Com esta edição, esperamos **fomentar o diálogo cultural e artístico**. Agradecemos por nos acompanhar e desejamos que a leitura inspire novas ideias e ações transformadoras. Que 2025 seja um ano de avanços significativos rumo a um campo artístico e cultural mais inclusivo.

**Boa Leitura!**

**Débora Poncio Soares**  
**Editora-Chefe da Revista Desvio**  
**Março de 2025.**

# Sumário

13

## **ZONA DE INTERESSE: SONS DO HORROR E A BANALIDADE DO MAL**

Aline Chagas

17

## **ARTETURISMO PATRIMONIAL: PATRIMÔNIO, DESENVOLVIMENTO E TURISMO SUSTENTÁVEL EM PIRENÓPOLIS (INSPIRI, PIRI`NOVA E PIRENEUS 360º)**

Frederico Le Blue Assis

26

## **SILÊNCIO, ELE ESTÁ ENTRE NÓS: OMOLU E AS SEMÂNTICAS DA MORTE**

Liége Santos

Jonathan Fonseca

39

## **REVELAR O (IN)VISÍVEL**

Aldene Rocha

48

## **ORATÓRIO MÚLTIPLO ESCULTURAL: SUA ESSÊNCIA E DEVOÇÃO PELAS MÃOS DO MESTRE PAQUINHA**

Cristiane Alves de Oliveira

63

## **O PECADO DA CARNE E O TEATRO DA VIDA: O QUADRO MARC'ANTONIO PASQUALINI CORONATO DA APOLLO DE ANDREA SACCHI**

Gabriel Mendonça da Silveira

**76**

**ONDE ESTÃO AS MULHERES? UMA REFLEXÃO SOBRE A PRESENÇA DO FEMININO NA CULTURA HIP HOP**

Luís Silva

**86**

**REALIDADE A 170BPM: O ACELERO (2024) DE CRIZIN DA Z.O.**

Iago Ribeiro

**90**

**O NÃO-LUGAR E A NÃO-OBRA: NOTAS SOBRE A POÉTICA DOS “QUARTINHOS DA BAGUNÇA” E SEUS RETRATOS**

Luisa Moraes Friaça Silva

**100**

**A CADA PASSO DESTA TERRA HÁ UM CEMITÉRIO E A NOVIFLUÊNCIA DO QUE HÁ DE SURGIR - CONVERSA ENTRE ARTISTAS**

Mandú e Vicente Baltar

**108**

**PÁGINA DUPLA**

Bruca Manigua

**109**

Matheus Crespo

**110**

**CAPA**

**O Anjo Caído**

Lui Trindade

# ZONA DE INTERESSE

## SONS DO HORROR E A BANALIDADE DO MAL

*Aline Chagas*<sup>1</sup>

**Palavras-chave:** Banalidade do mal; Cinema; Zona de Interesse; Imagem.

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Artes Visuais, na linha de pesquisa de Imagem e Cultura, do PPGAV da Escola de Belas Artes da UFRJ, bacharel em Gravura pela mesma instituição. Graduanda em Psicologia pela UERJ. Mestre em Artes pelo PPGCA-UFF. Pesquisa Cinema e América Latina sob regimes ditatoriais. Contato: chagasferb@gmail.com.

---

Na Polônia, um casal, seus filhos e empregados moram em uma casa com jardim, cercada por uma bela paisagem verde, um lago e o complexo de Auschwitz-Birkenau – onde morreram mais de um milhão de pessoas durante a Segunda Guerra Mundial. O comandante Rudolf Höss (Christian Friedel) e sua esposa Hedwig (Sandra Hüller) vivem de forma tão ordinária quanto possível em um ambiente amistoso, típico de uma família tradicional pequeno-burguesa. Ele é um bom pai e militar com algum reconhecimento. Ela, uma dona de casa dedicada à educação dos filhos.

A casa em questão era um campo, do qual restou apenas o muro do acampamento, disfarçado pelas videiras plantadas pela família no intuito de disfarçá-lo.

Adaptado do livro homônimo de Martin Amis, a narrativa prioriza a perspectiva do diretor Jonathan Glazer, que o faz de forma impecável e sem julgamentos morais em seu ponto de vista. Fica a cargo do espectador o que é ou não asqueroso no excesso de normalidade diante do horror. Não há monstros ali. E é isso que choca.

Há dois protagonistas: o som e a banalidade do mal (Arendt, 1999), um conceito de Hannah Arendt debatido à exaustão para falar do tema. No entanto, não falaremos aqui de mais um filme sobre a Shoah. Numa narrativa dupla, o espectador desfruta da ambiguidade desde a primeira cena. Tal como a família, ciente do que se passa fora daquele cenário.

Num primeiro confronto com o desconforto da ausência imagética, a obra começa em tela preta.

Um filme de guerra que opta por banalizar até os diálogos, e traz um silêncio desconcertante por parte da família protagonista. O tempo da narrativa acompanha a lentidão de um dia a dia preenchido por trivialidades, em que o ápice do desconforto da esposa é uma hipotética mudança de cidade fruto de uma promoção. Para o Comandante, a preservação dos arbustos que embelezam e decoram o ambiente têm mais importância do que o que se ouve vindo dos campos.

Na literatura, Arendt desassocia da figura do nazista a monstruosidade atribuída a esses criminosos. O filme confirma. Não se trata de atribuir insignificância aos crimes de guerra, mas de nomear com clareza quem os comete. O genocídio é uma forma de extermínio que só compete aos humanos e o que a autora traz à tona é uma vida absolutamente normal diante da violência. Portanto, liga o mal ao cotidiano, tomando a trajetória do tenente coronel da Alemanha Nazista, Adolf Eichmann, como ponto de partida.

Assim, o que Zona de Interesse tem de diferente de outros filmes é a clareza de que todos estão cientes do que se passa além dos muros, inclusive nós, a despeito da ausência de imagens explícitas de violência – uma opção estética que lembra *A fita branca* (2009) do cineasta austríaco Michael Haneke. Um filme situado às vésperas da Primeira Guerra numa aldeia tão pacífica quanto parece ser a casa dos Höss.

Os elementos que escancaram o nazismo, caso fossem retirados, não amenizariam o desconforto causado. Há algo de errado naquilo que não vemos. Em uma das cenas, com o breve plano fechado no Comandante, é a sonoridade e a fumaça que sugerem câmaras de gás do campo de Auschwitz.

Desta vez, os gritos são continuados em uma tela branca.

São raras as aparições literais dos judeus, que não têm fala ao longo do filme. No entanto, há alguns elementos que sinalizam sua presença: as maçãs espalhadas por uma jovem na grama, o casaco de pele, o batom, as cinzas e seus restos mortais que Rudolf encontra numa tarde enquanto nada com as crianças.

As flores plantadas no solo do que um dia fora campo seguidas pela tela vermelha e os sons destoantes.

O filósofo e historiador francês Georges Didi-Huberman visitou, fotografou Auschwitz-Birkenau em junho de 2011 e escreveu:

**"A destruição dos seres não significa que eles foram para outro lugar. Eles estão aqui, decerto: aqui, nas flores dos campos, aqui, na seiva das bétulas, aqui, neste pequeno lago onde repousam as cinzas de milhares de mortos"**

**(Didi-Huberman, 2017, p. 61-62)**

O filme recebeu cinco indicações ao Oscar de 2024: Melhor Fotografia, Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Roteiro Original e Melhor Filme Internacional – categoria na qual venceu. Indicações já previsíveis em obras com a mesma temática. Porém, com uma perspectiva que rompe com as especificidades da história. Atemporal, é sobre nossa capacidade de conviver com o genocídio – não o dos judeus apenas ou aqueles que se passaram antes que Raphael Lemkin os tivesse nomeado, mas os que ocorrem ainda hoje diante de nós e ignoramos. Pelo desfecho, é ainda sobre memória.

O cinema, em razão de sua capacidade de integrar diversas linguagens, cria uma experiência imersiva que dialoga tanto com a realidade quanto com a imaginação – via a ser bastante explorada em Zona de Interesse. O teórico francês André Bazin ratifica a ideia de que o cinema não se trata apenas de uma reprodução mecânica da realidade, mas de uma forma de arte que revela a essência do mundo. Bazin o pensa como uma arte ontológica, que busca a verdade do ser, valorizando o plano-sequência e a profundidade de campo como formas de respeitar a integridade do real. Assim, o diferencia por sua capacidade de capturá-lo em sua complexidade, oferecendo uma nova maneira de compreender o tempo e o espaço através da imagem em movimento. No ensaio Redescubramos o cinema, escrito na década de 1940, propôs:

**"Sonhemos com o extraordinário espetáculo que nos é dado: o nascimento de uma arte tão importante devido à sua novidade estética, a pintura do movimento, e também por suas consequências sociais sem precedentes (...) O mundo se faz, uma arte está sendo criada, uma arte que é necessário manter(...) Redescubramos o cinema!"**

**(Bazin, 2016, p. 157-158).**

Em Cascas, Didi-Huberman tece um comentário acerca de uma de suas fotografias que, segundo ele, é muito mais complexa do que a banalidade da imagem em si. O autor propõe um olhar além do vazio das estradas de Auschwitz, um olhar arqueológico, a fim de “comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (Didi-Huberman, 2017, p.41). Assim, a memória não pode ser reduzida ao que está claro e visível (Ibid., p. 67), porque nem sempre o que vemos é suficiente para trazer à consciência o peso do que se passou. De certa forma, Jonathan Glazer faz algo parecido ao mostrar o memorial.

Arendt sugere o desenvolvimento de senso crítico como alternativa para que futuras gerações não cometam os mesmos crimes. Talvez por isso o tema não tenha se esgotado.

No final, o horror permaneceu e a capacidade de ignorá-lo também.

---

## BIBLIOGRAFIA

ARENDT, H. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1999.

BAZIN, A. **O Realismo Impossível / André Bazin: seleção, tradução, introdução e notas Mário Alves Coutinho**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. Tradução: André Telles. 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2017.

# ARQUITETURA DO TURISMO ARTÍSTICO:

EDUCAÇÃO PATRIMONIAL, TURISMO  
CULTURAL, URBANISMO TURÍSTICO  
E DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL  
EM PIRENÓPOLIS (INSPIRI, PIRI`NOVA E  
PIRENEUS 360º)

*Frederico Le Blue Assis*<sup>1</sup>

O presente artigo analisa algumas formas de salvaguarda e divulgação educomunicativa patrimonial na contemporaneidade, através da educação patrimonial multimídia, que consiga amalgamar uma rede de parceiros atuantes do setor governamental, empresarial (hoteleira, gastronomia e comércio de produtos e serviços em geral), cultural, ambiental, educacional e associativo em uma cidade colonial turística de Goiás, Pirenópolis. Por meio dessas pontes entre pontos de vistas diversos, será possível despertar ou consolidar nos moradores e visitantes de Pirenópolis uma consciência socioambiental, urbano-patrimonial e artístico-cultural, que aponte também para a criação de memórias sociais para o futuro e do futuro?

**Palavras-chave:** Patrimônio; Sustentabilidade, Turismo Cultural;  
Ecoturismo; Educação Patrimonial;

---

<sup>1</sup> Pós-Doutor em Artes EBA/UFMG, pós-doutorando em Territórios Culturais do Cerrado TECCER/UEG, Doutor em Planejamento Urbano e Regional PPUR/UFRJ; mestre em Memória Social PPGMS/UNIRIO; graduado em Comunicação Social FIC/UFG; Idealizador do Movimento Artetutura e Humanismo; Editor da Editora Brasilha Teimosa e da Coleção "Artetutura e Humanismo: Olhar do artista, mãos de arquiteto" e autor de livros, filmes, músicas e WEB séries de educação política patrimonial e socioambiental. Contato: editorabrasilhateimosa@gmail.com

# INTRODUÇÃO AO ARTETURISMO

Este projeto de pesquisa e extensão, produzido pelo Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (PPGTECCER), da Universidade Estadual de Goiás (UEG), apontou para uma metodologia cultural-científica, que por meio da atividade de pesquisa e extensão aponte para novas formas de fazer ciência, arte e educação, no caso, fazendo também uma simbiose entre o turismo, a sustentabilidade e o patrimônio. A busca por novos métodos de políticas públicas turísticas sustentáveis em Goiás e no Brasil se faz necessária em paralelo com um esforço de comunicação e educação socioambiental e patrimonial (natural) dos territórios com potencial turístico; no que permita dar visibilidade pública à Pirenópolis em momento pós-pandêmico, através de ações educativas de interfaces urbanas, sociais, ambientais, turísticas e culturais.

A plataforma virtual inspirenopolis do projeto vai divulgar, assim, os materiais artísticos inspirados na cultura material e paisagem cultural de Pirenópolis, a serem catalogados e produzidos pelo grupo de pesquisa e os interlocutores do projeto, visando contribuir também para obtenção de título de Patrimônio da Humanidade junto à UNESCO. Por meio de exposições virtuais de imagens e músicas, será explorada uma ferramenta multirefex de educomunicação aplicada ao estudo, defesa e projeção do patrimônio, memória, arte, sustentabilidade, turismo e ciência em Goiás e no Brasil, com foco no Cerrado Brasileiro.

Entre os objetivos centrais do projeto, podemos citar os seguintes: colaborar no processo de reconhecimento patrimonial arquitetônico, natural e imaterial da cidade,

no sentido de criar coesão identitária para catalisar os esforços governamentais, associativas e civis para obtenção do título de patrimônio da humanidade, por meio da chancela da UNESCO; Elaborar e realizar uma pesquisa de etnografia visual e sonora sobre a cidade Pirenópolis, visando exposição virtual itinerante de viagens de acervos particulares suscitar uma cartografia artística sobre o patrimônio cultural material e imaterial sobre a cidade de Pirenópolis-GO; Elaborar e realizar como legado da pesquisa uma ação cultural por meio de um filme musical colaborativo, diversos documentários colaborativos e uma exposição virtual itinerante sobre Pirenópolis a partir de acervos particulares, acadêmicos e oficiais; Suscitar o debate interdisciplinar e trans-regional sobre o tema urbanismo turístico artístico como política pública de desenvolvimento urbano (regional) sustentável, e Desenvolver e manter uma plataforma digital para divulgação cultural e turística que aponte para novas perspectivas de inovação empreendedora na área de economia criativa e turismo cultural.

Entre os objetivos específicos, vale mencionar os seguintes: destacar a importância da memória coletiva, da fotografia e música de viagens como ferramenta sustentável de comunicação e projeção de locais turísticos e históricos; contribuir com o material em eventos, feiras, congressos, simpósios e afins; utilizar a tecnologia artística e logística gerada para como plataformas de difusão de ideias, resgate cultural e interatividade; utilizar a tecnologia artística e logística gerada para como plataformas de difusão de ideias, resgate cultural e interatividade; valorizar a importância da extensão universitária como mecanismo prático exem

plar de ensino participativo, bem como das ferramentas tecnológicas e digitais, no tocante a interatividade imersiva dos alunos com conteúdo teórico ensinado, preparando a universidade para repensar suas metodologias em função da pandemia e da curricularização da extensão; realizar contrapartida social com compartilhamento da expertise técnica, cien-

tífica e cultural com moradores em áreas de vulnerabilidade social, e reposicionar a Universidade Estadual de Goiás em escala regional e nacional, como polo de excelência científica e cultural, atuante em todas as suas unidades na mediação extensiva entre universidade e comunidade, reestruturando a Unidade Pirenópolis por meio de atividades de pesquisa, extensão e ensino.

## OBJETIVOS E RESULTADOS DA INTERFACE ENTRE ARTE, TURISMO E ARQUITETURA (URBANISMO)

A proposta do Projeto INSPIRI foi a de contribuir de forma assertiva e empática para formação de consenso e coesão social sobre a relevância histórica, econômica e ecológica, apontando para uma mobilização máxima e efetiva da comunidade pirenopolina, em prol da defesa do seu patrimônio edificado, natural e imaterial. Este projeto fortaleceu também a pesquisa e extensão universitária da UEG em Pirenópolis através do suporte teórico do Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado da Universidade Estadual de Goiás (PGTECCER-UEG), especialmente, propiciando uma mediação entre conhecimento científico e o espaço acadêmico, e o saber local e o cotidiano social goiano, bem como o desenvolvimento de projetos de pesquisa e a promoção de intercâmbio interinstitucional que são diretrizes estabelecidas pela Capes.

Por apontar como atividade investigativa e extensiva modelo, apresentamos uma proposta que mobilizou o Programa, bem como a Universidade como um todo, sobretudo, a Unidade Pirenópolis, que se encontra, atualmente, pouco utilizada, com baixa oferta de cursos. Para isso, nos beneficiando do INSPIRI ser um projeto de pesquisa e extensão que contempla uma

plataforma de divulgação científica-cultural para produzir e promover atividades artísticas e acadêmicas relacionadas ao tema do patrimônio arquitetônico, natural e cultural (material e imaterial) de Pirenópolis.

INSPIRI tentou fazer um recorte utópico e distópico sobre o anedotário socioespacial urbano e rural de Pirenópolis, "inspirado" por seu patrimônio arquitetônico, natural e cultural (material e imaterial). Um projeto sonoro visual e (eco)turístico cultural, ferramenta multifuncional e multimídia de arte-educação educomunicação aplicada ao ensino, à pesquisa, à defesa e à divulgação do patrimônio, memória, arte, sustentabilidade e turismo em Goiás e no Brasil, catalisou a criação de acervos tradicionais e históricos, além de produzir novos por meio de conteúdos informativos e artísticos, das mais diferentes linguagens e técnicas, sobre seus ambientes construídos ("Pedras"), naturais ("Rios") e vividos ("Almas"). Com essa intertemporalidade estética, narrativa e tecnológica será possível apontar para uma interface entre o conhecimento científico e o olhar artístico, bem como entre o saber local e a paisagem cultural, visando criar e aprimorar políticas públicas sustentáveis de gestão patrimonial da capital da cultura do Centro-Oeste.

INSPIRI teve ressonância com os esforços governamentais, associativos e empreendedores em curso, que visam reverter o processo de deseconomia na cidade, após mais dois anos de relativo isolamento urbano do município. Sendo o Cerrado um domínio situado no centro do continente sul americano, e que está passando por um intenso processo de transformações socioeconômicas nas últimas décadas que resultou em desenvolvimento econômico, crescimento demográfico, urbanização acelerada e maior integração logística com as outras regiões brasileiras, com implicações para seu “imaginário urbano” (SILVA, 2014). No entanto, esse processo de modernização trouxe também consequências danosas, tais como a degradação ambiental, o crescimento desordenado das cidades, o perigo de desaparecimento das expressões culturais e saberes dos grupos tradicionais. Nesse sentido, o INSPIRI permitiu criar estratégias educacionais de educação patrimonial por envolver ações de investigação, pesquisa, análise crítica e sistematização de um conhecimento do domínio do Cerrado nos seus aspectos históricos, geográficos, culturais, econômicas e sociais.

Este projeto de pesquisa e extensão produzido pelo PPGTECCER e o Movimento ARTEtutura e HUMANismo (ARTEteTURismo) construiu uma cartografia e metodologia cultural-científico de novas formas de fazer ciências, arte e educação, no caso, fazendo também uma simbiose entre o turismo, a sustentabilidade e o patrimônio. A busca por novos métodos de políticas públicas turísticas sustentáveis em Goiás e no Brasil se fez necessária em paralelo com um esforço educacional socioambiental e patrimonial (natural) dos territórios com potencial turístico; no que permita dar visibilidade pública à Pirenópolis em momento pós-pandêmico através de ações educativas de interfaces sociais, ambientais, turísticas e culturais.

Este modelo de intervenção socio-cultural e fruição ecoturística, em sintonia com a produção de conteúdo de turismo narrativo na cultura digital (Instagram), permitiu apontar para o reposicionamento da cidade de Pirenópolis, enquanto destino turístico de turismo de experiência, para além da atual tendência de turismo de final de semana instagramável. No que permitirá também a renovação de seu público, não necessariamente calcada no turismo religioso fomentado pela cidade durante as festividades devocionais de Folia do Divino (Divino, Império e Cavalhadas), conforme mostra extensa pesquisa etnográfica de Brandão (1999; 2015).

A plataforma virtual inspirenopolis do projeto permitiu divulgar, assim, os materiais artísticos inspirados na cultura material e paisagem cultural de Pirenópolis, a serem catalogados e produzidos pelo grupo de pesquisa e os interlocutores do projeto. Por meio de exposições virtuais de imagens e músicas, será explorada uma ferramenta multitarefas de educação aplicada ao estudo, defesa e projeção do patrimônio, memória, arte, sustentabilidade e turismo em Goiás e no Brasil.

A ideia seria utilizar o rico acervo de poéticas espaciais realizadas nessa cidade goiana, oriundas de acervos pessoais e públicos, no que possa contribuir para criar um empoderamento e pertencimento local narrativo poético-espacial, enquanto passo identitário refundante, criador de mínima coesão social, para catalisar um possível processo de obtenção de título de Patrimônio da Humanidade junto à UNESCO. Além disso, foi preparado o material audiovisual para um futuro projeto tecnológico de arte-educação nas escolas públicas para estimular a produção de narrativas geopoéticas por parte dos alunos, visando ensinar as crianças a utilização das câmaras de vídeo.

Entre outros resultados mais diretamente esperados, é possível elencar os seguintes itens:

1. Consolidação das linhas de pesquisa do programa ligadas à temática dos territórios culturais, bem como, à produtividade extensiva e cultura do Programa e da Unidade Pirenópolis da UEG;
2. Criação de Rede de Pesquisa junto à Fundação de Amparo à Pesquisa de Goiás (FAPEG), com pesquisadores envolvidos no TECCER-UEG, no Lapihcer e no Grupo de Pesquisa História do Cerrado Brasileiro, visando o fomento a pesquisas conjuntas;
3. Criação de mecanismos para divulgação de resultados de pesquisas, fontes de pesquisa e atividades de extensão relacionadas à Pirenópolis e região, desenvolvidas pelo TECCER e parceiros;
4. Estudo de reestruturação da Unidade Pirenópolis para oferta de cursos de graduação e pós-graduação ligados aos professores do TECCER e rede de entidades e pesquisadores parceiros, formação das bases para uma coordenadoria de extensão e diretório acadêmico na instituição, atualmente, inexistentes;
5. Participação de Eventos Nacionais e Internacionais;
6. Publicação de artigos em revista eletrônica afins ao tema da pesquisa;
7. Ampliação do acervo bibliográfico sobre Turismo e Patrimônio cultural sustentável do TECCER;
8. Realização de reuniões de trabalho que fortaleçam a interdisciplinaridade com parceiros de outras universidades para ajustes metodológicos e discussão sobre os resultados preliminares;
9. Análise das políticas públicas de enfrentamento aos problemas sociais e econômicos;
10. Realização de fóruns de debates à cerca da questão patrimonial em Goiás, em interface com o tema dos Territórios e Expressões Culturais no Cerrado;
11. Ampliação da produção científica-acadêmica e cultural-extensiva do TECCER, bem como estímulo à pesquisas sociais, urbanas e culturais sobre o desenvolvimento sustentável em cidades turísticas em Goiás;
12. Produção de divulgação científica no meio jornalístico digital com formação de clipping sobre o projeto;
13. Contribuição para retomada econômica e cultural da cidade de Pirenópolis no período pós-pandêmico;

A mídia espontânea gerada através do projeto e Plataforma “inspire-nopolis”, que divulgou o patrimônio arquitetônico, ambiental e cultural da cidade Pirenópolis contribuiu para

minorar os impactos socioeconômicos negativos da pandemia na cidade, que depende, predominantemente, da atividade turística e artística para gerar receita pública e renda privada.

## **METODOLOGIA ARTETETURÍSTICA E O DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL EM PIRENÓPOLIS**

---

A Metodologia empregada baseou-se em problema e projeto, pesquisa-ação e arte(etno)metodologia aplicada à pesquisa de educação patrimonial, que serão a base de fundamentação para elaboração e realização de atividades de divulgação científica e cultural, como exposições de fotografias analógicas-digitais e obras hipertextuais-interartísticas do material pesquisado e produzido. O uso da educomunicação foi apresentado como um recurso multissetorial de política pública urbana, social, cultural, ambiental, humanista e turística. Sob a ótica transversal de linguagens a realização dos produtos culturais decorrentes da pesquisa sobre a percepção e imaginário urbano (rural e urbano) sobre Pirenópolis, podem servir de instrumento efetivo de sensibilização e de consciência histórica-urbana e sócio-ambiental, por meio de ecopoéticas criadoras de heterotópicas (FOUCAULT, 2015). Para isso, foram utilizadas a técnica de criação, por meio de mapas mentais e cartografias imaginárias.

A opção por interterritorialidades de linguagens, estéticas e paisagens (AMARAL, 2008) colaborou na argumentação e no convencimento, como também coaduna com a urgência de uma educação interdisciplinar a serviço da vida e da realidade social brasileira. Explorando estes canais de Comunicação, por meio de uma plataforma digital, o projeto apontou para o pla-

nejamento e criação de um acervo-mapa colaborativo dinâmico, a ser desenvolvido em parceria com professores e alunos da UEG e da Rede Pública. O uso de linguagem multimídia, aplicada à sustentabilidade patrimonial em Goiás, com foco em Pirenópolis, permitiu dar maior amplitude ao conhecimento científico e saber cultural, servindo como mecanismo de informação, cultura e educação – e de saúde pública, como em momentos de pandemia – para novas gerações de entusiastas da diversidade cultural (material e imaterial) e biodiversidade (orgânica e inorgânica) do Cerrado.

A justaposição de uma abordagem prático-participativa com uma interdisciplinar visou aperfeiçoar um modelo digital de exposição virtual (audiovisual) e turismo digital, que em termos de design e estratégia educ comunicativa contribua para uma metodologia baseada em projetos e problemas não-linear do ensino das artes, da comunicação, do turismo, da antropologia e da própria educação. O recurso à educação patrimonial, em uma perspectiva socioambiental, enquanto estratégia de divulgação científica, foi utilizado tanto na plataforma virtual do projeto, a ser desenvolvida e alimentada pelos pesquisadores do grupo de pesquisa, composto por docentes, alunos da graduação, do mestrado e do pós-doutorado do TECCER.

Dada a condição pós-moderna da vida mental urbana estruturante, mesmo antes da Pandemia de COVID-19, havia diversos tipos e níveis de precarização da vida pública e da sociabilidade, causadas pelo embrutecimento sociofóbico, em função da hipertrofia das malhas urbanas, das tecnologias comunicacionais e do “consumismo ciberfetichista” (RENDUELES, 2016) –, assim, a cultura digital surge como mais um aliado para inovação em termos de metodologia científica educacional, permitindo a efetivação de políticas de saúde pública sanitária e mental, bem como, uma estratégia política de preservação patrimonial natural e cultural (material e imaterial), por meio de um projeto cultural de conscientização socioambiental.

A consolidação dos novos paradigmas metodológicos de educação (socio) ambiental em Goiás, passa por considerar “sustentabilidade” como sinônimo de complexidade (LEFF, 2003), para além do caráter ecológico, propriamente, por meio da noção de multidimensionalidade do território, enquanto meio ambiente urbano, político, econômico, tecnológico, social, científico, ético e cultural (MALVEZZI, 2013). O que propicia, assim, uma preservação não somente do bioma Cerrado, mas também uma valorização das tradições culturais humanas referentes a sua paisagem cultural, potencializando processos resistenciais de suas múltiplas identidades e territorialidades em meio ao tempo acelerado do capitalismo agroexportador que lhe são refratários (MELO; VILELA, 2015).

A experiência arteteturística do ARTEtutura e HUMANismo permitiu utilizar de um instrumental arte(etno)metodológico para salvaguardar ou visibilizar a cultura (material ou imaterial), a memória, a sociabilidade e a urbanidade do Cerrado, como um capital turístico atraente e humanizador das relações de inter-

dependência, normalmente, desiguais, em função de como tem se estruturado o fenômeno do (eco)turismo comercial em Goiás. A realização extensiva do piloto escolhido pelo projeto de pós doutorado para aplicar seu léxico epistemológico foi o projeto INSPIRI de Educação Patrimonial e Turismo Cultural em Pirenópolis, que permitiu testar a validade e replicabilidade do método em questão.

A arte-metodologia do ARTEtutura e Turismo é uma metodologia de reflexão e intervenção artística e arquitetônica no campo da Educação Patrimonial, Urbanismo Turístico, Turismo Cultural e Desenvolvimento Sustentável. Atento à tentativa de malbaratamento da pauta ministerial cultural, que na época teve somente status de secretaria e era subordinada ao Ministério do Turismo, apontou para a interface entre cultura e turismo por meio de uma metodologia de urbanismo turístico, a partir do uso arquitetônico e antropológico da Arte, como política pública social, urbana, ambiental, sanitária e agora, turística, a partir da metodologia baseada em problema e projeto, pesquisa-ação e arte(etno)metodologia. A escolha da cidade de Pirenópolis para aplicar essa ferramenta foi uma estratégia de divulgação cultural das potencialidades turísticas de Goiás e do Cerrado, bem como, científica, do conceito de desenvolvimento sustentável no Estado –, que por motivos biopolíticos e macroeconômicos, tem sido associado ao agronegócio exportador pop-tecnológico, avesso ao conceito de classe e ecologia (XAVIER, 2015), que marginaliza o tema, bem como, outras formas de representações de goianidade.

A reiteração das relações de consumo conspícuo aplicada à fruição turística pós-moderna por meio mais de espaços instagramáveis do que “instantes amáveis”, tem impossibilitado o contato do turista com as histórias orais e memórias coletivas presentes nas redes de vizinhança

e compadrio do lugar visitado. A proposta de divulgar as localidades brasileiras mediante um olhar simbiótico entre o artista, o antropólogo e o aventureiro,

permite ativar vínculos interregionais diminuindo os conflitos latentes inerentes à experiência alhures da alteridade incompreendida (colonismo) (HORNER, 2011).

## OBRA E CONCLUSÃO EM ABERTA

---

Diante do apresentado, repetimos, acredita-se contribuir para investigações dos territórios culturais do Cerrado via atividade de extensão e pesquisa, bem como as análises que se fazem necessárias para repensar as políticas públicas culturais, ambientais, sociais e turísticas relacionadas à apropriação dos bens que a este se associam, sejam em um viés econômico, político, geográfico, cultural, bem como intelectual (cunho científico). Por meio de tal projeto, acresce-se, poderemos fortalecer o conhecimento e, também, colaborar para as políticas de preservação das tradições e potencialização das inovações cerratenses e de seu povo.

O projeto de pós-doc com a metodologia do “ARTeTURismo” perscrutou a arquitetura dos caminhos e descaminhos da arte de viajar e de viajar pela Arte. Isso porque, esta mirada entende as paisagens como substratos naturais e arquitetônicos tangíveis, mas também imateriais. Por meio da cartografia do imaginário e da geografia da infância, por exemplo, os espaços são percebidos como poéticos e culturais, lugares também construídos socialmente pela mente. O Aristotelismo caminhou, assim, para se tornar também um grupo pesquisa transdisciplinar que visa fomentar reflexões e ações de pesquisa e extensão sobre o campo do turismo cultural em intersecção com o desenvolvimento urbano sustentável.

O projeto INSPIRI e seus desdobramentos apontou para um conjunto de ações socioambientais educacionais visuais, sonoras e digitais de caráter cultural e artístico, no que contribua para a conscientização da relevância de fomentar e aprimorar modelos de desenvolvimento urbano (rural) sustentável através do turismo interregional nas zonas rurais e urbanas do Cerrado Brasileiro. A proposta, nesse sentido, valorizou a dimensão do vivido e do cotidiano (saber local) na percepção urbana das paisagens culturais e dos imaginários sociais do Cerrado, por meio de uma educação patrimonial, que aponte para um (etno)turismo de experiência do patrimônio arquitetônico, ecológico e cultural. No que se coaduna com os esforços científicos e culturais de resistências da cultura cerrantense refletidos e apoiados pelo TECCER UEG.

A atuação no âmbito do projeto apontou para a possibilidade de maior controle e participação social nas questões urbanísticas da cidade, visando incentivar, direcionar e fiscalizar as políticas públicas da gestão urbana local. Outrossim, os produtos de inteligência e reflexão como o PIRI´nova, agenda de sustentabilidade de Pirenópolis, criada através do grupo de think tank Pireneus 360 graus que permite cambiar soluções e críticas para o desenvolvimento sustentável para a Serra dos Pireneus, seguem mantidos pelo pesquisador, que acumula um acervo fotomusical para criar novos produtos em breve.

# REFERÊNCIAS

AMARAL, L. **Interterritorialidades: passagens, cartografias e imaginários**. In: BARBOSA, A.;

AMARAL, L.. **Interterritorialidade: mídia, contextos e educação**. São Paulo: SENAC-SESC, 2008.

ASSIS, F.. **Arteteto Responsável: arte urbana como instrumento de políticas públicas urbanísticas**. Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, v.19 n.1, 2019, disponível em <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgau/article/view/11905>, acesso em 23-09-2024.

ASSIS, F.. Arteteturismo: conceitos e práticas educacionais do [eco]turismo cultural [digital] do Movimento Artetutura e Humanismo. **Rosa dos Ventos - Turismo e Hospitalidade**, 14(4), 1180-1207, disponível em <http://dx.doi.org/10.18226/21789061.v14i4p1180>, acesso em 01-07-2024.

BRANDÃO, C.. **De Tão Longe Eu Tenho Vindo**. Goiânia: Ed. UFG, 1999.

FOCAULT, M. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

HORNER, J.. **Geopolítica do Turismo**. São Paulo: Editora Senac, 2011.

LEFF, H.. **A Complexidade Ambiental**. São Paulo: Cortez, 2003.

MALVEZZI, M.. **Sustentabilidade e Emancipação: a gestão de pessoas na atualidade**. São Paulo: Ed. SENAC, 2013.

MELO, S.; VILELA, B.. **O cerrado no tempo da pressa e a educação ambiental na preservação de saberes resistenciais**. LUNAS, D.; XAVIER, G.; LUZ, J.. **Cerrado: projetos políticos atores sociais e dinâmicas do território**. Anápolis: Ed. UEG, 2015.

RENDUELES, C. **Sociofobia: mudança política na Era da Utopia Digital**. São Paulo: SESC, 2016.

SILVA, A.. **Imaginários, Estranhamentos Urbanos**. São Paulo: SESC/SP, 2014.

XAVIER, G.. O agronegócio, poder político e retórica de classe. LUNAS, D.; XAVIER, G.; LUZ, J.. **Cerrado: projetos políticos, atores sociais e dinâmicas do território**. Anápolis: Ed. UEG, 2015.

# SILÊNCIO, ELE ESTÁ ENTRE NÓS<sup>1</sup>

## OMOLU E AS SEMÂNTICAS DA MORTE

*Liège Santos*<sup>2</sup>

*Jonathan Fonseca*<sup>3</sup>

O artigo debruça-se sobre Omolu e o repertório de significações que circundam essa divindade, elaborando uma discussão sobre o sentido da transitoriedade da existência. Para tanto, ancora-se na visualidade, utilizando a semiótica greimasiana como método para explorar as camadas simbólicas presentes em representações artísticas que tratam dos eventos de vida e morte em contextos culturais diversos. Este estudo analisa as obras "A Morte de Prócris" (1495), de Piero di Cosimo, e "A Morte e seu Par Indecente" (1529), de Hans Sebald Beham, ambas produzidas no contexto da cultura renascentista europeia, contrastando-as com "Sonponnoi" de Rotimi Fani-Kayode (1987) e "Flor de Chagas" de Ayrson Heráclito (2013), obras contemporâneas que, partindo de um giro decolonial, restauram a percepção africana sobre a impermanência da vida.

**Palavras-chave:** Cultura; Religiosidade; Candomblé; Omolu; Morte

---

1 Significado da expressão yorubana Atotô, saudação ao orixá Omolu.

2 Artista visual, mulher de terreiro, especialista em Memória Cultural pelo Instituto Federal Fluminense (IFF) e atualmente mestranda no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades na Universidade Federal Fluminense (PPCULT-UFF). Pesquisadora do Laboratório de Estudos em Cultura e Religiosidades (LECRE), bacharel em Direito. Email: liegesantos@gmail.com

3 Pedagogo, especialista em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação (IFRJ) e atualmente mestrando no Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidade na Universidade Federal Fluminense (PPCULT-UFF). Integrante dos grupos de pesquisa Afrovisibilidade: estética e política do corpo negro, e GIRAS Fabulosas. Email: jonathan.fonssecca@gmail.com

---

Omolu, senhor do tempo, das passagens e dos destinos, é uma divindade que transcende a noção comum de mortalidade para abraçar vastas complexidades da existência. Senhor das transições, Omolu molda o tempo com suas mãos invisíveis, tece os fios da vida e da morte com a precisão de quem conhece os mistérios mais profundos. Seus domínios governam o ciclo vital; ele desafia e protege, dançando, em Opanijé, os ritmos eternos de destruição e renascimento. O poder de seu Xaxará não apenas afasta pestes e males, mas também convoca a destruição quando o equilíbrio exige restabelecimento.

Entretanto, e em contraste com essa densidade, o pensamento ocidental, calcado sobre uma narrativa que nega a morte, ou a concebe como punição divina para controle moral, é distante da complexidade simbólica de Omolu, apenas conseguindo compreendê-lo no território do ameaçador e do temível. Por essa lente distorcida, Omolu é percebido não como um protetor ou um mediador das transições, mas como

uma entidade ligada à calamidade e à punição. A solaridade simbólica de seus domínios, que envolvem a regeneração, a cura e a renovação, é desbotada por uma leitura que ignora a dualidade essencial que o Pai da Terra representa.

Neste segmento, o foco recai sobre as manifestações visuais que evocam o ciclo morte-vida-morte, domínio de Omolu, através da análise crítica de trabalhos visuais que proporcionem a possibilidade de um diálogo entre a filosofia afroconfluente e o pensamento europeu. Utilizando a semiótica greimasiana e a observação dos elementos iconográficos, a abordagem propõe interpretar como as camadas de significados nas representações artísticas articulam narrativas sobre as transições da existência, colaborando para o entendimento da substância simbólica e das movimentações subjacentes que informam essas representações<sup>4</sup>.

---

4 A semântica estuda os significados das palavras, frases e textos em diferentes contextos, analisando a construção de sentidos e, no campo das artes visuais, a semiótica explora como elementos como cores, formas e símbolos contribuem para a criação de significados complexos e interpretações além da percepção imediata.

5 Não tenho dúvida de que a confluência é a energia que nos move em direção ao compartilhamento, ao reconhecimento e ao respeito. Um rio não deixa de ser um rio por confluir com outro; ao contrário, ele se fortalece ao tornar-se ele mesmo e outros rios simultaneamente. Quando confluímos, não deixamos de ser quem somos; passamos a ser nós mesmos e mais alguém – rendemos. A confluência é uma força que rende, aumenta e amplia. De fato, essa palavra germinante surgiu em um momento em que nossa ancestralidade me segurava no colo. Na verdade, ela ainda me segura! Sinto-me no colo da ancestralidade e desejo compartilhar esse sentimento.” (Bispo, 2023, p.4)

# O VELHO

---

Este texto objetiva explorar as semânticas do círculo morte-vida-morte, domínio de Omolu, através da análise crítica de trabalhos visuais que proporcionem a possibilidade de um diálogo entre a filosofia afroconfluente e o pensamento europeu, através de suas representações da morte. Utilizando a semiótica greimasiana e a observação dos elementos iconográficos, o estudo se dispõe como as camadas de significados nas representações artísticas articulam narrativas sobre as transições da existência, colaborando para o entendimento da substância simbólica e das movimentações subjacentes que informam essas representações.

Coberto de palha da costa, Obaluaîê transita entre a juventude e a velhice. Seu caminho no mundo é a cura, sua face o reflexo do Sol. Ele é o solo árido, duro e quente, cuja essência luminosa guarda o poder ambivalente da doença e da cura; é o Rei da Terra. Filho rejeitado dos pântanos, foi colhido pelo mar de lemanjá, que lavou suas feridas e o ensinou a navegar sua dor, transformando-o na divindade dos segredos profundos da terra. Varre a peste e o mal, equilibra vida e morte, dá e toma.

Embora carregue o peso do tempo, há no velho a força guerreira da juventude de Xapanã, aquele que oculta na palha sua história e mistério. É também Jagun, o guerreiro que transita entre mundos — ligação entre o aiê e o orum, ponte entre o terreno e o divino, entre a matéria e o espírito. Na velhice, carrega a mesma palha, os mesmos segredos, mas agora com a sabedoria dos ciclos completos — é o passado que se faz presente, a sombra que guarda a memória do fogo.

Jovem e velho, Omolu é um só — a dualidade do tempo, do espaço, da vida que se apaga e renasce. Ele é a força do sol escondido, o curador ferido, a morte que se transforma em renascimento. Como senhor do tempo, das passagens e dos destinos, Omolu é o mestre das transições. Em suas diversas manifestações, ele ora afasta a morte, ora a aproxima, mantendo o equilíbrio entre os mundos e os ciclos da existência, contemplando em silêncio o que deve ser e o que deve cessar. Não apenas governa o tempo, mas também o molda com suas mãos invisíveis, tecendo os fios da existência com a precisão de quem conhece os mistérios mais profundos.

Ao mesmo tempo em que protege, ele desafia. Seus passos em Opanijé dançam o ciclo eterno de destruição e renascimento; seu Xaxará afasta a peste e o mal, mas também convoca a destruição quando o equilíbrio se faz necessário. Ele conhece o fim, mas celebra o recomeço, desenhando a linha tênue entre o que é e o que deve deixar de ser.

Há feridas que não cicatrizam. É ele quem decide quando a dor se transforma em cura, quando o fim se revela um novo começo, lembrando que a morte é apenas uma das muitas faces da vida.

Caprara observa que, em uma interpretação amplamente difundida entre diversas comunidades de terreiros “a manifestação da doença é frequentemente percebida como uma punição divina, um castigo imposto pelos orixás àqueles que, de alguma forma, os ofenderam ou se

comportaram de maneira inadequada” (Verger, 1992, p. 90, apud Caprara, 1998, p. 129). Essa visão, fortemente marcada pela ideia de retribuição, reflete uma leitura ocidental de Omolu, onde a divindade é vista como judicante e impositora de consequências diretas aos atos humanos.

Entretanto, é necessário compreender que atravessada pela ideologia cristã colonial, a representação das divindades africanas foi reinterpretada por meio de um prisma maniqueísta de pureza e culpa, noções centrais ao projeto de dominação eurocêntrico. Conforme ressalta Santos (2024), “a reconfiguração do conjunto simbólico afro-brasileiro foi profundamente influenciada pela interação entre tradições africanas adaptadas e as novas realidades encontradas no Brasil”. A colonização impôs uma reestruturação forçada de práticas e costumes, desencadeando uma transformação

perceptiva, onde tradições ancestrais foram moldadas por um sistema de dominação violenta. Essa transformação é especialmente visível no domínio religioso afro-brasileiro, onde a fusão e coexistência de diversas tradições africanas enfrentaram a imposição de noções exógenas de “verdade” e “pureza”.

Contudo, “o processo de ressignificação dessas divindades transcende o simples sincretismo; trata-se de uma construção de repertórios próprios, onde novos fluxos de sentido emergem a partir das tensões culturais e espirituais” (Santos, idem, p. 39). Essas divindades, frequentemente encapsuladas em narrativas marcadas pelo medo e pela suposta malignidade, estão agora sendo redescobertas em suas complexidades originais, resistindo às simplificações impostas pelo discurso ocidental e reivindicando sua verdadeira essência.

## O BRANCO

---

Assim como o nascer, a morte é parte inseparável do ciclo vital que permeia a existência humana; um processo natural, na esfera do biológico, que sucede o movimento da vida. No entanto, o ser humano vai além da mera biologia, moldando-se pelos significados e valores que atribui ao universo ao seu redor. Assim, o sentido da morte, tal como um rio que segue seu curso, altera-se conforme o tempo avança por entre as diversas culturas humanas.

Durante a Idade Média na Europa, por exemplo, a morte era compreendida com naturalidade e integrava o cotidiano de maneira profunda. Como discutido por Rodrigues (1995, apud Combinato;

Queiroz, 2006), nesse período os cemitérios frequentemente ocupavam o centro das cidades, próximos às igrejas católicas. Diferentemente da visão contemporânea, em que o Ocidente percebe a morte como uma presença incômoda e em oposição à vida, os mortos eram então aceitos como parte integrante da comunidade viva (idem).

Federici (2017), em seu estudo sobre a acumulação primitiva do capital, traz que a peste resultou na morte de aproximadamente 30% a 40% da população europeia, representando um colapso demográfico sem precedentes na Europa. As hierarquias sociais foram drasticamente alteradas, devido ao efeito nivelador da tragédia gene-

realizada e a familiaridade com a morte enfraqueceu a disciplina social, pois muitos deixaram de se preocupar com o trabalho ou com o cumprimento das regulações sociais e sexuais, preferindo celebrar a vida na iminência da morte. No entanto, a consequência mais significativa da peste foi a intensificação da crise do trabalho provocada pelo conflito de classes: com a dizimação da força de trabalho, os trabalhadores se tornaram extremamente escassos, o que elevou seu custo de maneira crítica e fortaleceu a determinação do camponês em romper os laços do domínio feudal (Federici, 2017, p. 96).

À medida que o sistema do capital evoluiu, a relação originariamente estreita entre vida e morte começou a ser subvertida, especialmente com a

introdução de teorias que passaram a associar a morte ao pecado. Nietzsche, ao criticar a estrutura do pensamento teológico, denuncia com veemência o que chama de "perversidade" subjacente à metafísica ocidental, especialmente no que se refere à imputação da culpa humana. No *Crepúsculo dos Ídolos* (1889, p. 7), ele utiliza a expressão "Metafísica do Carrasco" (*Metaphysik des Henkers*) para ilustrar a necessidade moderna de atribuir culpabilidade ao homem — uma necessidade enraizada na negação da vida e manifesta na distorção dos instintos humanos. Essa construção, segundo Nietzsche (1889), legitima a morte como contrapartida à culpa, alinhando-se à doutrina do pecado original (*ibidem*).



Figura 1: Piero Di Cosimo, A Morte de Prócris, 1495. Fonte: National Gallery:London

Essa reflexão nietzschiana sopesa a análise da obra "A Morte de Procris" de Piero di Cosimo (Figura 01), que instrumentaliza, sob a ótica ocidental, uma exploração dos labirintos do destino e da culpa. Na mitologia, Prócris e Céfalos são personagens envolvidos em um relacionamento marcado pela desconfiança e pela posse<sup>6</sup>. A partir das considerações sobre representação visual e a construção narrativa, é observável que a representação da morte de Procris é carregada de

simbolismo, acionando para além da percepção imediata.

No contexto semiótico proposto por Greimas (1976, p. 67), o "percurso gerativo do sentido" é a ideia de que o significado de uma imagem não surge de maneira instantânea, mas é construído através de uma sequência que envolve a expressão visual (formas, cores, disposição dos elementos) e o conteúdo narrativo subjacente (a história ou mensagem que se quer

---

6 Na construção mitológica, Prócris desconfia da fidelidade de Céfalos e o espiona na floresta, onde acaba sendo mortalmente ferida por ele, que a confunde com um animal.

transmitir). É através deste conceito que aqui se explora a relação entre o plano de expressão, manifestado pelas formas e cores, e o plano de conteúdo, que se refere à narrativa (Pietroforte, 2023). Neste sentido, a tensão entre vida e morte é central, com a vida figurada pelo sátiro e a morte pela figura de Prócris, em uma oposição que gera o sentido na obra. A obra desenha uma linearidade entre vida, não-vida e morte, onde o corpo inerte de Prócris simboliza a transição para a não-vida, enquanto o sátiro vivo representa a continuidade da vida.

A tela também explora a tensão entre identidade e alteridade, contrastando o que é normatizado e o que é dissonante. A vida no sátiro, entendida como uma presença extensa, contínua, normativa, é confrontada pela morte em Prócris, uma alteridade intensa e disruptiva. Essa tensão é reforçada pela proximidade física dos personagens e pela vulnerabilidade do corpo de Prócris, o qual é apresentado envolto em tecidos vermelhos, o que pode ser lido como uma metáfora visual do sangue derramado, mas também sugere a mancha cruenta do pecado que determinou o fim de sua existência.

A semiotização do espaço na obra é evidente na forma como a paisagem ao fundo, serena e distante, contrasta com a tragédia em primeiro plano, acentuando a irreversibilidade da morte. Este contraste amplifica a carga emocional da cena, revelando um caráter perturbador que exemplifica a ambiguidade entre atração e repulsa.

Céfalo, representado pelo sátiro, inclina-se sobre Prócris, não apenas como testemunha, mas como portador de uma culpa intransponível. A expressão de tristeza e arrependimento

em seu rosto sugere uma tomada de consciência tardia da fatalidade de seus atos. A morte de Prócris culmina, então, um destino onde o racional e o irracional se entrelaçam em uma dança fatal; um tensionamento entre a humanidade e a bestialidade, o civilizado e o selvagem, o corpo e a alma.

Nesta leitura a morte não é apenas o fim do corpo, mas a retribuição dos erros cometidos em vida — uma concepção permeada por moralidade e consequencialidade. A obra, portanto, expõe raízes sombrias da cultura ocidental que, ao longo dos séculos, entrelaçaram a morte com a culpa de forma inextricável, perpetuando um ciclo eterno de punição e expiação.



Figura 2: Hans Sebald Beham, A morte e seu par indecente, 1529. Fonte: Site do artista Hans Sebald Beham.

O trabalho de Hans Sebald Beham, "A Morte e seu par indecente" (Figura 02) invoca a morte sob o viés do erotismo. Arley Gomes Leite, em seu estudo sobre as representações da morte nas artes, observa que "a imagem pertence a um momento histórico em que as representações visuais ainda podiam explorar abertamente referências sexuais para criticar as liberdades e os "prazeres terrenos" (2012, p. 32), os quais, segundo a visão repressora da época, precisavam ser contidos.

A figura masculina, colocada no centro da imagem, representa a vida em sua plenitude e exerce o papel de identidade na composição. Ele é a personificação da vitalidade e da força, sendo o foco do olhar do espectador, da mulher e da morte. Como agente central, o homem está entre a figura feminina e o nefasto, o que o coloca em uma posição de poder, mas também de vulnerabilidade, representando a dualidade inerente à existência humana: a tensão constante entre a vida e a morte.

Na gravura, a disposição topográfica dos elementos revela uma narrativa que alinha o feminino e a representação fúnebre em um mesmo eixo tensivo — o da morte —, associando ambos a um patamar comum de risco. Embora inicialmente pareça representar o prazer e a vitalidade, o corpo da mulher simboliza uma alteridade ampla que, ao mesmo tempo em que está ligada à vida, carrega em si o potencial para a decadência e a destruição.

A Morte, por sua vez, personifica a alteridade intensa representando o fim absoluto e inevitável de todos os desejos e ações humanas. Sua presença constante amplifica a tensão entre o prazer e a mortalidade. Como uma força intransponível, a Morte simboliza a

transição final do ser humano, um outro que não pode ser evitado ou controlado. Assim, a mulher e a Morte aparecem como figuras complementares, sugerindo que o prazer é sempre intoxicado pela iminência da morte.

Na gravura de Beham, historiciza-se o investimento de severos esforços nos séculos XVI e XVII para reprimir a sexualidade como forma de pedagogização corpórea. Fica evidente a construção de um discurso que busca controlar o erotismo e subjugar os corpos e desejos, principalmente os femininos. Neste período, de acordo com o pensamento de Silvia Federici, "a morte transcende o conceito de uma simples realidade biológica, sendo transformada em um mecanismo de terror e controle social" (2017, p. 78). A disciplina imposta aos corpos, que deveriam se conformar ao regime de massas, envolvia tanto a repressão sexual quanto o uso estratégico do medo, desempenhando um papel crucial na submissão das populações ao novo regime econômico. O conceito de morte foi utilitariamente evocado como uma punição divina ou como consequência inevitável da desobediência, reforçando a necessidade de conformidade às normas estabelecidas pelo clero e pelas elites.

Dessa forma, a narrativa da morte foi moldada e manipulada de forma a se tornar um dispositivo eficaz de controle sobre os corpos dos vivos, disciplinando-os e moldando-os para atender às exigências da nascente ordem do capital.

# O PRETO

---

Sonponnoi, Sonponno, Shoponoi, Shopona, Chophonó, Shapona, Sòpòna, Xapanã — essas múltiplas variações de nome designam uma divindade iorubana envolta em profundo mistério, cuja invocação tradicionalmente evoca uma atmosfera de temor e reverência. Morgan descreve Sonponnoi como “um deus que manifesta a ira do supremo criador na terra, associando-o a febres, delírios e doenças malignas da pele, em especial à temida varíola” (1979, p. 1). Verger (1981, p. 212) reforça essa caracterização ao apontá-lo como o deus da varíola e das doenças contagiosas.

Apesar dessa vinculação imediata à morte e à doença, ambos os teóricos reconhecem que a deidade possui um conjunto vasto de nuances e atribuições. Morgan (1979, p. 2) observa que Sonponnoi é acionado sob diversos eufemismos que refletem outras dimensões de sua divindade, como “Baba” ou ‘Pai’, “Oluwa” ou ‘Senhor da Terra’, e “Olode” ou ‘Senhor do Aberto’. Verger (1981, p. 212), por sua vez, destaca que “Obalúayê (‘Rei Dono da Terra’) ou Omolu (‘Filho do Senhor’) são nomes também comumente atribuídos a Sànpònná, abrindo um caminho mais amplo para a compreensão de sua natureza.

A partir dessa genealogia, torna-se possível visualizar que Omolu é uma das múltiplas faces que designam Sonponnoi, carregando em si a profundidade dos mistérios que lhe são atribuídos. Contudo, os atravessamentos ocidentais sobre o pensamento afroconfluente reduzem sua figura, subscrevendo-a no espectro da morte punitiva, tal como foi elaborada pelo

pensamento cristão. Nesse processo, Omolu é imbuído de uma conotação de temor, negligenciado de suas funções mais amplas no equilíbrio do mundo, suas atribuições como soberano da terra e protetor.

É preciso negritar que na filosofia africana a doença não é vista como uma penalidade imposta pelos deuses, mas como um desequilíbrio que se instala quando os preceitos de harmonia entre o mundo visível e o invisível são quebrados. É um sinal de que a conexão entre o indivíduo e sua ancestralidade, representada pelo orixá, foi enfraquecida. Essa visão não apenas subverte a ideia de uma divindade vingativa, mas também reforça a noção de que a saúde é um estado de equilíbrio, um reflexo da integridade espiritual e cultural que deve ser preservada para que o indivíduo permaneça protegido e em harmonia com o universo que o cerca.

Os recursos ritualísticos envolvidos na figura de Omolu, o médico dos orixás, trazem, enquanto mecanismos, ingredientes sagrados para o restabelecimento desse equilíbrio. A pipoca, ou como é costumeiramente chamada, a “Flor de Velho”, é um desses elementos imbuídos de forças sagradas para a estabilização entre o mundo espiritual e cultural. Na representação de Ayrson Heráclito (Figura 03), as pipocas são metaforicamente dispostas sobre o corpo como meio representacional das chagas. A consideração aqui apontada acerca do poder do uso da pipoca como elemento sagrado conflui com Matos (2017), quando o autor descreve o significado simbólico da pipoca nos rituais para Omolu. Segundo o autor:

Ritualmente, as pipocas são chamadas pelos nomes de duburú, doburú, gugurú ou, ainda, buruburú, e consistem na principal oferta para Obaluaê. Como tudo que envolve esse Orixá, a pipoca possui um sentido ambíguo, pois representa a vida, a multiplicação e a abundância, mas também ilustra o significado dos ciclos. O milho fechado, quando aquecido, estoura, tornando-se uma pequena e vistosa “flor branca”, e, depois, essa pequena flor torna-se murcha e ressequida, não mais possuindo a integridade e a inteireza de antes. A pipoca revela também, assim, a regência de Omolu sobre a deterioração, a decomposição e a transformação da matéria

(Matos, 2017, p. 123)



Figura 3: Ayrson Heráclito. Flor de Chagas. 2013. Fonte: Site do artista Ayrson Heráclito

A imagem produzida pelo artista visual Rotimi Fani-Kayode em "Sonponnoi" (Figura 04) se insere nesse complexo entendimento da doença e da cura dentro da cosmologia africana. Sendo filho de um grande sacerdote iorubá, Chief Remi Fani-Kayode, e imerso em todo o aparato cultural e espiritual iorubano, Rotimi absorveu para sua construção estética,

elementos simbólicos característicos da cultura nigeriana, utilizando-os como plataforma para uma discussão visual sobre negritude, homossexualidade, espiritualidade e diáspora. Ao escolher a representação de Sonponno, Fani-Kayode não se limita a explorar a superfície dos temas de doença e cura, mas mergulha nas raízes culturais que informam essas noções.

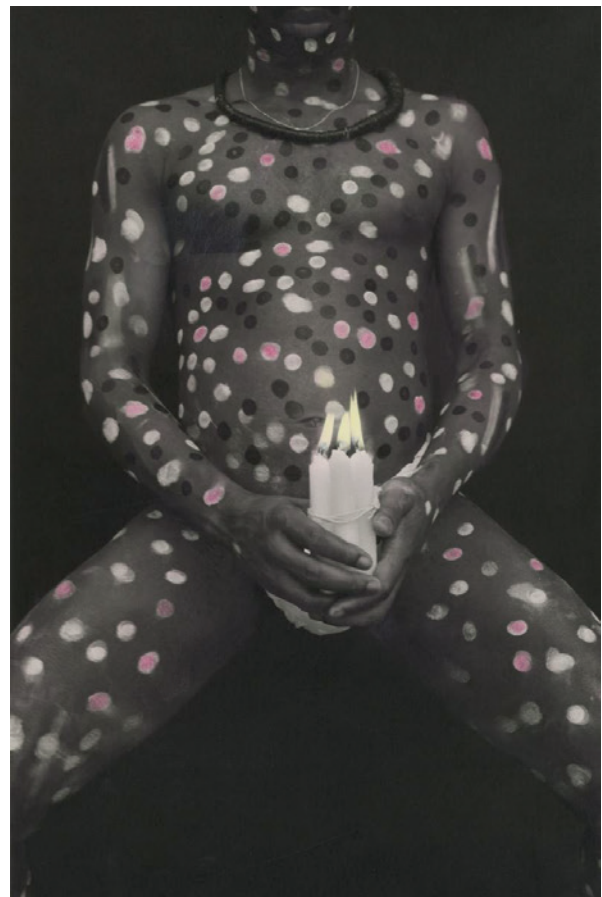


Figura 4: Rotimi Fani-Kayode. Sonponnoi. 1987. Fonte: Autograph.

Em termos semióticos, a oposição entre o corpo nu e a pintura pode ser vista como uma tensão entre o "eu interior" e o "eu exterior", ou entre o visível e o invisível, aspectos centrais na obra de Fani-Kayode, que frequentemente investiga a “dualidade entre o físico e o espiritual” (Harmansah, 2010, p. 1). Os elementos visuais — incluindo as formas circulares pintadas, as cores contrastantes e a postura introspectiva e ritualística da figura — enriquecem a narrativa que articula

questões de espiritualidade, resistência e identidade cultural. Os planos de expressão e de conteúdo se encontram aqui para desafiar as percepções convencionais da figura negra na arte, reinterpretando-as através de uma leitura que explora a interseção entre tradição, o ser e o corpo como portadores de significados.

Ao representar um corpo masculino adornado com padrões de pontos brancos, Fani-Kayode invoca o ritual Imori, uma prática iorubá destinada a “Conhecer a Cabeça Interior” (Harmansah, 2010, p. 1) de uma criança, elucidando assim seu destino e conexões espirituais. Essas marcas rituais são utilizadas para investigar temas de cura física e espiritual, ao mesmo tempo em que afirmam a continuidade das tradições em meio à história de colonização e marginalização.

O elemento principal, o corpo, conecta a figura às práticas ancestrais e cria um espaço onde passado, presente e futuro convergem, transformando-o em um texto vivo que narra sobre resistência, sobrevivência e transcendência, testemunhando a individualidade do artista e seu pertencimento à diáspora africana (Harmansah, 2010).

Ao incorporar as velas acesas em “Sonponnoi”, Fani-Kayode cria mais um elo visual que conecta a narrativa espiritual da obra com a figura de Omolu, refletindo a incerteza e a transitoriedade da vida, e reforçando a ideia de que vida e morte estão indissoluvelmente ligadas — ambas, domínios do orixá. Há aqui uma alegoria da dança entre as duas, tal qual a chama., tremulam entre o ser e o

não-ser. A dualidade existencial permeia a obra como a própria luz vacilante da vela, capturando o instante efêmero em que a vida sopra à beira do nada.

Na imagem, o eixo tensivo entre a vida, simbolizada pela vela acesa, e a morte, representada pelos círculos brancos pintados sobre o corpo, estilizados como sinais de infecção ou doença, cria uma tensão visual que cristaliza a transitoriedade da existência, evocando a presença constante da morte e insinuando a deterioração do corpo e a fragilidade do princípio vital.

Rotimi subverte o processo distorcivo sobre o divino africano, desafiando as limitações dessa perspectiva ao transportar a figura do orixá Omolu para o domínio do erótico, contextualizando-o no campo do desejo, das camadas de significado que envolvem vigor e resiliência. A morte se inscreve como uma força que recupera e, portanto, mantém a vida, reafirmando o ciclo eterno que é essencial à percepção iorubana.

Essa perspectiva se alinha à teoria de Audre Lorde (1984) quando a autora afirma a força do erótico “enquanto meio de fonte energética revigorante” (Lorde, 1984, p. 61), ao passo em que evocar o princípio erótico de vida é um meio de retomar o vigor do corpo, de intensificá-lo e celebrá-lo. Essa escolha estética dirige para uma reinterpretação visual, inaugurando uma contestação das narrativas ocidentais que frequentemente retratam o erótico enquanto ferramenta reduzida ao valor estritamente sexual, desprezando o seu alcance como dispositivo cotidiano de plenitude e gozo criativo.

# CONCLUSÃO

---

Omolu ergue-se como divindade que tece o ciclo morte-vida-morte, onde destruição e renascimento se entrelaçam; onde a morte não finda, mas transita — prepara o solo para novas vidas. Em seu domínio, não há temor, mas a aceitação das mudanças em uma existência na qual não existe nem certeza nem permanência.

As narrativas visuais e simbólicas construídas pelo Ocidente, no entanto, delineiam uma perspectiva em que a morte é vista como o fim absoluto, uma punição derradeira que reforça as estruturas morais da vida. Essa fabulação impossível da morte como força evitável e controlável se torna, ao longo dos processos da modernidade, uma retórica necessária ao domínio dos corpos, à acumulação dos recursos e à verticalização do poder.

Tergiversar sobre as chagas e as semânticas de Omolu é, na verdade, refletir sobre nossos próprios ferimentos, encobertos sob palhas. Deve-se dançar para o Rei. Deve-se escolher sobre que solo há de se dançar, mas é impossível tocar a terra e, ao fim, não devolver à terra o que a terra deu.

Omolu nos oportuniza a negação do fim e o fim da negação, trazendo à consciência a compreensão dos ciclos da vida e das transformações advindas dos movimentos espiralados. Seu brilho está em sua capacidade de integrar, de unir o que foi separado pelo medo.

Ele virá para todos.

Atotô!

---

## REFERÊNCIAS

CAPRARA, Andrea. **Médico ferido: Omolu nos labirintos**. In: \_\_\_\_\_. **Antropologia da saúde: traçando identidade e explorando fronteiras**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz: Relume-Dumará, 1998. p. 123-138.

COMBINATO, D. S.; QUEIROZ, M. DE S. **Morte: uma visão psicossocial**. Estudos de Psicologia (Natal), v. 11, n. 2, p. 209-216, maio 2006.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

GREIMAS, A. J. **Sémiotique et sciences sociales**. Paris: Seuil.1976

HARMANSAH, OMUR. **For the Record: Documenting Performance**. Architecture, Body and Performance in the Ancient Eastern World, Brown University, EUA, 2010. Disponível em: < [https://brown.edu/Departments/Joukowsky\\_Institute/courses/archbodyperform10/10129.html](https://brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/courses/archbodyperform10/10129.html) >. Acesso em: 17 jan. 2024.

LEITE, Arley Gomes. **O sorriso da caveira: genealogia de uma representação da morte nas artes visuais**. 2012. 110 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

LORDE, Audre. **Sister Outsider: Essays and Speeches**. Estados Unidos: The Crossing Press, 1984.

MATOS, Denis Alex Barbosa de. **A casa do “velho” : o significado da matéria no candomblé**. Dissertação, Bahia: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, 2017. 291p.

MORGAN, Robert W. **The Sopono cult and smallpox vaccinations in Lagos**. African Studies Center Working, Boston, v.11, 1979.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. **Tópicos de Semiótica Aplicada**. Notas de aula. São Paulo: USP, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Área de Concentração Semiótica e Linguística Geral, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.

SANTOS, Liège Pereira dos. **Dando sua gargalhada, Pombagira apareceu: a arqueologia da feiticeira**. Monografia (Pós-Graduação em Memória Social) - Instituto Federal Fluminense. Rio de Janeiro. 2024. Disponível em: < <https://bdta.iffluminense.edu.br/handle/123456789/4577> > . Acesso em: 9 ago. 2024.

VERGER, Pierre. **Orixás: Deuses Iorubá na África e no Novo Mundo**. Bahia: Editora Corrupio, 1981.

---

## IMAGENS

FIGURA 01: COSIMI, Piero di. **A morte de Prócris**. 1495. Óleo sobre álamo, 65,4 x 25,7 cm. National Gallery: London. Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/studio-of-claude-landscape-with-the-death-of-procris>>. Acesso em: 12 ago. 2024

FIGURA 02: BEHAN, Hans Sebald. **A morte e seu par indecente**. 1529. Gravura. Fonte: Site do artista Hans Sebald Beham. Disponível em: <[www.hans-sebald-beham.com/](http://www.hans-sebald-beham.com/)> Acesso em: 11 ago. 2024

FIGURA 03: HERÁCLITO, Ayrson. **Flor de Chagas**. 2013. Fotografia impressa com pigmentos minerais sobre Canson Rag Photographique 310g/m<sup>2</sup>, 110 x 137 cm. Fonte: Site do artista Ayrson Heráclito. Disponível em :< <https://ayrsonheraclito.com/obras-e-exposicoes/obras/narrativas-afro-brasileiras/flor-de-chagas/>>. Acesso em: 4 jan. 2024

FIGURA 04: KAYODE, Rotimi Fani. **Sonponnoi**. Fotografia impressa em preto e branco com coloração manual. 404x303mm. Autograph. Disponível em:<<https://autograph.org.uk/online-image-galleries/rotimi-fani-kayode>>. Acesso em: 10 ago. 2024

# REVELAR O (IN)VISÍVEL

*Aldene Rocha*<sup>1</sup>

Como parte da minha pesquisa de doutorado na UERJ, ao investigar o imaginário e os saberes populares, integrando memórias urbanas apagadas, este ensaio visual explora a rua e sua cultura. Destacando-se pela expressão híbrida entre inventário e imagem, enfatiza o baixo materialismo na arte ao utilizar objetos comuns como reservatórios de memórias esquecidas. Essa abordagem intenta dialogar com a poesia de Manoel de Barros, que busca capturar a essência fugaz do vento, revelando a beleza malandra nas vivências cotidianas e na simplicidade urbana.

***Palavras-chave:*** Rua; Arquivo; Malandragem; Encantado; Invisível.

---

<sup>1</sup> Aldene Rocha é artista multidisciplinar e professor de fotografia do Instituto de Aplicação da UERJ, doutorando em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UERJ (PPGArtes/Uerj), Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro, RJ, Brasil.  
Contato: [aldene.rocha@gmail.com](mailto:aldene.rocha@gmail.com)

# INTRODUÇÃO

---

## O vento por Manuel Barros

Queria transformar o vento.  
Dar ao vento uma forma concreta e apta a foto.  
Eu precisava pelo menos de enxergar uma parte  
física do vento: uma  
costela, o olho...  
Mas a forma do vento me fugia que nem as formas  
de uma voz.  
Quando se disse que o vento empurrava a canoa do  
índio para o barranco  
Imaginei um vento pintado de urucum a empurrar a  
canoa do índio para o  
barranco.  
Mas essa imagem me pareceu imprecisa ainda.  
Estava quase a desistir quando me lembrei do  
menino montado no cavalo  
do vento — que lera em Shakespeare.  
Imaginei as crinas soltas do vento a disparar pelos  
prados com o menino.  
Fotografei aquele vento de crinas soltas.  
(DE BARROS, 2021, p. 31)

Este ensaio visual se dedica a explorar as complexidades das ruas, utilizando uma abordagem de catalogação que busca ir além da imagem e da cultura da malandragem. A proposta é investigar a construção do imaginário urbano e como o olhar pode problematizar e desvendar as dimensões dos saberes afro-brasileiros invisíveis na paisagem. O ensaio se concentra nas memórias esquecidas de uma cidade malandra, buscando integrar essas narrativas na tessitura cultural brasileira (Figuras 1 e 2). Os conceitos de “cruzo”, “ginga” e “encantamento” são centrais na proposta visual, desafiando as fronteiras da representação e convidando o espectador a explorar enquanto arquivo, as camadas profundas da cultura da rua. O encantamento que a ginga na rua provoca deriva de atenção constante

às transformações incessantes que caracterizam o ambiente urbano. Esta vigilância perene ante qualquer mudança traduz-se em um cuidado que reflete o encantamento pulsante da rua como registro (Figura 3). O gingado que permeia o olhar facilita a navegação entre as suas camadas, assegurando que permaneça incólume a observação da descoberta e não surpreendido diante das constantes alterações. A rua, em seu perpétuo movimento, torna-se indissociável.

Existe um risco inerente nesta condição: um momento de desatenção expõe a uma ameaça iminente. A rua manifesta-se como um palco de ilusões constantes; adentrar uma viela desconhecida pode conduzir a um território inexplorado. Descrito por Simas (2019), descuidar-se do caminho sob os pés ao elevar o olhar pode

resultar em uma queda inesperada. Na rua, a realidade é construída sobre confrontos, onde tudo é intangível, imaterial, mas essencialmente físico. Tudo se constitui em massa ou em conjunto, onde a imaterialidade também é uma ilusão; elementos podem se fundir, e eu posso me ver envolto em situações complexas. No entanto, através do olhar, adquiro uma maleabilidade e resiliência, movendo-me com uma fluidez gelatinosa e graciosa. Assim, podemos ver nas figuras 4 e 5, que minha busca adapta-se às transições contínuas e às categorias fluidas do ambiente urbano, mantendo um estado de vigilância e adaptação perante a dinâmica perigosa e constante da rua.

Assim, destacar a expressão híbrida entre o inventário e a imagem, incorporando elementos visuais e de intervenção, o ensaio visual enfatiza a importância de se colocar enquanto arquivo de memórias, utilizando objetos comuns encontrados nas ruas para criar imagens que se tornam reservatórios de saberes populares e fundamentos de relações sociais na vida urbana. Essa abordagem tende a questionar as normativas convencionais da arte, democratizando o seu acesso e destacando a beleza na simplicidade e nas vivências cotidianas.

Nestas condições, na figura 6, a constituição de imagens da lembrança e da memória, são processos de enfrentamento nas vielas e pressupõe estratégia, feitiço, encantamento, mandinga, ginga e artimanha. Muitas vezes, ao encontrar algum objeto, como uma navalha ou uma pedra, empregar o gingado no olhar é forma de expressão, onde esta ação suscita uma reflexão sobre a sabedoria afrodiaspórica e a sua recordação. Essa manifestação,

pretende-se constituir em escrita visual como meio de gerenciamento de histórias, estabelece um canal de comunicação não verbal intensamente eficaz. Com a construção de uma coleção de objetos da rua, surge a necessidade de palavras, aquelas que encontram e que conseguem captar as mensagens do desejo em transmitir saberes apagados. Neste contexto, a partir da poesia “O Vento” de Manoel de Barros, descrever a busca por capturar o vento em suas formas fugidias e imprecisas, é possível para justificar a abordagem do invisível nas ruas e na malandragem (Figura 7). Como o poeta tenta transformar o vento em uma forma concreta e palpável, o ensaio busca explorar as complexidades das ruas, indo além do arquivo, para construir imagens que capturam as nuances da cultura urbana.

Ao se entrelaçar com a cultura das ruas, a imagem do malandro revela uma complexa rede de interpretações que variam desde a sua veneração até a crítica. Essa figura, frequentemente associada ao samba e à vivacidade das ruas, oscila entre a imagem do anti-herói e a do indivíduo marginal, no entanto, é precisamente essa capacidade de transitar entre mundos, de se moldar às circunstâncias, que confere ao malandro uma relevância cultural inquestionável. A figura do malandro, vista tanto na figura de Leonardo em ‘Memórias de um sargento de milícias’ quanto em Seu Zé Pilintra, evita a fixidez de um único papel social, optando por adotar uma multiplicidade de facetas que refletem a diversidade e a complexidade da sociedade brasileira.

Tal como um personagem macunaímico (MATTA, 1990), o malandro desafia categorizações

rígidas, adotando uma natureza camaleônica que lhe permite absorver e refletir diferentes aspectos da vida cotidiana e da rua. Isso sugere que, em metamorfose etérea, ele não perde sua essência, mas amplia seu espectro de atuação, tornando-se um espelho fantasmagórico da capacidade humana de adaptação e sobrevivência. Essa maleabilidade incorpórea do malandro, portanto, não deve ser vista como uma falta de caráter, mas sim como uma estratégia de navegação social dentro das ruas, uma forma de comunicação inteligente que lhe permite explorar o vasto leque de possibilidades que a vida oferece. Segundo Zeca Ligiero (2004) enfatiza,

**“Passa a ser um espírito desencarnado, um ser humano que já viveu algum dia entre nós, mas que continua subjugado aos sentidos. Sexo, jogo, bebida e fumo são para Exu elos ainda indissolúveis com o plano material. Ele passa, portanto, a governar esses caminhos entre os dois mundos, ou encruzilhadas, como muitos consideram.”**

**(LIGIERO, 2004, p.74)**

Longe de ser linear ou previsível, esse dinamismo, marca a capacidade de ser “todos e nenhum”, destaca o malandro como uma figura aérea na narrativa cultural, um personagem cuja existência questiona, desafia e enriquece a compreensão de identidade. Visto na figura 8, tal compreensão é essencial para desvendar o papel do malandro no contexto brasileiro, onde ele adquire características peculiares, espelhando as dinâmicas sociais e econômicas locais como sobrevivência. Nisso a ideia do flâneur (Benjamin, 2021), personifica no ensaio um tipo de observador

urbano mais malandro, que deambula pelas ruas da cidade sem destino preciso, imerso em suas reflexões e buscas por memória. A andança se posiciona como uma jornada estética, permite mergulhar na contemplação e nos fluxos das memórias da rua, encarnando a experiência de testemunhar a efemeridade das relações urbanas.

Assim como o poeta Manoel de Barros tenta capturar o vento em imagens, o ensaio visual se dedica a registrar o encanto das ruas, utilizando uma linguagem híbrida entre o inventário, o colecionismo e a imagem, incorporando elementos esculturais e de intervenção para expressar a essência da vida. Dessa forma, tanto o poema de Manoel de Barros quanto o ensaio visual exploram a ideia de capturar a fugacidade e a essência do vento, seja através das palavras ou das imagens, revelando a beleza encantada da malandragem nas vivências cotidianas e na simplicidade da vida urbana.

## “À Manoel de Barros, a Brisa” por Aldene Rocha

Pelas ruas onde o encanto se revela,  
Quis contar esta aventura ao meu caro Manoel.  
Fotografar com a câmera o vento em pintura na tela,  
Registrar sua dança, pintada com pincel.  
Tentava guardar o sopro igual a você,  
Uma costela, um olho, algo para prender.  
O vento, fugidia forma, como o sono de alguém,  
Me esvaiu entre os dedos, como o vai e vem.  
Você me falou que o vento podia empurrar canoa ao barranco,  
De Urucum pintado, imagem num flanco.  
Cenas imprecisas, mas persisti na busca,  
Pelas encruzadas, onde a magia não me assusta.  
Lembrei do seu menino, cavalo de vento,  
Crinas soltas, num prado a cada momento.  
Fotografei esse vento num saco plástico, nas ruas a dançar,  
Onde o encantamento é arte ainda por desvendar.  
Manoel, ruas que se encontram cruzam caminhos,  
Onde o vento e a história são seus vizinhos.  
A poesia está nas ruas pelas vielas e encruzilhadas,  
Onde todas as brisas são sempre encantadas.”



Figura 1: Aldene Rocha, Persistir na busca. Barco de madeira, tira de quadrinho e impressão digital coladas em papel Canson 300g, 2010x297mm. Rio de Janeiro, 2024. Foto: Aldene Rocha, 2024.



Figura 2: Aldene Rocha, Cruzados. Nota de 100 cruzados, tira de quadrinho e escultura de chumbo colada em papel Canson 300g, 210x297mm. Rio de Janeiro, 2024. Foto: Aldene Rocha, 2024.



Figura 3: Aldene Rocha, Grafia. Pedra para calçada e dado, 80x60mm. Rio de Janeiro, 2024. Fonte: Aldene Rocha, 2024



Figura 5: Aldene Rocha, Cruza. Navalha, recorte de cigarro, fotografia e tira de quadrinho colados em papel Canson 300g, 210x297mm. Rio de Janeiro, 2024. Fonte: Aldene Rocha, 2024.

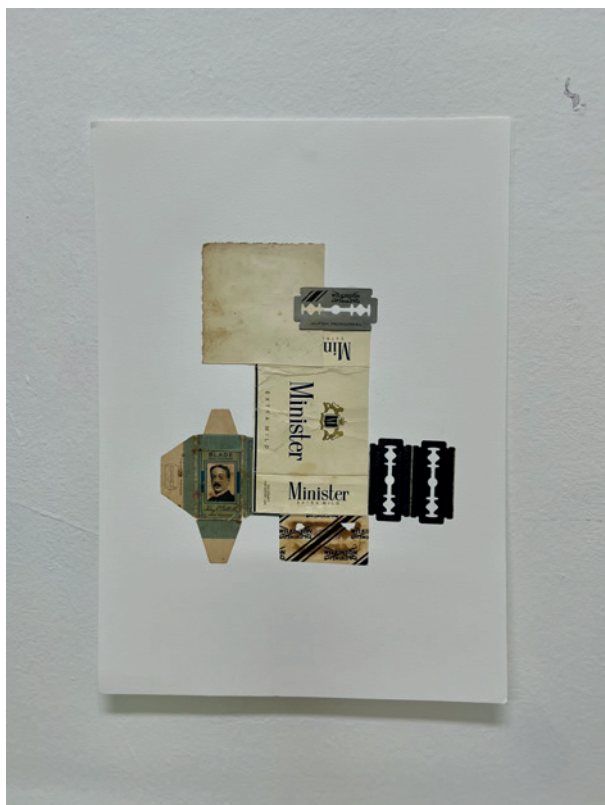


Figura 4: Aldene Rocha, Minister. Gilete, recortes de cigarro colada em papel Canson 300g, 210x297mm. Rio de Janeiro, 2024. Fonte: Aldene Rocha, 2024.



Figura 6: Aldene Rocha, As brisas são encantadas. Recortes do livro “Memórias de um sargento de milícias” e impressão colados em papel Canson 300g, 210x297mm. Rio de Janeiro, 2024. Fonte: Aldene Rocha, 2024.

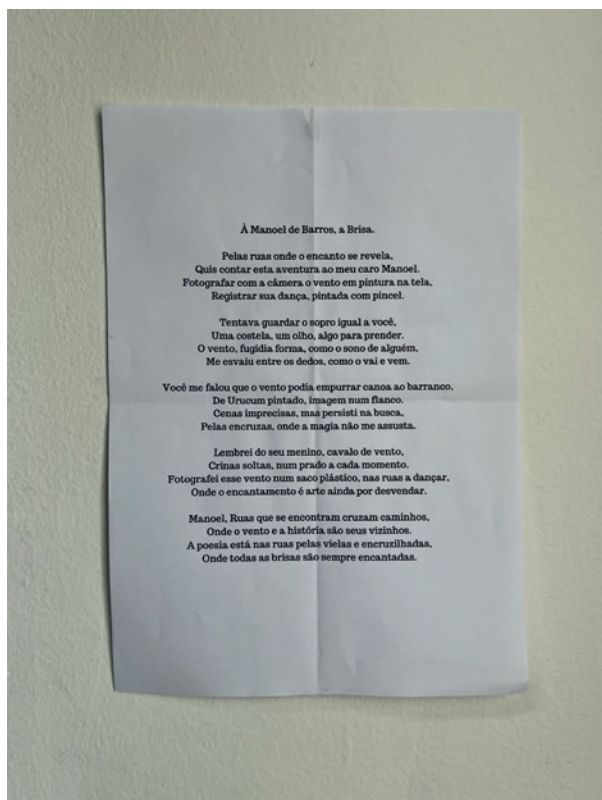


Figura 7: Aldene Rocha, “À Manoel de Barros, a Brisa”. Poema impresso em folha A4, 210x297mm. Rio de Janeiro, 2024. Fonte: Aldene Rocha, 2024.



Figura 8: Aldene Rocha, Revelar o (in)visível. Fotografia, impressão e recorte de livro colados sobre papel Canson 300g, 210x297mm. Rio de Janeiro, 2024. Fonte: Aldene Rocha, 2024.

## CONCLUSÃO

No ensaio é possível observar uma reflexão sobre as intersecções entre memória, cultura urbana e arte. Ao investigar o imaginário popular e os saberes apagados, utiliza-se a rua como um espaço de expressão, onde se busca uma poética materializada em objetos comuns, transformando-os em reservatórios de memórias visuais anteriormente esquecidas. Através de uma abordagem híbrida, que mescla inventário (arquivo) e imagem, busca-se compreender as fronteiras da arte convencional, priorizando a simplicidade e a vida cotidiana como fontes ricas de conhecimento e estética. Inspirado por uma poética que tenta capturar a essência fugaz do vento, resgata-se o valor do “insignificante”, tratado por Manoel de Barros, para

revelar a poesia oculta nas coisas simples e esquecidas presentes nas ruas. Intenta-se revelar a malandragem como uma expressão de conhecimento fluida, uma estratégia de sobrevivência e adaptação no ambiente urbano. Assim como o vento de Barros, a sabedoria na malandragem é escorregadia, movente, impossível de ser enquadrada em categorias fixas, mas, ao mesmo tempo, vital para a sua compreensão. A encruzilhada, nesse contexto, torna-se palco de constantes transformações, um cenário em que a vigilância, o encantamento e a ginga são ferramentas essenciais para navegar pela complexidade urbana. Procura-se oferecer um olhar sensível e crítico sobre essa dinâmica, ao mesmo tempo em que se integram os

saberes afro-brasileiros invisibilizados na história oficial. Por meio da coleta de objetos e da criação de imagens que os recontextualizam, não apenas documento, mas crio um arquivo vivo, um inventário de memórias que resgatem a vivência nas ruas. Assim como a figura do malandro, que transita entre o anti-herói e o indivíduo marginal, este ensaio visual oscila entre a celebração e a crítica, propondo uma visão ampla e inclusiva sobre as formas de resistência e expressão na cidade. Nesse sentido, não só resgato memórias esquecidas, mas também busco democratizar o seu acesso, criando um arquivo visual que utiliza o cotidiano como um elemento essencial de criação e reflexão estética.

Dessa forma, o ensaio vai além de uma análise da cultura das ruas, propondo uma reinvenção do olhar

sobre a cidade. Ao dialogar com a poesia de Manoel de Barros e ao explorar a malandragem como uma forma de arte viva, investigo objetos de modo a reconfigurar como se percebe o espaço urbano e seus saberes ocultos. A malandragem, em sua essência, revela-se como uma estratégia de navegação entre mundos, um reflexo da capacidade de adaptação e resistência frente às dificuldades impostas pela vida urbana. Este ensaio se propõe a transcender a documentação, oferecendo uma crítica visual e poética que ilumina as nuances da cultura e da memória, transformando o ordinário em extraordinário. Em vista disso, há uma tentativa de renovar a poética das ruas, convidando o espectador a redescobrir a beleza nas esquinas da cidade, nas vielas, nos objetos esquecidos e, sobretudo, na essência encantada das encruzadas.

---

## REFERÊNCIAS

BARROS, M. **Ensaaios fotográficos**. Alfaguara, 2021.

BENJAMIN, W. **Paris, a capital do século XIX e outros escritos sobre cidades**. L&PM Editores, 2022.

LIGIÉRO, Z. **Malandro divino: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da Lapa carioca**. Nova Era, 2004.

MATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rocco Editora, 1990.

ROCHA, A. **À Manoel de Barros, a Brisa**. 2024. Poema impresso em folha A4, 210x297mm. Rio de Janeiro. Elaborado pelo autor.

----- **As brisas são encantadas**. 2024. Recortes do livro “Memórias de um sargento de milícias” e impressão colados em papel Canson 300g, 210x297mm. Rio de Janeiro. Elaborado pelo autor.

----- **Cruza.** 2024. Navalha, recorte de cigarro, fotografia e tira de quadrinho colados em papel Canson 300g, 210x297mm. Rio de Janeiro. Elaborado pelo autor.

----- **Cruzados.** 2024. Nota de 100 cruzados, tira de quadrinho e escultura de chumbo colada em papel Canson 300g, 210x297mm. Rio de Janeiro. Elaborado pelo autor.

----- **Grafia.** 2024. Pedra para calçada e dado, 80x60mm. Rio de Janeiro. Elaborado pelo autor.

----- **Minister.** 2024. Gilete, recortes de cigarro colada em papel Canson 300g, 210x297mm. Rio de Janeiro. Elaborado pelo autor.

----- **Persistir na busca.** 2024. Barco de madeira, tira de quadrinho e impressão digital coladas em papel Canson 300g, 210x297mm. Rio de Janeiro. Elaborado pelo autor.

----- **Revelar o (in)visível.** 2024. Fotografia, impressão e recorte de livro colados sobre papel Canson 300g, 210x297mm. Rio de Janeiro. Elaborado pelo autor.

SIMAS, L. A. **O corpo encantado das ruas.** Editora José Olympio, 2019.

# ORATÓRIO MÚLTIPLO ESCULTURAL: SUA ESSÊNCIA E DEVOÇÃO PELAS MÃOS DO MESTRE PAQUINHA

*Cristiane Alves de Oliveira*<sup>1</sup>

O artigo voltado às pesquisas sobre o Oratório Múltiplo Escultural do Mestre Paquinha, que integra o acervo da Casa da Cultura da América Latina, instituição vinculada a Universidade de Brasília. Obra em madeira entalhada, formada por um conjunto de personagens e motivos decorativos esculpidos em alto relevo, com características da Cultura Popular Nordestina. Um dos objetivos da pesquisa é colaborar com a reformulação e apresentação futura de uma exposição virtual rica de informações condizentes com sua finalidade de expor o conhecimento por meio da cultura da América Latina. A pesquisa contribuiu com estabelecimento de valores de uma memória cultural junto a Cultura Popular no Brasil e um panorama significativo de formação de identidade cultural que evidencie a memória piauiense perante a importância permanente da arte santeira que se estende ao povo nordestino, identificando através de características iconográficas a religiosidade marcante na cultura. A metodologia desenvolvida em análise bibliográfica e documental.

**Palavras-chave:** *Arte Popular Brasileira; Arte Santeira; Identidade Cultural; Oratório devocional; Crença nordestina;*

---

<sup>1</sup> Licenciada em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade de Brasília (IDA/UNB), bacharel em Biblioteconomia pela Faculdade Assunção. Especialista em Educação Digital pela Universidade do Estado da Bahia. Contato: colliver@gmail.com.

# INTRODUÇÃO

---

A minha escolha de pesquisar o Oratório de Mestre Paquinha partiu de um interesse antigo em estudos sobre Patrimônio Cultural, principalmente relacionados a Arte Sacra e Religiosa, com a oportunidade de livre escolha no acervo, e em contato com o relevante acervo da Casa da Cultura da América Latina, foi selecionada esta peça, pela importância e representatividade em torno desse objeto que carrega a memória e identidade de um povo.

Pretendo com essa pesquisa poder analisar a estrutura formal e simbólica e a tradição presente no objeto, cujo ofício e conhecimento foi passado de gerações a gerações por meio das produções de mestres pioneiros em que se reconhece o Piauí como importante local de produção da Arte Santeira. Na colocação de Santana (2020, p. 69), “a não distinção entre a cultura material e a cultura espiritual demonstra um olhar para o objeto e para a materialidade para além do seu papel funcional”. Sendo assim, se faz necessário fazer um reconhecimento histórico dos costumes e crenças sociais que se relacionam a essa tradição, e mediante a essa abordagem ressignificar a importância devida

à cultura popular na obra em questão.

A metodologia utilizada foi a revisão de literatura publicada sobre o tema, que abrange estudos no que diz respeito a Arte Santeira da região do Piauí (nordeste), referenciando esse tipo de objeto em sua estrutura e representação religiosa. A consulta de bibliografia especializada foi seguida de um levantamento de informações levantadas em bibliotecas de entidades ligadas à arte e também buscas em base de dados online, além de um recolhimento documental para referenciar a importância dessa obra para a cultura popular, incluindo o depoimento do próprio artista Mestre Paquinha, que foi entrevistado pela autora, para poder assim repensar posteriormente a significação e importância do acervo da Casa de Cultura da América Latina e complementar o conhecimento da peça dentre esse acervo.

Por meio de uma análise acerca da iconografia da arte santeira representada por símbolos e imagens esculpidos na peça, foi possível identificar características relevantes de uma cultura nordestina em apreço as suas tradições populares.

## O ARTESÃO, SUA ORIGEM, SUA INICIAÇÃO

---

Um lugar, antiga Vila do Poti, hoje Teresina, município brasileiro, única capital da Região Nordeste, que também foi a primeira capital planejada do território nacional, fundada em 1852, a partir da construção de um novo povoamento nas margens do rio Paraíba e Poti. Sabe-se que o primeiro edifício construído nessa

região, foi a Igreja de Nossa Senhora do Amparo, padroeira dos potiensens.

Nascia no ano de 1957, Marcos Fernandes Rodrigues da Silva, mais conhecido como Mestre Paquinha, filho de pai e mãe pobres, era um entre quatorze irmãos, que viviam em casa simples no

bairro do Centro Sul. Sua infância foi pobre e dificultosa, teve que trabalhar desde muito cedo para poder sobreviver, mas como ele mesmo diz, “traz lembranças boas”, hoje, casado e pai de sete filhos – sendo que seu segundo filho foi o único que seguiu seu ofício.

Antes de ser mestre santeiro, foi ferreiro amador e trabalhou com seu tio em uma horta, mas sempre quis seguir por conta própria e encontrou no artesanato algo que iria mudar sua vida. No seu primeiro entalhe, a peça trazia um nordestino tirando água de um poço, foi criada e exposta em uma feira de bairro.

Sempre gostou dos temas regionais e desde sua iniciação passou a dedicar-se à arte da escultura em madeira, produziu uma variedade de peças inspiradas nesse estilo, e ao acompanhar Mestre Cornélio em seu ofício, mesmo que tendo permanecido lá por uns três ou quatro meses, deu início a forma de arte que o tornaria Mestre Santeiro, e suas peças agora são repletas de religiosidade.

Mestre Paquinha iniciou sua trajetória artística, trabalhando na oficina do Mestre Cornélio um dos principais expoentes da arte popular nesta região (Lopes, 2014, p. 79). Com isso, passou a dedicar-se à Arte Santeira esculpindo em madeira, em especial o cedro adquirido em madeiras de boa procedência, essa madeira que esculpida pela mão do artesão, possui durabilidade natural e resistência a agentes degradantes, sua maleabilidade facilita no bom acabamento conduzido pelas talhas desses mestres santeiros. Assim seguiu por conta própria como santeiro entalhador, fazendo parte da 2ª geração de santeiros<sup>2</sup> no município de Teresina.

No início, quando começou a trabalhar, era comum fazer um único tipo de oratório de santeiro, o tradicional dividido em

três peças, sendo uma o fundo e duas portas, mas a concorrência era grande, sendo necessário destacar originalidade em suas obras. Ao olhar tocos de madeiras jogados em um canto percebeu que se encaixavam como um conjunto, e através das mãos do artesão a madeira foi tomando forma, e surgiram os múltiplos, obras que traziam especialmente a criatividade e identidade do artista em sua obra, e por ser o criador do múltiplo, o artesão é conhecido por toda região do nordeste e do Brasil, pois ele é o único que recria esse tipo de peça.

Na Bahia, em 1977, participou de sua primeira exposição junto a importantes santeiros, como Mestre Dezinho de Valença, e em 1983 recebeu o 1º prêmio no IV Salão de Arte Santeira de Teresina. Participou de vários eventos e exposições interestadual e municipal, possui seu ateliê dentro de sua casa onde recebe clientes.

Comercializa sua arte na FENEARTE em Recife, Pernambuco, além de manter consignados junto a Cooperativa CAMEDE que se responsabiliza por apresentar seu trabalho nacionalmente e internacionalmente. Mestre Paquinha, menciona que a arte santeira é seu principal meio de renda, em suas palavras costuma dizer que “sua habilidade se deu pelo acaso, pois não foi ele que escolheu o artesanato e sim, o artesanato o escolheu”. Artesão de poucas palavras é como se identifica.

---

<sup>2</sup> De acordo com INRC (Inventário Nacional de Referências Culturais), os mestres santeiros estão divididos em três gerações (PINHEIRO, 2008).

# AO MESTRE ARTESÃO, SANTEIRO POPULAR

---

Uma história, tudo começa no Piauí, região conhecida pela Arte Santeira, onde a religião impera forte, especialmente no catolicismo, de um povo de religiosidade muito presente nos costumes que se manifestam através de festas de fé, rituais de reza, arte, dança e literatura indicando o povo em sua representação e crença entrelaçada na cultura local.

Essa manifestação artística, que se revela por meio do ofício desses mestres santeiros, em esculpir e talhar as formas de santos, anjos, oratórios, figuras regionais, entre outros no universo da religiosidade católica, atrelaram aos artefatos o valor de “arte” e de “popular”, fazendo com que os Mestres Santeiros passassem a ser conhecidos como artista da cultura popular (Silva; Gotijo, 2010), e em suas reproduções conduziam as imagens religiosas, além do seu valor religioso, acrescentando o valor artístico pelo modo de fazer. Como explica Lopes (2014, p. 46), “Na imaginária popular, todos esses estilos passaram pelo talento, personalidade e pelo meio cultural em que o artista vive, resultando em peças que exprimem uma criatividade incomum, artística e mística.”

No Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do Iphan, Mestre Dezinho de Valença se destaca na arte santeira local, ele foi o precursor, criador de um estilo particular em fazer santos, muitas gerações de santeiros aprenderam com ele, mas cada um com seu estilo próprio e originalidade. Podemos destacar também nessa 1ª geração Mestre Exedito e Antônio Marques Vieira – Toinha Vieira como era conhecida, todos iniciados como santeiros da região do Piauí. Seguindo essa escola em atividade santeira, a 2ª geração traz Mestre Cornélio, Mestre Paquinha, Mestre Kim que era sobrinho de Mestre Dezinho, entre outros e na 3ª geração Hernandes da Silva, filho de Mestre Paquinha, já falecido; Leonardo, irmão de Mestre Cornélio, entre outros.

Nesse sentido é possível entender o processo de preservação da memória cultural, os mestres santeiros se conectam por suas características habituais, através do modo de fazer, se utilizando de ferramentas para entalhar e esculpir, percorrendo a temática que se origina da cultura de uma tradição popular envolvida na simbologia católica, moldando sua verdadeira arte.

# ORATÓRIO: UMA ANÁLISE FÍSICA/SIMBÓLICA E SUA TRADIÇÃO COLONIAL

---

Os oratórios são pequenos retábulos de uso particular. Tiveram sua origem na Idade Média, onde historicamente as Capelas que atendiam os reis em suas orações reservadas, abrigavam esses objetos pela importância e uso em proteger as imagens de devoção, por esse motivo passaram a acreditar que esses objetos possuíam dons divinos. Com o passar dos tempos as capelas em sua evolução para uso particular passaram a ser frequentadas por associações leigas, inspirando famílias mais abastadas a possuir seus próprios altares. Esse costume acabou por se estender até o povo.

Os oratórios chegaram em terras brasileiras trazidos pelos colonizadores portugueses em suas caravelas, logo fizeram parte do cotidiano brasileiro e se espalharam por fazendas, senzalas e residências, seu uso era devocional e litúrgico sendo usados em orações individuais, ritos católicos entre outros. Era comum que as famílias tivessem um oratório dentro de casa, em forma

de agradecimento e veneração ao seu santo de devoção. Os fazendeiros de grandes posses, em sua maioria, possuíam um oratório junto a uma ermida dentro de suas próprias fazendas, onde realizavam suas orações e cerimônias de casamento, batizado e novenas, já que o isolamento pela distância, dificultava a participação naquelas que eram realizadas nas capelas dos distritos ou matriz de sua freguesia.

Para aqueles que viajavam longas distâncias eram usados os oratórios de viagem, itinerantes ou de algibeira. Assim eram chamados os oratórios produzidos em forma de caixa para proteger de perigo de danos e perdas a imagem dos santos. Segundo Tirapeli (2011, p. 19), “o oratório fica no lar, podendo ser trasladado para outros lugares, pois é indissociável da proteção que confere”. Isso revelava o desejo de posse de relíquias e outros objetos de piedade que conferiam aos seus donos segurança e intimidade com o mundo do sagrado.

# OS MÚLTIPLOS: DE SUA CRIAÇÃO, TÉCNICA E APRECIÇÃO

---

O oratório múltiplo foi produzido experimentalmente pelo artista, que inicialmente cortou uma peça de madeira em pedaços, tentou fazer conexões, testou vários encaixes, e conseguiu articular o objeto, de uma forma particular e única de suas habilidades. Agora a peça cria movimentos que se conectam e articulam de frente para trás e de trás para a frente, permitindo que através de seus encaixes que o artista conte uma história.

Em sua produção, Mestre Paquinha iniciou com os oratórios múltiplos de oito peças, com encaixes laterais interligados por recortes de fitas de couro, fixados na parte inferior e superior da peça, com abertura frontal. Com o tempo foi aprimorando sua técnica e atualmente cria objetos dupla face, que são peças que possuem quatro partes com encaixes laterais, interligados entre si, direcionado para o lado frontal sendo que essas peças são

entalhadas dos dois lados repetindo as mesmas figuras frente e verso, assim o objeto pode ser articulado nos dois sentidos de abertura, e sempre ao ser fechado, dará a impressão de estar de frente no sentido correto.

Entre os múltiplos, o artista inovou com a criação de outros objetos, como a releitura da Santa Ceia, que se apresenta com Jesus e seus apóstolos na base da peça, sentados lado a lado, e acima nas duas laterais encontra-se anjos e no centro da parte superior figuras religiosas em postura de adoração. Um outro múltiplo, realizado pelo artista é composto por quatro peças no formato de triângulo interligadas por encaixes fixados na parte inferior, todas as peças são entalhadas com a imagem de figuras religiosas no seu interior e ao fechar a peça forma-se em pirâmide. Ambas são peças de muita qualidade artística, únicas tanto no nível técnico quanto em sua criação e expressividade.

## O MÚLTIPLO ESCULTURAL: A PEÇA ENQUANTO ACERVO DO CAL

---

Disposto no acervo da Casa da Cultura da América Latina (CAL), segue o quanto possível a análise formal e simbólica indicada pela escolha do objeto de arte, nesse caso, o Oratório Múltiplo Escultural adquirido em 1993 e integrado ao acervo pelo número de registro CAL.0611. Essa peça é de procedência do próprio artista, natural do Piauí, e o seu estilo segue a linha entre a Arte Santeira e regional.

O múltiplo escultural forma um conjunto de motivos decorativos e perso-

nagens esculpidos na própria peça em alto relevo, sendo uma peça de devoção com sentido religioso, onde o oratório é considerado um objeto que guarda um santo em seu interior. Nas mãos do Mestre Paquinha essa peça passa a revelar mensagens que traduzem seu talento habilidoso e criativo que reflete a força da terra, da mãe natureza e das heranças recebidas de suas próprias raízes culturais.

O objeto de oito partes, em sua mobilidade, se apresenta de várias formas, e

como os dias da semana a peça assume sete formas de apresentação. Em sua primeira forma as peças interligadas pelos encaixes laterais, fixados na parte inferior e superior se apresentam lado a lado na posição frontal (Figuras 01 e 02), na segunda forma sua mobilidade possibilita movimentar as peças laterais em sentidos opostos mantendo o centro unido, em sua terceira forma mantém-se o mesmo movimento lateral, contraindo a parte central que agora se apresenta quase fechada (Figura 03), em sua quarta forma é possível movimentar as peças formando dois conjuntos centrais lado a lado, em sua quinta forma a movimentação das peças possibilitam formar um círculo do lado

inverso sendo que as figuras esculpidas se posicionam para o lado de fora, na sexta forma as peças centrais se unem formando dois módulos de três peças cada em sentidos opostos, e as duas peças laterais se posicionam em sentido inverso, dando a impressão de um fechamento total do objeto, e na última forma de apresentação o objeto se fecha em sua totalidade apresentando o verso da peça que traz entalhes e adereços decorativos (Figura 04). Dentro dessa esfera o objeto traduz sua contribuição sensível através do compartilhamento singular com quem o aprecia, uma maneira que transcreve sua essência histórica, artística e religiosa no contexto de sua exposição.



Fig. 01. Oratório Múltiplo Escultural (peça aberta na posição frontal). Fonte: Casa da Cultura da América Latina - UnB



Fig. 02. Oratório Múltiplo Escultural (peça aberta na posição posterior). Fonte: Casa da Cultura da América Latina - UnB



Fig. 03. Oratório Múltiplo Escultural (peça movimento lateral semiaberto). Fonte: Casa da Cultura da América Latina – UnB



Fig. 04. Oratório Múltiplo Escultural (peça totalmente fechada). Fonte: Casa da Cultura da América Latina – UnB

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE ICONOGRAFIA DA OBRA

Em nossa pesquisa, descobrimos que a peça em sua representatividade encena uma romaria de camponeses fazendo oferendas para São Pedro, aclamando chuva, em um período de seca no estado do Piauí que acontece em meados de setembro a dezembro (temperaturas elevadas pelo fenômeno B-R-O-BRÓ)<sup>3</sup>. Acima da cabeça encon-

tram-se as cabaças apoiadas por rudias, que servem para firmar e equilibrar os objetos, como característico de mulheres do sertão que carregam baldes de água na cabeça se preparando para o período de estiagem. O pássaro é o Sabia que traz uma boa notícia “a profecia foi atendida”, pois coincide com o final de dezembro que chegam as chuvas.

<sup>3</sup> Segundo a climatologista Suzete Sousa: “No Piauí temos dois regimes de condição climática, um está relacionado a ocorrência de chuva, o outro a elevação de temperatura ou ocorrência de um período mais seco, conhecido como B-R-O-BRÓ, em relação aos meses mais secos, ou seja, quando a umidade relativa do ar está mais baixa” (PIAUIHoje.com, 2019).

Dessa forma a peça liga-se de forma intrínseca a questões da Cultura Popular Nordestina, que lida com uma iconografia ligada a secas anuais. É forte a presença que identifica a Arte Santeira reproduzida de peça em peça, que traz a pomba, símbolo do Espírito Santo, sempre presente em quase todas as suas peças, além de outros elementos sagrados e profanos, como os personagens com as mãos postas direcionadas ao divino, pagador de promessas, “rezando pra que caia umas duas gotas d’água - homem de Deus, como se estivesse implorando para que venha muita chuva”<sup>4</sup>, e outras figuras do sertão nordestino que traz a bíblia na mão, que mistura um pouco do sertão com o santeiro, algo que revela o homem do sertão tão religioso, que acredita que o pássaro é o portador de boas notícias (Lima, 2010).

Entretanto, uma marca identitária com a cultura nordestina e piauiense faz sentido no modelar dos rostos e mãos e no decorar das túnicas dos camponeses ressaltando a sensibilidade simples, além dos olhos amendoados dessas figuras que remetem ao país mestiço como o Brasil, traduzido na forma originária da arte deste mestre artesão.

Os missionários católicos inseriram o culto às imagens durante o século XVII no Brasil, devido a predominância que a religião exercia no cotidiano das pessoas, e através das igrejas a arte popular religiosa se fortaleceu com os santeiros em sua produção de imagens sacras e ex-votos. A forte presença desses missionários e jesuítas na época contribuí-

ram para a formação histórica do Piauí, e o papel da Igreja Católica era acompanhar a evangelização ressaltando os serviços religiosos que eram prestados ao povo. (Pinheiro, 2009). Ao incorporar o objeto íntegro, após a colonização, em um período que antecede a arte santeira em madeira, podemos entender que a circulação desses artefatos religiosos no sertão piauiense, foram tidos como sendo o reflexo da presença do cristianismo durante o povoamento da Capitania de São José do Piauí<sup>5</sup>, e com a expansão dos devotos desse território, passaram a demandar dos artesãos locais o fornecimento das imagens de santos. (IPHAN, 2022, p. 18).

A produção artesanal brasileira carrega características que remetem ao período colonial no qual podemos identificar o ensinamento por meio da observação e depois a imitação referindo-se aos artefatos produzidos para demonstrar fé, crenças e adoração.

Na região do nordeste espelha-se nos ensinamentos que partiram dos jesuítas no ensino religioso para o ofício e as várias influências que recebeu na arte e na cultura pelos povos indígenas, africanos e europeus, com características e costumes próprios.

Com o reconhecimento da Arte Santeira como um bem imaterial, no qual valoriza a identidade, a cultura, a memória e a história de vida dessas comunidades, a arte popular vem a contribuir gerando oportunidades de emprego aos artesãos com seus ofícios, gerando renda, além de reconhecimento que

---

<sup>4</sup> Informação oral do próprio artista retirada do Catálogo da exposição: Arte em madeira do Piauí: santos e sertões do imaginário. Pesquisa e texto de Livia Ribeiro Lima. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2010. p. 23.

<sup>5</sup> a capitania de São José do Piauí, foi instalada em 1758. O primeiro governador foi João Pereira Caldas (1759-1769). A ocupação das terras do Piauí ocorreu a partir da segunda metade do século XVII e se iniciou pela costa leste e sul do território, pelas margens dos rios Piauí, Canindé, Paraim e Gurguéia. (Glossário História Luso-Brasileira, 2018).

legítima a região e o estado. Esse papel de transmitir o patrimônio cultural imaterial de sua comunidade, demonstrando a criatividade, a diversidade cultural e a memória coletiva terão papel importante nas mãos desses mestres santeiros que são responsáveis e significativos para uma futura geração. Assim para UNESCO (2003), o patrimônio imaterial difundido entre as gerações, recria-se constantemente através das comunidades em função do ambiente em que vive, de sua interação com a natureza e de sua história, com isso constitui um sentimento de identidade.

Percebe-se o artesão e seu objeto como fortalecedor de uma relação de inclusão social na qual concerne a prática artesã até os dias de hoje, formando uma identidade cultural, na qual estabelece

critérios de escolha entre técnicas que merecem proteção, por meio de salvar o patrimônio imaterial no que se refere ao vínculo cultural unido ao territorial, quando nos referimos a Arte Santeira presente no estado do Piauí. Cabe ressaltar que nesse processo mesmo não tendo a velocidade da modernidade com sua tecnologia de ponta, técnica presente na fabricação do objeto artístico é hoje parte integrante do Patrimônio Cultural Imaterial.

Os artesãos, com seus saberes culturais, simbólicos e sociais, transmitem ao objeto artesanal sua singularidade com a sua característica dominante do se fazer através do serviço manual acarretando sentimentos e referências de seu meio, nesse processo que se vincula a representatividade da cultura local assumindo seu lugar como arte popular.

## ARTE SANTEIRA: RECONHECIMENTO HISTORIOGRÁFICO DOS COSTUMES E CRENÇAS SOCIAIS

Passando o ofício e conhecimento através das gerações por meio das produções de mestres pioneiros que liga o gesto ao instrumento, levando os escultores a imaginarem e envolver santos como parte da cultura regional, assimilando os motivos religiosos populares, assim descrevemos o sentido de contribuição da Arte Santeira do Piauí. Como explica Pinheiro (2009, p. 41), “a origem da Arte Santeira do Piauí pode estar ligada à arte popular de talhar, esculpir anjos, santos e confeccionar ex-votos, também chamados “milagres”, fabricados sob encomenda dos fiéis e utilizados com fins religiosos”.

Percebemos através da religiosidade popular nordestina um processo de reinterpretar elementos marcados por uma tradição antiga, na qual se fortalece com práticas devocionais populares e a contribuição da igreja católica quanto a demonstração de amor por objetos religiosos. Costa (2018, p. 139) ressalta que,

**a religiosidade popular nordestina é resultante de um longo processo de sincretismo religioso, marcado pela tradição e recriação de práticas imemoriais, fortalecidas no entrecruzamento da piedade oficial, introduzida pela Igreja Católica com a prática devocional popular.**

Identificamos na cultura nordestina e brasileira a religiosidade como uma característica iconográfica de relevância na Arte Santeira que faz parte da memória do povo piauiense, pelo qual assume uma proporção tradicional e imaginária ao conjugar a representação de santos católicos com a religiosidade.

Devemos entender como se processou esse reconhecimento de bem imaterial, através de dois momentos importantes na história do Piauí. Como destaca Lopes (2014), o primeiro foi o tombamento pelo IPHAN da Igreja de São Benedito (em 1938), que teve por motivação às portas da Igreja (feitas à mão por Sebastião Mendes artesão de Teresina) e da Igreja Nossa Senhora de Lourdes (em 2008), motivada por peças de arte santeira integradas ao prédio, oras pelas mãos de Mestre Dezinho oras pelas mãos de Mestre Exedito (mestres pioneiros na Arte Santeira). A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) define como patrimônio imaterial:

**as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.**

Esta definição está de acordo com a Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, ratificada pelo Brasil em março de 2006.

Considerar a Arte Santeira como objeto cultural a ser preservado e configurado na identidade da região do Piauí, devido à dimensão simbólica que contribui com os fazeres, saberes, crenças e hábitos distribuídos nas peças talhadas, pode se dizer que originam a cultura da tradição popular. A presença dos mestres santeiros pioneiros é significativa e seus ensinamentos passam de geração para geração, valorizando e dando continuidade que se reflete através das mãos desses artesãos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo possibilitou visualizar a importância desse oratório pertencente ao acervo do CAL/UNB, não só como objeto, mas através da originalidade desse artesão que aplica em sua obra, a essência, os costumes e o aprendizado de Mestres Santeiros regionais, por conseguinte contribuir para um panorama significativo de formação de identidade cultural popular evidenciando a memória piauiense perante a importância permanente da arte santeira que se estende ao povo nordestino.

De forma que em um primeiro momento foi apresentada a trajetória artística, a origem e inspiração desse artesão da arte popular que passou a dedicar-se à Arte Santeira, esculpindo em madeira e se tornando um santeiro entalhador – o criador do múltiplo.

Em um segundo momento, direcionando o objeto “oratório”, em sua tradição devocional que neste contexto transcende como uma obra de arte, moldada pelas mãos desse artesão criador dos múltiplos, que se apresentam pela

sua originalidade e identidade, proporcionando peças trabalhadas com muita expressão e únicas em sua criação.

Seguindo através da leitura iconográfica, um processo contínuo em busca de conhecimento, onde podemos nos aprofundar na representatividade religiosa do objeto que revela características de uma Cultura Popular Nordeste, compreendendo o passado, junto a realidade do presente vivido, dado que no sentido de uma evangelização, para uma vivência realista perante o ofício do artesão para o povo.

Em conclusão, a presente pesquisa revela a importância de se estudar o objeto conectado à arte em seu contexto de criação, história, memória e identidade. Permite a divulgação de aspectos que devem ser levados em consideração no momento de valorizar o acervo da

Casa da Cultura da América Latina em um diálogo com o público, em preparação e disponibilização futura de um acervo/museu virtual, repletos de informações condizentes com sua finalidade de expor o conhecimento mediante a cada objeto revelando origem, história e contribuição através da cultura popular artística.

Vale salientar que a base desse artigo se consolidou pela contribuição direta com o artista Mestre Paquinha em depoimento sobre sua obra e a colaboração da representante da Cooperativa CAMEDE que se prontificou a apresentar outros objetos do artesão, além de compartilhar a arte popular de outras regiões que ela representa, com isso, poderemos repensar posteriormente a significação e importância do acervo da Casa de Cultura da América Latina e ampliar o conhecimento a respeito da peça estudada.

---

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, D. E. M. de; MENEZES, D. M. S.; SILVEIRA, M. A. A. da. **Bens Imateriais em processo de instrução para registro do Iphan: tensões sociais em torno da salvaguarda na região Nordeste do Brasil**. Encontro Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação, [S.l.], v. 26, p. 1-19, 2021. DOI: 10.5007/1518-2924. 2021.e79323. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/79323>. Acesso em: 12 mar. 2022.

AMARAL, J. P. P. do. **Da colonialidade do patrimônio ao patrimônio decolonial**. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, p. 166. 2015.

CARVALHO, A. C. A peça em destaque: oratório da paixão. **Série Caderno de Pesquisa** - 02. São Paulo: Curadoria do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, 2013. 52 p.

CARVALHO, L. P. de. **Construção Identitária: projeção simbólica**. In: ENECULT Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, IV, 2008, Salvador - BA. Anais. Salvador - BA: Faculdade de Comunicação da UFBA, 2008. p.48-61.

CAVALCANTI, M. R. B. **Patrimônio virtual: a reconstrução em 3D e a preservação do patrimônio cultural**. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, p. 165. 2019.

COSTA, Z. de F. F. A arte santeira Piauiense: memória passada de geração em geração como memória cultural. **Imagem Brasileira**, Belo Horizonte, n. 9, 2018. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/326>. Acesso em: 12 mar. 2022.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê de Instrução técnica conjunta: para o reconhecimento da Arte Santeira em madeira do Piauí e da igreja Nossa Senhora de Lourdes e acervo**. Teresina: IPHAN, 2022.

LIMA, L. R. **Arte em madeira do Piauí: santos e sertões do imaginário**. Rio de Janeiro: IPHAN; CNFCP, 2010.

LIMA, N. C. **Páginas da História do Piauí colonial e provincial**. Teresina: EDUFPI, 2020.

LOPES, K. da R. **Arte santeira no e do Piauí: entalhando imaginários**. Dissertação (Mestrado) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, p. 99. 2014.

MACEDO, E. U. **Religiosidade popular brasileira colonial: um retrato sincrético**. Revista Ágora, [S. l.], n. 7, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/agora/article/view/1918>. Acesso em: 24 maio. 2022.

MAGALHAES, S. M. C. **A arte rupestre do centro-norte do Piauí: indícios de narrativas icônicas**. Tese (Doutorado) – Doutorado em História Cultural. Universidade Federal Fluminense. Niterói, p. 457. 2011.

MOURÃO, N. M.; OLIVEIRA, A. C. C. Memória Coletiva e Objetos Biográficos: estudo dos oratórios em Minas Gerais/Brasil do período colonial. **RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, [S. l.], v. 5, n. 5, 2019. DOI: 10.23899/relacult.v5i5.1572. Disponível em: <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1572>. Acesso em: 10 fev. 2023.

OROS, V. R. **Retablos y Piedras Santos: la materialidad de las wak'as**. La Paz: MUSEF, 2015. 1 ed. 248 p: 318.

PASSOS, M. J. S. T. **Imaginaria retabular colonial em São Paulo: estudos iconográficos**. Tese (Doutorado) – Doutorado em Artes Visuais. Instituto de Artes da Unesp. São Paulo, p. 494. 2015.

PINHEIRO, Á. da P. INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais – **Arte Santeira do Piauí**. Teresina: Ministério da Cultura/IPHAN, 2008.

----- **Senhores do seu ofício: Arte Santeira do Piauí**. Teresina: IPHAN/Educar: artes e ofício, 2009.

RUSSO, S. M. de T. **Espaço doméstico, devoção e arte: a construção histórica do acervo de oratórios brasileiro, séculos XVIII e XIX**. Tese (Doutorado) – Doutorado em Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, p. 197, vol.1. 2010.

SAIA, L. Escultura popular de madeira. **Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo** (Online), [S. l.], n. 18-19, p. 230-239, 2014. DOI: 10.11606/issn.1984-4506.v0i18-19p230-239. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/116999>. Acesso em: 11 nov. 2022.

SANTANA, M. F. **Trajetória do artesanato brasileiro: perspectiva das políticas públicas**. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília. Brasília, p. 217. 2020.

SILVA, E. M. N. da; FERREIRA, A.(org.). **Catálogo Acervo da Casa da Cultura da América Latina**. Brasília: Universidade de Brasília, 2016.

SILVA, D. O., GONTIJO, F. **A arte santeira no e do Piauí. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 51-64, 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12049>. Acesso em: 12 mar. 2022.

TIRAPELI, P. **Oratórios Barrocos: Arte e Devoção na Coleção Casagrande**. São Paulo: Arte Integrada/ Museu de Arte Sacra, 2011. 124p.

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Paris, 2003. Disponível em: [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540\\_por](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por). Acesso em: 10 jun. 2022.

# O PECADO DA CARNE E O TEATRO DA VIDA

## O QUADRO MARC'ANTONIO PASQUALINI CORONATO DA APOLLO DE ANDREA SACCHI

*Gabriel Mendonça da Silveira <sup>1</sup>*

Este artigo analisa a pintura a óleo Marc'Antonio Pasqualini coronato da Apollo (1641), de Andrea Sacchi, situando-a no contexto do Barroco italiano e suas influências culturais. A obra é examinada por meio de uma revisão bibliográfica crítica, destacando o uso sofisticado do simbolismo e a representação multifacetada de Pasqualini, tanto como um virtuoso quanto como figura mitificada. A análise enfoca a composição dramática e a iconografia de Apolo e do Marsias, ressaltando a integração de elementos modernos e clássicos na representação teatral e simbólica do retrato. O artigo também explora o impacto das publicações iconográficas da época sobre a obra de Sacchi, bem como a relação entre o artista e o retratado com a corte Barberini, demonstrando como o contexto social e político moldou os elementos presentes na composição final. Em última análise, sugere-se que a pintura de Sacchi não é apenas um retrato, mas uma metanarrativa que reflete a poética visual e a retórica barroca, celebrando simultaneamente a tradição clássica e as inovações culturais do período e sua nobreza.

**Palavras-chave:** *Andrea Sacchi; Marc'Antonio Pasqualini; Arte Barroca; Pintura Italiana; Retrato na ópera barroca.*

---

<sup>1</sup> Graduando no curso de História da Arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Coursou a Escola de Cinema Darcy Ribeiro do Instituto Brasileiro de Audiovisual (ECDR/IBAV) no curso de Direção Cinematográfica onde teve aulas ministradas por Ruy Guerra com foco na semiótica e na análise da linguagem cinematográfica. Atualmente, é bolsista pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) na EBA/UFRJ com pesquisa voltada para a arte e arquitetura colonial no Rio de Janeiro, Niterói e São Gonçalo.  
Contato: gabrielms1995@ufrj.br



Fig. 01: Marc'Antonio Pasqualini (1614–1691) coroado por Apolo de Andrea Sacchi 1641. Fonte: MET Museum

# INTRODUÇÃO

No último parágrafo do capítulo dedicado à Andrea Sacchi, no seu *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1672) Bellori dedica ao retrato alegórico Marc'Antonio Pasqualini coronato da Apollo (Figura 01) uma breve análise, na qual demonstra profunda apreciação pela obra:

Andrea usou sua maior habilidade na pintura de Marc Antonio Pasqualini, um músico e cantor soprano renomado de sua época e grande amigo seu na corte do Cardeal Antonio Barberini. Este não é um simples retrato, mas uma composição extremamente graciosa, na qual ele o representou vestido como um pastor, com Apolo coroando-o. Ele está com as mãos em um instrumento de teclado, ou melhor, um cravo com teclas e cordas verticais, no estilo de uma harpa, e enquanto toca, ele vira-se para o lado, em uma visão de tamanho natural belíssima. Seu casaco, até os joelhos, é branco com uma pele que cruza seu ombro. De frente para ele, aparece Apolo, que coloca uma coroa de louros em sua cabeça com uma mão e segura sua lira ao lado com a outra. Aos seus pés, um sátiro está amarrado, simbolizando rivalidade e difamação.

(Bellori, 2005, p. 390, tradução nossa)

Este comentário de Bellori não deve ser lido sem as devidas considerações, tendo em vista a temporalidade de seu olhar e o acesso às informações. No entanto, desta passagem, é possível extrair dados fundamentais e aferir algumas interpretações. Ainda hoje, existem poucas fontes sobre as circunstâncias exatas em que se deu a encomenda desta tela. Soma-se a isso seu caráter altamente simbólico, sua insinuante lascívia e sua sugestiva lubricidade, a falta de registro de vendas por décadas, a relativa obscuridade do retratado e do pintor, bem como o desinteresse geral pela ópera do período barroco, que volta a ganhar corpo na década de 1960, e atinge novos espaços com um maior debate sobre identidade e corpo. Esses debates resgatam tramas construídas sobre ideias de dualidade, sedução, persuasão e subversão.

Uma interessante análise é a de Hans Posse, em *Der Römische Maler Andrea Sacchi* (Leipzig, 1925), na qual o autor compara a pintura a uma cena de teatro. Essa observação é fundamental, pois

evoca a ideia de uma metalinguagem e, mais importante, a utilização de artifícios característicos do período barroco. A teatralidade na obra é latente; apesar de expressões faciais pouco expressivas nas duas figuras centrais, seus corpos se movimentam de formas distintas, demonstrando ação e criando uma dinâmica entre os dois personagens. A iluminação que preenche a composição com dramaticidade, e segmenta os ambientes, assim como as figuras de grande movimento das duas representações do *Marsias Religatus*. Esta obra feita a óleo sobre tela, possui dimensões consideráveis (243,8 x 194,3 cm), chama atenção por suas características equivalentes aos retratos da alta sociedade do período.

Hoje, com o acesso facilitado a versões digitalizadas da obra em alta qualidade, é possível analisar características mais específicas, ainda que a obra, no acervo do Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque, esteja em reserva técnica. H. Posse apenas foi capaz de analisar uma versão em gravura feita por Robert Strange, em

1755. O gravurista britânico nomeou a reprodução como *Apollo Rewarding Merit and Punishing Arrogance*, o que denota a precoce expatriação da obra e, mais importante, uma nova leitura da composição, na tentativa de universalizar seu simbolismo. A obra é

datada de 1641, pois foi observado que esboços identificados como estudos para a forma de Apolo Citharoedus, desta pintura, continham em seu verso estudos para a pintura *Presentazione di Gesù al Tempio*, de Andrea Sacchi, Filippo Gagliardi e Jan Miel (1641-1642).

## ANDREA SACCHI

---

Uma série de influências permeiam a obra de Sacchi, das formas clássicas greco-romanas dos achados arqueológicos da *Urbs Aeterna*, passando por seus mestres Giuseppe Cesari e Francesco Albani, por referências de seu gosto pessoal, como Polidoro e Annibale Carracci, até seus contemporâneos, como Poussin. É interessante destacar também a ascensão das publicações de edições variadas de material enciclopédico iconográfico, como as edições de *Emblematum liber* (1531), de Andrea Alciato, e a *Iconologia* (1603), de Cesare Ripa. A versatilidade exigida dos artistas a serviço das poderosas famílias romanas demandava profissionais cada vez mais qualificados e instruídos, contribuindo para o desenvolvimento das primeiras estruturas do sistema moderno das artes. Esses artistas expressavam, em sua linha classicistas, a dualidade e a aparente contradição, representada pela própria ontologia de Apolo em *Metamorfoses* de Ovídio: "Per me quot eritque fuitque Esteque, patent". ("Por mim mostram-se o que será e o que foi e o que é").

Cabe ressaltar a relação próxima de Andrea Sacchi, pintor da corte Barberini, que estava entre os artistas protegidos pelo mecenato da família a qual pertencia o Papa Urbano VIII (1623-1644), assim como o cantor castrato e compositor Marc'Antonio Pasqualini. Sacchi trabalhou em afrescos para o próprio Palazzo Barberini, como o famoso *Allegoria della Sapienza Divina* (1629-33), na decoração de festas e eventos da família Barberini, e na criação de cenários e elementos cênicos para óperas e peças produzidas no palácio, muitas estreladas por Pasqualini. Esse contexto, assim como a percepção de outros observadores e a própria natureza dramática e teatral do barroco – de retórica e persuasão –, permite aferir a construção desta composição pictórica, na qual o artista divide os ambientes internos como na construção de um cenário teatral ou operístico. Interessante também notar que este artifício é utilizado de forma drástica por Caravaggio em *Madonna de Loreto* (1604-1605); já nesta obra de Sacchi, a divisão é mais sutil e recebe uma explicação natural para aquela luz cênica, uma monolítica pedra que projeta sua sombra.

De maneira fundamental, o discurso apresentado pela obra trabalha com diferentes camadas retóricas. Essa profundidade simbólica parece se relacionar diretamente com o conceito de *Ut pictura poesis*, conectando-se à poética por meio da iconografia clássica e referenciando o próprio trabalho de Ovídio, utilizado em tantas obras de referência à mitologia grega desde a publicação da tradução de Boccaccio no século XIV, como na escultura barroca *L'Apollo e Dafne*, de Bernini. A representação de Pasqualini, um virtuosi (ou castrato), vai além de sua destreza ímpar na arte do canto, tanto religioso quanto secular, destacando-o também como compositor. Conforme observado por F. Camiz em *The Castrato Singer: From Informal to Formal Portraiture*, há uma relação direta entre essa composição e a gravura de Claude Mellan, feita a partir de um desenho de Poussin, intitulada *Apolo Coroando o Poeta Virgílio* (1641). Esse conceito transborda e permeia a própria forma retórica construída por Sacchi.

Essa influência é explícita em detalhes como o rosto de Pasqualini, dividido pela luz, em uma das muitas dinâmicas de dualidade presentes na obra. No entanto, a característica mais marcante é a projeção luminosa que corta o quadro na diagonal, conferindo fluidez e movimento, ao mesmo tempo que emula um cenário teatral pintado. Tapié menciona a influência de Caravaggio na arte pictórica, observando que "... admiráveis exemplos de independência e verdade. Sua maneira exerceu influência até nos discípulos de seus adversários, os Carracci" (V. Tapié, 1983, p. 45).

Ao fundo, podemos observar o cume de uma montanha, provavelmente se

tratando do monte Tímolo, onde teria ocorrido a disputa mítica entre o Marsias e o deus Apolo. Em outra versão de um mito, em que Apolo entra em uma disputa musical com Pã, não só as Ninfas foram juízas, mas também o rei Midas e a personificação do próprio monte Tímolo. Logo acima do monte, paira uma nuvem negra que parece se mover em direção ao céu límpido; além de novamente influir sob a ideia de dualidade, e na dinâmica entre vazios e cheios, ela retrata uma característica de Apolo presente na *Ilíada* de Homero, onde Apolo traz a peste contra os exércitos gregos que cercam Tróia, obedecendo a Zeus. É dito que uma nuvem negra o acompanha, o que pode se relacionar à representação dos deuses olímpicos chegando à Terra em nuvens nas montagens operísticas que aconteciam no Palácio Barbieri. Tronsarelli escreve que, na segunda cena, Apolo desce em uma nuvem; assim, o ator interpretando o deus faz sua aparição no palco através de mecanismos que representam essas nuvens.

Na composição pictórica, essa nuvem reflete no céu a ação da luz no solo, criando uma nova divisão na imagem, ao passo que também parece mover o olhar em direção às figuras centrais do quadro. O campo está quase totalmente coberto pelos elementos centrais; apenas é possível ver uma fresta, onde se forma um caminho — mais um elemento simbólico que evoca a narrativa e o desenrolar da história, assim como a jornada para a própria glória que se desenvolve no primeiro plano. Os mesmos elementos ocorrem em obras como *Sfida tra Apollo e Marsia* (1531-32), de Bronzino, *Apollo e Marsia*, de Palma il Giovane, e *Apollo und Marsyas und*

das Urteil des Midas (1581), de Melchior Meier. Nessas narrativas, os acontecimentos de dois diferentes momentos e dois diferentes mitos se desenrolam como uma só história. A conexão dessas histórias não se dá somente neste detalhe pictórico trivial, mas também nas descrições feitas sobre Apolo (ou Febo) no mito de Midas, contado por Ovídio, a cor de seus cabelos, a mão que segura a kithara e a cor de sua túnica.

Em *As Metamorfoses* de Ovídio, Apolo entra em dois duelos musicais. No primeiro, ele enfrenta o sátiro Marsias, que havia encontrado o aulo, espécie de flauta dupla criada e descartada por Atena. Marsias domina esta arte com maestria, sendo louvado pelo gentio de forma a provocar afrontas ao deus da música. Ao encontrar Marsias, Apolo o desafia, tendo suas próprias ninfas como juradas. Ambos suscitam diferentes sentimentos com suas melodias e chegam a um empate. O deus, então, decide desafiar o sátiro para uma nova fase do duelo, em que se deveria cantar e tocar em simultâneo. Pela natureza de seus instrumentos, Apolo vence, e a punição, como havia sido combinada, era que o ganhador poderia fazer o que bem entendesse com o perdedor. Marsias é esfolado vivo como um animal. A outra história gira em torno do rei Midas e da destreza musical do deus Pã, que se gabava às Ninfas do seu talento "atreveu-se a menosprezar a música de Apolo". O monte Tímolo, então, se prepara para julgar a competição e, ao ouvir ambos, decide que "Pã deve reconhecer a superioridade da cítara sobre a flauta". As razões e a decisão do monte sagrado têm a aprovação de todos.

A figura do Marsias ainda está contida nesse pano de fundo que permeia a obra. A forma de seu corpo, diagonal, em que sua metade inferior repousa

sobre o chão e seus punhos estão amarrados acima de sua cabeça, formando uma figura altamente expressiva, ocupando um espaço disforme. Sua metade superior é bem delineada, mas as formas pictóricas que compõem seu corpo na parte inferior se fundem com a sombra, tornando obscuro a natureza de sua genitália, escondida em tons de preto e marrom. Com a aproximação do detalhe, ainda não se desvela a genitália retratada no Marsias. Seu rosto sugere o movimento, como na sequência do Marsias Religatus Romano hoje no Louvre, descoberto em 1617-19. Ao contrário das representações mais habituais do Marsias, de Ticiano, Ribeira e Meier, o Marsias de Sacchi se assemelha ao de Antoine Lafréry ou, mais especificamente, ao de Palma il Giovane, da segunda metade do século XVI. Essa característica de movimentação, junto ao jogo de sombras e luzes, que mesclam-se à forma do fauno.

A criatura mítica parece gritar, talvez as lamentações que Ovídio deu a ele: "'Por que me arrancas de mim mesmo?', pergunta. 'Ah! Tenho remorso. Ah!' gritava 'Uma flauta não vale tanto!'" Ou talvez os cantos de Il contrasto di Apollo con Marsia (1628) ou Marsia, de Ottavio Tronsarelli, publicada em 1646, na qual Pasqualini fez o papel de Apolo em sua montagem na casa Barberini. Seus olhos, em aparente movimento, transbordam da pintura e parecem observar do quadro a vida real, gerando uma dinâmica que não só vai além do quadro, mas também cria uma multiplicidade de perspectivas. Também transborda à imagem o pedaço de madeira ao qual está amarrado o sátiro, que aparenta ser uma extensão da própria moldura do quadro; da mesma forma, a pedra na lateral oposta da composição cumpre uma função cênica e também emoldura a retratação dentro da obra.

O ser alegórico, apesar de derrotado e preso, não foi esfolado, assim como na montagem de Marsia, dedicado por Tronsarelli em sua publicação *Drammi musicali* (1646) ao Cardeal Francesco Barberini, onde também adiciona um aviso que o mito foi modificado, mas não por capricho do autor. A pintura então parece querer se assemelhar a narrativa operística, e transmitir os valores supostamente caros aos Barberini e "seus temas favoritos – que a justiça e o poder sempre devem ser mitigados pela misericórdia, e que a caridade e a justiça são divinas virtudes vindas da Divina Providência" (L. Zammar, 2017 p. 47, tradução nossa). A montagem desta obra fazia parte de um evento muito maior feito para receber a Família Colonna, uma verdadeira obra de arte total que envolvia todo um complexo planejamento, a coordenação de uma tropa de trabalhadores qualificados em diferentes especialidades e uma profunda simbologia em todos os atos, se apegando a retórica do que se queria transmitir. Essas grandes produções teatrais foram um prelúdio para uma estrutura ainda mais elaborada no Teatro inaugurado pelos Barberini, anexo ao seu palácio, em 1639.

Simbolicamente, a imagem do sátiro evoca a natureza em sua forma selvagem e crua, representando uma sexualidade lasciva e um orgulho bárbaro, e representava a perfeita antítese para a retórica desejada pelos Barberini. O uso de uma figura tão profundamente simbólica e histórias tão difundidas construíram uma narrativa inequívoca. Podemos também recorrer a *Emblemata*, na versão de Tozzi (1621), onde a figura do sátiro era utilizada para representar da natureza ou da força da natureza (*Vis naturae*), mas também em muitas outras, como a de Veneza, feita em 1546, que carrega a seguinte inscrição:

Os pagãos adoram Pã, que é a força da natureza, um homem meio-bode, um deus meio-homem. Pã é um homem até o umbigo, porque o poder que é peculiar aos homens se eleva do coração e tem seu assento na alta cidadela da cabeça. Abaixo disso, ele é bode, porque a Natureza nos perpetua ao longo das eras por meio da relação sexual, assim como faz com pássaros, peixes, bestas selvagens e brutos. Isso é algo compartilhado com outras criaturas vivas. O bode é um sinal de libertinagem e carrega as insígnias de Vênus sem disfarce. Alguns atribuem a sabedoria ao coração, outros à cabeça. As partes inferiores não são governadas por restrição nem razão.

(*Emblematum libellus*, 1546, p. 42, tradução nossa)

É característico também que o Fauno seja posicionado de forma a se opor à cidade, geralmente adicionando prédios ao fundo em uma diagonal de oposição simbólica, refletindo a oposição material entre esses dois pólos de poder. Ao lado do Marsias está sua gaita de fole ao chão, ou o que é provavelmente uma la piva ou il piva baghèt, um instrumento musical fortemente associado à vida camponesa na Itália. Essa representação do instrumento do Marsias é fora do comum; embora obras como a gravura de Benedetto Montagna (1497) para ilustrar *As Metamorfoses* ou a gravura de Lafréry, já citada aqui antes, utilizam espécies de gaitas de fole, as retratações mais usuais do Marsias o põem tocando o aulo ou a flauta de Pã. Ainda mais incomum é que, nessa representação, Apolo não esteja com uma lira da braccio e mantenha sua kithara. Os faunos podiam representar também a fertilidade, uma caracterís

tica iconológica que gera uma série de outras questões na relação com o retratado, e com a genitália do sátiro.

A forma em que Sacchi elaborou esse pano de fundo, com pinceladas mais expressivas e marcantes, reforça a ideia de um cenário que dá contexto à narrativa desenvolvida no retrato, criando

uma movimentação interna dinâmica e até mesmo sugerindo a retratação de um passado, em uma construção pictórica dividida em atos ou tempos. Semelhante a pintura de Bronzino que remete ao mito de forma episódica e simultânea, parte dessa mesma construção narrativa que procura abarcar a passagem do tempo e dos acontecimentos.

## O INSTRUMENTO MUSICAL E O LOUVOR A MODERNIDADE

---

No que parece ser um outro nível ou mesmo um segundo ato, com uma retratação mais suave e detalhada, a aplicação de jogos contrastantes de sombra e luz por todo o ambiente, está presente um grande instrumento dourado, parcialmente oculto pela figura central de Apolo e conectado diretamente à ele, conhecido como *clavicytherium*. Essa espécie de cravo vertical não era um instrumento usual; demonstrava requinte, instrução musical refinada e o uso de instrumentos modernos em uma retratação com iconologia mítica, abraçando o caráter de um novo espírito social característico do barroco. Essa inovação poderia ser espelhada na própria figura de Pasqualini, um novo tipo de cantor engendrado pela força humana contra os males da natureza e abençoado pelo poder divino. É possível que esse fosse um instrumento real, já que foi identificado um item semelhante em pesquisas pelo inventário da família Barberini, de acordo com a carta de Camiz (1982), mas ainda assim é interessante analisar o simbolismo de seis elementos presentes nessa peça.

O primeiro elemento é o funcionamento mecânico do *clavicytherium*, oposto a gaita de fole do Marsias, que

seria provavelmente feita de material animal e uma sonoridade estridente. Em contraste, o *clavicytherium* aparenta produzir um som suave e angelical, de tal maneira que parece sugerir a oposição dos instrumentos musicais, com uma conexão direta em forma, sonoridade e aparência. A forma de harpa, suas teclas brancas de marfim conectadas ao marfim da *Kithara* de Apolo descrita por Ovídio. Sua cor dourada pode também ser uma referência a Mídias; suas cordas aparentam produzir um som suave e harmônico, sua caixa acústica moderna, o próprio instrumento musical é um louvor à modernidade que produziu o estilo de musical em que ele era executado, mas mantendo, ao mesmo tempo, uma referência constante ao passado clássico.

A base do *clavicytherium* é composto por dois elementos: um pedestal em formato triangular e três suportes no formato de peixes, remetendo a Fontana del Tritone e, talvez, também a ideia de suporte que a família prestava às artes e sua contribuição pública, com feitos como a própria fonte, provavelmente uma das primeiras fontes escultóricas, onde ele também se inspira em Ovídio. Como notou L. Zammar, "Os tripés

durante o Renascimento e o período Barroco estavam associados à figura de Apolo e possuíam várias funções, entre as quais a de serem presentes oferecidos aos deuses e às pessoas como símbolos de estima, dignidade e valor". Já seu pedestal apresenta uma figura mais simples, porém não menos simbólica, o triângulo que carrega inúmeros simbolismo da antiguidade clássica até o século XVII, entre eles a simbologia das tríades, mas também da proporção e de formas perfeitas, e seu indicativo como forma afilada que sugere direção. Esse símbolo parece ligar os pontos entre as três figuras principais presentes no quadro, reforçando uma dinâmica circular.

A ligação do instrumento com Apolo é clara também pela figura em destaque na haste curvada da harpa do *clavicytherium* com a figura de Dafne, a ninfa sacerdotisa de Ártemis, que, perseguida por Apolo apaixonado, inebriada pelo sentimento de desprezo dado pela flecha de Cupido, preferiu pedir ao seu pai, o rio Peneus, que a livrasse da perseguição de Apolo. Seu pai, então, a transformou em uma árvore, o loureiro. Essa passagem é muito importante em Ovídio, e a Dafne esculpida no instrumento se utiliza desta poética para construir seus elementos em detalhes, seu corpo já aparece com a metade inferior sendo coberto pelas cascas da árvore, e os dedos transformados em galhos com folhas como na escultura de Bernini. Marcante também a posição de seu olhar direcionado ao horizonte, como em um lamento ou se recusando a olhar Apolo ou ver o que se passa no primeiro plano. Esse elemento ambíguo gera uma mudança de dinâmica, já que, de todas as figuras, a única a olhar na direção oposta.

No canto inferior, junto aos teclados do instrumento musical, está uma

segunda figura do Marsias. Está aparece olhando para cima, amarrado com as mãos nas costas na altura da lombar, em uma posição como de movimento para se levantar. Sua face, com uma expressão de euforia, nos faz questionar se seria pela visão de Apolo ou pela transformação de Dafne. Fato é que sua expressão se assemelha às máscaras utilizadas na antiga tragédia grega. Sua pintura dourada parece fundir a mão esquerda de Pasqualini, a qual está na sombra; olhando de perto, os dois elementos se tornaram, em alguns pontos, quase um só. Essa ligação, acidental ou simbólica, reforça a importância da figura do sátiro e suas diversas camadas de interpretação dos outros elementos do retrato.

# PASQUALINI SUA POESIA E ANDROGINIA

Marc'Antonio Pasqualini (1614-1691) foi um renomado castrato durante a primeira metade do século XVII em Roma. Ele se destacou como um dos cantores favoritos do Cardeal Antonio Barberini, participando de diversas óperas patrocinadas pela influente família no auge de seu poder. Com um olhar diretamente apontado para o espectador à frente do quadro, ele parece desafiar o espectador, ao mesmo tempo que permanece sereno, característica que parece indicar determinado tipo de caráter. Sua face masculina, aos poucos, revela traços femininos; seu rosto é partido em dois pela dramática luz que corta sua figura, ressaltando essa dualidade do masculino e do feminino. Sua roupa, descrita por Bellori como a de um pastor, foi identificada por F. Camiz como sendo uma túnica de coral, grupos comuns aos cantores clericais, incluindo os castrati, e sugere-se que a pele de leopardo seria um troféu que Apolo pegou do Marsias. Esse uso é visto já em Melchior Meier, em sua versão dos mitos apolíneos de duelos musi-

cais, onde retrata o deus que entrega a pele do Marsias como um prêmio.

Sua meia-calça púrpura parece referir-se à cor papal, sinalizando sua posição distinta, assim como a túnica de Apolo, cuja cor foi descrita em *As Metamorfoses*. Seus sapatos também parecem espelhar a figura de Apolo, com detalhes semelhantes às sandálias do deus, porém em vermelho, contrastando com o azul de Febo. Pasqualini usa o mito e sua narrativa para demonstrar que, assim como a família Barberini, ocupava uma posição distinta, concedida à ele pelo porta-voz de Deus na Terra, o Papa. O virtuoso declara, por meio de seu retrato, que não é uma criatura que utiliza a música para suscitar sentimentos vis e mundanos, mas sim um ser com benção divina, que, através da arte da música, evoca as mais elevadas vicissitudes. Um elemento muito relevante da forma que é retratado é o fato de estar com a boca fechada, podendo indicar os louros colhidos por seu trabalho de composição (M. Murata, 2007).

## UM APOLO E UM PAPA

Apollo resplandece em um contraposto, em pose *adlocutio* do Augusto di Prima Porta, seu torso inclinado para frente semelhante ao Efebo de Anticítera, assim como detalhes intrincados de muitas outras representações iconográficas elencando virtudes. Seu corpo é central e se projeta na obra, quase como presente em outro plano. A figura escultórica altamente sedutora tem na pélvis o ponto central da composição,

atraindo os olhares para a centralidade pictórica e simbólica de seu falo. Esse contraste com a condição de castrado de Pasqualini é amplamente debatido por diferentes estudiosos como Todd P. Olson e Franca T. Camiz, entre outros.

John Bedlon Scott e Angela Negro observam que, no retrato de Marc'Antonio Pasqualini, cantor favorito de Antonio Barberini, há uma referência aparente ao

Marsia (1628) e presta homenagem ao Papa Urbano VIII. Nesta pintura, Apolo, que coroa Pasqualini, representa o próprio papa como poeta e ser divino, Urbano VIII se identificava com o deus associado ao sol. Embora o uso de imagens mitológicas fosse geralmente condenado pela igreja, Apolo era uma exceção para Barberini, sua afinidade pessoal com Febo, porta voz de Deus e senhor da medicina e das artes. A representação de sua cabeça talvez seja dos elementos de maior ambiguidade na

obra, de onde diferentes leituras podem ser feitas. Ela remete à beleza angelical e ambígua frequentemente associada a certa tradição da representação de Apolo, mas também é capaz de suscitar elementos referentes a natureza do relacionamento do Papa Urbano com Pasqualini, até uma leitura do artista sobre o caráter de seu homenageado, ao passo que pode harmonizar com certa tradição iconográfica do deus Febo e suas descrições em mitos antigos.

## CONCLUSÃO

---

"Marc'Antonio Pasqualini coronato da Apollo" de Andrea Sacchi é uma obra rica em simbolismo e complexidade visual, refletindo a interseção entre a arte barroca e a cultura de corte romana do século XVII na casa Barberini. Sacchi utiliza a retratação de Marc'Antonio Pasqualini, um renomado castrato, para explorar temas de glória e poder, personificados pela presença de Apolo, que é, ele mesmo, uma representação da dádiva do mecenato, coroando o músico. A composição não apenas celebra a habilidade musical de Pasqualini, mas também incorpora uma narrativa mitológica que ressalta a dualidade entre a virtude e a punição, o eterno e o efêmero, o moderno e o clássico. A representação do Marsias, amarrado e derrotado, destaca o contraste entre a divindade urbana da luz e a da natureza selvagem, reforçando a moralidade intrínseca ao mito e a narrativa imagética que louva a vida urbana moderna.

A abordagem teatral e a divisão espacial na pintura exemplificam a influência barroca na construção de cenários dramáticos espetaculares, sugerindo diferentes narrativas. A escolha de Sacchi em usar o *clavicytherium*, um instrumento musical pouco convencional, sublinha a modernidade e a sofisticação desejadas para a obra, além de enfatizar o papel do retratado como um virtuoso da maior distinção. A análise da obra revela a habilidade de Sacchi em combinar elementos clássicos com a inovação barroca, criando uma representação que transcende o mero retrato e se engaja profundamente com questões referentes à identidade, à psique, às posições frente à sociedade, ao uso dos mitos e à arte. A pintura, portanto, não apenas ilustra a importância cultural de Pasqualini, mas também oferece uma reflexão sobre o papel da arte na construção e na manutenção das narrativas sociais e políticas da Roma barroca.

---

# REFERÊNCIAS IMAGÉTICAS

Figura 01: Sacchi, A. (século XVII). Apolo coroando Marc'Antonio Pasqualini [Pintura]. Disponível em: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/original/DP-25648-001.jpg>

## BIBLIOGRAFIA

ALCIATO, Andrea. **Emblematum liber**. Augsburg: Heinrich Steyner, 1531. (1ª edição).

ALCIATO, Andrea. **Emblematum libellus**. Veneza: Aldus, 1546.

ALCIATO, Andrea. **Emblemata**. Pádua: Petro Paulo Tozzi, 1621.

ARGAN, Giulio Carlo; DIAS, Maria Sílvia. **Imagem e persuasão**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BAETA, Renato. **Teoria do Barroco**. 1ª reimpressão. Salvador: EDUFBA, 2012.

BARBIER, Patrick. **The world of the castrati: The history of an extraordinary operatic phenomenon**. London: Souvenir, 1996.

BELLORI, Giovanni Pietro. **The lives of the modern painters, sculptors and architects**. New York: Cambridge University Press, 2005.

BROWN, Howard M. **Carta a Keith Christiansen**. 14 abr. 1982.

CAMIZ, Franca Trinchieri. **Carta a Keith Christiansen**. 28 jun. 1982.

CAMIZ, Franca Trinchieri. **The castrato singer: From informal to formal portraiture**. *Artibus et Historiae*, v. 9, n. 18, p. 171-186, 1988.

CHRISTIANSEN, Keith. **Going for Baroque: Bringing 17th-Century Masters to the Met**. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 62, n. 3, 2005.

HARRIS, Ann Sutherland. **Andrea Sacchi**. Princeton: Princeton University Press, 1977.

JACOBS, Fredrika. **(Dis)assembling: Marsyas, Michelangelo, and the Accademia del Disegno**. Art Bulletin, v. 84, set. 2002, p. 429, 432.

MATTUSCH, Carol C. **When a statue is not a statue**. Disponível em: <<https://www.getty.edu/publications/artistryinbronze/large-scale-bronzes/8-mattusch/>>. Acesso em: 11 jun. 2023.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART. **Marcantonio Pasqualini (1614–1691) crowned by Apollo**. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437593>>. Acesso em: 11 jun. 2023.

MURATA, Margaret Kimiko. **A topography of the Barberini manuscripts of music**. In: MOCHI ONORI, Lorenza et al. (org.). I Barberini e la cultura europea del Seicento. Roma, 2007.

OVÍDIO. **As Metamorfoses**. Ediouro, 1992. 298 p. ISBN 2186489.

POSSE, Hans. **Der Römische Maler Andrea Sacchi**. Leipzig, 1925. p. 106–109.

SEXTANTE. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2010. ISBN 978-85-99296-84-4.

SILVEIRA, Gabriel M. **Marc'Antonio Pasqualini**. Spotify, 2024. Disponível em: <<https://open.spotify.com/playlist/3DzySeNK8BWFoS6k-9fbUcK?si=a63a1f308cf04557>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

RIPA, Cesare. **Iconologia, ouero, Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione**. Roma: Appresso Lepido Facij, 1603.

RIPA, Cesare. **Iconologia: ouero Descrittione d'imagini delle virtv', vitij, affetti, passioni humane, corpi celesti, mondo e sue parti**. Pádua: P. P. Tozzi, 1611.

TRONSARELLI, Ottavio (libretista). **Drammi musicali**. Roma: Per Francesco Corbelletti, 1631.

UNIVERSIDADE DE GLASGOW. **Alciato's book list**. Disponível em: <<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php>>. Acesso em: 11 jun. 2023.

ZAMMAR, Leila. **Scenography at the Barberini court in Rome: 1628–1656**. (Doctoral dissertation). University of Warwick, Centre for the Study of the Renaissance, Renaissance Studies, [2017].

# ONDE ESTÃO AS MULHERES?

## UMA REFLEXÃO SOBRE A PRESENÇA DO FEMININO NA CULTURA HIP HOP

*Luís Silva*<sup>1</sup>

Essa escrita parte de questionamentos e reflexões sobre a participação da mulher na cultura Hip Hop e como tem sido o papel dela no decorrer da história desse movimento, sobretudo na expressão corporal dele. Os apontamentos levantados aqui partem principalmente de experiências vivenciadas pelo autor e dialogadas com importantes grupos e artistas do Hip Hop no Brasil, além das trocas e reflexões experienciadas ao longo do curso Corpo, arte e mulher do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. O objetivo deste trabalho é destacar pensamentos que atravessam diretamente a estrutura ideológica dessa cultura e abrir um diálogo sobre a importância da participação efetiva do corpo feminino nos diversos espaços existentes dentro da cultura.

**Palavras-chave:** Dança; Hip Hop; Cultura; Feminino.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Artes da Cena pelo Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da UFRJ, Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pelo PPGCA da UFF e Bacharel em Dança pela UFRJ. Professor na Faculdade Angel Vianna, atua na criação de peças cênicas, eventos culturais e pesquisas sobre cultura urbana e periférica. Contato: umluisilva@gmail.com

# INTRODUZINDO O HIP HOP

---

O ano era 1973 e os Estados Unidos tinham como atual presidente Richard Nixon, que governou nos anos de 1969 a 1974, ano em que renunciou de seu cargo, se tornando o primeiro presidente do país a tomar tal atitude. O cenário político vivia uma intensa turbulência e recebia acontecimentos que ficaram gravados na história do mundo, mas não era só na política que a história estaria acontecendo, nas periferias do país, mais especificamente no Bronx, bairro da cidade de New York (EUA), começaram a surgir movimentos sociais que, com o passar dos anos, se tornaram conhecidos mundialmente como a cultura Hip Hop.

A manifestação cultural estadunidense emergiu no meio de um caos vivido pelos moradores do subúrbio que enfrentavam uma luta diária pela sua própria sobrevivência. Os moradores, que em sua maioria eram pessoas afro-americanas, sofriam com a falta de emprego e com a grande taxa de violência que acontecia nas ruas do subúrbio. Nesse período, grande parte dos adolescentes largavam a escola e acabavam entrando em gangues com a falsa esperança de conquistar algo para si, visto que já não acreditavam mais ser possível ter um futuro através dos estudos e outros caminhos “convencionais”. Com esses acontecimentos, a guerra entre gangues se tornou ainda mais presente no dia a dia desses jovens, como afirma Pimentel.

Gente pobre, com empregos mal remunerados, baixa escolaridade, pele escura. Jovens pelas ruas, desocupados, abandonaram a escola por não verem o porquê de aprender sobre democracia e liberdade se vivem apanhando da polícia e sendo discriminados no mercado de trabalho. Ruas sujas e abandonadas, poucos espaços para o lazer. Alguns, revoltados ou acovardados, partem para a violência, o crime, o álcool, as drogas; muitos buscam na religião a esperança para suportar o dia-a-dia; outros ouvem música, dançam, desenham nas paredes. Por incrível que pareça, não é o Brasil

(Pimentel, 1999, p. 1)

Em paralelo a todos esses acontecimentos, alguns poucos jovens começaram um movimento de se juntar e experimentar outras coisas que não fossem a violência. Uma dessas ações eram as famosas festas que reuniam jovens de todos os cantos para ouvir e curtir os sons mais recentes do ano. Algumas festas começaram a chamar atenção de todos por reunir jovens que traziam uma nova forma de promover esses sons, eram os famosos DJs, que passaram a utilizar dois toca-discos para criar um looping contínuo da parte instrumental das melhores músicas das baladas daquele momento. Essa parte tocada ficou conhecida como o “break beat” que é a exata hora que só dá para ouvir a parte instrumental da música, sem a interferência dos vocais que vinham antes ou depois.

A festa intitulada “Back to School Jam” que aconteceu no dia 11 de agosto de 1973 foi a pioneira desse movimento cultural, a partir dela o Hip Hop foi ganhando as ruas do Bronx e se estruturando não só como festas, mas, como um caminho possível que traz outros modos de viver e de olhar para o mundo, dialogando em seus fundamentos, conceitos para seguir que, entre tantas coisas, falam sobre união, amor, respeito e diversidade.

Embora o Hip Hop tenha começado como um “Life Style”, como os estadunidenses gostam de chamar, ele gerou manifestações culturais em diversas linguagens, passando pela música, pela dança, pela moda, pelas artes visuais, pela literatura e tantas outras que direta ou indiretamente foram contagiadas por essa cultura.

Mundialmente, o Hip Hop é conhecido por quatro elementos, sendo eles: o Disc Jockey; o Breaking Dance; o

Mestre de Cerimônias; o Grafite. O Disc Jockey ou DJ, como costumamos chamar, foi um dos primeiros elementos a se tornar conhecido, por comandar as pistas e festas com suas músicas ritmadas, enquanto o DJ toca, o Mestre de Cerimônia, ou MC, tem a função de conversar com o público para agitar os participantes das festas, fazendo trocadilhos, frases poéticas ou até brincando com algumas pessoas presentes, o Break Dancer é normalmente composto por algumas pessoas que dançam em uma roda quando as melhores batidas são tocadas, dançando sozinhas ou batalhando entre si e o Grafiteiro realiza diversas pinturas e criações visuais em diversos espaços deixando a marca do Hip Hop em todo território que passa. Juntos, eles formam os quatro elementos que, por muitos anos, foram conhecidos como a base da cultura Hip Hop. Isso seguiu incontestável até alguns anos atrás onde pesquisadores e fomentadores da cultura começaram a discutir a existência de um quinto elemento intitulado “o conhecimento” ou “a sabedoria”, que algumas pessoas colocam como o primeiro elemento a existir na cultura e que dá base a todos os outros que conhecemos. Embora o objetivo desta reflexão não seja validar ou invalidar essa discussão, é interessante perceber que, somente depois de mais de 40 anos de existência, estejamos começando a refletir sobre a presença de elementos não visíveis na cultura e que, possuem importância igual ou até maior que os outros elementos visíveis como a música ou a dança.

É importante entender que esse questionamento surge em um momento no Brasil onde muitos praticantes começaram a se perguntar quais realmente são os fundamentos do Hip Hop, visto que o DJ e o MC já não são a única expressão sonora. Hoje, temos o RAP,

o TRAP e muitas outras linguagens sonoras que se estruturam no Hip Hop. Isso também acontece na dança, onde, originalmente, existia apenas o Break Dancing e hoje temos uma lista bem maior que conta, por exemplo, com o Hip Hop Dance, o New Jack Swing, o Hip Hop New School e tantas outras linguagens corporais. Devido a essa vasta informação e ampliação do Hip Hop, os praticantes começaram a se perguntar o que, de fato, permanece em ambos elementos e linguagens. Essa discussão abre espaço para bases que, antes não eram tão vistas, comecem a ser faladas e evidenciadas.

O Hip Hop, antes mesmo de ser visto ou ouvido, estava conectado. As pessoas não foram àquela festa porque estavam passando, ouviram o barulho ou viram pessoas dançando; elas foram por terem sido conectadas a ela antes mesmo do dia em que ela aconteceu. Foi a união que moveu todos até aquele mesmo local e que deu início a essa cultura que permanece forte e crescendo a cada dia.

## A MULHER NA SOMBRA DO HOMEM

Em 50 anos de Hip Hop, muitos nomes foram falados e marcados na história, em sua grande maioria, nomes de homens que fizeram participações importantes para essa cultura emergir. É normal ouvirmos nomes como DJ Kool Herc, Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa, considerados atualmente os pais do Hip Hop e responsáveis pela origem do movimento. A primeira festa do Hip Hop, mencionada acima, teve o DJ Kool Herc assinando a principal atração, mas a festa não foi organizada e criada por ele. A pessoa

responsável por essa etapa foi a Cindy Campbell, irmã do DJ. Segundo palavras da Cindy e do DJ Herc em entrevistas pelo mundo, a ideia de organizar essa festa partiu dela, e somente depois o DJ foi convencido a tocar naquela noite. Embora, em diversas entrevistas e eventos, os irmãos falem sobre isso com naturalidade e sem esconder esses detalhes, o mundo conhece apenas o DJ Kool Herc como responsável pela primeira festa do Hip Hop, que deu partida a todas essas séries de eventos subsequentes.

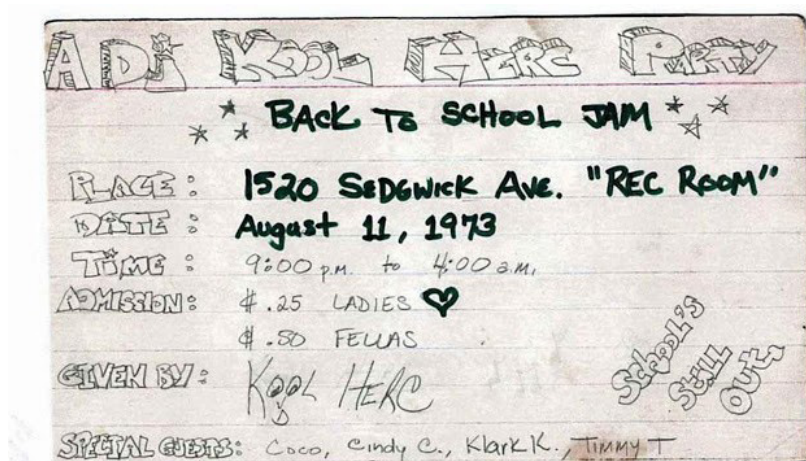


Fig. 01: Convite da festa Back To School JAM em 1973. Fonte: Acervo pessoal.

Como podemos ver na imagem do convite para a festa, outros nomes aparecem assinando participações naquela noite. De forma consciente ou não, a partir dali a presença da mulher no Hip Hop, normalmente, era sempre atrelada a uma presença masculina. É normal conhecermos alguma mulher que fez parte da cultura sendo apresentada como “a irmã de”, “a namorada de” ou até mesmo, nos dias atuais, como “a parceira de”. Embora a cultura tenha sido vivenciada em seus primeiros anos em cima de conceitos como respeito e diversidade, podemos ver que o machismo estrutural permanece presente nela através da forma que é contada e, principalmente, por quais pessoas ganham notoriedade nessa história. De certa forma, o Hip Hop não foi capaz de fugir de práticas machistas presentes na sociedade de forma geral. A presença de Cindy no Hip Hop foi extremamente importante e, em um sentido estrutural, até mais que a presença do próprio Kool Herc, devido ao fato de toda a organização para que tais encontros acontecessem partiram dela.

De 1973 a 2022, o cenário não sofreu tantas alterações no que diz respeito ao espaço da mulher dentro do movimento. Com o avanço da tecnologia, conhecemos mais nomes femininos que fazem parte dessa cultura, mas, ainda há um preconceito intenso em cima da mulher. Na dança, por exemplo, há um afastamento de interesse na participação feminina em batalhas e outras competições, por colocarem o corpo feminino em um local frágil e que não dará conta de realizar as movimentações que o homem conseguiria.

A mulher, de forma geral, é colocada sempre para executar movimentos doces, suaves e que tenham relação com a sensualidade, em sua maioria com movimentos direcionados ao qua-

dril. Nesse sentido, os homens são a grande maioria em todos os espaços de visibilidade, seja como coreógrafo, diretor, professor destaque, em batalhas de dança e em outras funções que dêem evidência. Não é possível dizer a mesma coisa referente aos praticantes da cultura, pois há uma presença relevante de mulheres, talvez, em alguns locais até maior que a de homens. Se o Hip Hop é uma cultura que tem a participação de ambos, é nítido o silenciamento que as mulheres sofrem ao decorrer da história.

Embora no aspecto competitivo da cultura os homens ainda tenham mais espaço, com a chegada da era comercial, onde a procura por dançarinos de Hip Hop por grandes marcas e empresas cresceu muito, também se tornou muito presente a procura por mulheres para atuarem nesse espaço. Há muitos fatores para explicar essa procura, um deles é a imagem atrativa que o corpo feminino tem na sociedade, principalmente quando se trata de movimentos mais sensuais e persuasivos. Ao longo desses acontecimentos, tiveram mulheres importantes que abriram espaços para outras ocuparem posições antes dadas somente para homens, o que trouxe uma modificação na movimentação corporal realizada por essas mulheres. O corpo feminino pode até ser diferente do corpo masculino no âmbito biológico, mas, ele não é menos capaz e pode se expressar de formas diversas que não se resumem a movimentos doces, suaves e relacionados ao quadril. Com a permanência da mulher nesses espaços, a corporeidade do Hip Hop passou a receber, em mais situações, o olhar feminino e a assumir outras possibilidades de expressões corporais. Mesmo com esses acontecimentos, nos dias atuais, a mulher ainda sofre intensamente com o machismo presente nos diversos espaços onde acontece essa manifestação cultural.

# UMA CURVA NA DIREÇÃO

A movimentação presente na cultura Hip Hop, ao chegar em espaços com fins comerciais, seja através de espetáculos de dança, shows e outras linhas do entretenimento artístico, instaurou um olhar que, majoritariamente buscava o virtuosismo dessa dança, atrelando o Hip Hop a movimentos acrobáticos ou esteticamente impactantes. Esse contexto evidenciou bastante o Breaking Dance, dança que tem em seus códigos, movimentos que jogam com saltos, controles de força, inversão corporal e trocas rápidas de passos e poses. Essa estética contribuiu muito para o machismo permanecer forte na cena do Breaking, visto que a mulher é rotulada como o oposto do necessário para executar os movimentos mencionados acima. Embora no Breaking isso aconteça de forma aparente, isso acontece nas danças da cultura Hip Hop de forma geral, o que faz com que grande parte das mulheres presentes na cultura executem suas movimentações "copiando" a corporeidade

e estética masculina, inibindo a sua própria essência corporal de existir.

A tecnologia criou uma rede de referência muito grande no Hip Hop, seja na música, na dança, na moda ou em outras áreas. Artistas pontuais tiveram grande participação em mudanças significativas na geração atual. Muitos artistas ficaram conhecidos por serem vistos em vídeos na internet, através de plataformas como o Youtube. O coreógrafo WilldaBeast Adams foi um dos estadunidenses responsáveis por estimular fortemente o uso da plataforma Youtube quando começou a registrar sequências executadas por seus alunos em suas aulas em Los Angeles e a postá-las na rede. Um de seus vídeos atingiu o mundo com uma coreografia executada na música Upgrade U da cantora Beyoncé, a partir disso, muitos outros professores e coreógrafos começaram a realizar ações parecidas em diversos locais do mundo.



Fig. 02: Imagem do vídeo coreográfico Upgrade U de Willdabeast. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=91jQ72aqpk&t=39s>

É interessante ver que, no vídeo que ganhou o mundo, tem uma participação majoritária de mulheres. Inclusive, a parte em que tem maior destaque, tem participação de integrantes do grupo 8 Flavahz, que é composto só por mulheres que faziam parte do núcleo de agenciamento de Willda, como mostra a imagem abaixo. Além disso, é importante destacar que as produções artísticas de Willda são conhecidas, principalmente, a partir das mulheres que ele agencia. Nomes como Kaelynn Harris, Jade Chynoweth, Charlize Glass e sua esposa e sócia, Janelle Ginestra, fazem parte da maioria das produções famosas do coreógrafo. É importante citar esses nomes para podermos perceber como a participação feminina está muito presente nas grandes produções atuais da cultura Hip Hop. Ao entrarmos nessa era digital de informação, possibilitamos a conexão com artistas e festivais que antes não veríamos com tanta facilidade.

Esse é o caso do Hip Hop Internacional e World Of Dance, que realizam um dos campeonatos mais importantes do Hip Hop, o World Hip Hop Dance Championship, que conta com grupos que representam diversos países do mundo para competirem pelo cargo de melhor grupo de Hip Hop do mundo. Grupos como The Royal Family se tornaram destaque e de, certa forma, ditadores de padrões para as criações coreográficas após ganharem ou estarem entre os primeiros colocados no campeonato por anos seguidos. Coreógrafos de diversos países começaram a olhar para os coreógrafos que se destacavam nessa competição para tentarem introduzir ideias semelhantes em suas criações. Essa ação trouxe uma curva na corporeidade dessas criações devido ao fato da pessoa responsável pela criação coreográfica da equipe número 1, ser a coreógrafa Par-

ris Goebel, que articula em suas criações movimentações diversas, e que não separava sequências específicas para corpos masculinos e para corpos femininos, como era comum acontecer na época. A coreógrafa ditou um padrão de movimentos que é seguido até hoje por grupos brasileiros, mas ela traz outra curva no Hip Hop ao se tornar coreógrafa de cantoras e cantores mundialmente conhecidos, escolhendo não utilizar somente movimentos que abusam da sensualidade feminina.

Podemos ver a tecnologia interagindo fortemente nesse momento, visto que a coreógrafa foi "descoberta" pela cantora Jennifer Lopez a partir de um vídeo postado na rede, em que seu grupo Request Crew, que é composto só por mulheres e dirigido por ela, apresenta uma coreografia na qual iniciam imitando homens dançando. Como mostra a imagem abaixo, as dançarinas utilizam gestos e roupas parecidas e, na parte final, revelam serem mulheres dançando, o vídeo chamou a atenção da cantora que convidou a Parris para assinar a coreografia de seus shows.



Fig. 03: Imagem do grupo Request Crew. Fonte: Acervo pessoal.

Embora vivamos em uma sociedade estruturalmente preconceituosa e machista, ainda há poucos espaços que falam sobre isso com intenções práticas de mudanças efetivas para o combate a essas práticas.

Reconhecer o valor dessas artistas para a cultura Hip Hop é como reconhecer o valor da própria cultura. É uma perda imensa a demora que uma coreógrafa leva para conquistar espaços no meio de nomes importantes, seja na cena das competições, de companhias profissionais e outras tantas. Podemos ver esse exemplo no caso da diretora e coreógrafa francesa Bintou Dembélé, que, com mais de 30 anos de carreira e sendo umas das principais artistas do Hip Hop na França, ainda é tão pouco conhecida a nível mundial. Somente após ter apresentado seu trabalho na Ópera de Paris, começa a fazer parte de diálogos entre pesquisadores e coreógrafos. O exemplo dessas coreógrafas mostra como a mulher precisa conquistar espaços altos para serem vistas como mestras em seus fazeres

e como precisamos de mais mulheres nesses espaços. Parris e Bintou se consagraram com diversas outras atuações e participações com outros artistas, mas vou me conter somente nos exemplos ditos acima. Podemos ver a tecnologia interagindo fortemente nesse momento, visto que a coreógrafa foi "descoberta" pela cantora Jennifer Lopez a partir de um vídeo postado na rede, em que seu grupo Request Crew, que é composto só por mulheres e dirigido por ela, apresenta uma coreografia na qual iniciam imitando homens dançando. Como mostra a imagem abaixo, as dançarinas utilizam gestos e roupas parecidas e, na parte final, revelam serem mulheres dançando, o vídeo chamou a atenção da cantora que convidou a Parris para assinar a coreografia de seus shows.

## O CORPO COMUNITÁRIO

---

**"O corpo em movimento é a expressão da ancestralidade" (Ribeiro, 2022)**

A capacidade de transformação social presente na cultura Hip Hop é imensa, talvez por isso ela tenha se ramificado para diversos países e tenha sido acolhida fortemente pelas periferias do mundo, surgindo como uma ferramenta de impacto para abrir novas possibilidades de direções a seguir.

Esse movimento social seria conduzido por uma ideologia (ou pelo menos por certos parâmetros ideológicos) de autovalorização da juventude de ascendência negra, por meio da recusa consciente de certos estigmas (violência, marginalidade) associados a essa juventude, imersa em uma situação de exclusão econômica, educacional e racial. Sua principal arma seria a disseminação da "palavra": por intermédio de atividades culturais e artísticas, os jovens seriam levados a refletir sobre sua realidade e a tentar transformá-la (Rocha; Domenich; Casseano, 2011, p. 18)

Essa característica ideológica presente no Hip Hop influencia diretamente na construção corporal de seus praticantes, principalmente se pensarmos que nosso corpo reflete e absorve nossas vivências e experiências diárias, através dos atravessamentos e entrelaços que percorremos. Como pontua a pesquisadora Letícia Teixeira:

**O esquema corporal é o resultado das associações gradualmente estabelecidas na infância, juntamente com a unidade espacial e temporal desenvolvidas pela experiência sensorio-motora do corpo. É a tomada de consciência da postura no mundo intersensorial do fenômeno e da forma (Gestalt), no qual o todo é anterior às partes. O esquema corporal é dinâmico e adquire uma postura na ação: "É a situação do corpo em face de suas tarefas" (1994, p. 146). É atual e depende do possível para cumprir certa tarefa dentro da espacialidade do ambiente oferecido. É dentro da ação que a espacialidade do corpo se realiza temporalmente**

**(Teixeira, 2021, p. 42)**

Pensando o corpo a partir desta perspectiva, podemos analisar a história da corporeidade do Hip Hop através das características presentes no corpo coletivo que o mantém vivo diariamente. Como característica, podemos destacar elementos físicos e geográficos que impactam diretamente na construção motora do corpo, mas podemos olhar, também, para a construção ideológica e política desse corpo, ao entendermos que o corpo não é só construído por aquilo que o toca de forma sólida. Nesse sentido, o treino técnico para desenvolvimento das valências físicas não é o único responsável pela metamorfose presente na corporeidade do Hip Hop, questões

relacionadas a reflexões e posicionamentos sociopolíticos também estimulam na construção dessa corporeidade.

O pesquisador brasileiro Douglas Agyemang traz um conceito importante como o principal fundamento da cultura Hip Hop, ressaltando o objetivo que fez esse movimento cultural emergir e o que o mantém até os dias atuais, a comunidade. Douglas ainda pontua:

**A ideia de comunidade é a ideia mais forte no que diz respeito a resistência e contra-ataque às penúrias que vivemos. Talvez seja o expoente da função que define o valor que damos a nós mesmos, ao ponto de nós nos tornarmos capazes de nos criticar sem precisar partir para recursos extremos de violência contra nós mesmos**

**(Agyemang, 2022)**

Pensar no conceito de comunidade sendo a base dos fundamentos do Hip Hop, evidencia ainda mais a importância do corpo feminino presente de forma igualitária ao corpo masculino. Pois, a construção dessa comunidade não pode ser tangenciada somente por questões relativa ao corpo masculino, é necessário que as questões que atravessam o corpo feminino também estejam presentes na manutenção dessa cultura, não para somente validar a vida da mulher, mas para realmente combater as práticas sociais que matam, não só um desses corpos, mas todos os corpos jovens periféricos, sobretudo de origem afro.

Os trabalhos desenvolvidos pelas artistas citadas acima se tornam importantes nessa geração, não por trazerem outro olhar estético para suas construções coreográficas, essa é somente uma das importân

cias, mas pela mudança ideológica que a representação dessas artistas trazem para a cultura, de uma maneira geral, evidenciando a mulher como tão potente quanto o homem. Através do modo que conduzem seus processos criativos, muitas questões são evidenciadas, a simples ação de colocar homens e mulheres para executarem as mesmas propostas e de utilizar os modos de execução presentes em ambos os corpos,

em suas criações coreográficas, consolidada a base mais antiga presente no Hip Hop: a união e a fortificação de jovens, homens e mulheres, perante a sociedade. Deste modo, a presença dessas artistas no mercado de trabalho traz sim uma representatividade importante para a população preta e feminina, mas, não só isso, ela também reafirma o motivo dessa cultura ter emergido há 50 anos.

---

## REFERÊNCIAS

AGYEMANG, Douglas. **A comunidade como o primeiro elemento do Hip-Hop**. São Paulo, 2022. Disponível em: <https://kalamidade.com.br/2022/07/15/o-primeiro-elemento-comunidade/>. Acesso em: 17 de julho de 2022.

GARCIA, Vanessa. **Danças Urbanas no Brasil: Terminologias, profissionalização e festivais**. Uberlândia, 2019.

LIMA, Karina. **O silenciamento de Cindy Campbell no nascimento do Hip Hop**. Vitória, 2021. Disponível em: <https://brasamag.com.br/voce-conhece-a-pioneira-do-hip-hop/>. Acesso em: 20 de agosto de 2022.

PIMENTEL, Spensy. **O livro vermelho do hip hop**. São Paulo, 1999.

RIBEIRO, Katiúscia. **O futuro Ancestral**. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q5ugEfNbpD4&t=176s>. Acesso em: 14 de julho de 2022.

TEIXEIRA, Letícia. **Conscientização do movimento**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021. 12

# REALIDADE A 170BPM

## O ACELERO (2024) DE CRIZIN DA Z.O.

*Iago Ribeiro*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Membro do Colégio Freudiano do Rio de Janeiro/NovaMente. Como poeta, publicou O Quarto Chinês (Ofícios Terrestres, 2023). Seus interesses de pesquisa incluem psicanálise, filosofia contemporânea, cosmologia, pensamento chinês, tecnologia, música, futuro e cultura brasileira. Contato: [iago.vribeiro@gmail.com](mailto:iago.vribeiro@gmail.com)

Crizin da Z.O. fala de território. Já no nome se vincula a um lugar específico numa cidade específica: Zona Oeste do Rio de Janeiro. Vínculo que ressoa uma tradição do funk carioca, do MC que exhibe de onde veio (ouvir, por exemplo, o hino Zona Oeste, de MC Marcinho de Bangu e MC Bob Rum de Santa Cruz, ou Estrada da Posse de MC Coiote e MC Rapozão ou o clássico manifesto



Fig. 01: Divulgação. Foto: Regis Bezerra.

Eu só quero é ser feliz, de Cidinho e Doca). Por outro lado, Crizin é trans-território: não só pelos trânsitos geográficos, mas por aqueles em vastos espaços virtuais. Fundamental aqui: Crizin é cria da Z.O., mas também do bug do milênio. – Não daquele que não houve na virada de 2000, mas daquele que houve e no qual passamos a existir.

---

<sup>2</sup> Espécie de personagem-conceitual cyberfunk encarnado por Cris Onofre (letrista e vocalista), e que dá nome ao trio formado por ele, Danilo Machado (beats, percussões) e Marcelo Fiedler (baixos, guitarras e backing vocals).

Crizin já tinha falado da sensação de que Tudo Está Acontecendo Ao Mesmo Tempo Agora (álbum de 2019, bem antes do filme chinês de nome semelhante), do sentimento de que tudo está indo pro buraco (Brasil Buraco Vinte Vinte, de 2020) e da vertigem de que, quando a coisa parece assentar em alguma estabilidade reconhecível, lá vem outra onda (ALMA BRABA, de 2022). O que mudou? Muita coisa, o tempo todo. Enquanto outras, apesar disso, parecem permanecer sempre as mesmas (Brasil-sil-sil...). O inegável aqui é que a coisa só acelera.

Mas calma lá. Acelero (2024) não é aceleracionista, no sentido de plataforma especulativa de filósofo inglês, de meme-teoria de twitteiro ou ideologia de bolso do Vale do Silício. É a experiência da aceleração compulsória de quem vive hoje no Brasil. E o relato em tempo real de quem, além de viver, abre olhos e cabeça e vê. Sobre isso, não resta escolha. Não é sobre comprar ou não um ideário. O Rio de Janeiro já era uma loucura antes da internet, dos drones e do fim de tudo.

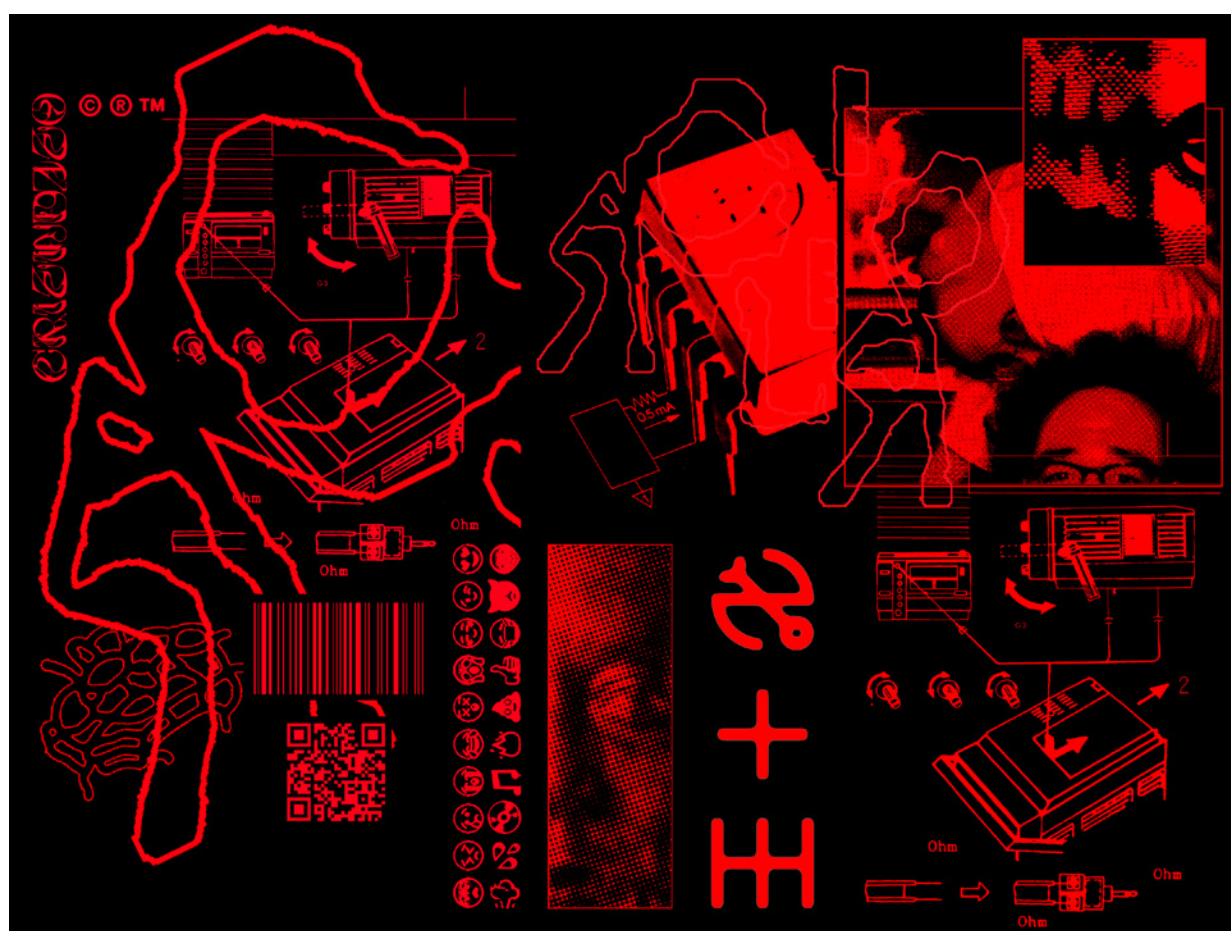


Fig. 02: Arte de divulgação do álbum Acelero, por Marcelo Fiedler, Cris Onofre e Lucas Pires.

A vibe aqui é vertigem de uma realidade em atropelo. Encruzilhada em que se encontram o ritmo do caos da cidade hiperpopulosa em permanente guerra, fria ou quente, o transe impositivo da proliferação de conteúdo 24 horas/dia e o derretimento da realidade que a cada passo mais parece viagem lisérgica, entre a bad trip da

ParaFAL e o êxtase da sarrada. Não é sobre perguntar em qual das dimensões, real ou virtual, é mais forte o delírio. O mais delirante é justamente que, no estágio atual, há cada vez menos condições de distinção – exceto, talvez, quando fere a própria carne, o que é sempre possível e provável em qualquer esquina do Rio de Janeiro.

Hibridismo de realidades que ressoa com o hibridismo de elementos estéticos. Crizin tem funk como base, mas não é funkeiro em sentido clássico, embora também seja (um cara do subúrbio cantando os perigos do lugar e sobre romance). E também é punk, eletrônico, batuqueiro, e muito mais. É a Bateria Furiosa sobrevoada por um drone chinês. É brasileiro, heterófago.

Crizin da Z.O., como estética, sintetiza as sensações oscilantes, entre torpor e lucidez, de estar vivo nesse cruzamento de dimensões em alta velocidade. Nenhuma outra música no Brasil hoje é capaz disso. Não é sensação simples. Há lugar para a nostalgia das utopias mortas, o afogamento em meio a uma sempre nova viragem e o entusiasmo meio ciborgue suburbano. Lugar para a velocidade abstrata e cotidiana do PIX e a expansão concreta do BRICS (conforme a sensacional intervenção de Saskia em “Calmo Apesar de Tudo”, faixa 2). Pegará, enfim, o Brasil, algum bom bonde na história?

Sobre utopias mortas, não é preciso ler Mark Fisher para sacar. Millennial carioca, crescido suficientemente longe da miséria total para poder viver algo ainda da euforia da redemocratização e, na sequência, do lulismo e as ficções de futuro então permitidas. Alguns de nós demoraram a perceber como esse período, para muitos o “primeiro normal”, era janelinha ínfima e quase deslocada, além de muito mal-entendida, no percurso histórico do Brasil e da república. Mas, vendo desde a Z.O., já era estranha a justaposição: daquela civilização moderna, simpática e otimista da TV – da ascensão da Liga da Justiça, com o rastro dos corpos deixados sob pretexto de moralização – e da repentina proliferação neopentecostal. Vimos e vemos o que vinha na sequência.

O possível temor em relação a drones (“O Fim Dois”, faixa 12) não acusa nenhuma tecnofobia. Crizin é entusiasta; interessado em soltar drone como quem solta pipa (ou joga Pipa Combate), transeunte das realidades virtuais. Esse temor tem a ver com território (de novo). Crizin é da Zona Oeste, onde parte grande das pessoas teve o primeiro contato imediato de primeiro grau com drone em exibição pública da milícia no réveillon; Crizin também é do chamado Sul Global (Crizin do S.G.?), e sabe do *modus operandi* que o hoje decadente Império Ocidental eventualmente reserva a lugares como o nosso.

É o caso de dizer que a Zona Oeste, sobretudo Campo Grande, se afirma como um dos fulcros do Brasil hoje – espelho do seu melhor e pior. Se acha exagerado, considere por um momento que um mesmo bairro é capaz de dar lugar à lucidez de Crizin e ser, no Rio, a zona eleitoral que mais deu votos ao candidato presidencial perdedor em 2022. Se ainda acha exagerado e ainda não ouviu, vá ouvir o álbum.

Mas Crizin da Z.O. não tem respostas. Sapiens como a gente, tentando sobreviver no turbilhão – mas calmo, apesar de tudo. Melhor perguntar para a Inteligência Artificial.

# O NÃO-LUGAR E A NÃO-OBRA: NOTAS SOBRE A POÉTICA DOS “QUARTINHOS DA BAGUNÇA” E SEUS RETRATOS

*Luisa Moraes Friaça Silva*<sup>1</sup>

Através da pintura, bem como autores como Walter Benjamin e sua visão do colecionismo e bell hooks com o conceito de “espírito vivo das coisas, o presente ensaio expõe ideias e desafios da minha pesquisa teórico-prática sobre e dentro da sensibilidade dos “quartinhos da bagunça”. Ao fazê-lo traço um breve esboço de como o crescente fascínio pela permanência do inútil e o afeto inefável que ele denota, leva a questões sobre o lugar da produção artística no resgate daquilo que é esquecido. Em especial, a ideia de retratar um tipo de coleção que resiste à exposição representa um desafio particularmente inquietante.

**Palavras-chave:** *Quartinho da bagunça. Natureza-morta. Memória. Esquecimento. Colecionismo.*

---

<sup>1</sup> Mestranda em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) na Linha de Pesquisa Poéticas Visuais e Musicais. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: entesourar@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8550-3480> Lattes ID: <https://lattes.cnpq.br/0773019042892565>

# INTRODUÇÃO

Na conclusão da minha graduação, produzi quatro pinturas em acrílico para uma série intitulada “Lealdade”, tendo como referência fotografias tiradas nos “quartinhos da bagunça” meus e de meus avós. Vale ressaltar que o termo é usado por ter uma associação quase instantânea para quem ouve: o espaço para onde vão as coisas que não tem para onde ir, mas que mesmo assim persistem em ficar. Sendo assim, o quartinho é taquigrafia para todos os espaços que servem essa função, desde caixas de papelão a cômodos inteiros. Com isso em mente, as obras vieram a partir de colagens digitais (Figura 01) destas imagens, projetada

sobre o quadro, criando composições que costuram e confundem afetos no espaço da tela, criando novos quartinhos que retratam meus avós e eu, através dos objetos que guardamos (Figura 02). As pinturas seguem paletas de cores hiper-saturadas, cujo processo de teste ocorre digitalmente, aproveitando a infinitude de possibilidades para armazenamento e descarte do meio e, na passagem para a criação analógica, as superfícies utilizadas na mixagem das tintas, já incorporadas em minha coleção, foram expostas juntamente com as obras enquanto relíquias metonímicas do processo (Figura 03, Figura 04). Deste modo, tanto na prática quanto na teoria, o trabalho perpassa questões de memória e esquecimento, bem como descarte e entesouramento, na investigação do não-lugar dos quartinhos da bagunça e da natureza-morta.

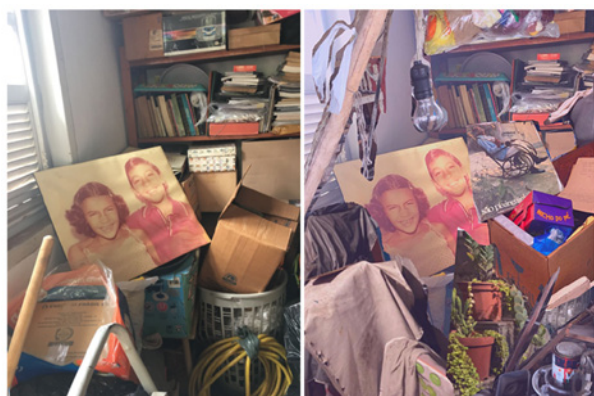


Fig 01. Luisa Moraes, Processo de criação de Lealdade I, Digital, dimensões variáveis, Juiz de Fora, 2021. Foto: Luisa Moraes, 2019.

## 1 | Colagem



## 2 | Estudo de cores



## 3 | Pintura



Fig. 02. Luisa Moraes, Processo de criação de Lealdade I, Digital, dimensões variáveis, Juiz de Fora, 2021. Foto: Luisa Moraes, 2024.

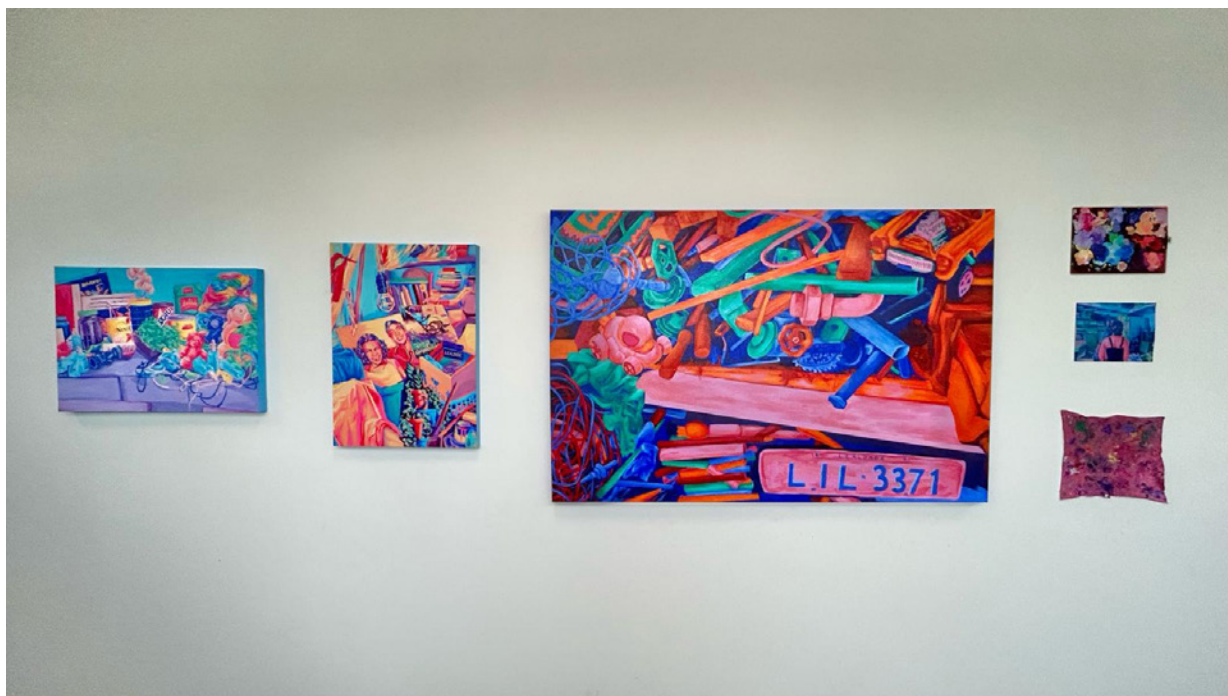


Fig. 03. Luisa Moraes, Exposição “Lealdade”, acrílico sobre tela, dimensões variadas, Juiz de Fora, 11 de dezembro de 2023. Foto: Julia Ciampi, 2023

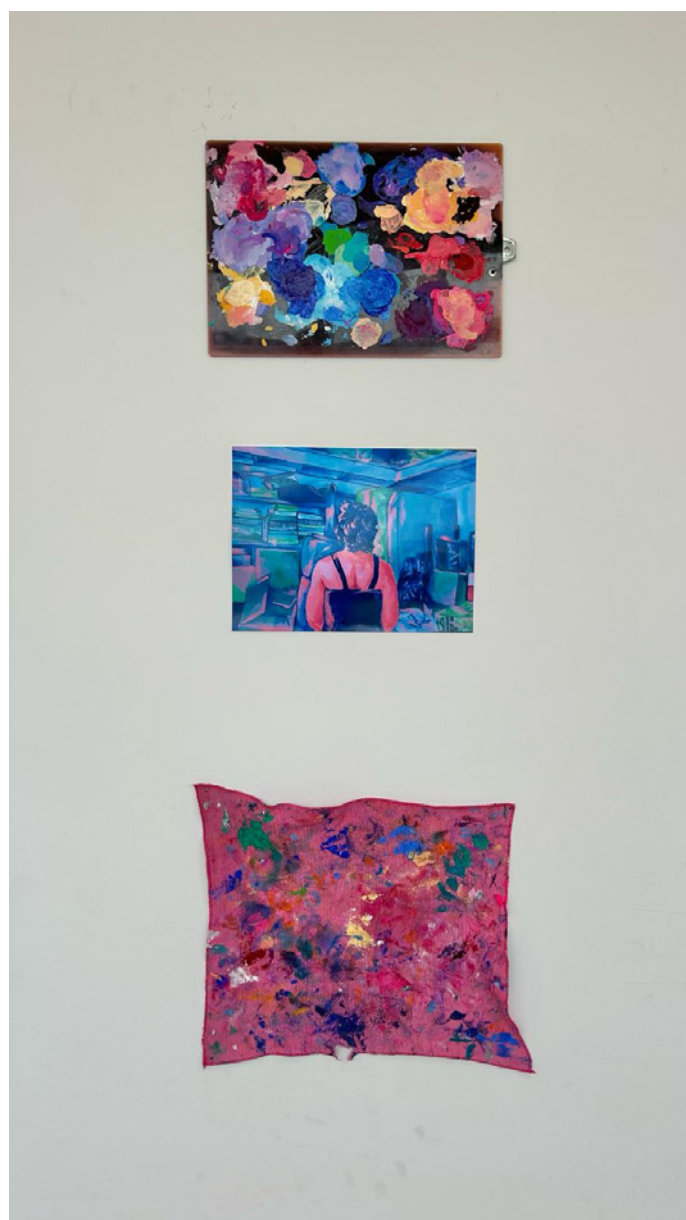


Fig. 04. Luisa Moraes, Exposição “Lealdade”, acrílico sobre tela, dimensões variadas, Juiz de Fora, 11 de dezembro de 2023. Foto: Julia Ciampi, 2023.

“Lealdade”, o título da série de pinturas apresentada, refere-se à ideia de que a presença dos objetos que integram estes espaços constitui uma prova da lealdade de seus colecionadores a um senso de “espírito vivo” (Hooks, 2008) inerente nos mesmos, pelo qual se projeta atenção o suficiente para justificar sua permanência para além de seu uso prescrito. A partir do colecionismo, retomo dois gêneros tradicionais da pintura: a natureza-morta e o retrato, do qual tratarei aqui apenas do primeiro.

Ao longo da investigação procuro refletir sobre o lugar de suspensão: suspenso do tempo, suspenso da vida, suspenso do útil e inútil; da memória e do esquecimento; do excesso e do vazio. A natureza-morta, enquanto still life (vida parada, que captura dos objetos que subentendem nossa existência, desejos e mortalidade) surge aqui na alegorização dos objetos, na integração de espaços suspensos no tempo e, por sua vez dialoga com a colagem, visto que é um meio que convida a

considerações semelhantes em relação à desejabilidade e à persistência de material descartado ao trabalhar com imagens fragmentadas de fontes muitas vezes consideradas irrelevantes (revistas, papelão, etc), “[...] re-colhe os abandonos, glacia a espera com o inesperado, ao acolher re-colhe, religa.” (Fuão, 2014, p. 86) e encontrar beleza na miscelânea como uma oportunidade para encontros casuais. Ademais, a tinta acrílica enquanto meio que é essencialmente plástico assume relações com o descarte e a lógica da utilidade. Estes componentes muito têm a dizer sobre memória, desejo e pertencimento, e, para tanto, parte do trabalho vem sido apontar palavras com as quais iniciar este diálogo, dentre elas: “coleccionismo marginal”, “sensibilidade” e “entesouramento”. No entanto, na medida que o tema se expande para uma pesquisa de mestrado, os atritos entre a sensibilidade, a teoria e a prática se tornam centrais, levando-me a questionamentos cada vez mais inquietantes a respeito da construção e exposição da obra.

# SOBRE O COLECIONISMO MARGINAL E O ESPÍRITO VIVO DAS COISAS

O acúmulo dos “quartinhos da bagunça” é uma espécie de colecionismo que chamo de marginal, visto que seu conteúdo é alienado tanto da rotina do colecionador quanto da capacidade social de mostruário do colecionismo tradicional (Lopes, 2015). Em particular, o colecionista marginal raramente compra os objetos que integram seu quartinho, vive predominantemente do descarte e da projeção de valor ao que já não tem mais utilidade ou a inutilização de objetos sobressalentes por apego emocional. Crucialmente os objetos que ocupam estes espaços mantêm sua inutilidade: as peças de máquinas nunca serão usadas, os discos sequer têm chances de encontrar uma vitrola, as bonecas jamais sentirão o toque de uma criança. Isto marca os objetos como coleção e não apenas itens em situação de espera.

Em seu livro *Pertencer* (2008), a autora bell hooks (nome grafado em minúsculo propositalmente, seguindo os desejos da autora; Caruso, 2021, s.p) aborda a cultura de lugar, costurando a questão agrária e suas próprias experiências dentro e fora de seu amado Kentucky. Na leitura, me identifiquei profundamente com a história da autora, particularmente com os objetos da casa dos avós, cuja coleção em convergência com a minha, foi tema da minha produção. O avô de hooks, Gus, que é apresentado como uma das figuras cuja relação com objetos informa seu senso estético, apresenta uma sensibilidade colecionista muito semelhante à dos meus avós e, conseqüentemente, à minha: “[...] procurar o espírito vivo nas coisas – as coisas que são rejeitadas mas que ainda precisam de ser tocadas e cuidadas” (Hooks, 2008, p. 140, tradução própria). É exatamente este o

impulso que guia o que considero ser o colecionismo do quartinho da bagunça, desencadeando aquilo que eu até então vinha chamando de “lealdade ao inútil”: o espírito vivo das coisas! A sensibilidade que leva o indivíduo a enxergar uma alma nos objetos é o que nos leva a guardá-los, a criar estes espaços simultâneos de memória e esquecimento. Assim, me debrucei sobre a liminaridade desta sensibilidade, que chamo de colecionismo marginal: entendendo “marginal” enquanto aquilo que está às margens.

Estes são exemplos claros do que considero serem os afetos e a poética do acúmulo: uma lealdade, criada a partir de amor e respeito genuínos, a todas as coisas como dignas do espaço e da existência. Estes conceitos estão, é claro, no centro do instinto de acumular/coleccionar itens além de seu primor (seja por nostalgia, seja por um sentimento de que eles podem se tornar úteis em um momento posterior). Mas eles também dialogam diretamente com o impulso da colagem para criar reuniões significativas a partir de sucata (Fuão, 2014), bem como as ideias no centro da natureza-morta contemporânea (Corrêa; Moreira, 2021; Saisselin, 1976).

Tendo isso em mente, a descrição que Benjamin (2008) faz do colecionador como alegorista é particularmente relevante:

**No que se refere ao colecionador, sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária, tal como são as coisas desde o princípio para a alegoria. Por outro lado, justamente o alegorista, para quem as coisas**

representam apenas verbetes de um dicionário secreto, que revelará seus significados ao iniciado, nunca terá acumulado coisas suficientes, sendo que uma delas pode tanto menos substituir a outra que nenhuma reflexão permite prever o significado que a meditação pode reivindicar para cada uma delas (Benjamin, 2007, p. 245).

Como tal, na construção das peças (Figura 3), a natureza morta, a colagem e a edição digital de fotos foram empregadas para alcançar uma poética visual de acumulação dos quatinhos da bagunça como uma prática afetiva.

Para delinear o conceito de colecionismo marginal, no entanto, foi necessário diferenciá-lo do colecionismo, ou acúmulo patológico. Assim, aponto que as principais diferenças se referem à organização, volume, categorização e exibição (Oliveira, Wielenska, 2008; Manual Msd; Philips; Stein, s.p., 2023). Entretanto, as principais semelhanças encontradas foram a ligação emocional

e muitas vezes transcendente aos objetos, o divórcio entre a função em seu propósito original e um pensamento, por mais inconsciente que seja, de que os objetos poderiam recuperar a relevância após tempo suficiente em custódia (Cf. Saisselin, 1976; Benjamin, 2007; Oliveira, Wielenska; 2008; Lopes, 2015). Estes aspectos convergem também com o colecionismo tradicional (Figura 05).

|                            | Colecionismo Patológico | Colecionismo Marginal   | Colecionismo Tradicional |
|----------------------------|-------------------------|-------------------------|--------------------------|
| <b>Aquisição</b>           | Compulsão               | Impulsão                | Impulsão                 |
| <b>Conteúdo da coleção</b> | Generalizado            | Generalizado            | Categorizado             |
| <b>Organização/Volume</b>  | Ocupação total          | Espaço(s) delimitado(s) | Espaço(s) delimitado(s)  |
| <b>Exibição/Impacto</b>    | Causa desconforto       | “Invisível”             | Aspecto Social           |

Fig. 05. Luisa Moraes, Características dos três tipos de colecionismo. Digital, dimensões variáveis, Juiz de Fora, 2023. Foto: Luisa Moraes, 2024.

Distinto da modalidade erudita de coleção, o quatinho da bagunça que me interessa não é um espaço de novidades, é para onde vão as coisas que não mais cabem na rotina do indivíduo, mas mesmo assim são dadas espaço de permanência: eletrônicos defasados, livros que jamais serão lidos ou terão valor no mercado colecionador, retalhos de tecido que nunca serão costurados... Tendo em mente que:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude.

(Benjamin, 2007, p. 239).

No entanto, vale notar que o colecionismo marginal transgride o aspecto social do ato de colecionar, persistindo puramente através de sua sensibilidade, ao passo que:

[...] as coleções que permanecem guardadas referem-se ao esgotamento do sentido de colecionar, interrompido com o fim de um ciclo de vida ao qual os objetos colecionados correspondiam, em ação. Sem identidade de resposta com essas coleções, as mesmas se ausentam dos centros de atividade que constituem o self dos indivíduos, em seus novos ciclos de vida. Nesses casos, as coleções repousam em gavetas, caixas, pastas, ou outros locais, e o apego ou a afetividade estabelecidos com elas podem renovar-se periodicamente, conforme as lembranças pessoais as atualizem ou exijam

(Lopes, 2015, p. 3).

Sendo assim, o espaço liminar do quartinho da bagunça resiste à completude do colecionismo: é um lugar ao mesmo tempo de matéria e alegoria, relevância e obsolescência memória e esquecimento.

## DE NÃO-LUGAR PARA NÃO-OBRA

A base da minha pesquisa é uma crença e apreciação profunda pelo afeto ao inútil, redundante e quebrado, que é uma filosofia que ganha cada vez mais fôlego toda vez que apresento o trabalho e vejo os olhos de uma parcela dos meus interlocutores brilharem em reconhecimento. Sempre, sem exceção, sou convidada por pelo menos uma pessoa a apreciar o quartinho de algum ente querido. Desvendar a minha afeição por esses espaços, dar-lhes lugar dentro e fora das telas tem sido um processo profundamente vivificante. Os objetos por si só, ou até mesmo o gênero da natureza morta, não são os principais atrativos, e sim a construção/afirmação de uma poética que abraça a sensibilidade do não-lugar do quartinho da bagunça.

Sendo assim, todo o processo da pintura é marcado por rastros/relicários dessa sensibilidade, desde a seleção e colagem das imagens, a escolha das paletas de cores ... e justamente por isso, vem se tornando cada vez mais urgente a questão da completude da obra em um trabalho que se propõe ser uma ode ao incompleto, ao que é suspenso do cumprimento de seu propósito, bem como do tempo e do espaço, de sua competência social. A marginalidade do colecionismo dos quatinhos, que me impulsiona e vivifica, constantemente se debate contra as restrições da finalização (Figura 06).

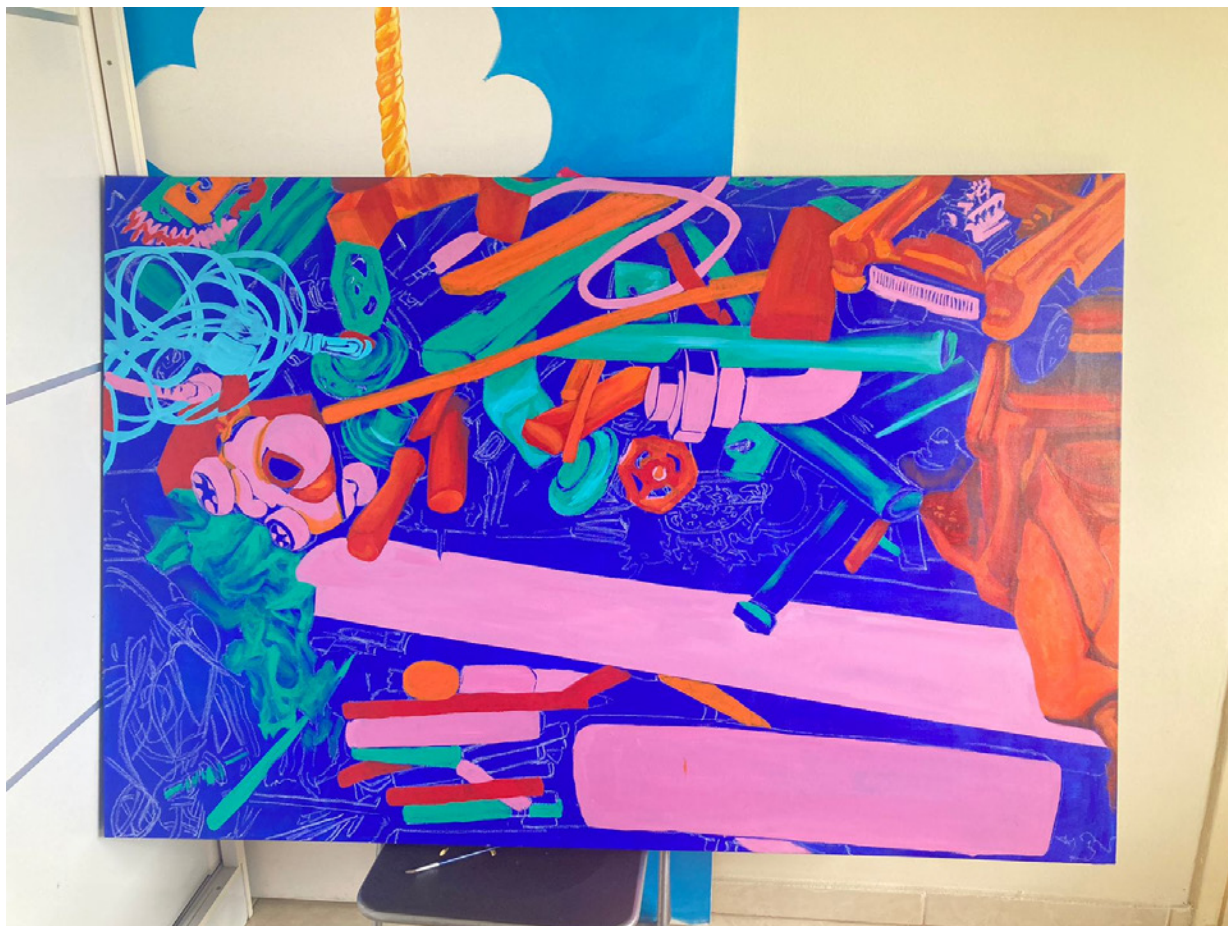


Fig. 06. Luisa Moraes, Registro do processo da pintura "Lealdade 3", acrílico sobre tela, 100x150cm, Juiz de Fora, 11 de novembro de 2023. Foto: Luisa Moraes, 2023.

O trabalho é um estudo em inércia, e ele cada vez mais renuncia as noções de progresso que antes guiavam meu processo. Batalho com a incompletude da obra por via do mesmo apego que me leva a guardar todo o resto que para mim não tem mais uso. A ideia de abandonar o meu antigo processo, no qual a finalização da "obra" era central, é paralisante.

Penso que talvez isso também seja uma forma do meu inconsciente lutar contra a exposição de algo tão íntimo, de arrancar o colecionismo marginal das margens e trazê-lo para o centro.

Seria interessante fazer experimentos com o inacabado como uma forma de resistir à finalidade da arte como produto e manter um senso de processo. Interesse-me em lidar com a legitimação da arte, sendo que o tempo todo argumento que o colecionismo não precisa ser tradicional e erudito, mas

também estou "elevando" esse trabalho e tentando exibi-lo, o que é o oposto do que esses espaços deveriam ser.

A questão da memória e do vazio vem me inquietando. Estes cômodos e estas coleções que existem nas margens do aspecto social do colecionismo são, em grande parte, monumentos à memória, e quero explorar a relação entre ela e a ausência/presença de objetos. Inquieta-me pensar no que significa dar espaço a coisas aparentemente inócuas e o que significa isso ainda estar à margem de nossas vidas e como a memória em si é um tanto marginal, no sentido de que só existe quando a buscamos e se degrada com o tempo, fora de vista. Embora eu celebre a vida nas margens, sinto-me em conflito com a sensação de que posso ter deslocado minha prática para um lugar à margem da própria criação, onde parece que não consigo penetrá-la como antes, pois em cada estágio tenho que lidar ati

vamente com a sensação de que aquela coisa incompleta (que é inerentemente indesejável pelo fato de estar incompleta) é tão encantadora e deveria ter espaço para existir. Me encontro constantemente lamentando a morte das coisas como elas eram e sinto que isso me limita. Sempre pintei com a peça finalizada em mente e agora não consigo imaginar a peça finalizada sendo tão potente quanto o processo (cativante, mortificante).

Enquanto durante a minha graduação, o que me assombrava era a parte cognitiva dos processos, hoje sinto a visualidade da obra como sua parte mais incerta. A incerteza em uma parte do processo que por toda a minha vida artística sempre foi consistente vem me paralisado, sinto que perdi um fragmento importante da minha

identidade como artista bem como pessoa nesse processo e, como tal, confrontá-lo é devastador. Sendo assim, o único impulso que ainda me resta é a minha afeição pelo impacto do conceito na vida das pessoas. Com isso em mente, estou trabalhando para encontrar colaboradores, entrar em novos quartinhos, revelar e discutir a sensibilidade que descobri em mim, com novos indivíduos.

Não me escapa a ironia de re-inserir o aspecto social em algo que, por minha própria definição, existe às margens do mesmo, mas, retomando bell hooks e a apreciação pelo espírito das coisas, entendo que despertar um olhar sensível para com estes espaços e seu conteúdo é vivificante e, por sua vez, é o que me motiva a persistir.

---

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **O Colecionador**. UFMG, Minas Gerais. 2007.

CARUSO, Gabriela. **O vazio deixado pelas referências que se vão – Ou: perdemos bell hooks | FGV Direito Rio**. Diretorio.fgv.br. Disponível em: <https://diretorio.fgv.br/noticia/o-vazio-deixado-pelas=-referencias-que-se-vao-ou-perdemos-bell-hooks#:~:text=bell%20hooks%2C%20assim%20mesmo%2C%20em,e%20n%C3%A3o%20em%20sua%20pessoa..> Acesso em: 21 set. 2023.

CORRÊA, M. R. D.; MOREIRA, A. Considerações sobre a presença da natureza-morta na arte contemporânea . **DAPesquisa** , Florianópolis, v. 16, p. 01-13, 2021. DOI: 10.5965/18083129152021e0031. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/20742>. Acesso em: 25 jul. 2022.

FUÃO, Fernando Freitas. A collage como trajetória amorosa e o sentido de hospitalidade: acolhimento em Derrida. **Ensaio Filo-sóficos**, Volume IX – Maio/2014.

HOOKS, bell. **Belonging: a culture of place**. Nova Iorque: Routledge, 2008.

MANUAL MSD ; PHILIPS, Katherine Anne; STEIN, Dan J. Transtorno de acumulação. **Manuais MSD edição para profissionais**. Jun, 2023. Disponível em: <<https://www.msdmanuals.com/pt-br/profissional/transtornos-psiqui%C3%A1tricos/transtorno-obsessivo-compulsivo-e-transtornos-relacionados/transtorno-de-acumula%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 27 dez. 2023.

SAISSELIN, R. G. Still-Life Paintings in a Consumer Society. **Leonardo**, vol. 9, no. 3, 1976, pp. 197–203. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1573553>. Acesso 25 Jul. 2022.

# A CADA PASSO DESTA TERRA HÁ UM CEMITÉRIO E A NOVIFLUÊNCIA DO QUE HÁ DE SURGIR – CONVERSA ENTRE ARTISTAS

MANDÚ <sup>1</sup> E VICENTE BALTAR <sup>2</sup>

Em perspectiva, um grão de terra fértil em território anacrônico se choca a outro e, assim, um a um, fragmentam a promessa do que está por vir. Desta fricção ergue-se uma coreografia regida por metamorfoses da matéria, findando — mas não enfim — a possibilidade de existência singular. Singularidade esta que se manifesta através do ritmo, dos intervalos e dos limites entre o espaço e a ação.

**Palavras-chave:** Escultura; exposição; encontro; arte-contemporânea; coreografia

---

<sup>1</sup> Mandú é artista, pesquisador e tudo que seja necessário ser enquanto fizer sentido. Possui formação em Artes Visuais com ênfase em Escultura pela UFRJ e em técnicas de pintura na EAV Parque Lage. Parte do princípio de assumir a recência no mundo comparado ao tempo das pedras para afirmar que sua investigação surge do lugar de quem busca por vestígios, deixando pequenas marcas no solo como gestos de devolução. Em sua prática, através da fabulação iminente do território dos sonhos, tem investigado relações entre espaço, palavra e vidas outras coexistentes ao tempo do progresso. Por meio de materialidades distintas como o ferro, cimento e terra, apropria-se da técnica para trazer ao mundo o que chega aos ouvidos através de sussurros. Colaborou com instituições como SESC São Paulo, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Paço Imperial, Casa da Escada Colorida, entre outras. Contato: contato-eumandu@gmail.com

<sup>2</sup> Vicente Baltar (1999, Rio de Janeiro), em sua prática artística, compõe seu trabalho na área de artes visuais, atuação, performance e pesquisa. Atualmente está graduando e é bolsista PIBIC/CNPQ em artes visuais no curso de Escultura na Escola de Belas Artes da UFRJ. Iniciou seus estudos nas áreas de teatro, dança e cenografia em 2015. Realizou sua formação em cursos livres como na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV) e no teatro O Tablado. Seu trabalho fermenta-se nas práticas das artes visuais, teatro e performance, fabulando através do próprio corpo, da aquarela e da cerâmica, processos do improviso que submerge em poesia e suscita questionamentos estruturais e simbólicos do escopo social. Já expôs em instituições como Parque Lage, Paço Imperial, Largo das Artes e Jacarandá. Realizou parcerias com alguns espaços institucionais como Instituto Moreira Salles, Galpão Bela Maré, Espaço Cultural Hélio Oiticica entre outras. Contato: vicentebbaltar@gmail.com



Fig. 01: Vista da exposição “A cada passo desta terra há um cemitério e a Novifluência do que há de surgir” realizada em 2024. Fotos: Vicente de Mello.

Fechei os olhos tentando revisitar as imagens daqueles dias e lembrei da roda de conversa que aconteceu em um final de semana muito quente. Lembro que fizemos sucos com os cajus que havia ganhado de presente.

Usamos as madrugadas para nos encontrar, pois era o tempo disponível, e nem sabíamos que era tão precioso. Quase como a polpa da fruta, foi o tempo que conseguimos extrair para construir essa exposição.

Havia a sinceridade de nos conectar profundamente, desenvolvendo uma conexão sensorial forte, musical, quase telepática, de entender quando precisávamos ficar em silêncio, quando estávamos com fome, ou simplesmente quando precisávamos parar.

Acho muito interessante como esse trabalho surgiu do desejo de investigar a junção de nossas ideias, mais do que pela exposição em si — em como ela vai ser esteticamente e visualmente, como tudo vai se desenrolar — mas sim como esse desejo nos guiou desde o princípio.

Tivemos que tomar a frente das coisas, não com uma certeza, porque é difícil ter certeza de algo que ainda não existe, mas com uma objetividade muito forte. Sinto que, no início, para nós, foi essencial ter coragem. Coragem é uma palavra importante nesse processo.

Esta exposição foi um gesto de coragem, uma série de gestos de coragem juntos. Fizemos a movimentação de sair do território universitário e realizar uma exposição inédita, um gesto

de gentileza ao unir nossas pesquisas de forma imersiva e simbiótica. Foi tão integrado que, ao acessar o espaço, as pessoas não conseguiam identificar o que era meu trabalho e o que era seu.

Lembro das palavras de Messias Silva de Oliveira (curador convidado a visitar nossa exposição e que, com muita gentileza, compõe um dos textos de nosso catálogo), que falava sobre três vulcões, que tínhamos um desejo tão intenso, um desejo de magma que não cabia no território onde nasceu, e por isso transbordou.

Estávamos em uma posição de que, quando surgia um empecilho, conseguimos resolvê-lo através das comunidades ao nosso redor. Isso foi muito bonito, porque, apesar de a exposição ter surgido do nosso desejo de unir pesquisas individuais, muitas mãos ajudaram a concretizá-la. Muitas mãos mesmo: nossas, de Gabe Gamaliel, de Lorena Perassoli, Gabriella Salles, do seu Luís, Sérgio Marimba, Kaká Palhano, Adelson, da equipe do Largo das Artes, várias.



Fig. 02: Vista aproximada da exposição “A cada passo desta terra há um cemitério e a Novifluência do que há de surgir” realizada em 2024. Fotos: Vicente de Mello.

Quando Paula Scamparini, professora do curso de Artes Visuais, disse: “Coloca o trabalho lá e fica olhando”, realmente precisávamos viver esse momento. Houve um dia em que deixamos as peças dormirem lá, com medo. No dia seguinte, ao voltar, a primeira vez que vi o trabalho subindo as escadas e olhando o salão, achei interessante. Esse magma que estava borbulhando e expandindo para diversos outros lugares.

Acredito que é importante considerar também o contexto da nossa formação em Artes Visuais com ênfase em Escultura e que apesar das contradições presentes no curso, há um motivo ou uma força que nos impulsiona a continuar. E dentro desse vetor de força, construir um espaço escultural é um gesto poderoso. Ao fazer isso, propomos uma exposição que não utiliza as paredes para sustentar as obras, mas sim o chão, convidando o público a circular entre as peças e viver a experiência de maneira imersiva.

Diante disso, é essencial considerar a perspectiva do tempo da matéria, aspecto fundamental na criação do nosso trabalho. Cada peça foi concebida em um período precioso e restrito, com um minuto destinado a cada forma; caso contrário, haveria imprevistos e teríamos que descartar.

Enxergando a escultura como matéria orgânica, tudo o que estávamos lidando ali era vida em seu processo de transformação. Nossa proposta era abrir um portal, em que a criatura estivesse atravessando, o que, de certa forma, é erguer o nosso próprio monumento às vidas que nos chamam, às vidas impossíveis, e que desejamos anunciar.



Fig. 03: Vista aproximada da exposição “A cada passo desta terra há um cemitério e a Novifluência do que há de surgir” realizada em 2024. Fotos: Vicente de Mello.

Por que o ferro junto às cerâmicas?  
Por que os ovos são daquele tamanho?  
Por que fizemos três círculos grandes?  
Por que dançamos tanto naquele salão,  
pensando no caminho que as pessoas  
fariam no espaço, sabe? Então, acho que  
pensar em matéria é pensar de novo  
no texto, quando falamos sobre feitura.



Fig. 04: Vista aproximada da exposição “A cada passo desta terra há um cemitério e a Novifluência do que há de surgir” realizada em 2024. Fotos: Vicente de Mello.

“(...) Diante do armadilhar, há de se deparar com o tempo da feitura, do preparo, da mistura, da secagem, da espera, da musculatura, de sovar o corpo e bater cimento, torcer as asas, construir a casca, abrasar o fogo, levantar paredes, emendar os restos, acordelar os ossos. Moldar ao contrário para, assim, parir o gesto. E na dor do parto, o nascimento. E no partir, a morte. Ambas rupturas que, de formas diferentes, são capazes de criar novos estados de ser e estar, assim como a supernova: a morte de uma estrela massiva que dá origem aos buracos negros. (...)”. Estamos falando de como a matéria é um lugar filosófico, de assinar a experiência das coisas no mundo.

No desejo de teletransportar a leitora para dentro da experiência instalativa que calculamos em coreografar, iremos descrever neste relato a concretude espacial do que foi construído. A exposição ergue-se em três focos dentro do espaço com iluminação natural; realizamos três espirais compostas de ovos negros densos, feitos de cimento; as três espirais com diâmetros variados, de 3 metros, 2,5 m e 1,5 m. Às espirais encaminhamos o conceito de horizonte de eventos, o buraco negro. “Horizonte de eventos é termo que descreve a fronteira do que se encontra nos limites visíveis de um buraco negro, no qual a força da gravidade é tão forte que nada, nem mesmo a luz, pode escapar.”



Fig. 05: Vista aproximada da exposição “A cada passo desta terra há um cemitério e a Novifluência do que há de surgir” realizada em 2024. Fotos: Vicente de Mello.

Em nosso texto trouxemos também este acréscimo narrativo: “No invisível, sobrevidas coexistentes à história única e linear manifestam que o tempo não é uma linha finita, mas sim uma trama interseccionada com várias outras. Uma eminência do que está por surgir do encontro daquilo que se transforma em instante a outro, entre a medida do que se mostra perene e o que é finito”. Nessas brechas interseccionais do campo que instauramos, anuncia-se as três esculturas em cerâmica, centralizadas no córtex das espirais, suspensas por patas de ferro - estruturas soldadas de ferro que pensam a materialização do voo dessas figuras, em que as mesmas interpretam a anunciação do sobressalto, como um descolamento das espirais, evocando o que há de surgir, como pontua o título da exposição.

A terra da cerâmica, a terra do cimento para fazer os ovos, a terra terra. É tudo terra. Eu acho que nosso lugar dentro de tudo isso é o de fazer leves alterações.

Acelerar o tempo dela e mudá-la de tal forma, mas entendendo que, daqui a um tempo, ela vai se transformar e vai existir de outro jeito para além da gente. De certa forma, o trabalho começou a falar por si só e a falar com a gente.

Houve também uma coreografia com o tempo; tivemos que ir ao futuro e voltar muitas vezes. A gente tinha que ir para o futuro, fazer a dança que imaginávamos que as pessoas iriam fazer naquele espaço, e depois voltar para o presente, para o momento da feitura e da organização para que essa experiência acontecesse. Era como um vai —> \* gira \* <— volta no giro. Vai —> \* gira \* <— volta no giro. A gente ia e voltava, ia e voltava.

E o uso da palavra 'coreografia' veio desse movimento de ir para o futuro e voltar para o presente, porque não víamos uma coreografia acontecer até a exposição inaugurar. Mas hoje é possível perceber que, ao mesmo tempo

que construímos, já estávamos desenhando linhas rítmicas com nossos pés, em um movimento coreográfico, cavando esse caminho enquanto íamos até lá, em gesto de insinuação e retorno.

"Não se desenha linhas rítmicas impunemente, os invisíveis estão à escuta."

Chegando ao horizonte de eventos. Termo para descrever a fronteira que se encontra nos limites visíveis de um buraco negro. Em gesto de atração e repulsa, conduzido pelo mistério de lidar com a possibilidade de que tudo pode acontecer atravessando esse caminho, inclusive nada.

Nesse sentido, chegamos a um lugar comum de interesse, ao assumir a magnitude daquilo que acontece e vai continuar existindo para além do nosso conhecimento, porque sua existência é independente da humanidade. Percebemos um lugar fascinante dentro da teoria do horizonte de eventos, que é o não saber

o que está presente dali em diante, nos permitindo um perene momento de liberdade para fabular sobre qualquer coisa.

Muitos portais foram abertos, e não nos interessa fechá-los, pelo contrário: ainda nessa coreografia de ir e voltar no tempo, retornamos à atmosfera telúrica construída coletivamente sempre que é necessário lembrar. Sendo bem sincero, penso no espaço-tempo que foi aberto com essa exposição como algo espiralar. Nós dois aqui, em uma noite de quinta-feira, revisitando essas memórias, trazidas de volta para o presente, novamente nessa coreografia do giro, de ir e voltar, ir e voltar.

Agora, nesse momento da feitura desse registro palpável sobre ela, nesse desejo de dispará-lo para outras pessoas, para provocá-las com as lembranças do que foi vivido, e a partir desse reavivamento, desse estalo, algo seja sentido para provocar a continuação dela... E é um lugar que visitamos sempre.



Fig. 06: Vista aproximada da exposição "A cada passo desta terra há um cemitério e a Novifluência do que há de surgir" realizada em 2024. Fotos: Vicente de Mello.



**PÁGINA**

**DUPLA**

# Bruca Manigua

Bruca Manigua, na língua lukumí, quer dizer montanha cheia de arbustos. Criado em Senador Camará, bairro da Zona Oeste do Rio de Janeiro, é homem negro, de 48 anos, ifista e santeiro. Multiartista visual, autodidata, atua na fotografia, nas artes plásticas e no artesanato. A fotografia apareceu em sua vida de maneira pouco convencional: quando era pequeno ficava trancado em casa enquanto sua mãe trabalhava fora. Passou a ter contato com o mundo exterior por meio do buraco da fechadura. Foi desse lugar que construiu, mesmo sem equipamentos, lentes e obturadores, sua arte fotográfica.

Bruca possui experiência com fotografias artísticas, com participação nas exposições: “Yalodê”, no MUNCAB, Salvador/BA (Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira) e no Salvador Shopping (2022); “A Casa é Nossa” (2023); F\_A\_N\_Rio – Feira de Arte Negra (2023); “KIZOMBA/O Cubo Negro”, na Galeria Januário Garcia e capa na 5ª edição da Revista AÚ, do Neab-degase (2023); capa da 1ª edição da Revista Fotoclube Paraty (2023); Bienal Black Art, no Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica (2024); “Liberdade” (2024), na Galeria Casa Paulo Branquinho. E com artes plásticas, participou das exposições: “Argus” na MBlois Galeria de Arte Contemporânea (2024); AVA GallerRio (2024); Ars Longa Galery Annankatu 12, Helsinki, Finlândia (2024); Karne Kunst JessnerstraBe 33, 10246, Berlim, Alemanha (2024); AVA Galleria Varkaus Ahlstrominkatu 20, 78250, Varkaus, Finlândia (2024).



OMI TUTO, 2022  
Fotografia P&B

Ómí Tútú

Água Fresca

As escrituras de Ifá nos ensinam que a água é um dos maiores veículos de poder espiritual. Ela não apenas limpa o corpo, mas também a alma. No entanto, quando a água entra em contato com o chão, algo muda. A água que você se lavou depois que ela caiu no chão já não é mais a mesma. O chão consome toda a sua pureza, absorve a sua energia e transforma o que era fresco e limpo em algo que não pode ser usado novamente.

Essa metáfora nos ensina uma lição espiritual: devemos cuidar de nossa energia e de nossa essência, porque, assim como a água, a nossa pureza pode ser afetada pelas circunstâncias e pelos ambientes aos quais nos expomos. A verdadeira limpeza não vem apenas de um ato físico, mas de um cuidado constante com o que nos rodeia e com o que permitimos entrar em nossas vidas.

# Matheus Crespo

Matheus Crespo é artista visual e curador. Nascido em Campos dos Goytacazes - RJ, pesquisa as relações entre o homem e a natureza, bem como a ancestralidade. Graduado em Design pelo Instituto Federal Fluminense. Pós-graduando em Museologia, Expografia e Cenografia pela PUC-Minas.

Desde 2017, o artista participa de exposições destacando-se sua individual “Enraizar” (2023) e 3ª Bienal Black (2024). O seu Ateliê é um espaço aberto ao público, onde realiza e recebe exposições, oficinas e workshops, destacando-se a exposição coletiva “Nuances” (2024), onde participou como artista e curador. Suas obras já foram publicadas na Postscript Magazine (EUA) e na Revista Trama. Apresentou seu livro de artista “Caminho de Volta” durante o Encontro Entre Folhas promovido pela Universidade do Minho, em Guimarães - Portugal.



*Lapsos-Contínuos (2024)*  
Instalação com desenhos feitos de carimbo de havaiana sobre papel de bobina de fax.

## LAPSOS-CONTÍNUOS

Matheus Crespo inicia a pesquisa que vai desaguar na instalação “Lapsos-Contínuos” aproximando imagens de circuitos elétricos com raízes e árvores. O artista propõe a pensar a raiz como tecnologia e comunicação. Evocando as profundas relações entre a diáspora negra e a natureza. A raiz é também símbolo da travessia, escritas que atravessam o tempo e o espaço e são simultaneamente significado e significante.

“Lapsos-Contínuos” instaura outras temporalidades, tempos-molas que se expandem e comprimem, tempos espiralados como nos ensina Leda Maria Martins. Distintas coreografias que manifestam uma miríade de movimentos: aterramento, crescimento, rizoma, continuidade e interrupção. Tempos que se compactam como terra batida e se espalham como terra que foi afogada para o plantio.

O gesto de carimbar não resulta em repetições simples, como esperado, mas numa diversidade de marcas e gestos. Fragmentos que expressam a longevidade e dimensão das raízes, abrindo caminho para encontrar diferença na repetição.



*O anjo caído (2023)*  
Acrílica e óleo sobre tela  
70 x 50 cm

## O ANJO CAÍDO

A investigação em seu trabalho se movimenta entre a prática experimental e a pesquisa teórica nas áreas das Artes, da Literatura e da Psicologia. Tomando a própria imagem e vivência como referências, a recente produção tem feito uso das linguagens da pintura à óleo, da modelagem e da criação de objetos em látex, poliuretano e espelhos.

Ao assumir o caráter abjeto- ou de alteridade- seja na poética ou sob as deformações e virtualidades pictóricas, sua produção sugere explorar as possibilidades de comparência de um corpo não-binário em constante transmutação.

A auto referência explicita a compreensão do corpo como um espaço-plataforma que elabora as experiências de maneira diluída e fluida, cujas sensações dançam entre as concepções binárias de interno e externo, consciente e inconsciente, dentre outras, propondo sua transgressão conceitual no próprio corpo-receptor.

# Lui Trindade

---

Lui Trindade (1998) atua como artista e pesquisadora independente. Com formação em Artes Visuais (Bacharelado) pela FAAP e Produção Cultural pela FETARERJ, destaca, como formação complementar, os cursos livres realizados na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Art Business com Vivian Gandelsman e Orientação Artística mediados por Ana Paula Cohen, Thiago Honório e Daniela Avellar.

A investigação em seu trabalho transita entre a prática experimental e a pesquisa teórica nas áreas de Artes, Literatura e Psicologia.

Em 2024 participou da Residência Artística na Casa da Escada Colorida e da feira ArtRio 2024, com a pintura “Placentofagia” (2023) selecionada para integrar a lista de desejos do acervo do Museu de Arte do Rio-MAR.

Atualmente vive e trabalha entre o Rio de Janeiro e São Paulo.

~~D~~