



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS PROFESSOR  
MILTON SANTOS  
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
CULTURA E  
SOCIEDADE**

**JULIA PÉRET**

***ARTIVISMO COMO FERRAMENTA DE TRANSFORMAÇÃO DA PSIQUE  
COLONIAL BRASILEIRA***

**SALVADOR  
2024**

**JULIA PÉRET**

***ARTIVISMO COMO FERRAMENTA DE TRANSFORMAÇÃO DA PSIQUE  
COLONIAL BRASILEIRA***

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr.: Leandro Colling

Coorientador: Prof. Dr. Pablo Pérez Navarro

**SALVADOR  
2024**

Péret, Julia.

Artivismo como ferramenta de transformação da psique colonial brasileira / Julia Péret.  
– 2024.

165 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Leandro Colling.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2024.

1. Artivismo. 2. Decolonial – Aspectos políticos e sociais. 3. Complexo Cultural. 4. C. G. Jung – Crítica e interpretação. 5. Psicologia – Visão social. I. Colling, Leandro. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.



Ata da Reunião da Apresentação Oral da Dissertação de JULIA RIBEIRO PÉRET DE SANT' ANA

Intitulada: ARTIVISMO COMO FERRAMENTA DE TRANSFORMAÇÃO DA PSIQUE COLONIAL BRASILEIRA

Aos 18 (dezoito) dias do mês de março de dois mil e vinte quatro, de forma remota (online), foi instalada a Banca Examinadora da Apresentação da dissertação, número \_\_\_\_\_, intitulada: “Artivismo como ferramenta de transformação da psique colonial brasileira”. Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores: **Prof. Dr. Leandro Colling**, orientador(a), **Prof. Dr. Pablo Pérez Navarro** (coorientador), pela examinadora externa, **Profa. Dra. Anni de Novais Carneiro**, e pelo examinador interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, **Prof. Dr. Carlos Bonfim**. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, foi dado o prazo de trinta minutos para que a mestranda fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou a avaliadora externa, **Profa Dra. Anni de Novais Carneiro**. Após o examinador externo, fez suas arguições o **Prof. Dr. Carlos Bonfim**, avaliador interno. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que a mestranda fizesse a sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a dissertação de **Julia Ribeiro Péret De Sant' Ana**, como **APROVADA COM DISTINÇÃO**. Nada mais havendo a tratar, eu, **Prof. Dr. Leandro Colling**, orientador, lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pela mestranda. Salvador, 18 de março de 2024.

Prof. Dr. Leandro Colling

Dr. Pablo Pérez Navarro

Profa. Dra. Anni de Novais Carneiro



**Universidade Federal da Bahia**

Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos



  
Carlos Bonfim

Prof. Dr.



**Mestranda JULIA RIBEIRO PÉRET DE SANT' ANA**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Olorum e a todos os espíritos de luz que me guiaram até aqui, em especial a minha mãe Yemanjá que cuidou do meu *Ori*, me deu forças para continuar e sabedoria para decidir quais caminhos tomar. Ao Caboclo P. B., sem ele nada seria possível. A meu Pai O. e meu Babalorixá J.S.S. por todo o zelo e proteção. À minha família, que me deu todo o suporte emocional e material, em especial ao meu irmão gêmeo pelas intermináveis correções ortográficas. Ao meu namorado Vitor Inomata pela parceria, denovo e suporte emocional. Agradeço às minhas amigas pelas trocas bibliográficas, acaento e risadas que me mantiveram sã – não irei citar nomes para não correr o risco de esquecer alguma.

Meus agradecimentos ao Instituto de Humanidades Artes e Ciências, ao Pós-Cultura, e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia. Sem a bolsa de pesquisa seria impossível me dedicar a este trabalho da maneira que me dediquei e bancar toda a bibliografia em livro utilizada nesta dissertação.

Agradeço a todas as artistas mulheres que, apesar das adversidades, continuam criando potência de vida, em especial as artistas aqui abordadas: Camila Schindler, Ianah Mello, Nativa Ilustra e Yacunã Tuxá.

Meu profundo agradecimento à banca de qualificação e avaliação: Aicil Franco, Anni Carneiro, Carlos Bonfim, e aos meus queridos orientadores Leandro Colling e Pablo Pérez Navarro, estar com vocês foi, sem dúvidas, a parte mais tranquila destes dois anos de UFBA. Agradeço por todas as trocas, sugestões e provocações.

## RESUMO

### **Artivismo como ferramenta de transformação da psique colonial brasileira**

Com base na teoria dos Complexos Culturais pensada por Singer e Kimbles (2004), a partir da teoria dos complexos de C. G. Jung, esta dissertação investiga de que forma as narrativas evocadas pelos artivismos das artistas Camila Schindler, Ianah Maia, Lina Herrera (Nativa Ilustra) e Yacunã Tuxá tensionam o que é chamado aqui de complexo colonial (Boff, 2016; Boechat, 2018). Por se tratar de uma pesquisa qualitativa de caráter exploratório, a metodologia utilizada é baseada na sensibilidade analítica da interseccionalidade (Akotirene, 2019), dos saberes localizados (Haraway, 2009) e da proposta de metodologia decolonial tecida por María Lugones (2018), que prezam pela coalizão de saberes e pelo compromisso com os conhecimentos 'subjugados'. A dissertação traz a Psicologia Analítica para a arena dos debates contemporâneos na tentativa de ampliar a discussão entre indivíduo-grupo-sociedade à luz da teoria dos Complexos Culturais e ampliar as discussões que envolvem Arte, Psicologia e Política. Posto isso, o segundo capítulo desta dissertação dedica-se a explicar como ocorre o diálogo entre psique e cultura e de que forma o artivismo estaria atuando como uma defesa arquetípica do espírito de grupo. O terceiro capítulo aprofunda na relação entre psique-imagem-arte apresentadas no segundo para no final argumentar a favor das intervenções visuais no território. No quarto capítulo desta dissertação dialogo com as quatro multiartistas abertamente feministas, anti-capitalistas, antirracistas, anti-LGBTfobia, profundamente comprometidas com a preservação ambiental e que incorporam em seus trabalhos expressões decoloniais. Alguns dos aspectos encontrados nas obras foram: um compromisso com a valorização das memórias e modos de vida contracoloniais; a localização da branquitude como inimigo a ser combatido; o rompimento com imagens estereotipadas que aprisionam a mulher não-branca em narrativas desumanizantes; a preocupação com a preservação ambiental e a crise climática; a valorização e o protagonismo das mulheres não-brancas na preservação e valorização dos territórios abordados. Arriscaria dizer aqui que as obras de arte estão fazendo um apelo à consciência coletiva: não há futuro nas narrativas unilaterais, taxativas e desumanizantes da colonialidade; é preciso celebrar as diferenças de corpos (trans, intersexo), as diferentes sexualidades e os saberes ancestrais, se desejarmos que esse planeta tenha futuro. Alguns fatores que limitaram esta pesquisa foram: a falta de diálogo com as artistas e a ausência de referências bibliográficas localizadas.

**Palavras-chave:** Artivismo; Decolonial; Complexo Cultural; C. G. Jung; Psicologia.

## **ABSTRACT**

### **Artivism as a tool for transforming the Brazilian colonial psyche**

Based not only on Cultural Complexes' theory conceived by Singer and Kimbles (2004), but also on C. G. Jung's theory of complexes, this dissertation investigates how the narratives evoked by the art activism of artists Camila Schindler, Ianah Maia, Lina Herrera (Nativa Ilustra) and Yacunã Tuxá addresses what we refer here as the colonial complex (Boff, 2016; Boechat, 2018). As this is exploratory qualitative research, the methodology used is based on the analytical sensitivity of intersectionality (Akotirene, 2019), localized knowledges (Haraway, 2009) and the decolonial methodology proposed by María Lugones (2018), which values the coalition of knowledges and commitment to 'subjugated' knowledges. The dissertation brings Analytical Psychology into the arena of contemporary debates in an attempt to broaden the discussion between individual-group-society in the light of the theory of Cultural Complexes and broaden discussions involving Art, Psychology and Politics. That being said, the second chapter of this dissertation is dedicated to explaining how the dialogue between psyche and culture occurs and, in what way, artivism would be acting as an archetypal defense of group spirit. The third chapter delves deeper into the relationship between psyche-image-art presented in the second chapter to argue in favor of visual interventions in the territory. In the fourth chapter of this dissertation, I discuss the four multi-artists who are openly feminist, anti-capitalist, anti-racist, anti-LGBTphobic, deeply committed to environmental preservation, and who embody decolonial expressions in their work. Some of the aspects found in the works were: a commitment to the recovery of pre-colonial memories and ways of life; the location of whiteness as an enemy to be fought; the break with stereotyped images that imprison non-white women in dehumanizing narratives; concern for environmental preservation and the climate crisis; the valorization and protagonism of non-white women in the preservation and valorization of the territories addressed. I would venture to say here that artworks are making an appeal to the collective consciousness, revealing that there is no future in the unilateral, normative and dehumanizing narratives of coloniality. ; In order for our planet to have a future, it is imperative that we embrace and celebrate the diversity in bodies (trans, intersex), sexualities, and ancestral wisdom. Some factors that limited this research were: the lack of dialogue with the artists and the absence of localized bibliographic references.

**Keywords:** Artivism; Decolonial; Cultural Complex; C. G. Jung; Psychology.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Violência, Cavalo.....	86
Figura 2: Desmatamento, Onça.....	94
Figura 3: Sem título, mural realizado na Rua do Bonfim nº65.....	104
Figura 4: Oferendas do Antropoceno.....	108
Figura 5: Homenagem ao Rio Camarajipe.....	116
Figura 6: Flor camará.....	118
Figura 7: Sem título, mural realizado na Av. Sete de Setembro nº 3649.....	120
Figura 8: Tibira.....	130
Figura 9: A gênese.....	135

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABIPSI – Articulação Brasileira de Indígenas Psicólogos(as)

ACM – Antônio Carlos Magalhães

ANPSINEP – Articulação Nacional formada por Psicólogas(os) Negras(os) e Pesquisadoras(es)

ARAS – *Archive for Research in Archetypal Symbolism*

CFP – Conselho Federal de Psicologia

CTTro - Comunidades Tradicionais de Terreiro

ENA – Encontro Nacional de Agroecologia

F – Feminino

GNT - *Globosat News Television*

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

INEP – Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira

IPAM – Instituto de Pesquisa Ambiental da Amazônia

ISP – Instituto sou da Paz

LGBTQIAP+ - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis, *Queers*, Intersexos, Assexuais, Pansexuais, dentre outros.

M - Masculino

MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

MUNCAB – Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira

MVCI – Mortes Violentas por Causa Indeterminada

OMS – Organização Mundial de Saúde

PACS – Instituto Políticas Alternativas para o Cone Sul

PRODES – Projeto de Monitoramento do Desmatamento na Amazônia Legal por Satélite

SESC – Serviço Social do Comércio

WHO – *World Health Organization*

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1- INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>1.2 Objetivos.....</b>	<b>22</b>
1.2.1 Objetivo geral:.....	22
1.2.2 Objetivos específicos: .....	22
<b>1.3 Procedimentos metodológicos.....</b>	<b>22</b>
<b>CAPÍTULO 2 - O DIÁLOGO ENTRE CULTURA E PSIQUE .....</b>	<b>26</b>
<b>2.2 Breve introdução sobre a teoria Analítica de C. G. Jung .....</b>	<b>27</b>
<b>2.3 Os complexos culturais.....</b>	<b>29</b>
<b>2.4 O que é o complexo colonial? .....</b>	<b>33</b>
<b>2.5 A atuação do complexo colonial e seus impactos na saúde mental.....</b>	<b>36</b>
2.5.1 Onde entra a Psicologia nisto? .....	43
<b>2.6 A opção decolonial e a arte.....</b>	<b>45</b>
<b>2.7 A relação entre psique e ativismo .....</b>	<b>48</b>
<b>CAPÍTULO 3 – COMO A ARTE AMPLIA A PERCEPÇÃO VISUAL.....</b>	<b>56</b>
<b>3.1 De dentro para fora .....</b>	<b>57</b>
3.1.1 Perspectivas junguianas acerca da imagem.....	57
3.1.2 Diante da imagem.....	61
3.1.3 <i>Aesthesis</i> decolonial .....	65
<b>3.2 De fora para dentro .....</b>	<b>67</b>
3.2.1 A imagem como amplificadora da percepção visual .....	67
3.2.2 A potência da intervenção no território .....	73
<b>CAPÍTULO 4 – O QUE VEJO E O QUE ME OLHA: NARRATIVAS DECOLONIAIS? .....</b>	<b>80</b>
<b>4.1 Camila Schindler .....</b>	<b>80</b>
4.1.1 Sobre a artista.....	80
4.1.2 A obra: conheça seu inimigo.....	81
4.1.3 Violência, Cavalo. ....	86
4.1.4 Desmatamento, Onça .....	94
<b>4.2 Ianah Mello.....</b>	<b>99</b>
4.2.1 Sobre a artista.....	99
4.2.2 Mural Sem título.....	104

4.2.3. Oferendas do Antropoceno.....	108
<b>4.3 Nativa Ilustra.....</b>	<b>114</b>
4.3.1 Sobre a artista.....	114
4.3.2 Homenagem ao Rio Camarajipe.....	116
4.3.3 Mural Sem Título.....	120
<b>4.4 Yacunã Tuxá.....</b>	<b>125</b>
4.4.1 Sobre a artista.....	125
4.4.2 Tibira do Maranhão.....	130
4.4.3 A Gênese.....	135
<b>4.5 Considerações finais.....</b>	<b>138</b>
<b>REFERÊNCIAS: .....</b>	<b>144</b>

**ENTRE 2017 E 2019  
POLICIAIS MATARAM AO MENOS 2.215  
CRIANÇAS E ADOLESCENTES NO BRASIL  
EM 2019, UM SARGENTO FOI PEGO COM  
39 KG DE COCAÍNA NUM AVIÃO DAS  
FORÇAS ARMADAS BRASILEIRA**



**CONHEÇA SEU INIMIGO  
AÇÃO ANTIFASCISTA**

**@CAMILASCHINDLER**

## **CAPÍTULO 1- INTRODUÇÃO**

Este trabalho surge de uma dupla inquietação. A primeira, e mais antiga, surgiu ainda na graduação de Psicologia, quando comecei a me interessar pela Psicologia Analítica e pela figura de C. G. Jung. Nesse mesmo período, eu começava a me aproximar dos estudos feministas e tentava entender que tipo de feminista eu era e como encaixar esses saberes na Psicologia. Enquanto fui amadurecendo no curso e me aprofundando em leituras de cunho ‘social’ e produções teóricas da Psicologia Analítica, parecia cada vez mais difícil encontrar pontos de intersecção entre esses dois campos que, a princípio, pareciam falar línguas diferentes.

Como nenhuma outra abordagem psicológica chamava a minha atenção, eu me vi em um beco sem saída. Como falar de política, raça, feminismo e todos os outros assuntos que me interessavam sem deixar de lado a Psicologia de Jung? Como rota de fuga para esse conflito, acabei me aproximando da Saúde Mental e da Arteterapia, pois ali eu conseguiria de fato ser política e junguiana ao mesmo tempo, afinal, Nise da Silveira já havia me mostrado o caminho. Portanto, antes mesmo de terminar a graduação, ingressei na pós-graduação no curso de Especialização em Arteterapia Junguiana.

Novamente, eu estava em uma sala de aula, majoritariamente composta por psicólogas/os, com novos/as professores/as, porém as discussões que levavam em consideração recortes de gênero, raça, sexualidade – assuntos que me eram caros - simplesmente não aconteciam. Naquele espaço, a psique continuava sendo lida como um fenômeno universal e neutro. Lá para as tantas, próximo do fim da especialização, eu estava, mais uma vez, me queixando com uma querida professora sobre o quanto ‘os junguianos não escrevem’ e era incrível como ‘a psicanálise consegue avançar tanto nos debates e nós não’ até que ela me respondeu o seguinte: se eu queria tanto ler sobre isso em um texto, então que eu mesma deveria escrevê-lo. Foi nesse momento que decidi ingressar em um mestrado. Portanto, esta dissertação tem o intuito de trazer a Psicologia Analítica para a arena dos debates contemporâneos na tentativa de ampliar a discussão entre indivíduo-grupo-sociedade, o que pode contribuir sobremaneira para o desenvolvimento da Psicologia Analítica brasileira.

Como minha trajetória na faculdade foi toda na Saúde Mental, eu só sabia de

uma coisa, eu queria escrever sobre Jung, arte, política e feminismos. Mas como? Eu não fazia ideia. Nos percursos de estudo, conheci o termo Artivismo (Raposo, 2015) e, no desejo de me aprofundar nessa temática, ingressei no Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades (NuCuS) da UFBA. Fui fisgada por duas linhas de pesquisa – a linha de Arte, Gênero e Sexualidade e a de Lesbianidades, Interseccionalidades e Feminismos (LIF). E a partir daí surgiu a minha segunda inquietação.

Em ambas as linhas de pesquisa, discutia-se muito o papel das artes dentro da cultura, seus impactos no imaginário social e os efeitos disso na constituição das identidades dos indivíduos. Contudo, pouco ou nada se falava sobre as artes visuais que, além de serem as minhas preferidas, trabalham com o sentido da visão apontado pela feminista nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021) como o sentido privilegiado pelo Ocidente para a apreensão da realidade. Observei que muitas pesquisas realizadas na área estão voltadas para as modalidades artísticas de performance, teatro, música, cinema, literatura e um pouco menos, mas ainda presente, a fotografia. Alguns exemplos disso são os livros *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero* e *Arte da resistência*, ambos organizados por Leandro Colling (2019, 2022); e o livro *Artivismos musicais de gênero*, organizado por Rose Rocha (2021).

Por esse motivo, questioneei: quais narrativas aparecem nas obras de mulheres que produzem artivismo dentro das artes visuais? Fala-se muito sobre o corpo e o sujeito, mas como são pensadas as produções imagéticas em meio essa cena artivista? Pronto, estava decidido, eu iria pesquisar mulheres artivistas que trabalhassem com artes visuais.

No momento em que tomei essa decisão, eu sabia que seria inevitável entrar em contato com temáticas que não diziam respeito às minhas vivências de mulher cis, branca, bissexual e de classe média. Portanto, faço aqui o que sugere bell hooks (2019, p. 103) no texto *estudos feministas: questões éticas*:

Pesquisadores que escrevem sobre grupos étnicos aos quais não pertencem raramente discutem nas introduções de seus trabalhos as questões éticas de seu privilégio de raça, ou o que os motiva, ou por que sentem que sua perspectiva é importante.

A minha motivação vem do entendimento de que a comunidade junguiana do Brasil permanece extremamente branca, conservadora e elitizada. Na comunidade, há poucos psicoterapeutas *negres*, indígenas e LGBTTIAP+ (que entendem o

significado disso) produzindo sobre questões de cunho mais ‘social’ e não tão clínico. Ao mesmo tempo, esses mesmos psicoterapeutas desejam escrever sobre variados temas de interesses que não perpassam necessariamente por suas vivências pessoais. Deste modo, diante da pouquíssima bibliografia produzida, decidi que valia a tentativa de contribuir com a Psicologia Analítica, aproximando-a de leituras que me eram essenciais para pensar a Saúde Mental e o futuro da Psicologia. Ademais, meus privilégios de classe permitiam a minha dedicação exclusiva à pesquisa.

Posto isso, durante as minhas pesquisas, para tentar apresentar algo que fizesse sentido para mim e para os meus orientadores, encontrei a teoria dos Complexos Culturais, de Thomas Singer e Samuel Kimbles (2004). Os Complexos Culturais me permitiram demonstrar como as várias forças históricas, econômicas e culturais, dentre outras, exploradas por disciplinas específicas como a Sociologia, a História, a Antropologia e a Economia, tomam forma na psique de indivíduos e grupos contemporâneos. Além disso, os complexos culturais me permitem explicar como cultura, arte e psique estão intimamente relacionadas. Por isso dediquei o segundo capítulo desta dissertação a explicar: 1) uma breve introdução sobre a teoria Analítica de C. G. Jung; 2) a explicação do que são os Complexos Culturais; 3) o que é o complexo colonial; 4) a atuação do complexo colonial e seus impactos na saúde mental; 5) a opção decolonial e a arte e 6) a relação entre psique e ativismo decolonial.

Decidi tomar como foco desta dissertação o complexo colonial após me basear no analista junguiano Walter Boechat (2018), que, a partir das ideias de Leonardo Boff (2016), nomeou quatro grandes complexos culturais negativos que atuam na nação brasileira: colonialismo, escravidão, extermínio indígena e corrupção. Ao analisar as obras das artistas através das lentes dos complexos culturais propostos por Boechat (2018), constatei que a temática da colonialidade repetia-se entre elas. A partir disso, decidi que iria me aprofundar no complexo colonial, tentando entender como esse complexo atua e impacta na saúde mental dos brasileiros – sobretudo dos não-brancos e LGBTQIAP+ - e, como consequência, fui guiada tanto pelas artistas quanto pela pesquisa até os estudos decoloniais. Dentre as artistas escolhidas, duas se identificam como artistas decoloniais – Ianah Mello e Yacunã Tuxá – e duas flertam com esses estudos sem

se nomearem como tal – Camila Schindler e Nativa Ilustra.

Neste trabalho, levanto a hipótese de que a cena artista, sobretudo a decolonial, atua no contexto colonial-capitalístico como uma espécie de “[...] defesas arquetípicas do espírito de grupo” (Singer, 2022, p. 113). O ativismo aparece aqui como uma aliança possível entre indivíduos que partilham dessa experiência coletiva de sofrer violências sistemáticas e decidem confrontar esse regime com a arte, utilizando-a como ferramenta de luta e transformação social.

No terceiro capítulo, me debruço com mais atenção à relação entre psique-imagem-arte apresentada no segundo capítulo, para, no final, argumentar a favor das intervenções visuais no território. Sendo assim, discorro sobre os mecanismos psíquicos e cognitivos envolvidos no processo de perceber uma obra de arte e elaborar uma ‘resposta’ a ela. A palavra resposta aparece aqui entre aspas, pois não se intenta obter uma resposta formal, ou seja, lógica e organizada, e sim refletir sobre os efeitos que determinada obra gera sobre o corpo do/a observador/a.

O capítulo aparece dividido em duas partes: ‘De dentro para fora’ e ‘De fora para dentro’. A primeira parte se refere aos processos intrapsíquicos relacionados à produção de imagem que independem de um estímulo visual e aos processos subjetivos que vivemos quando estamos diante das imagens. Nessa primeira parte escrevo sobre perspectivas junguianas acerca da imagem em que dialogo com C. G. Jung (2013b, 2013d, 2015a, 2020), Marie-Louise von Franz (1999), Aniela Jaffé (2008) e James Hillman (2020, 2022) sem deixar de dialogar com referências do campo das artes como Fayga Ostrower (2013) e Didi-Huberman (2010). Nessa seção, também adiciono o debate sobre a *aesthesis* decolonial como proposta por Walter Dignolo (2010), em diálogo com outros autores como Enrique Dussel (2021, 2022), Adolfo Achinte (2014) e Rolando Vazquez (2016).

A segunda parte do capítulo dá destaque aos processos de percepção visual e intervenção no território, por isso o nome faz alusão à presença de um estímulo externo que nos afeta internamente. Nessa seção, utilizo autores como L. S. Vygotsky (2010), Walter Benjamin (2018), os psicólogos Nisbett e Masuda (2003), o neurologista Antônio Damásio (2022), Judith Butler (2022) e Viviane Vergueiro (2015) para discutir como a imagem pode amplificar a nossa percepção visual. Em seguida, início a discussão sobre a potência da intervenção artística no território em que proponho um diálogo entre direito à cidade (Lefebvre, 2001; Harvey, 2012) e

Arte Pública (Alves, 2008). Ademais, dou continuidade às discussões do capítulo dois, pensando como ambos estão relacionados aos sentimentos de pertencimento e bem-estar. Todos esses processos coexistem e não é possível separá-los na prática. Do mesmo modo, todas as seções do capítulo estão em profundo diálogo entre si.

Em decorrência do trabalho com multiartistas que ocupam o território de diferentes maneiras adoto o conceito de Arte Pública por ser um termo guarda-chuva que engloba outras formas de artes, como a arte urbana, a arte de rua, o *graffiti*, *happening*, etc. José Alves (2008) explica que para uma obra de arte ser considerada pública ela deve 1) estar localizada em espaços de circulação pública, ou seja, museus públicos também entrariam nessa categoria e 2) que esse público transeunte necessariamente se tornaria um público de arte.

No quarto capítulo desta dissertação, mergulho no trabalho de quatro multiartistas abertamente feministas, anti-capitalistas, antirracistas, anti-LGBTfobias, profundamente comprometidas com a preservação ambiental, que incorporam em seus trabalhos expressões decoloniais. Por sua vez, essas narrativas tencionam as narrativas produzidas pelo complexo colonial. São elas: Camila Schindler, Ianah Maia, Lina María Herrera (Nativa Ilustra) e Yacunã Tuxá.

A escolha por dialogar com essas artistas se justifica pela possibilidade de analisar como as narrativas, a princípio decoloniais, entoadas por mulheres tão diferentes, são abordadas e expressas nas obras aqui apresentadas. Assim como postulado por Ochy Curiel Pichardo (2014, p. 53) no texto *Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial*, a interseccionalidade será adotada neste trabalho como uma perspectiva metodológica que privilegia uma construção de conhecimento que “[...] *debe considerar la geopolítica, la raza, la clase, la sexualidad o el capital social, entre otros posicionamientos*”.

O primeiro aspecto levado em consideração na escolha das artistas foi o geopolítico. Tendo em vista que no Brasil existe uma profunda desigualdade regional na qual as produções artísticas e científicas oriundas do eixo sul-sudeste recebem mais visibilidade e incentivo financeiro, optei por escolher produções de artistas nordestinas ou que residem fora de um eixo de produção hegemônica.

Outro aspecto levado em consideração neste trabalho é a etnia/raça das artistas. Tive a preocupação com a diversidade de percepções produzidas por

diferentes vivências raciais e o desejo de analisar como isso aparece nas obras. Portanto, optei por trabalhar com diferentes racialidades e identidades (Hall, 2006; Silvia, 2014): Camila é uma mulher cis branca; Iana Mello é uma mulher cis negra de pele não-retinta; Lina é uma mulher cis que se identifica como afro-latina e Yacunã é uma mulher cis indígena do povo Tuxá de Rodelas.

O terceiro aspecto que me levou a trabalhar com essas artistas, além do óbvio apelo político de suas obras, é o fato de todas serem multiartistas que mesclam diferentes técnicas e se preocupam em tornar públicas as suas obras, seja nos muros da cidade, em exposições abertas para o público ou através das redes sociais. Existe o desejo de que suas obras sejam vistas e sua mensagem difundida.

Por fim, mas não menos importante, outros aspectos como a sexualidade, a religiosidade e o grau de escolaridade das artistas também foram levados em consideração. Todas passaram ou estão passando pela universidade e falam como foi importante viver certos conflitos dentro do espaço acadêmico, ademais, a possibilidade de transitar por esse espaço permitiu às artistas entrar em contato com uma gama de teorias e discussões que certamente influenciaram a sua maneira de enxergar o mundo.

Em resumo, o meu intuito foi dar preferência a obras e narrativas de artistas nordestinas (ou residentes) que seguem como anônimas no mundo das grandes exposições de artes, com exceção talvez de Yacunã Tuxá, que já circulou por espaços de grande prestígio artístico no Brasil<sup>1</sup>. Outro aspecto que me fez escolher essas artistas foi o forte vínculo que elas experienciam com as identidades latino-americanas, o que acaba por enriquecer ainda mais as suas obras.

O antropólogo paraguaio Victor Ramos (2012, p. 32) se refere às identidades latino-americanas como “[...] *un profundo océano de diversidades con fuertes corrientes marinas y vientos de distintas direcciones que se disputan la predominancia*”. Em síntese, o autor afirma que:

[...] nuestra identidad es una síntesis de civilizaciones y culturas diversas y un compromiso geopolítico e ideológico, resultado de relaciones de fuerza

---

<sup>1</sup> Como, por exemplo: a Pinacoteca do Estado de São Paulo com a exposição *Véxoa ‘Nós sabemos’* com curadoria de Naine Terena que ficou em cartaz durante o período de 31 de out. de 2020 a 22 de mar. de 2021; e o Museu de Arte do Rio (MAR) com a exposição *Imagens que não se conformam* de curadoria de Marcelo Campos e Paulo Knauss que ficou em cartaz no período de mai. de 2021 a fev. de 2022. No Instituto Tomie Ohtake na exposição *Por muito tempo acreditei ter sonhado que era livre* com curadoria de Priscyla Gomes, que ficou em cartaz no período de 19 de mai. a 17 jul de 2022. Agora (2024) está em cartaz no MASP na exposição *Histórias indígenas*, que ficará em cartaz de 20 de out. 2023 a 25 de fev. 2024.

entre sectores dominadores y sectores dominados, que se concretiza dentro de proyectos hegemónicos y contextos geopolíticos concretos. [...] En este sentido la identidad latinoamericana no es ni “india” ni “europea” ni “africana” ni la suma de todos ellos, es una creación civilizacional nueva que emergió “en” y “de” la colonización, creció en la independencia-dependencia y se está renovando en las globalizaciones. [...] No es exclusivamente burgués ni exclusivamente popular. Depende de las relaciones de fuerza de la época para que predomine lo uno o lo otro (Ramos, 2012, p. 52).

Neste trabalho, será analisado tanto o conteúdo quanto a forma e os meios escolhidos pelas artistas na confecção das suas obras. Como não tive acesso à psique das artistas, o que muda consideravelmente a minha conduta, irei utilizar como material norteador para análise das imagens e dos símbolos os ensinamentos de James Hillman (2020), sobretudo quando ele salienta que as imagens estão sempre acompanhadas de narrativas e nos convida a ‘ficar com a imagem’; e, de maneira contraditória ao que foi pregado por Hillman, utilizarei diversos dicionários de símbolos tipicamente utilizados nos meios junguianos.

Essa escolha se justifica pelo fato de as artistas não estarem envolvidas no processo de análise das obras, de maneira que não é possível ter acesso às associações pessoais feitas por cada uma das artistas; ademais, como se trata de Artes Públicas (Alves, 2008), o intuito deste trabalho é extrapolar o propósito inicial das artistas e relacionar as obras com o contexto sócio-político da época em que foram produzidas, almejando, assim, uma amplificação simbólica das imagens (Penna, 2009; Samuels, 2003).

Alguns dos dicionários utilizados são: o Dicionário de Símbolos, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2020); o Livro dos Símbolos, confeccionado pelo grupo *Archive for Research in Archetypal Symbolism* (ARAS) (2020), que reúne dezenas de junguianos de diferentes nacionalidades; o Dicionário de símbolos, de Juan-Eduardo Cirlot (1984); dentre outros. Para aqueles que não estão habituados a utilizar tais dicionários, uma observação precisa ser feita: existem inúmeras interpretações e significados para um mesmo objeto/imagem/cor. Cabe a quem faz a análise/interpretação identificar qual significado faz mais sentido para determinada obra/tempo histórico/cultura. Dito isso, não será incomum encontrar na dissertação significados diferentes para as mesmas cores ou objetos.

Diante da tamanha diversidade entre as artistas e a própria intersecção entre Psicologia, Arte e Política, este trabalho não poderia ser escrito em outro programa que não o Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade.

## 1.2 Objetivos

### 1.2.1 Objetivo geral:

Investigar de que forma as narrativas evocadas pelos ativismos das artistas Camila Schindler, Ianah Maia, Lina Herrera (Nativa Ilustra) e Yacunã Tuxá tencionam as narrativas produzidas pelo complexo colonial.

### 1.2.2 Objetivos específicos:

1. Explicar o conceito de Complexo Cultural e Complexo Colonial sob a ótica da Psicologia Analítica, demonstrando como psique e cultura estão interligadas.
2. Demonstrar como ocorre o diálogo entre arte, psique e território, destacando como a cultura influencia na percepção visual dos indivíduos.
3. Identificar os principais eixos-temáticos das obras de Camila Schindler, Ianah Maia, Lina Herrera (Nativa Ilustra) e Yacunã Tuxá e quais narrativas são evocadas pelas artistas.

## 1.3 Procedimentos metodológicos

Trata-se de uma pesquisa qualitativa de caráter exploratório, em decorrência da falta de material bibliográfico interdisciplinar que relacionasse os campos da Psicologia, dos Estudos Decoloniais, dos Estudos Feministas e da Saúde Mental. Ademais, esta investigação permite que as/os pesquisadoras/es se aprofundem mais nos fenômenos explorados a partir da integração entre: perspectiva dos participantes, ambiente e contexto a serem explorados (Sampieri; Collado; Lucio, 2013).

Diante da minha inquietação com as investigações artistas comecei a procurar artistas visuais mulheres que abordassem abertamente questões políticas nas suas obras. A pesquisa se inicia com uma investigação preliminar nas redes sociais, como o *Instagram* e *Facebook*; sites de notícias; exposições artísticas em museus ou galerias e festivais de arte urbana/de rua - como o Projeto Mural<sup>2</sup> ou a Fábrica de Grafitti<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Primeiro projeto de Arte Vertical de Salvador/Ba tem como propósito oportunizar ao público soteropolitano uma galeria de arte a céu aberto.

<sup>3</sup> Projeto que visa humanizar espaços industriais por meio da valorização da cultura *StreetArt*. O projeto já passou pelas cidades: Barra Mansa/RJ, Bela Vista de Minas, Sabará, Vespasiano, João Monlevade e Contagem/MG, Feira de Santana/BA, Rio Claro/SP e Tramandaí/RS.

Durante a minha busca, juntei um pequeno contingente de artistas visuais. Dentre eles estavam alguns nomes pouco conhecidos e outros famosos como: Rosana Paulino (SP), Marcela Cantuária (RJ), Adriana Varejão (RJ), Daiara Tukano (SP), Heloisa Hariadne (SP). Olhando para o grupo de mulheres que reuni, percebi que a grande maioria delas nasceu na região sudeste do país e que, não por acaso, os nomes mais famosos estavam ligados a mulheres que passaram pelo ensino formal de graduação em Belas Artes e que pouco expuseram seus trabalhos nas ruas.

Ressalto aqui a dificuldade que tive de encontrar artistas trans e travestis no meio das artes plásticas/visuais. Isso só confirma como essas corpos são estruturalmente excluídas do meio artístico, que permanece em sua maioria cis e branco. Destaco aqui algumas artistas trans/travestis com renome em outras regiões do país: Auá Mendes/AM, Efe Godoy/MG e Élle de Bernardini/RS.

Com o intuito de trabalhar através da sensibilidade analítica da interseccionalidade que, segundo a pesquisadora Carla Akotirene (2019, p. 14), consiste em uma sensibilidade analítica, pensada por feministas negras que evidenciam um sistema de opressões interligadas e não hierarquizadas e que “[...] visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado”, que leve em consideração marcadores sociais como gênero, raça e território, entre outros, optei por trabalhar com mulheres nordestinas que cresceram fora do eixo sul-sudeste ou mulheres que escolherem morar no nordeste. Também busquei por artistas independentes que estivessem, preferencialmente, à margem da educação formal em Belas Artes.

Outro ponto que levantei como critério de inclusão foi a preocupação com a exposição pública das obras, sejam essas expostas nos muros da cidade, em museus e galerias gratuitos ou por meio de redes sociais gratuitas e de fácil acesso.

Como pesquisadora me ancoo nas reflexões propostas por Donna Haraway (2009), no seu texto *Saberes localizados*, no qual dialoga com uma construção de conhecimento situada, corporificada e responsável, em que o ‘objeto do conhecimento’ seja visto como ator e agente e não com um recurso a ser explorado pelos/as pesquisadores/as. Nas palavras de Haraway (2009, p.24): “[...] como muitas outras feministas, quero argumentar a favor de uma doutrina e uma prática da objetividade que privilegie a contestação, a desconstrução, as conexões em rede e a esperança na transformação dos sistemas de conhecimento e maneiras de ver”.

Para realizar esse diálogo responsável entre saberes sigo a proposta de metodologia decolonial tecida por María Lugones (2018, p. 80), no texto *Hacia metodologías de la decolonialidad*, no qual a autora preza pela coalizão de saberes e pelo compromisso com os conhecimentos ‘subjugados’ sem deixar de lado os sentimentos mobilizados no processo. Aqui destaco um trecho do texto em que a autora explica o que seriam esses saberes:

El valor de este giro metodológico está en el compromiso con el saber que surge de las insurrecciones de conocimientos subyugados, con los conocimientos alternativos a la modernidad que provienen de comunidades relegadas a la “premodernidad”, no contemporáneas desde la perspectiva de la modernidad, comunidades en lucha cuyas cosmologías siguen dando significado y coherencia a prácticas comunales.

Para a análise das obras utilizarei um método chamado processamento arquetípico-simbólico sistematizado pela psicoterapeuta Eloisa Penna (2004, p. 88) e resumido da seguinte forma: “[...] o método de investigação da Psicologia Analítica se caracteriza pelo processamento simbólico do material pesquisado, utilizando-se a amplificação simbólica como meio através do qual os aspectos desconhecidos do símbolo se tornam conhecidos”. Nessa metodologia, os efeitos que as imagens têm na minha psique são levados em consideração e, portanto, devo estar atenta aos mecanismos de projeção e identificação que obviamente atuarão durante a pesquisa.

Geralmente, esse método é aplicado a materiais projetivos, como, por exemplo, desenhos e pinturas. A amplificação simbólica se refere a um modo de pensar que envolve o uso dos paralelos míticos, históricos e culturais para evidenciar, tornar mais amplo e, por assim dizer, aumentar o volume do material factual, emocional e de fantasia, que pode ser tênue e difícil de trabalhar (Penna, 2009; Samuels, 2003). Ao trabalhar com a amplificação simbólica, estou automaticamente considerando a análise pelas lentes dos Complexos Culturais, indissociáveis da psique.



Ofertas do Antropoceno, mural realizado na vila de pescadores do Cumbuco.

Ianah Mello. 2022.

## CAPÍTULO 2 - O DIÁLOGO ENTRE CULTURA E PSIQUE

Este capítulo terá a função de mostrar as possíveis relações entre cultura, arte e psique. Como ponte para esse diálogo utilizo a teoria dos Complexos Culturais, oriunda da Psicologia Analítica junguiana ou, como preferia Jung, Psicologia Complexa<sup>4</sup>; a qual tem se mostrado um rico caminho para a pesquisa interdisciplinar, permitindo que a Psicologia dialogue com diversos campos dos saberes (Singer, 2021).

A tese central exposta aqui argumenta que as várias forças históricas, econômicas e culturais, entre outras, exploradas por disciplinas específicas como a Sociologia, a História, a Antropologia e a Economia, tomam forma na psique de indivíduos e grupos contemporâneos e conformam o que a Psicologia Complexa tem chamado de Complexos Culturais. Para Thomas Singer, analista junguiano, os complexos culturais seriam estruturas psíquicas comumente encontradas no aparelho psíquico, que reproduzem típicos funcionamentos psicológicos. Em resumo, essa teoria tem como ponto de vista que:

Para responder questões sobre onde forças econômicas e culturais vivem dentro das pessoas, precisamos levar em conta a realidade da psique. Os tipos de opiniões e reações emocionais que as pessoas expressam com relação a eventos próximos ou distantes de casa geralmente têm neles aspectos de história, economia, sociologia e assim por diante (Singer, 2021, p. 112).

Cultura aqui deve ser entendida como aponta Geertz (1989, p. 15): “[...] o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado.” Sendo assim, não estou em busca de deduções e comprovações cartesianas, pois este trabalho visa contribuir com o campo da Psicologia Complexa, assim como promover o diálogo interdisciplinar entre as ciências humanas, da saúde e das artes.

Alguns/mas pensadores/as junguianos/as dedicaram-se a escrever sobre complexos culturais que assolam não apenas uma cultura, mas o globo como um todo. Alguns desses complexos foram nomeados como: complexo racial (*racial*

---

<sup>4</sup> Na década de 1930, Jung rebatizou a Psicologia Analítica de Psicologia Complexa. Com o intuito de se afastar das associações patológicas do consultório, Jung passou a se referir à teoria como Psicologia Complexa e ampliar os campos de estudo para além da prática clínica (Shamdasani, 2005).

*complex*) (Brewster, 2020), complexo cultural do racismo (Caribé, 2018) e complexo heteropatriarcal (Pessoa, 2021).

O analista junguiano Walter Boechat (2018), a partir das ideias de Leonardo Boff (2016), nomeou quatro grandes complexos culturais negativos que atuam na nação brasileira, sendo eles: colonialismo, escravidão, extermínio indígena e corrupção. Nesta sessão me dedico a escrever sobre a construção histórica do complexo colonial e sua atuação na psique brasileira, levando em consideração os seus impactos na saúde mental das pessoas, principalmente as não-brancas e LBTTQIAP+. Em seguida, defendo como o ativismo pode ser uma importante ferramenta de transformação cultural que contribui para a elaboração desse trauma coletivo ao tencionar as narrativas privilegiadas pelo discurso colonial e mostrar outras formas possíveis de se relacionar com o mundo.

O ativismo está longe de ser o primeiro fenômeno artístico a abordar questões sociopolíticas. O diálogo entre arte e política já coleciona décadas, como sugere a história da arte feminista e da arte ativista, abordados nos trabalhos de: Lina Arruda e Maria Couto (2011); Luciana Loponte (2002); Talita Trizoli (2008) e Boris Groys (2017). O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), uma instituição historicamente vinculada à arte hegemônica, nos últimos anos, vem se aproximando das discussões contemporâneas sobre raça, gênero e sexualidade e publicou algumas antologias que reúnem textos referências sobre o assunto: *Histórias da sexualidade: antologia* (2017); *Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia* (2019); *Arte e ativismo: antologia* (2021); *Histórias afro-atlânticas: antologia* (2022).

Minha escolha em pesquisar a junção entre arte e decolonialidade perpassa pelo entendimento, como será exposto ao longo da dissertação, que a luta decolonial consegue dialogar profundamente com uma série de lutas coletivas (antirracistas, feministas, religiosas, ecológicas, etc.) mapeando no processo uma pluralidade de saberes que quase foram apagados pelo processo de colonização e colonialidade.

## **2.2 Breve introdução sobre a teoria Analítica de C. G. Jung**

A teoria dos Complexos Culturais, ao mesmo tempo em que se baseia na teoria dos complexos formulada por Jung, também contribui para a sua própria

ampliação. A seguir trago alguns conceitos-chaves importantes para o entendimento de ambas.

De antemão, C. G. Jung entendia a psique, nome que deu ao seu aparelho psíquico<sup>5</sup>, da seguinte forma:

A psique abrange todos os pensamentos, sentimentos e comportamento, tanto os conscientes como os inconscientes [...] compõe-se de numerosos sistemas e níveis diversificados, porém interatuantes. Podem-se distinguir três níveis na psique. São eles: a consciência, o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo (Hall; Nordby, 2000, p. 25-26).

Jung tem como uma das bases do seu pensamento o entendimento de que o inconsciente possui diferentes níveis ou camadas. Optou por chamar essas camadas de inconsciente pessoal e inconsciente coletivo. A respeito das suas características escreveu que:

Uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos inconsciente pessoal. Este, porém, repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos inconsciente coletivo. Eu optei pelo termo “coletivo” pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são *cum grano salis* [com alguma ressalva] os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo (Jung, 2016, p. 19 § 3).

Jung chamou esses ‘conteúdos’ e ‘modos de comportamento’ de arquétipos. E sobre eles escreve que “É preciso dar-nos sempre conta de que aquilo que entendemos por ‘arquétipos’ é, em si, irrepresentável, mas produz efeitos que tornam possíveis certas visualizações, isto é, as representações arquetípicas” (Jung, 2014, p.172 § 417) que nos chegam através de predisposições, impulsos, gestos, sonhos e fantasias.

Como os arquétipos em sua forma primordial são irrepresentáveis para a consciência eles acessam nosso inconsciente pessoal sobre a forma de complexos, já revestidos de conteúdos pessoais e culturais sob a forma de ‘imagens arquetípicas’. Os complexos podem agir na consciência como ‘lentes’ que distorcem a percepção do indivíduo. Essa distorção ‘embaça’ a consciência e pode provocar dificuldades (ou facilidades) no processo de adaptação do indivíduo. Os complexos agem quase como outras personalidades e interferem nas tomadas de decisões e nas relações interpessoais. Por isso, diz-se que uma pessoa é tomada pelo

---

<sup>5</sup> Referência à Primeira Tópica formulada por Sigmund Freud.

complexo e não o contrário (Jacobi, 2016). Por esse motivo, Jung (2015a, p. 61-62 § 73) questiona: “O que é uma realidade se não for uma realidade em nós?” e afirma que “A psique cria a realidade todos os dias”.

Jung comenta que quando os complexos não são trabalhados na consciência pelo indivíduo, portanto, permanecendo inconscientes, eles “[...] nada perdem de sua carga afetiva original, embora suas manifestações externas possam modificar-se de forma quase ilimitada” (Jung, 2020, p.106 § 122). Isso significa que eles devem ser trazidos à luz da consciência para que assim o indivíduo se dê conta de como ocorre a atuação deles em sua vida e, a partir daí, confrontá-lo com o propósito de elaboração e integração. Isso não significa dizer que o complexo deixará de existir, ele continuará agindo silenciosamente na psique dos indivíduos. Contudo, sua carga energética será menor e ele não mais embaçará a consciência (ego) a ponto de o indivíduo perder-se para afetos que em nada o ajudarão no seu processo de individuação<sup>6</sup> – independente deles serem socialmente considerados positivos ou negativos.

Nos termos junguianos, os complexos podem apresentar quatro comportamentos na psique individual: “[...] completa inconsciência da sua existência, identificação, projeção e confrontação. No entanto, apenas essa última pode ajudar a lidar com o complexo e levar à sua resolução” (Jacobi, 2016, p. 28); e, segundo Boechat (2018, p. 82), “O primeiro passo para confrontar um complexo, tanto no indivíduo quanto na cultura, é reconhecer sua existência”.

### 2.3 Os complexos culturais

Ao longo dos seus escritos, principalmente nos volumes 10/2 e 10/3 das Obras Completas<sup>7</sup>, Jung vai dando pistas sobre a relação do inconsciente com a cultura sem nunca ter formulado um conceito que se dirija diretamente a ela. A ideia de Inconsciente Cultural foi formulada pela primeira vez na década de noventa, após

---

<sup>6</sup> Individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por “‘individualidade’ entendemos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que nos tornamos o nosso próprio Si-mesmo. Podemos, pois, traduzir ‘individuação’ como ‘tornar-se si-mesmo’ (*Verselbstung*) ou ‘o realizar-se do Si-mesmo (*Selbstverwirklichung*)’ [...] A individuação, no entanto, significa precisamente a realização melhor e mais completa das qualidades coletivas do ser humano; é a consideração adequada e não o esquecimento das peculiaridades individuais, o fator determinante de um melhor rendimento social” (Jung, 2015b, p. 63 §266-267).

<sup>7</sup> As Obras Completas de C.G. Jung são divididas em 18 volumes, totalizando 35 livros. Os volumes 10/2 e 10/3 são respectivamente os livros intitulados: *Aspectos do drama contemporâneo* (2020) e *Civilização em transição* (2013).

a morte de Jung, pelo analista junguiano Joseph Henderson (1903-2007). Ao longo da sua trajetória, Henderson produziu escritos que relacionavam o indivíduo, a psique e a cultura, passando pelas ideias de inconsciente cultural, arquétipos culturais e atitudes culturais (Silva; Serbena, 2021). Henderson (1990, p. 103, tradução livre) o descreve da seguinte forma:

O Inconsciente Cultural, no sentido que eu emprego, é uma área da memória histórica que está entre o inconsciente coletivo e manifesta parte da cultura. Pode incluir ambas dessas modalidades, consciente e inconsciente, mas é uma identidade que surge dos arquétipos do inconsciente coletivo, que auxilia na formação de mitos e rituais, e além disso promove o processo do desenvolvimento individual.

Sua maior contribuição foi localizar a camada do inconsciente cultural entre o inconsciente coletivo e o pessoal. Sendo assim, os complexos necessariamente atravessam uma malha cultural antes de habitar o inconsciente pessoal. O primeiro psicólogo junguiano a cunhar o conceito de complexo cultural foi o americano Samuel Kimbles, um homem negro, que durante a sua formação como analista teve uma série de sonhos que o alertavam a olhar para a questão dos conflitos raciais pela perspectiva analítica junguiana. Posteriormente, ele se juntou ao seu colega Thomas Singer, também psicólogo, e juntos desenvolveram melhor a teoria (Kimbles, 2014).

Segundo os autores, o intento não era descobrir a causa dos conflitos entre grupos, mas sim de ampliar a própria teoria analítica que permanece com lacunas até hoje. Baseado no princípio de seus antecessores, Thomas Singer (2021, p.115) argumenta:

[...] um complexo cultural é definido como um agregado autônomo, em grande parte inconsciente e emocionalmente carregado de memórias, afetos, ideias, imagens e comportamentos que tendem a se agrupar em torno de um núcleo arquetípico e que são compartilhados por indivíduos dentro de um grupo. Os complexos culturais são ativos tanto na psique do grupo como um todo quanto no indivíduo, no que podemos pensar como sendo o nível grupal da psique do indivíduo.

Singer (2021, p. 116) continua sua definição elencando algumas características típicas dos complexos culturais: são autônomos e repetitivos; reúnem experiências e memórias que validam seu próprio ponto de vista; os pensamentos dos complexos culturais tendem a ser simplistas, têm fortes afetos ou emoções pelas quais se reconhece sua presença e, por fim, “nem todos os complexos culturais são destrutivos; nem todos os complexos culturais são egodistônicos para

com a identidade cultural de um grupo ou indivíduo. De fato, alguns complexos culturais podem formar o âmago de uma identidade cultural saudável”.

Sobre a universalidade e a especificidade dos complexos culturais, Singer (2021, p. 117) argumenta que:

Por um lado, pensei que a teoria provaria ser universal, no que firma que os complexos culturais realmente são formas ou estruturas inatas da psique ou cérebro humano. Por outro lado, pensei que o conteúdo de cada complexo cultural seria único em relação a cada lugar, história e povo específicos. Assim como Jung encarou o arquétipo como um potencial inato a psique humana, sendo preenchido, em seu conteúdo específico, por expressões culturais únicas. A universalidade prevalece na medida em que um complexo cultural é uma estrutura básica da psique, que se aplica a todos os grupamentos humanos ao redor do mundo, e a especificidade prevalece em termos da singularidade do conteúdo que pertence a cada complexo cultural que surge de um grupo particular de pessoas num espaço e tempo particulares.

Desse modo, conclui que:

[...] os complexos culturais podem ser pensados como os blocos de construção fundamentais de uma sociologia interior. Mas esta sociologia interior não é objetiva ou científica na sua descrição de diferentes grupos e classes de pessoas. Ao invés disso, é uma descrição de grupos e classes conforme filtradas pelas psiques de gerações de ancestrais. Ela contém uma abundância de informações e desinformações sobre as estruturas das sociedades – uma sociologia verdadeiramente interior – e seus componentes essenciais são complexos culturais (Singer; Kaplinsky, 2019, p. 60).

Singer e Kimbles (2004) consideram que os complexos culturais começam a integrar a nossa psique com mais força quando entramos em contato com a vida coletiva e as estruturas públicas que nos cercam, como, por exemplo, a comunidade em que estamos inseridos, as escolas, as mídias que nos envolvem, etc.

Os autores Singer e Kimbles (2004) também destacam que os complexos culturais *não* se configuram em identidades culturais nem nacionais. Não existe, por exemplo, um complexo brasileiro. Apesar de dessas ideias estarem entrelaçadas, analisar a identidade de grupos ou indivíduos apenas pelas lentes do complexo cultural seria perigoso. Tenderíamos a reproduzir a narrativa simplificada dos complexos ignorando o caráter fluido e móvel das identidades sociais e políticas.

Sendo assim, “[...] os grupos que emergem de longos períodos de opressão através da luta política e econômica devem definir novas identidades para si mesmos” (Singer; Kimbles, 2004, p. 05, tradução livre) e não terem suas identidades fixadas a uma determinada narrativa cultural. O que se pode argumentar é que os complexos culturais “[...] podem servir para fornecer um *forte senso* de identidade

cultural e pertença a um grupo que é essencial para uma sensação de bem-estar” (Singer, 2022, p. 114, grifo meu).

Quando falo aqui de identidades, reflexiono esse conceito a partir de alguns pensadores oriundos de diferentes campos: a psicologia analítica pós-junguiana, os estudos culturais e *queer*. Jung (2013a, p. 89 § 151) não aborda em seus escritos o conceito de identidade como pensado pelas ciências sociais, mas, ao se referir à teoria dos complexos, discorre sobre a “unidade da consciência ser mera ilusão” e sobre “personalidades fragmentadas” e parciais.

Claudette Kulkarni (2017), em seu texto *Queer theory meets Jung*, se baseia nessa premissa e faz o movimento de aproximar a teoria analítica da teoria *queer*, comparando, em um dado momento do texto, o entendimento pós-junguiano a respeito da identidade e as ideias de Butler:

Minha compreensão pós-junguiana de identidade é como a ideia de Butler sobre o “*queer*”: “nunca totalmente possuída, mas sempre e apenas reimplantada, distorcida, *queered*” (Kuzniar, *apud* Butler) ou a de Eve Kosofsky Sedgwick: “momento contínuo, movimento, motivo – recorrente, turbulento, perturbador” (Kuzniar, *apud* Sedgwick) (Kulkarni, 2017, p. 249, tradução nossa).

Apesar de realizar essa aproximação entre teoria pós-junguiana e teoria *queer*, Kulkarni (2017) tece severas críticas a Jung e argumenta que o seu desafio enquanto junguiana lésbica não é apenas atualizar o pensamento junguiano formulado há décadas atrás, mas sim utilizar Jung contra si mesmo. A autora Susan McKenzie (2006) faz isso muito bem no seu artigo *Queering gender: anima/animus and the paradigm of emergence* quando localiza os arquétipos de anima e animus<sup>8</sup> como típicas construções culturais da Europa nas décadas de 1920 que, se aplicados de maneira acrítica, reforçam o sistema sexo/gênero e os essencialismos

---

<sup>8</sup> “Jung chamou os opostos existentes no homem e na mulher de *anima* e *animus*. Anima significa o componente feminino numa personalidade de homem, e o animus designa o componente masculino numa personalidade de mulher” (Sanford, 1987, p.12). Emma Jung (2006, p.16) escreve que esses arquétipos atuam na psique de maneira compensatória e os descreve da seguinte forma: “O caráter dessas figuras não é, entretanto, determinado apenas pela respectiva estruturação no sexo oposto, sendo condicionado ainda pelas experiências que cada um traz em si do trato de indivíduos do sexo oposto no decurso de sua vida e através da imagem coletiva que o homem tem da mulher e a mulher do homem.”. A ação da anima na psique masculina era atribuída aos campos da intuição e das emoções; enquanto a ação do animus na psique das mulheres era atribuída ao campo da racionalidade e objetividade. Por mais que em 1928 fosse transgressor afirmar na Europa que “Não há homem algum tão exclusivamente masculino que não possua em si algo de feminino” (Jung, 2015b, p. 79 § 297) no momento histórico presente, com os avanços dos estudos culturais, feministas e de gênero, permanecer acreditando na existência de tais arquétipos, como proposto originalmente por Jung, seria preconceituoso e retrógrado.

binários de gênero, contribuindo para a naturalização dos estereótipos de 'feminilidade' e 'masculinidade'.

Stuart Hall (2006), em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, se refere às identidades como uma costura que liga o sujeito a suas paisagens sociais e culturais. O autor considera a identidade como algo mutável, contraditória e móvel, no sentido de estarem em constante deslocamento. Stuart Hall (2014, p. 108), em outro texto, intitulado *Quem precisa da identidade?*, constrói seu conceito de identidade a partir de um diálogo com Butler e a Psicanálise (Freud e Lacan), de maneira que:

[...] as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de transformação.

Tomaz Tadeu da Silva (2014) complementa o pensamento de Hall e discorre sobre as identidades serem criações culturais e sociais atravessadas pelas relações de poder em disputa. O poder-hegemônico é aquele capaz de marcar o que é considerado normal – natural - e o que é considerado diferente/patológico dentro das relações socioculturais. Essa hierarquização das relações cria uma dicotomia em que um determinado discurso aparece como visível e correto e os demais como incorretos ou invisíveis.

Posto isso, os complexos culturais funcionam como uma espécie de paisagem introjetada através da vivência coletiva na psique individual que ajuda a compor as múltiplas identidades dos indivíduos. Eles operam evocando sentimentos e narrativas que tanto podem reforçar quanto tencionar as narrativas de poder em disputa. Como dito anteriormente, os complexos culturais possuem espaço e tempo particulares. A seguir, destacarei quais são os discursos evocados pela colonialidade que habitam a psique individual sob a forma de um complexo colonial.

#### **2.4 O que é o complexo colonial?**

Nesta sessão me refiro aos processos históricos que deram origem ao complexo colonial, que nada mais é que o substrato psíquico fruto de séculos de colonização e colonialidade<sup>9</sup>. Esse fenômeno psicossocial é observado em toda a

---

<sup>9</sup> Pode ser compreendida como uma lógica global de desumanização que é capaz de existir até mesmo na ausência de colônias formais (Maldonado-Torres, 2020, p. 36).

América Latina e, neste trabalho, terei como recorte territorial o Brasil, sem deixar de lado aspectos comuns ao território latino-americano. Trago aqui como sugestão bibliográfica de aprofundamento o livro *Listening to Latin America: Exploring Cultural Complexes in Brazil, Chile, Colombia, Mexico, Uruguay, and Venezuela*, organizado por Thomas Singer (2012), que conta com a colaboração de autores espalhados por toda essa porção territorial.

O sociólogo Aníbal Quijano (2005), ao analisar o processo de colonização da América Latina, identifica três pontos básicos para a consolidação das estruturas coloniais de poder nas Américas: (1) o processo de classificação racial e universal em nome do capital; (2) o etnocentrismo colonial, assim como a invenção dos conceitos de modernidade e racionalidade como experiências e produções exclusivamente europeias; e (3) o eurocentrismo - a Europa como centro da subjetividade, da cultura, do conhecimento e da produção do conhecimento - produzindo a narrativa de que os outros povos não possuem a capacidade intelectual de desenvolver-se como civilização. Isso torna a intervenção europeia necessária para que esses povos alcançassem a ideia de 'modernidade' cunhada pelos mesmos. O processo de colonização das Américas foi, portanto, essencial para a consolidação do capitalismo moderno como um padrão mundial de poder (Quijano, 2002).

Nelson Maldonado-Torres (2020) argumenta que, para a colonialidade do poder se sustentar, é necessário também aniquilar a subjetividade (ser) e o saber dos colonizados. Ou seja, é necessário tornar sua religião, cosmogonia, cultura, linguagem, símbolos, em suma, toda a sua humanidade em algo primitivo, inferior, não-humano. Dessa maneira é possível substituir a cultura dos colonizados pela cultura, linguagem, ciência e 'modernidade' dos colonizadores. Sendo assim, o autor completa: "Não somente terras e recursos são tomados, mas as mentes também são dominadas por formas de pensamentos que promovem a colonização e a autocolonização" (Maldonado-Torres, 2020, p. 41).

Posteriormente, outros autores desenvolveram os estudos decoloniais e começaram a produzir conceitos como a colonialidade do gênero, formulado por María Lugones (2014, 2020). A autora argumenta que o sistema de gênero moderno/colonial não existe sem a colonialidade do poder, ou seja, o processo de colonização também importou uma série de normas e valores "formais-ideais".

Algumas delas são: a ideia de biologia anatomicamente correta (homem/pênis e mulher/vagina), a hierarquização e o comportamento sexual adequado entre os gêneros - sendo a mulher inferior ao homem. E o modelo de família nuclear burguesa (pai, mãe, filhos) e monogâmica como a única configuração familiar aceitável. Viviane Vergueiro (2015) ainda complementa esse pensamento se referindo a uma ciscolonialidade, que inventa a cisgeneridade<sup>10</sup> e a cisheteronormatividade<sup>11</sup> e hierarquiza ainda mais os seres humanos entre aceitáveis, inaceitáveis e não-humanos.

A partir da leitura dessas autoras fica evidente que aqueles que ocupam o lugar de sujeitos-humanos são os europeus-homens/cis-brancos-heterossexuais e *aquelus colocades*<sup>12</sup> no lugar de objetos-não-humanos foram os povos racializados como não-brancos, sobretudo as mulheres. Ailton Krenak (2019, p.70) chama esse processo de invenção da humanidade de criação do “clube seleta da humanidade”, no qual aqueles que não se encaixam no padrão imposto por esse clube são os “[...] que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida”.

O psicólogo junguiano Bruno C. Mota (2019, p. 42), em sua dissertação de mestrado intitulada *Na teia do racismo: trauma coletivo e complexo cultural... marcas do Brasil negro!*, realizou uma revisão bibliográfica e pesquisa qualitativa ao se aprofundar nos conceitos de inconsciente cultural e complexo cultural para descrever o trauma coletivo oriundo do racismo. Sobre a psique coletiva dos colonizadores e de seus descendentes, ele escreveu:

[...] a argamassa da psique coletiva dos europeus colonizadores e de seus descendentes brancos do Brasil possuem registrado em sua cartografia psíquica de nível cultural: os estupros das mulheres negras/indígenas, as crueldades infligidas contra os não brancos, o genocídio do povo negro/indígena e as tentativas de aculturação. Esses registros são potencialidades, que a qualquer momento, podem ser ativadas na psique coletiva tanto de nível grupal como individual.

---

<sup>10</sup> A cisgeneridade, fundamentalmente, pode ser compreendida como a identidade de gênero ‘típica’, naturalizada. O termo “cisgênero” é um conceito que abarca as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado quando de seu nascimento, ou seja, as pessoas não-transgênero (Vergueiro, 2015, p. 192).

<sup>11</sup> Podemos tomar a cisheteronormatividade como uma série de forças socioculturais e institucionais que discursivamente produzem a cisgeneridade como ‘natural’ (Vergueiro, 2015, p. 68).

<sup>12</sup> Linguagem neutra utilizada para se referir a qualquer gênero, seja o masculino, o feminino ou o não-binário.

Ao se referirem às patologias geradas pelo complexo colonial, Parise e Scandiucci (2021, p. 145) sugerem que a alma brasileira precisa ser urgentemente “re-imaginada” e para isso “[...] precisamos recuperar e atualizar uma pluralidade que já existia antes mesmo da chegada dos invasores portugueses”. Boechat (2018), ao formular uma resposta para a ‘cura’ dessas patologias, nos dá algumas pistas de como isso pode ser feito:

O que fazer para tentar transformar esses graves complexos culturais enraizados em nossa própria origem como nação? A grande resposta para esse processo é a mesma que numa psicoterapia individual: *a memória*. [...] no confronto com os graves problemas culturais, faz-se necessário lembrar e não recalcar, esquecer, jogar para o fosso do passado (Boechat, 2018, p. 83-84, grifo do autor).

Diante de tudo que foi exposto não seria absurdo afirmar que o complexo colonial pertence a uma extensa cadeia de complexos que se agregam e se retroalimentam, reforçando uma narrativa colonial-capitalística historicamente contextualizada que impregna tanto as instituições/estruturas sociais quanto a cultura e produção subjetiva dos indivíduos. Seria, por exemplo, extremamente difícil dissociar na prática o complexo colonial do complexo racial (*racial complex*) (Brewster, 2020), do complexo de gênero (*gender complex*) (McKenzie, 2006), o complexo [cis]heteropatriarcal (Pessoa, 2021) ou o complexo de vira-lata (Rodrigues, 1993)<sup>13</sup> que, na América Latina, estão historicamente entrelaçados e operam na vida dos indivíduos de maneira interseccional (Akotirene, 2019)<sup>14</sup>.

## 2.5 A atuação do complexo colonial e seus impactos na saúde mental

Para entender como se deu a impregnação dos valores coloniais-capitalísticos na psique coletiva e nas instituições evocarei pensadoras negras e negros que versam sobre os efeitos do racismo na população não-branca. Me prolongarei mais nesse tema pelo fato da classificação racial e a institucionalização do racismo terem sido essenciais para o sucesso da colonialidade. Portanto, recorro à didática de Silvio Almeida, que, em seu livro *O que é racismo estrutural?* (2018),

<sup>13</sup> O complexo de vira-latas foi um fenômeno psicossocial observado pelo jornalista Nelson Rodrigues. Esse complexo se tornaria nítido ao observarmos a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo. Presente em todos os setores da vida, esse complexo também fica evidente na tendência de achar melhor tudo que vem do estrangeiro de ‘primeiro mundo’.

<sup>14</sup> Aqui utilizo o conceito a partir de Carla Akotirene (2019, p. 14). Para ela, a interseccionalidade consiste em uma sensibilidade analítica, pensada por feministas negras, que evidenciam um sistema de opressões interligadas e não hierarquizadas que “visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado.”

explica detalhadamente como o racismo se manifesta simultaneamente em nível: individual, institucional e estrutural na nossa sociedade.

Apesar de o livro ter como recorte a questão racial, Silvio Almeida (2018) sinaliza que se trata, sobretudo, de um livro sobre Teoria Social e nos provoca a pensar como outras formas de opressão são internalizadas e reproduzidas socialmente. Sobre a concepção estrutural do racismo no Brasil, ele escreveu:

As instituições são apenas a materialização de uma estrutura social ou de um modo de socialização que tem o racismo como um de seus componentes orgânicos. Dito de modo mais direto: *as instituições são racistas porque a sociedade é racista*. [...] Em uma sociedade em que o racismo está presente na vida cotidiana, as instituições que não tratarem de maneira ativa e como um problema a desigualdade racial irão facilmente reproduzir as práticas racistas já tidas como “normais” em toda a sociedade. [...] a única forma de uma instituição combater o racismo é por meio da implementação de práticas antirracistas efetivas (Almeida, 2018, p. 36-37, grifo do autor).

Nesse trecho poderíamos facilmente trocar as palavras racismo/racista por LGBTTTQIAP+fobia/LGBTTTQIAP+fóbicas e sexismo/sexista para entender por que Silvio Almeida (2018) se refere ao próprio livro como um livro de Teoria Social. Fazer esse paralelo não significa dizer que esses diferentes tipos de opressões compartilham da mesma origem histórica ou que são oriundas do mesmo discurso, porque de fato não o são. Significa dizer apenas que, na atualidade, esses discursos opressores e normativos são reforçados e naturalizados pelos mesmos dispositivos de poder<sup>15</sup>.

Silvio Almeida continua seu raciocínio e, posteriormente, explica como se desenvolve a relação entre indivíduo e sociedade:

Nossa relação com a vida social é medida pela ideologia<sup>16</sup>, ou seja, pelo imaginário que é produzido pelos meios de comunicação, pelo sistema educacional e pelo sistema de justiça em consonância com a realidade. Assim, uma pessoa não nasce branca ou negra, mas *torna-se* a partir do momento em que seu corpo e sua mente são conectados a toda uma rede de sentidos compartilhados coletivamente, cuja existência antecede à formação de sua consciência e de seus afetos (Almeida, 2018, p. 52-53, grifo do autor).

<sup>15</sup> Utilizo aqui o conceito de dispositivo pensado por Foucault (1989, p.138) no livro *A microfísica do poder*, no qual ele diz: “Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas”.

<sup>16</sup> A ideologia entende-se como “uma visão *falseada, ilusória* e mesmo *fantasiosa* da realidade” (Almeida, 2018, p. 50, grifo do autor). Aqui o racismo como ideologia se liga com a concepção individualista do racismo.

Grada Kilomba (2019), mulher negra, artista e psicóloga, dedicou-se a pesquisar na sua tese de doutorado os efeitos do racismo estrutural na saúde mental da população negra. Os resultados da sua pesquisa estão no livro *Memórias da plantação* e nele discorre sobre o racismo se configurar como um trauma psíquico a partir do conceito formulado por Freud. Kilomba aponta que o racismo gera uma série de sofrimentos para a população negra e impacta diretamente na sua qualidade de vida. A autora chega a citar o inconsciente coletivo quando diz:

Poderíamos dizer que no mundo conceitual *branco* é como se o inconsciente coletivo das pessoas *negras* fosse pré-programado para a alienação, decepção e trauma psíquico, uma vez que as imagens da *negritude* as quais somos confrontadas/os não são nada realistas, tampouco gratificantes (Kilomba, 2019, p. 39, grifo da autora).

Abordar o carácter racista do inconsciente não é algo inédito na literatura de autores/as negros/as de orientação psicanalista freudiana/lacanianiana como, por exemplo, Frantz Fanon (2008) e Lélia Gonzalez (2020), que já produziram escritos sobre o aspecto racista da constituição do inconsciente e o papel central que a cultura ocupa nesse processo. Almeida (2018, p.50) se baseia nesses escritos e traz uma ideia semelhante ao escrever que o racismo “molda o inconsciente”. Segundo o autor, “[...] o folclore, os ‘lugares-comuns’, os ‘chistes’, as piadas e os misticismos são importantes veículos de propagação do racismo, pois é por meio da cultura popular que haverá a naturalização da discriminação no imaginário social” (Almeida, 2018, p. 54).

Frantz Fanon (2018, p. 84), em seu texto *Cultura e racismo*, já havia sinalizado isso quando escreveu que “A literatura, as artes plásticas, as canções para costureirinhas, os provérbios, os hábitos, os *patterns*, quer se proponham fazer-lhe o processo ou banalizá-lo, restituem o racismo”. Lélia Gonzalez (2020, p. 79), no seu texto *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, demonstra como a literatura, o cinema, as novelas e o carnaval foram essenciais para disseminação de alguns mitos como, por exemplo, o da democracia racial ou o da “nega ativa”.

Como bem sinaliza Bruno Mota (2019, p. 24):

Essas violências não são apenas meros resquícios da escravidão, pelo contrário, dada a presença de um racismo estrutural no Brasil, na medida que as estruturas se transformam, ocorrem atualizações nos mecanismos de perpetuação do racismo. Desta maneira, as atualizações e os mecanismos que regulam o racismo geram diversas tonalidades e intensidades de traumas.

É por isto que em seu texto *Meramente cultural*, a filósofa Judith Butler (2016) sinaliza aos movimentos progressistas de esquerda o perigo de dividir a política em questões materiais e culturais, de forma que a questão material englobaria as pautas econômicas de classe e a cultural as reivindicações dos movimentos sociais que envolveriam pautas identitárias, como a sexualidade. Essa divisão produz uma hierarquia em que o material é lido como um problema ‘real’ e a questão cultural aparece em segundo plano como uma pauta menos urgente. Ao longo do texto, Butler (2016) argumenta que as normas culturais são indissociáveis de seus efeitos materiais e que, por isso, a distinção entre mais ou menos importante não faz sentido, ambas são urgentes e uma precisa da outra para se modificar.

Retomando ao efeito da cultura na psique, destaco que, apesar de se tratar de teorias psicológicas distintas, Jung teve um profundo vínculo com a psicanálise freudiana, que o enriqueceu para o desenvolvimento da sua própria teoria analítica<sup>17</sup>.

Os exemplos que Kilomba (2019) e Almeida (2018) trazem seriam equivalentes à ação de um complexo cultural na psique individual. O complexo cultural faz parte do imaginário social e atrai como um ímã a percepção dos indivíduos enquadrando-a na sua narrativa que, por conseguinte, valida o seu próprio ponto de vista. Portanto, o complexo colonial seria como um trauma implantado na alma do/a latino-americano/a, gerado por uma vivência coletiva de exploração, dominação, expropriação, extermínio, naturalização da morte, tortura e estupro (Maldonado-Torres, 2020).

A noção de trauma pensada através de uma perspectiva junguiana seria, de acordo com Kalsched (2013, p. 16), qualquer experiência que cause uma *dor ou ansiedade insuportáveis ou intoleráveis*, que ameacem a personalidade humana ou o espírito pessoal. Esse trauma impede o sujeito de ter um desenvolvimento psíquico satisfatório e criativo, ativando o que ele chamou de “sistema de autocuidado arquetípico da psique”. A psique está disposta a fazer qualquer coisa para proteger o ‘espírito pessoal’ desse indivíduo fragilizado que não consegue realizar-se socialmente, inclusive matá-lo (suicídio).

---

<sup>17</sup> O encontro entre S. Freud e C. G. Jung foi essencial para o desenvolvimento e o amadurecimento teórico de ambas as teorias. Contudo, o rompimento com Freud se deu justamente por suas diferenças. Jung concebe o comportamento da energia psíquica (libido) e o funcionamento do inconsciente de maneira bem distinta da concebida por Freud, por isso, decidiu chamar a sua teoria de Psicologia Analítica ou Psicologia Complexa a fim de evitar confusões com a psicanálise.

Os mecanismos que a psique individual produz para lidar com esse trauma podem ser negativos/autodestrutivos ou positivos/transformadores. Experiências como o racismo, machismo e LGBTTQIAP+ fobia encaixam-se perfeitamente nessa descrição de trauma, como veremos posteriormente. Uma maneira negativa de lidar com esse trauma seria, por exemplo, negar a sua própria condição de Outridade, de diferença, diante da norma hegemônica. Como sinaliza Silva (2014, p. 97): “O outro é o outro gênero, o outro é a cor diferente, o outro é a outra sexualidade, o outro é a outra raça, o outro é a outra nacionalidade, o outro é o corpo diferente”.

A negação é um mecanismo de defesa universal/arquetípico e pode ser observada no fenômeno cultural da homofobia internalizada que leva as pessoas a terem medo da sua própria homossexualidade. De maneira que os indivíduos homossexuais internalizam valores referentes à homossexualidade como sendo negativos, antes mesmo de perceberem a sua própria orientação sexual (Oliveira, 2010).

É claro que este processo de tomada de consciência não é fácil ou confortável. Ele tende a ser extremamente assustador, doloroso e, muitas vezes, solitário. Identificar-se como um indivíduo que pertence a um grupo social que historicamente teve seu acesso a direitos básicos negados implica, muitas vezes, no rompimento com seus núcleos de apoio primário, como a família. A família enquanto uma instituição intergeracional que reproduz hierarquias de poder e desigualdades de gênero, sexualidade, raça e classe, muitas vezes no seu discurso nega a existência de tais estruturas (Biroli, 2014; Figueiredo, 2020).

A família é, portanto, um terreno fértil para a naturalização da violência física, moral, psicológica, social e patrimonial. Isso ficou bastante explícito durante os processos eleitorais para a presidência da República de 2018 e 2022 no Brasil. Famílias inteiras se desmembraram por divergências políticas e serviram para desmascarar muitos ‘cidadãos de bem’ que diziam ser contra a qualquer tipo de preconceito e injustiça.

Contudo, é só a partir desse processo de tomada de consciência dos complexos culturais e busca por letramento político que o indivíduo consegue se organizar politicamente em prol de mudanças coletivas. Particularmente no contexto latino-americano, com ênfase no Brasil, os movimentos sociais com caráter

identitário progressista e de esquerda têm ocupado um papel central para que as mudanças ocorram. Como argumenta Angela Figueiredo (2020, p. 249):

[...] em contexto particularmente misturado em que o Estado é caracterizado pela falta de respeito aos direitos das minorias, da sexualização das mulheres nas narrativas da identidade nacional e desrespeito a cidadania, o modo ainda eficaz para obtenção de direitos tem sido por intermédio da articulação coletiva e da mobilização política formuladas em termos identitários.

A forma com que as narrativas do complexo colonial atuam na psique individual dos descendentes desses povos não-brancos e dos LGBTTTQIAP+ fica bastante evidente quando se analisa o panorama da saúde mental no Brasil. As pessoas não-brancas e LGBTTTQIAP+, em decorrência de viverem em uma sociedade cisheteronormativa racista que cria um ambiente social hostil para *elus*, aparecem como as populações mais propensas a desenvolver transtornos mentais, sentimentos como vergonha e inadequação que corroboram para que essas pessoas tenham um baixo nível de integração social e econômica, como mostram as pesquisas de: Ghorayeb (2007); Cardoso e Ferro (2012); Smolen e Araújo (2017) e Oliveira e Vedana (2020).

Não é de se surpreender, inclusive, que essas mesmas populações sejam aquelas que possuem o maior risco de cometer suicídio, como mostram as pesquisas feitas pelo Ministério da Saúde (Brasil, 2018) e pelo Observatório de mortes e violências LGBTI+ no Brasil (2021). O livro *Enfrentamento dos efeitos do racismo, cissexismo e transfobia na saúde mental*, organizado por Neon Cunha (2021) e colaboradores, explora muito bem essas consequências. Por isso, os psicoterapeutas Parise e Scandiucci (2021, p.144) reiteram que “[...] urge descolonizarmos a psique brasileira. Só assim elaboraremos nosso trauma fundante”.

Aqui volto a falar sobre a importância de analisarmos esses fenômenos pelas lentes da interseccionalidade e destaco o papel central que o gênero tem na Saúde Mental. Como destaca Zanello e Baére (2019, p. 170): “A expressão do sofrimento psíquico costuma ocorrer de forma distinta entre homens e mulheres, pois há valores e concepções aprendidas que atuam sobre a vivência e a externalização das emoções humanas”.

Diante do exposto, não seria exagero afirmar que este regime colonial-capitalístico está adoecendo gravemente as pessoas. Não quero sugerir aqui que

todas as pessoas cis-brancas estão reproduzindo de maneira consciente e proposital esses preconceitos; ou que eles/elas não sofram com o sistema colonial-capitalístico em voga. É bastante óbvio que existe no ocidente uma porcentagem populacional, que, apesar das diferenças culturais e territoriais, é verdadeiramente sexista, racista, LGBTTTQIAP+fóbica e burguesa; totalmente identificada com o complexo colonial a ponto de personificá-lo em si mesma; que financia essas estruturas de poder a fim de manter seus privilégios de classe, raça, gênero e sexualidade. Contudo, assumir que todas as pessoas brancas (sejam elas LGBTTTQIAP+ ou não), sem exceção, são perversas e querem manter seus privilégios de raça/classe/gênero a qualquer custo é no mínimo desesperador, afinal, estaríamos assumindo que um futuro pluricultural e harmônico seria impossível.

De maneira geral, o panorama da Saúde Mental no Brasil é bastante desanimador. O sofrimento psíquico oriundo de estruturas opressoras, somado a um sistema econômico capitalista neoliberal que produz adoecimento psíquico (Safatle; Junior; Dunker, 2021), torna os dados obtidos pelo *World Health Organization (WHO)* (Organização Mundial de Saúde - OMS) bastante previsíveis.

A pesquisa *Depression and other common mental disorders: global health estimates* demonstra que o Brasil é o país da América Latina com os maiores índices populacionais de depressão (5,8%) e ansiedade (9,3%). Conseqüentemente, também é um dos países do mundo que mais consome psicofármacos (Mellis, 2019; Ribeiro, 2020; Globalmed, 2021). A pesquisa também destaca que em nível global as mulheres são as mais afetadas e diagnosticadas com depressão (5,1% F / 3,6% M) e ansiedade (4,6% F / 2,6% M). Dentre os fatores de risco destacados para o desenvolvimento de transtornos mentais está a pobreza e o desemprego (WHO, 2017).

Esses números, apesar de alarmantes, não correspondem à realidade. No tocante a saúde mental ainda existe muita psicofobia<sup>18</sup>, desinformação e subnotificações que dificultam o processo de busca por um diagnóstico e tratamento dos transtornos mentais.

Em síntese, a maior parte da população brasileira não se beneficia dos dispositivos de poder que reforçam a atuação do complexo colonial na psique coletiva e individual. A psicanalista Suely Rolnik (2021, p. 32-33) vai atribuir esse

---

<sup>18</sup> Nome dado ao estigma e ao preconceito dirigido as pessoas portadoras de algum transtorno mental. O preconceito torna tabu a busca por profissionais da área de Psiquiatria e Psicologia.

fenômeno coletivo de adoecimento psíquico à implementação de um inconsciente colonial-capitalístico que se apropria da força vital (libido/energia psíquica) de todos que estão submetidos ao seu regime. A autora argumenta que a fonte de força do regime colonial-capitalístico não é somente de origem econômica, mas sim, subjetiva e cultural:

[...] é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência de criação e transformação na emergência mesma de seu impulso – ou seja, sua essência germinativa -, bem como da cooperação da qual tal potência depende para que se efetue a sua singularidade. A força vital de criação e cooperação é assim canalizada pelo regime para que construa um mundo segundo seus desígnios. Em outras palavras, em sua nova versão é a própria pulsão de criação individual e coletiva de novas formas de existência, suas funções, seus códigos e suas representações que o capital explora, fazendo dela seu motor.

### 2.5.1 Onde entra a Psicologia nisto?

Tendo em vista o panorama de Saúde Mental do Brasil com altas taxas de ansiedade e depressão, pode parecer natural que a psicoterapia clínica (individual ou grupal) seja o lugar ideal para tratar o sofrimento psíquico oriundo desses problemas estruturais. Contudo, seria humanamente impossível para as psicólogas brasileiras lidarem com essa questão por dois motivos. O primeiro seria o fator numérico: existem hoje no Brasil 428.969 psicólogas inscritas nos Conselhos Regionais de Psicologia (CFP, 2022). A última pesquisa realizada pelo CFP (2013) apontou que 89% da categoria é composta por mulheres; destas 67% se autodeclararam como brancas, 25% como pardas e apenas 3% se autodeclararam como negras, 3% como amarelas e 1% como indígenas. Esse número de profissionais, espalhadas em diferentes áreas de atuação, jamais daria conta da população brasileira.

O segundo, e mais importante, seria um problema também de ordem epistemológica. Em primeiro lugar a Psicologia, como qualquer outra ciência ou profissão, está situada dentro dos marcos de uma formação social capitalista e a ela subordina-se (Yamamoto, 2012). Em segundo lugar, a Psicologia é historicamente uma ciência objetiva, quantitativa, empírica, que se diz neutra, com tendências universalizantes e eurocêntricas (Nogueira, 2017). A Psicologia enquanto ciência compactua com o poder hegemônico assumindo o papel de normatizar e categorizar os corpos entre normais e patológicos (Nogueira; Oliveira, 2010; Bento; Pelúcio,

2012). É por isso que o psicólogo David Pavón-Cuéllar (2022, p. 27-36) vai dizer que:

Lo que hoy denominamos “psicología” es algo tan occidental y moderno como el capitalismo del que resulta indisociable. Al igual que el sistema capitalista, las diversas teorías y prácticas psicológicas no son culturalmente neutras ni tampoco universales, pero han conseguido universalizarse en cierto grado gracias a la colonización y la imposición violenta de la cultura occidental en todo el mundo, siempre a costa de otras culturas. [...] Es difícil imaginar lo que pasaría con la psicología latinoamericana después de su descolonización. Descolonizarla de verdad nos exigiría descolonizarnos de ella, expurgarla de ella misma, transformarla tanto que ya no sería exactamente psicología.

Não por acaso, quando olhamos para os cânones da Psicologia<sup>19</sup> profundamente estudados nos cursos de graduação encontramos majoritariamente nomes de homens brancos heterossexuais de origem europeia ou americana. Esse panorama só começou a mudar no final do século XX, como aponta a psicóloga Lara Cannone (2020, p. 55-56):

[...] devido ao maior contato com os movimentos sociais, projeto característico principalmente da Psicologia Social Crítica. Não só o movimento feminista, mas o LGBTI trouxe questões caras para o desenvolvimento da psicologia, como o sexismo, a heterossexualidade compulsória (PERUCCHI, 2009), a cisnormatividade, a aliança entre patriarcado, capitalismo e racismo na estrutura de opressão.

Apesar desse contato ter fomentado importantes mudanças na prática da psicologia elas ainda não foram institucionalizadas, como apontam os trabalhos de Lara Cannone (2020) e Félix-Silva *et. al.* (2022), no que se refere a serem amplamente incluídas como disciplinas obrigatórias na grade curricular dos cursos de graduação em Psicologia. A busca por esse tipo de conteúdo acaba ficando a critério dos próprios estudantes que conseguem dar vazão aos seus desejos criando Ligas Acadêmicas ou Grupos de Estudo/Pesquisa que contemplem o tema, criando pequenas bolhas dentro da formação.

Algumas abordagens da psicologia como a Psicologia Social Crítica, a Psicologia Feminista, a Psicologia Preta e a ‘Psicologia Decolonial’<sup>20</sup> trabalham para modificar esse cenário. Existem também grupos como a Articulação Brasileira de Indígenas Psicólogas (os) (ABIPSI) e Articulação Nacional de Psicólogas(os) Negras(os) e Pesquisadoras(es) (ANPSINEP) que se esforçam para tornar o olhar

<sup>19</sup> Alguns exemplos seriam: Wilhelm Wundt (1832-1920); Sigmund Freud (1856-1939); C. G. Jung (1875-1961); Lev Vigotski (1896-1934); Burrhus Skinner (1904-1990) e Aaron Beck (1921-2021).

<sup>20</sup> O termo está em aspas em decorrência do apontamento feito por David Pavón-Cuéllar (2022) anteriormente.

da psicologia menos bruto e psychologizante – no sentido de transformar tudo em uma questão particular do sujeito dissociada das coletividades. Essas abordagens e coletivos também se preocupam em denunciar como a prática da psicologia, majoritariamente branca, pode contribuir com a disseminação de violências.

Destaco também o fato de que entender individualmente que você sofre algum tipo de opressão não transforma a estrutura social. A psicoterapia pode ser sim um espaço de mudança subjetiva que impactará na autoestima, autopercepção, tomadas de decisões e atitudes conscientes daqueles que a ela se submetem. Contudo, se perceber nesse lugar de ‘outridade’ não é suficiente para mudar as estruturas sociais. Como aponta Djamila Ribeiro (2019), no seu livro *Pequeno manual antirracista*, apenas o autoquestionamento não é suficiente, é preciso refletir sobre o que se está fazendo ativamente para combater as opressões de raça/classe/gênero/sexualidade. Se organizar individualmente é, sem dúvidas, importantíssimo, ainda assim, se organizar coletivamente é tão importante quanto. Afinal, não se muda uma sociedade sozinha/o.

## 2.6 A opção decolonial e a arte

Perante o exposto, seria impossível para as diversas Psicologias produzidas no Brasil dar conta da problemática que envolve problemas estruturais, subjetividade e saúde mental. Infelizmente nem todas as profissionais da Psicologia estão capacitadas para lidar com temáticas que envolvam gênero, raça e sexualidade. Em decorrência disso, o consultório clínico dual – principal ofício das psicólogas – pode se tornar um terreno fértil para a constelação de complexos culturais negativos<sup>21</sup>.

Como bem discorre James Hillman e Michael Ventura (1995, p. 158) no livro *Cem anos de psicoterapia... e o mundo está cada vez pior*, a psicoterapia perdeu seu idealismo revolucionário e agora tornou-se uma espécie de sedação que se preocupa em adaptar indivíduos ao adoecimento do mundo. Por isso, Hillman afirma que “Enquanto a terapia estiver preocupada apenas com a adaptação, estará negando a sensualidade selvagem e o apetite animal que afirma que a vida vale a pena”.

---

<sup>21</sup> Na linguagem junguiana dizer que um complexo foi constelado significa dizer que sua ação na psique foi ‘ativada’ chegando ao limiar da consciência. Junto com essa ativação vem à mobilização de afetos.

E então? Como lidar com esse problema do trauma coletivo que esbarra diretamente na produção de subjetividade contemporânea se o consultório psicológico é um caminho meramente paliativo que dificilmente promoverá transformações em nível estrutural/coletivo?

Proponho aqui considerar a opção decolonial (epistêmica e prática política) como uma importante aliada para a confrontação dessa problemática que envolve diferentes níveis estruturais, culturais, econômicos e psicológicos. Do ponto de vista psicológico, essa opção é parte essencial do processo de tomada de consciência, resgate da memória e confrontação do que chamo aqui de complexo colonial.

O pensamento decolonial colide com todas as estruturas de poder/saber/ser e nos indivíduos que as encarnam. Ao mesmo tempo, faz um trabalho de resgate dos símbolos, linguagens e histórias que os colonizadores tentaram apagar. Arriscaria dizer que diante das movimentações afetivas, mnêmicas, culturais e intelectuais promovidas pelo giro decolonial (Ballestrin, 2013) está se constelando na psique dos/a latino-americanos/a um complexo cultural ao qual a história ainda não deu nome, mas que chamarei aqui de decolonial.

Walter D. Mignolo (2015) se refere à epistemologia decolonial como desobediente ou fronteira. Desobediente porque nos incita a ser, pensar e estar no mundo através de experiências e epistemologias interculturais que estão para além das produções da razão/modernidade europeia e de suas seis línguas imperiais (Mignolo, 2015). Ela aposta em um futuro pluricultural, sem hierarquias desumanizantes, e perpassa por uma colaboração intercultural que Daniel Mato (2008, p. 133) vai definir como:

Colaboración intercultural quiere decir establecer y sostener diálogos y relaciones interculturales de valoración y colaboración mutuas, que sean de doble vía. Diálogos y formas de colaboración honestos y respetuosos, de interés recíproco, que partan de reconocer que hay diversidad de contextos y de prácticas intelectuales y de saberes.

Desse modo, o pensamento decolonial seria uma opção epistemológica que inaugura um novo modo de pensar que, como já foi dito, se desvincula dos velhos sistemas-mundo frequentemente produzidos por homens “[...] masculinos, blancos, barbados, cisheterossexuales, adultos, posicionados o radicados en el Norte global” (Leyva Solano, 2021, p.121).

Nas palavras de Mignolo (2015, p. 175), a decolonialidade “[...] no consiste en un nuevo universal que se presenta como el verdadero, superando todos los

*previamente existentes; se trata más bien de una opción, de otra opción en el juego solidário y conflictivo de opciones existentes [...]*” que, como já disse Daniel Matos (2008), aposta em um caminho que traz como opção a colaboração ou, como prefere chamar o pensador quilombola Nêgo Bispo (2023), a confluência de saberes que se expande como dois rios quando se encontram.

Mignolo (2019, p. 6) alega que o primeiro compromisso da decolonialidade é desvincular-se da matriz colonial de poder e em segundo lugar ela deve trabalhar pela “re-existência” e diz: “Reexistir é algo diverso de resistir. Se você resiste, você fica preso às regras do jogo que outros criaram, especificamente à narrativa e às promessas de modernidade e da necessária implementação da colonialidade”.

A arte tem um papel de destaque nesse movimento por ser, como sinaliza Rolnik (2021, p. 93), “[...] o único campo de atividade humana onde a potência de criação estava autorizada a exercer-se”. Além disso, as artes têm um alcance de público e território infinitamente mais amplo que qualquer movimento social ou terapia psicológica politicamente engajada, sobretudo quando falamos de artes publicamente expostas. Nas palavras de Nêgo Bispo (2023, p. 23), a arte “[...] é conversa das almas porque vai do indivíduo para o comunitarismo, pois ela é compartilhada”. Por esse e outros motivos, a arte se tornou um importante campo a ser cobiçado pela força de apropriação coloniais-capitalistas.

Destaco a partir daqui o campo das artes visuais que trabalha com o sentido – visão - privilegiado pelo ocidente para a apreensão da realidade (Oyěwùmí, 2021). Hertha Silva (2020, p. 63), estudiosa da cultura visual, em seu artigo *Artes visuais entre a subordinação e a desobediência epistêmica*, reafirma que o processo de colonização “[...] obteve o controle por meio da colonização dos imaginários, ou seja, da repressão e imposição de modos de conhecer, produzir conhecimento, produzir imagens, símbolos e significados”.

Nessas perspectivas, as Artes Visuais não seriam produções visuais aleatórias e a-contextuais e sim “[...] forma de visualidade que contribuiu para delinear modos de entender o mundo. A arte não é apenas um sistema de representação, ela é também um sistema de construção de subjetividades” (Silva, 2020, p. 65). A decolonialidade nas artes surge para romper com essa hierarquização de valores típica da cultura moderna-ocidental, assim como para tecer novas estratégias de ações (em nível coletivo e individual) que visam resgatar

e reconstituir subjetividades que sejam plurais e dissidentes dessa lógica branca cis-hétero-patriarcal. Trago aqui as palavras da pesquisadora Alessandra Simões (2021, p. 04):

No campo das artes brasileiras, falar em decolonialismo significa contextualizar a complexidade dos sistemas simbólicos que amparam e definem as engrenagens sociais. Neste sentido, nas disputas pelo poder social e econômico, a cultura e a arte entram como peças-chave nas negociações simbólicas e na manutenção das hegemonias.

## 2.7 A relação entre psique e ativismo

Destaca-se então o importante papel que os ativismos desempenham no processo de confrontação (ou seria re-existência?) e elaboração do complexo colonial ou, como Singer (2022, p.124-125) chamou, das “defesas arquetípicas do espírito de grupo”:

Quando um grupo é atacado no seu núcleo e nos seus valores [...] ou quando um grupo é corroído no seu núcleo e nos seus valores [...] acredito que as defesas arquetípicas do espírito de grupo são mobilizadas para proteger o espírito de grupo (que se encontra vulnerável e ferido) [...] Encaro essa resposta como uma reação automática, reflexa e, de certa forma, a maneira mais natural da psique do grupo reagir quando se encontra nas garras de um complexo cultural.

Quando um complexo cultural é ativado, o ego do grupo se identifica com “[...] uma parte do complexo inconsciente, enquanto a outra parte é projetada no ‘gancho’ adequado de outro grupo” (Singer, 2022, p. 113). Isso significa dizer que sempre haverá um ‘outro’ a ser responsabilizado pela dor do grupo em sofrimento (o conceito de projeção será mais bem apresentado no capítulo 3).

Nesse caso, o outro aqui responsabilizado é o regime (institucional e imaginário) que mantém a máquina e a narrativa colonial-capitalística operando. Os ativismos aparecem aqui como uma aliança possível entre indivíduos que partilham dessa experiência coletiva de sofrer violências sistemáticas e decidem confrontar esse regime com a arte, utilizando-a tanto como mecanismo de defesa (ou sobrevivência?) quanto como ferramenta de luta que, conseqüentemente, promove a transformação social.

Como dito anteriormente, os complexos se expressam na psique pessoal por meio de imagens e símbolos. E, como vimos, essa produção simbólica não está imune aos complexos culturais e pessoais que carregamos, pois os símbolos são revestidos de imagens que contam histórias e carregam um pouco da nossa psique e da nossa cultura. Jung (2020, p. 152 § 180) se refere ao símbolo como “[...] uma

expressão indeterminada, ambígua, que indica alguma coisa dificilmente definível, não reconhecida completamente”.

A linguagem simbólica ou linguagem do inconsciente consegue capturar, como um ímã, aquele que a observa, sendo capaz de instigar a movimentação de energia psíquica evitando assim a estagnação da psique (Jacobi, 2016). Essas imagens do inconsciente (pessoal, cultural e coletivo) são projetadas no ‘mundo real’ por meio das artes. O/A artista, ao se apropriar de materiais naturais e/ou artificiais mesclando-os à sua criatividade, pode criar novas subjetivações, percepções e sentidos, bem como criar outras possibilidades e outros mundos capazes de dialogar com o espectador (Rolnik, 2003). Os processos psicológicos atuantes aqui serão mais bem explorados no capítulo 3.

Como aponta Jung (2020), faz parte do funcionamento humano produzir imagens e nos deixar ser afetados por elas. Qualquer pessoa que sofra com pesadelos ou se emociona em exposições de arte poderia confirmar isso. As artes visuais são só um dos mecanismos criados pela humanidade para dar forma a essas imagens que, por vezes, transformam a realidade. Em seu livro *Imagens do inconsciente*, a psiquiatra Nise da Silveira diz:

O processo psíquico desenvolve seu dinamismo por intermédio da criação de imagens simbólicas. “o símbolo é o mecanismo psicológico que transforma energia” [JUNG O.C. 8]. Assim, a objetivação de imagens simbólicas no desenho ou na pintura poderá promover transferências de energia de um nível para outro nível psíquico. A imagem não é algo estático. Ela é viva, atuante e possui mesmo eficácia curativa (SILVEIRA, 2015, p.135).

Por objetivação a autora se refere ao processo de dar forma física à imagem, transformá-la em uma criação, em uma obra palpável e observável. Nise da Silveira (1905-1999) foi uma psiquiatra brasileira que desenvolveu seu pensamento e pesquisa no Centro Psiquiátrico Pedro II localizado no Rio de Janeiro. Responsável pela criação do Atelier de Pintura, em 1946, Nise tinha como proposta criar uma alternativa terapêutica aos violentos ‘tratamentos’ destinados aos doentes mentais da época. A expressiva melhora observada nos internos, que espontaneamente frequentavam o atelier, impulsionou Nise a iniciar a sua pesquisa.

Gustavo Barcellos (2006), em seu texto *O sul e a alma*<sup>22</sup>, escreve como os complexos culturais se manifestam e se atualizam nas artes. Para demonstrar sua

---

<sup>22</sup> Posteriormente este texto foi traduzido para a língua inglesa e publicado no livro *Listening to Latin America*, organizado por Thomas Singer (2012), com o título de *South and the Soul*.

perspectiva, ele utiliza a expressão artística do barroco colonial/tropical como exemplo de manifestação artística que confronta o complexo colonial. Ao longo do texto, ele argumenta que o barroco colonial se recusou a aceitar a expressão artística do barroco português como 'pronta' porque, apesar do estilo barroco ser importado de Portugal, quando chega ao 'Brasil' ele passa por uma série de transformações. Ou seja, engloba referências artísticas e culturais de outros povos e transforma-se em um estilo diferente do original. Assume, assim, as suas próprias peculiaridades que tanto o definem quanto o diferenciam.

Como ocorreria então essa confrontação entre os complexos culturais e os ativismos? O primeiro passo desse diálogo seria definir o que é ativismo. A noção de arte ativista ou ativismo surge por volta da década de 1960, quando diversas ações artísticas surgidas em países como Estados Unidos, França, Espanha, Canadá, Argentina e Brasil começam a questionar o caráter elitista da arte, a divisão das pessoas entre 'artistas' e 'não-artistas' e o difícil acesso a museus e galerias de arte (Mesquita, 2011). Dito isso, emerge o que Paulo Raposo (2015) chama de um *modus operandi* coletivo e profundamente comprometido com as mudanças sociais que primava pela arte no espaço público. A princípio, os objetivos das intervenções visavam subverter os padrões europeus vigentes nas academias e no mercado de arte, assim como questionar regimes políticos e atuar em prol da libertação social. A criação da arte pela arte, sem o propósito de comunicar algo, é duramente criticada por esses artistas (Machado, 2019).

Diferentes autores do campo propõem que o termo 'ativista' foi utilizado pela primeira vez no Brasil no ano de 2003 em uma reportagem no jornal Folha de São Paulo intitulada *A explosão do a(r)tivismo* escrita por Juliana Monachesi (2003, online). A reportagem compara o ativismo brasileiro ao movimento situacionista da década de 60 em Paris, que, segundo a autora, "[...] propunha uma revitalização do urbano pela arte; por meio da "psicogeografia", os situacionistas buscavam uma religação afetiva com os espaços desvitalizados". Além disso, Monachesi (2003) sugere que os coletivos ativistas citados na reportagem estão fazendo uma espécie de *revival* da arte brasileira da década de 60/70 que fazia frente contra o regime militar. A reportagem foi duramente criticada por artistas e críticos de arte, inclusive há quem se recuse a utilizar este termo de origem problemática e midiática, preferindo utilizar o termo 'arte ativista' (Trói, 2018).

Apesar das divergências em volta do termo, utilizo o conceito de ativismo aqui como uma categoria de análise, uma chave de leitura, geralmente requerida pelos próprios/as artistas, mas sem ficar restrito a uma autodeclaração. Leandro Colling (2023) enfatiza que o ativismo não é uma identidade a ser carimbada em artistas ou em obras e concorda com Marcelo de Tróci (2018, p. 76) quando ele diz:

A lógica não é dizer qual produção é ou não a(r)tivismo, mas refletir sobre a emergência dessas produções nos permite notar como isso afeta todo o contexto das artes e seu mercado, perceber que a todo momento, artistas, ativistas, coletivos e o próprio mercado serão questionados quanto a validade, a legitimidade e os agenciamentos que essas produções suscitam. Para além das “intenções” dos artistas e ativistas, são os enunciados e seus impactos que nos darão ferramentas para analisar essa emergência. Penso, por exemplo, ser mais lógico chamar essa produção de a(r)tivismo do que considerar ou chamar aqueles que executam as obras de “ativistas”. [...] Há também, ao contrário, quem não abomine o termo e já se denomine “artista”, mas, na minha análise, não existe o ofício do artista [...].

Sendo assim, Raposo (2015, p. 5) define o ativismo como uma produção artística que:

Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polemicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão [...] A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando à mudança ou a resistência. Ativismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística.

De acordo com André Mesquita (2013, p. 168), as práticas que conectam arte e ativismo possibilitam:

[...] a transgressão de demarcações de esferas sociais, a destituição de especializações e disciplinas isoladas ou hierarquizadas. Intervenções impulsionadas muitas vezes fora das instituições culturais clássicas e em outros espaços de sociabilidade – ocupações no espaço urbano, nas redes virtuais ou nas formas de colaboração com comunidades e movimentos – reinventaram os papéis políticos da atividade artística, da linguagem do protesto e do debate social, abrindo caminho para a irrupção de novos acontecimentos.

Sobre os artistas socialmente engajados das últimas décadas, o crítico de arte Charles Esche (2021, p. 15) faz uma interessante observação no prefácio da segunda edição do livro *Arte e ativismo: antologia*, publicado pelo MASP:

[...] pelo menos os aqui presentes [os artistas], parecem menos interessados que seus antecessores em conscientizar ou despertar um senso de responsabilidade, e mais engajados em entender como os movimentos existentes podem ser apoiados e fortalecidos por meio da modelagem daquilo que já existe. Esses artistas (pelo menos em parte) fazem arte construindo estruturas, histórias, arquivos e comunidades que instituem o tipo de estruturas comuns que poderiam emergir em um futuro emancipado.

Veremos no capítulo 4 se as artistas aqui trabalhadas seguem este princípio. Voltando a Psicologia Analítica é interessante ressaltar aqui que o próprio Jung, em seu texto *Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética (1922)*, se refere ao valor social que a arte possui e o papel do artista diante das insatisfações da sua época:

É aí que está o significado social da obra de arte: ela trabalha continuamente na educação do espírito da época [*Zeitgeist*], pois traz a tona aquelas formas das quais a época mais necessita. Partindo da insatisfação do presente, a ânsia do artista recua até encontrar no inconsciente aquela imagem primordial adequada para compensar de modo mais efetivo a carência e unilateralidade do espírito da época. [...] o gênero da obra de arte nos permite uma conclusão sobre a característica da época na qual ela se originou (Jung, 2013b, p. 83 § 130).

Em outra passagem, Jung (2013c, p. 93 § 167) diz: “[...] toda arte sempre capta com antecedência e intuitivamente as futuras mudanças da consciência em geral”. Isso ocorre pelo fato de que toda a obra de arte tem algo de pessoal e coletivo. A tonalidade pessoal perpassa pela consciência pessoal do artista que não está dissociada do seu tempo histórico e de sua cultura, a imagem primordial ou como ele chamou mais tarde de imagem arquetípica, que se apresenta na obra de arte passa necessariamente por uma atualização histórico-cultural, tornando-se ao mesmo tempo pessoal e coletiva (Jung, 2013b; Barcellos, 2017).

Ao analisar a cena ativista brasileira, Leandro Colling (2019, p. 29) observa o que parece ser uma grande mobilização em torno das temáticas que envolvem as dissidências sexuais e de gênero. Temáticas essas que se entrelaçam com o pensamento decolonial exposto anteriormente. Nessa cena, o autor percebe o que chamou de “uma felicidade de transgredir”. Transgredir o que exatamente?

Ao longo do texto, Colling observa que a cena ativista das dissidências valoriza as identidades híbridas de gênero e sexualidade, opondo-se à ideia de identidade fixada em homem/pênis/heterossexual e mulher/vagina/heterossexual. Observa também a predominância de múltiplas linguagens artísticas e coletivos – não centraliza a produção em uma pessoa - que, muitas vezes, convocam o expectador a participar e intervir na obra. O movimento faz coro contra qualquer tipo de preconceito e normatização de corpos e identidades e, nesse ponto, ele é bem semelhante às ideias decoloniais.

Colling (2019) faz essa ponte e chega a citar alguns autores que pensam a produção artística da cena através da ideia da decolonialidade. Ao que parece, ao

produzir imagens que desconstruem a noção de identidade fixa e rompem com uma série de normatizações inventadas pela cultura e pelas produções artísticas hegemônicas, essa cena artística colide e ameaça diretamente os pressupostos que sustentam o complexo colonial, promovendo a ‘descarga’, por assim dizer, e a circulação da energia psíquica para imagens e complexos outros que subvertem a imagem da colonialidade. O ativismo decolonial neste contexto:

[...] assumem um papel novo, compromissadas com a exposição dos ecos coloniais e com a proposição de novas formas de vida. Reinventar a vida, então, defendemos, nos parece ser a maior preocupação dos ativismos de(s)coloniais<sup>23</sup>. [...] O desejo não é de estabelecer um embate de forças entre as existências, mas uma luta pelo sonho de existências e lugares possíveis, *lugares habitáveis*, e, para isso, os ativismos sacodem de baixo para cima a torre das colonialidades (Lucas; Rocha; Alós, 2020, p. 72, grifo dos autores).

De certa maneira, a cena artista que tem crescido exponencialmente no Brasil está dizendo à psique coletiva que as atitudes da consciência ego-centradas, rígidas, binárias e normativas não são um caminho possível para o desenvolvimento de indivíduos plenamente saudáveis e criativos. Como vimos anteriormente, a unilateralidade e inflexibilidade do complexo colonial o impedem de lidar com a diferença, por ele mesmo criada, e prejudica o que Jung chamou de processo de individuação.

O complexo colonial é tão reforçado pela cultura ocidental que acaba por aglutinar uma quantidade massiva de energia psíquica em torno da sua narrativa. Devido a sua dinâmica estrutural ele se comporta como uma monocultura do pensamento, como propõe a psicóloga Geni Nuñez (2021), de maneira que só uma coisa é verdadeira/legítima e a existência se torna unívoca. Nessas circunstâncias seria impossível para um ego traumatizado e sem acesso a direitos básicos conseguir experimentar toda a sua potência de vida.

Em outro artigo, intitulado *Fracasso, utopia queer ou resistência? Chaves de leitura para pensar as artes das dissidências sexuais e de gênero no Brasil*, Colling (2021, p. 15) observa que “[...] muitas pessoas e coletivos que integram essa cena

---

<sup>23</sup> Quando alguns textos do grupo M/C foram traduzidos para a língua portuguesa às palavras “decolonial” e “descolonial” apareciam como sinônimas. Contudo, elas possuem uma diferença. Segundo Santos (2018, p. 3) “o decolonial seria a contraposição à ‘colonialidade’, enquanto o descolonial seria uma contraposição ao ‘colonialismo’”. Colonialidade se refere a uma lógica global de desumanização que independe da existência formal de colônias e o colonialismo se refere a o momento histórico da colonização com início, meio e fim. Os autores do texto não deixaram claro os motivos que os levaram a utilizar a palavra “descolonial” e nem o motivo da sua grafia ser com a letra “s” entre parênteses.

artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade dizem não à pulsão de morte, ao fracasso e à infelicidade. Nessa cena, desobedecer (Oliveira, 2017), às vezes inclusive com alegria, é um verbo muito mais apropriado do que fracassar”.

Os ativismos das dissidências parecem confrontar algumas das narrativas que sustentam o complexo colonial e drenam a potência de vida dos indivíduos. Eles o fazem através de imagens e cenas positivas e alegres que representam as pessoas não-brancas e LGBTQIAP+ com dignidade, criatividade, força e liberdade. Essas imagens e cenas movimentam e direcionam a energia psíquica para outras formas de viver que vêm confrontando e ameaçando o complexo colonial.

Suely Rolnik (2021) poderia argumentar que essa vontade de viver presente nos ativismos das dissidências provêm de uma ética do desejo que, para se manter viva, inventa outros mundos possíveis que driblem o poder do inconsciente colonial-capitalístico. O ativismo, pelo seu caráter contra hegemônico, teria por si só o poder-potência de polinizar os ambientes nos quais circula, ativando incontáveis germens de futuro, prontos para serem ativados quando encontrarem corpos férteis. Penso que as artistas aqui abordadas estão constantemente driblando o complexo colonial e polinizando os espaços por onde suas obras transitam.

Pensando na função social da arte que, segundo Jung (2013b), evoca as narrativas que a época mais necessita, quais temáticas estariam sendo convocadas pelas artistas Camila Schindler, Ianah Mello, Lina María Herrera (Nativa Ilustra) e Yacunã Tuxá? Antes de investigar as narrativas produzidas pelas artistas irei me dedicar a discorrer com mais profundidade sobre as relações entre arte, psique, ambiente e percepção.



Sem título. Mural realizado na Av. Sete de Setembro, nº 3649. Salvador/Ba. 2021.

Nativa Ilustra

### CAPÍTULO 3 – COMO A ARTE AMPLIA A PERCEPÇÃO VISUAL

Em decorrência do trabalho com multiartistas que ocupam o território de diferentes maneiras, adoto o conceito de Arte Pública por ser um termo guarda-chuva que engloba a arte urbana, a arte de rua, o grafitti, o *happening* etc. O artista plástico e crítico de arte José Alves (2008), organizador do livro *Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade*, explica que para uma obra de arte ser considerada pública ela deve 1) estar localizada em espaços de circulação pública, ou seja, museus públicos também entrariam nessa categoria; e 2) que esse público transeunte necessariamente se tornaria um público de arte.

A artista visual Vera Barcellos (2008, p. 66), no seu texto *Arte pública: um conceito expandido*, se refere à Arte Pública da seguinte forma:

Eu optaria por um conceito mais expandido de arte pública — o que provavelmente incluiria toda a manifestação que ultrapassa a exibição de egos ou olhares voltados para o próprio umbigo, mas manifestações artísticas que envolvam o espectador e o público em geral e os conduzam a novas formas de participação ou de percepção do mundo, e que sejam mostradas ou vivenciadas em locais de grande fluxo de público em geral, não apenas em espaços restritos a aquele pequeno grupo de iniciados.

O transeunte, nesse contexto, seria o que o espectador é para Jacques Rancière (2019, p. 17), em seu livro *O espectador emancipado*:

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, a energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto.

Os atos de observar, selecionar, comparar, interpretar, imaginar, associar, etc. fazem parte de um complexo trabalho que Vygotsky (2010, p. 334), fundador da escola de Psicologia histórico-cultural dedicado ao estudo da arte sob uma perspectiva psicológica, vai chamar de “‘síntese criadora secundária’ porque requer de quem percebe reunir em um todo e sintetizar os elementos dispersos da totalidade artística”, e é justamente essa complexidade que me interessa aqui.

Quando me refiro aqui ao território faço isto a partir do geógrafo Rogério Haesbaert (2020, p. 76), que, no seu artigo *Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais*, sintetiza os principais eixos de debate sobre esse conceito, a partir de uma perspectiva latino-americana, em três abordagens:

a) A abordagem que, em intenso diálogo com referências europeias (especialmente anglo-saxônicas, mas também francesas) e norte-americanas, propõe o território como o conceito geográfico mais pertinente para analisar as relações espaço-poder, especialmente entre os grupos subalternos, ampliando a concepção de poder através de sua dimensão simbólica (construção identitária), o que representa uma clara imersão na decolonialidade do poder, sobretudo a partir de sua face étnico-cultural e de gênero, contra ou anti-hegemônica.

b) A abordagem que, principalmente a partir de uma perspectiva de gênero, enfatiza o território relacionado à escala primordial do corpo, o “corpo-território”, proveniente principalmente de proposições de pesquisadoras feministas (ou ecofeministas) e do movimento indígena, que atentaram para o poder da corporeidade ao mesmo tempo como objeto de exercício do poder e como sujeito (corporificado) de resistência.

c) A abordagem que amplia de tal forma a concepção de território que faz dele praticamente sinônimo de espaço de vida – embora já sugerido (mas pouco desenvolvido) por alguns geógrafos, trata-se de uma proposta oriunda de trabalhos como o do antropólogo Arturo Escobar com comunidades afrodescendentes.

A partir disso, considero que a abordagem que mais se aproxima da proposta das artistas aqui selecionadas, assim como do referencial teórico adotado nesta dissertação, é a de letra “c”, ancorada nos saberes de povos originários e afrodescendentes. O conceito de território-corpo (da terra) amplia o conceito de território de tal maneira que ele deixa de fazer referência apenas a um espaço físico, racional, funcional, rígido e material e passa a ser referir a todo um modo e percepção de vida. O corpo é parte e extensão do território e vice-versa (Haesbaert, 2021). Em alguns momentos da dissertação, principalmente ao me referir as cidades, utilizarei o conceito de território mais engessado que se refere a um espaço delimitado de um bairro ou cidade.

### **3.1 De dentro para fora**

#### **3.1.1 Perspectivas junguianas acerca da imagem**

Como já foi dito anteriormente, faz parte do funcionamento psíquico produzir imagens. Jung (2020) descreveu, em seu texto *As duas formas de pensamento (1911)*, o que chamou de ‘o pensar dirigido’ e ‘o sonhar ou fantasiar’. O primeiro consiste no pensamento linguístico, estruturado e lógico, “é um pensamento da realidade” (Jung, 2020, p. 31 § 11). O segundo é um pensamento que se dá através das *imagens criadas espontaneamente pela psique*, como, por exemplo, os sonhos, as fantasias e os devaneios.

Na perspectiva junguiana, as manifestações artísticas perpassam por esse pensar fantasioso. Por isso, Jung (2013d, p. 281 § 618, grifo do autor) diz que:

[...] a psique é constituída *essencialmente* de imagens. A psique é feita de uma série de imagens, no sentido mais amplo do termo; não é, porém, uma justaposição ou uma sucessão, mas uma estrutura riquíssima de sentido e uma objetivação das atividades vitais, expressa através de imagens.

Nas palavras de Jung (2015a, p. 458 § 829):

A imagem é uma expressão concentrada da situação psíquica como um todo e não simplesmente ou sobretudo dos conteúdos inconscientes. [...] não de todos os conteúdos em geral, mas apenas dos momentaneamente constelados. Esta constelação é o resultado da atividade espontânea do inconsciente, por um lado, e da situação momentânea da consciência, por outro, que sempre estimula a atividade dos materiais subliminares relevantes e inibe os irrelevantes. A imagem é, portanto, expressão da situação momentânea, tanto inconsciente quanto consciente. Não se pode, pois, interpretar seu sentido só a partir da consciência ou só do inconsciente, mas apenas a partir de sua relação recíproca.

Consequentemente, não é incomum ouvir em meios junguianos que os sonhos ou as obras de arte funcionam como uma espécie de ‘retrato da psique’ e, como vimos anteriormente, no capítulo 2, as imagens produzidas por um indivíduo não estão desassociadas da sua cultura e do seu tempo histórico. Longe disso, a história da arte<sup>24</sup>, por exemplo, é vista, também, como uma narrativa da história da humanidade.

O campo da Sociologia da Arte, consolidado na década de 60 e responsável por estudar a inter-relação entre artista-obra-mediadores e público, afirma, por exemplo, que “A arte é a sociedade porque o conceito de sociedade (e, por conseguinte, o de arte) é construído pelas diversas relações que dão sustentação a ela” (Fürbringer, 2020, p. 31). O campo também compreende que “[...] a arte é uma linguagem, uma forma de interação social. Ela em si tem significados, mas posta em relação com o contexto de produção e recepção tem desdobramentos ainda mais profundos e que podem ser compreendidos a partir de sua função social” (Fürbringer, 2020, p. 68). A grande questão aqui é entender como a multiplicidade de linguagens artísticas, carregadas de cultura e história, é apreendida pelos indivíduos.

A aposta desta dissertação é utilizar a Psicologia Complexa como ponto de partida para entender os mecanismos psíquicos atuantes na produção e apreensão

---

<sup>24</sup> ‘história da arte’ aparece com letras minúsculas propositalmente para não fazer alusão à disciplina História da Arte que retrata a arte da humanidade como a história da arte na Europa excluindo também as mulheres artistas, além disso, ela menospreza ou intencionalmente omite a relação entre ativismo artístico e política como afirma o filósofo Gerald Raunig (2021, p. 439) “A história da arte, crítica de arte e a estética se abstêm de mencionar o que é político na arte, porém, permanecem especialmente silenciosas acerca das concatenações entre arte e revolução”.

das imagens. C. G. Jung se refere à produção de imagens e símbolos quase como sinônimos, contudo, elas possuem algumas diferenças que valem a pena serem exploradas. James Hillman (2020), no livro *Uma investigação sobre a imagem*, é quem tenta diferenciar o que seria um símbolo, a simbolização, uma imagem e uma imagem arquetípica. Essa discussão perpassa por um problema de conceituação e direcionamento dentro da teoria que foge do escopo de uma dissertação. Portanto, aqui destacarei apenas algumas das suas passagens.

Assim como C. G. Jung, James Hillman concebe a psique como essencialmente feita de *imagens* e, de fato, ele extrapola o pensamento de Jung e afirma que tudo é imagem, inclusive as palavras. Contudo, Hillman (2020 p. 20) deixa bem marcado que nem toda imagem é um símbolo. Nesse ponto ele fala sobre o ato psicológico espontâneo de *simbolizar*, ou seja, “ver imagens simbolicamente ou transformar imagens em símbolos”. Portanto, para Hillman (2020, p. 22), é a atitude da consciência observadora perante a imagem que determinará se ela é ou não é um símbolo, afinal, “Um símbolo não pode aparecer a menos que seja numa imagem”. Para o autor, simbolizamos o tempo todo, assim sendo, os sonhos e a nossa fala são apenas exemplos de simbolizações.

Posto isso, ele diz que “Um símbolo carrega em si pelo menos *uma ideia principal* que está expressa em uma imagem [...] Ambos, imagem e ideia, têm em comum alguma coisa da experiência humana que é durável através do tempo” (Hillman, 2020, p. 20, grifo meu). Hillman (2020, p. 20-22) também acrescenta que o ato de simbolizar é o que dá profundidade para a imagem:

[...] os símbolos trazem a profundidade e o poder da história e da cultura, as experiências humanas gerais do universo, que são tanto verdades inexprimíveis quanto banalidades [...] na procura de um símbolo, reconectamo-nos, relembramo-nos de um imaginário maior. A abordagem simbólica abre-nos para a cultura.

Diferente da noção de arquétipo formulada por Jung, Hillman (2020, p. 45) atribui a essa profundidade a qualidade arquetípica<sup>25</sup> de uma imagem. O autor argumenta que a imagem é uma fonte inesgotável de *insights* e que “O que faz com que uma imagem seja arquetípica é a riqueza que se pode extrair dela. Uma imagem arquetípica é uma imagem rica, mesmo que aparentemente seja só uma

---

<sup>25</sup> Hillman (2022) enxerga os arquétipos como as estruturas básicas da imaginação/fantasia e diz que a sua natureza fundamental só é acessível pela via da imaginação, ou seja, pelas imagens. Para ele, o objetivo da psicoterapia é a de ‘cultivar a alma’, ou seja, trazer profundidade/propósito/sentido para a vida do indivíduo.

lata de cerveja”. Desse modo, mais uma vez, é a atitude da consciência observadora que determinará se uma imagem é ou não é arquetípica, ou seja, se uma imagem é ou não é profunda:

Ao invés de indicar alguma coisa, a palavra “arquetípico” chama a atenção para alguma coisa, que é o valor. Ao acrescentarmos o epíteto “arquetípico” à imagem, estamos dignificando-a e reputando-lhe a significação mais ampla, rica e profunda possível. “Arquetípico”, da maneira como usamos, é uma palavra de importância (no sentido que lhe dá Whitehead), uma palavra que dá valor (Hillman, 2020, p. 48).

Desse modo, Hillman liberta a noção de arquétipo aprisionada ‘dentro’ de um objeto e o direciona para a psique individual e seus modos particulares de perceber as coisas, o arquétipo deixa de ser um substantivo para adotar uma função adjetiva (arquetípico)<sup>26</sup>. Como vimos anteriormente, no segundo capítulo, Jung (2013b, p. 83) concebe que toda obra de arte é simbólica e carrega em sua ideia principal uma temática arquetípica. Na passagem de Jung citada a seguir, a noção de arquétipo não se distancia tanto da apresentada por Hillman, já que ambos se referem ao encontro com o inconsciente coletivo – portanto com os arquétipos – como uma experiência de caráter profundo. Por isso, ele diz que:

Este é o segredo da ação da arte. O processo criativo consiste (até onde nos é dado segui-lo) numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada. De certo modo a formação da imagem [arquetípica] é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista, dando novamente a cada um a possibilidade de encontrar o acesso às fontes mais profundas da vida que, de outro modo, lhe seria negado.

Por ‘transcrição para a linguagem do presente’, Jung (2013b) se refere à incorporação de estilos, signos e linguagens contemporâneas à imagem arquetípica. Por exemplo, a obra de arte pode carregar como ideia principal um conflito entre povos, uma temática arquetípica/profunda; como, de onde e de que forma esse conflito será retratado na imagem vai depender, também, do contexto cultural e histórico do/da artista. É por isso que Hillman (2020) afirma que a imagem nos coloca em contato direto com a história e a cultura.

---

<sup>26</sup> Ao fazer isto Hillman (2020, p. 26) crítica à maneira que toda uma geração de pós-junguianos trabalha com a análise dos símbolos. O autor vai argumenta, por exemplo, que a imagem de uma criança no sonho deixou de ser a imagem de uma criança e se tornou o arquétipo do *puer*, ou que um cavalo deixou de ser um cavalo para se tornar um símbolo de força. Neste sentido ele vai dizer que “Os símbolos tornam-se substitutos para os conceitos. Enquanto a teoria junguiana declara-os desconhecidos, na prática simplesmente sabemos num piscar de olhos o que eles significam. Nossa prática com símbolos não está de acordo com a nossa teoria sobre eles”. A crítica não é direcionada a Jung e sim ao que foi feito com os seus escritos a partir da sua morte.

Essa ideia principal expressa na imagem é o que a psicoterapeuta Aniela Jaffé (2008, p. 342) chamou de “a alma secreta das coisas”. O/a artista projeta parte da sua psique “[...] sobre a matéria ou sobre objetos inanimados. Daí a ‘misteriosa animação’ que se apossa dessas coisas e o grande valor que se atribui até mesmo ao lixo”. Aniela Jaffé também vai se referir a “[...] sensação de que o objeto significa ‘mais do que o olho pode perceber’” como fruto da projeção.

A projeção é definida por Marie-Louise von Franz (1999, p. 280), uma das principais colaboradoras de Jung, como:

[...] um deslocamento que ocorre de uma maneira não intencional e inconsciente, ou seja, sem ser percebido, de um conteúdo psíquico subjetivo para um objeto externo. Neste processo, o inconsciente da pessoa que faz a projeção, via de regra, não escolhe simplesmente qualquer objeto ao acaso, e sim aquele que contém algumas, ou até muitas, das características da propriedade projetada. Jung fala de um “gancho” no objeto no qual a pessoa que faz a projeção a pendura como um casaco.

M-L. von Franz sinaliza que não projetamos apenas as nossas propriedades negativas, pois as nossas potencialidades em estado de inconsciência também são projetadas no Outro/objeto – geralmente como admiração. Esse Outro/objeto ‘recém-ocupado’ pela projeção tem, por assim dizer, o seu valor alterado que “[...] faz com que [ele] atue de forma determinante [na psique], suscitando a imaginação, de um modo tal, que a mente seja por ele atraída e dele se ocupe durante um longo período de tempo” (Jung, 2013d, p. 59 § 89).

### 3.1.2 Diante da imagem

O fascínio diante das imagens que a Psicologia Complexa aborda como ‘projeções na imagem’ (observador) ou ‘criações de imagens simbólicas que são objetivadas nas artes’ (artistas), segundo a artista plástica Fayga Ostrower<sup>27</sup> (2013, p. 50, grifo da autora), que se dedicou a estudar processos de criação artística, vai atribuir ao que ela chama de ‘tensão psíquica’:

Na imagem, as tensões psíquicas são traduzidas para tensões espaciais. [...] Na experiência artística sempre existe tensões. [...] O sentido fundamental da arte é ampliar o viver e torná-lo mais intenso, nunca diminuir ou esvaziá-lo. Por isso, as obras de arte nos enriquecem: *elas nos permitem reestruturar a experiência em níveis de consciência sempre mais elevados*, tornando-se nossa compreensão mais abrangente de novas complexidades e intensificando-se, assim, o sentido de vida. [...] A rigor, as tensões psíquicas representam a própria energia de viver, os impulsos de vida. Em

---

<sup>27</sup> De origem judia, Fayga Ostrower (1920-2001) nasceu na Polônia e fugiu da ditadura Nazista com a família, em 1934, exilando-se no Brasil. No Rio de Janeiro, se tornou artista plástica, professora de artes e escritora.

todas as motivações expressivas, são as tensões que nos levam a sair de nós e a “buscar os acasos”, nessa abertura atenta a sugestões, que nos permitem dar uma forma a ideias que esboçam na mente.

Por engrandecer, a autora se refere ao sentido de ‘dar profundidade’ à experiência ou, como prefere dizer, ampliar a sensibilidade humana. O que Fayga Ostrower (2013) está classificando como arte são as obras capazes de afetar o/ espectador/a em alguma medida. Pouco importa para a autora se a obra irá desencadear uma crise existencial ou um estado de êxtase. Além disso, são comumente os afetos classificados como ‘negativos’ - por uma sociedade que prega a positividade e a produtividade - aqueles capazes de nos colocar diante do mal-estar contemporâneo.

A hipótese das tensões psíquicas levantadas por Ostrower (2013) dialoga em muito com as ideias junguianas expostas até aqui, contudo, no caso das artes, será mesmo possível que toda a obra de arte enriqueça ou engrandeça o indivíduo? Toda obra de arte pode intensificar o sentido da vida? Tanto do ponto de vista psicológico quanto do ponto de vista estético a resposta seria não.

Antes de abordar tais pontos é interessante trazer aqui a discussão levantada pelo crítico de arte Didi-Huberman, em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, que auxiliará no entendimento do raciocínio. O autor analisa a arte minimalista de Donald Judd e Robert Morris, que tinham como objetivo criar um ‘objeto específico’ em que o espectador visse o todo sem confusões. “A visão desses objetos, a leitura dos manifestos teóricos que os acompanham, tudo parece advogar em favor de uma arte esvaziada de toda conotação, talvez até ‘esvaziada de toda emoção’” (Didi-Huberman, 2010, p. 59).

No entanto, apesar dos esforços dos artistas, Didi-Huberman (2010) conclui que as obras evocam um paradoxo; apesar do intento de eliminar todo antropomorfismo, os artistas não são capazes de eliminar as projeções, ou seja, de controlar a interação entre o objeto-lugar-indivíduo. Posto isso, Didi-Huberman (2010, p. 77), escreve que:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor.

Portanto, para Didi-Huberman (2010), por mais simples que uma imagem seja ela é uma ‘imagem dialética’<sup>28</sup> portadora de uma latência e de uma energética, que nos obriga a adotar diante da imagem uma postura também dialética. Assim como não se pode driblar a projeção, não se pode também supor qual será o efeito de uma determinada obra no espectador, tendo em vista que esse processo, que vai desde a percepção da obra até a sua elaboração pessoal, é subjetivo.

De certo, não se trata também de puro subjetivismo. Como indivíduos que compartilham a mesma estrutura orgânica e o mesmo planeta, temos a tendência de ver as coisas de maneira mais ou menos semelhante. O próprio Jung (2015b, p. 36 § 235, grifo meu) cunhou o conceito de inconsciente coletivo e arquétipos baseando-se, dentre outras coisas, na “[...] semelhança universal dos cérebros [que] determina a possibilidade universal de uma função mental *similar*”.

Estudos recentes da neurociência também dizem algo nesse sentido ao afirmarem que a interpretação é algo subjetivo e complexo: “Não existe uma percepção universal no entendimento do símbolo por si só, mas sempre um entendimento que passa por um filtro de racionalização daquilo que estamos vendo a partir daquilo que já vimos [e vivemos].” (Villarouco *et al.*, 2021, p.125). Em outras palavras, as manchas de tinta de Rorschach continuam sendo manchas de tinta, independente das reações e associações subjetivas que elas despertarão em cada observador/a.

Retomemos então a questão inicial: ‘será mesmo possível que toda a obra de arte enriqueça ou engrandeça o indivíduo?’. Do ponto de vista psicológico parece improvável, já que não temos condições de supor que existirá uma relação ou influência na relação criada espontaneamente entre a obra e o/a espectador/a. Hillman (2020) diz, por exemplo, que se olharmos para uma imagem e pensarmos ‘e daí?’ a imagem não pode ser arquetípica e, por conseguinte, não pode ser simbólica pelo simples fato dela não evocar profundidade; e não provocar a “síntese criadora secundária” (Vygotsky, 2010, p. 334), ou seja, ela não estimula a psique a criar algo novo a partir do que foi visto e é conhecido.

---

<sup>28</sup> Nesse ponto Didi-Huberman se refere ao conceito formulado por Walter Benjamin, que concebe a imagem dialética como o resultado de um diálogo entre a memória do ocorrido (passado) e o agora (presente); que seja capaz de produzir uma “[...] ruptura com o contínuo da história, que explicita suas contradições” (Abdala, 2018, p. 31). Para o autor, “Benjamin pedia portanto à *história* para *transformar a história*, como num verdadeiro diálogo crítico entre uma e outra, e não num rebatimento totalitário de uma sobre a outra. [...] Existe aí uma confiança epistêmica concedida às *imagens*” (Didi-Huberman, 2010, p. 187, grifo do autor).

Do ponto de vista estético também parece improvável que todas as obras de arte consigam realizar tamanha façanha. Retornemos então ao conceito de inconsciente colonial-capitalístico de Suely Rolnik (2021). Como foi dito anteriormente, o inconsciente não está imune aos efeitos do capitalismo e da colonialidade, do mesmo modo que a produção de imagens pela psique também não está.

A autora argumenta que existe um tipo de arte que é hegemônica, ou seja, cooptada pelo regime colonial-capitalístico que produz símbolos e narrativas que contribuem para “[...] neutralizar a força transfiguradora das práticas artísticas, reduzindo-as ao mero exercício da criatividade, dissociada de sua função ética de dar corpo ao que a vida anuncia” (Rolnik, 2021, p. 94). Walter Mignolo (2010) também argumenta algo nesse sentido quando diz que essa categoria de arte possui uma estética imperial submetida aos interesses do capital.

Esse tipo de arte não contribui em nada para o engrandecimento do indivíduo, para a ampliação da sua sensibilidade ou dos modos de pensar desobedientes (Mignolo, 2015); ao invés disto, corrobora para a criação do que Antônio Simas e Luiz Rufino (2020, p. 5) chamam de “sobras viventes, seres descartáveis”, pessoas desencantadas:

O desencantamento diz sobre as formas de desvitalizar, desperdiçar, interromper, desviar, subordinar, silenciar, dismantelar e esquecer as dimensões do vivo, da vivacidade como esferas presentes nas mais diferentes formas que integram a biosfera. Entender o desencante como uma política de produção de escassez e de mortalidade implica pensar no sofrimento destinado ao que concebemos como humano, no deslocamento e na hierarquização dessa classificação entre outros seres (Simas; Rufino, 2020, p. 11).

Como vimos anteriormente, no capítulo 2, os ativismos, sobretudo aqueles que se pretendem decoloniais, são uma das estratégias adotadas pelos/as corpos/as desobedientes para driblar o Complexo Colonial, que oxigena e amplia o imaginário social; cria microfissuras nos alicerces do inconsciente colonial-capitalístico permitindo que o desejo flua sem barreiras e dribla a pulsão de morte (Rolnik, 2021) e o desencantamento (Simas; Rufino, 2020). Uma arte que promove potência de vida e contagia o ambiente com outras realidades possíveis, polinizando corpos ‘sobras viventes’ com a esperança de que as sementes germinem e transformem os corpos/as em ‘supraviventes’:

[...] aqueles capazes de driblar a condição de exclusão, deixar de ser apenas reativos ao outro e ir além, afirmando a vida como uma política de

construção de conexões entre ser e mundo, humano e natureza, corporeidade e espiritualidade, ancestralidade e futuro, temporalidade e permanência (Simas; Rufino, 2020, p. 06).

### 3.1.3 *Aesthesis* decolonial

Walter Mignolo (2010, p. 13) atribui o caráter subversivo das intervenções artísticas decoloniais ao que ele chama de *aesthesis* decolonial. O significado da palavra *aesthesis*, de origem grega, “[...] *giran en torno a vocablos como ‘sensación’, ‘proceso de percepción’, ‘sensación visual’, ‘sensación gustativa’ o ‘sensación auditiva’*”. Após o séc. XVII, a noção de *aesthesis* passa a referir-se a ‘sensação de belo’ e nasce, assim, a Teoria da Estética. Para o autor, foi nessa virada de sentido que a *aesthesis* foi colonizada pela Estética, de maneira que, se antes a *aesthesis* era um fenômeno considerado comum a todos/as, agora ela se torna ‘Estética’ e obedece a interesses da colonialidade.

O sociólogo Rolando Vazquez (2016), por exemplo, argumenta que, na modernidade, a Teoria da Estética se estabelece para controlar a subjetividade e as maneiras de perceber o mundo, subordinando-as a um saber eurocêntrico que determina o que é belo e o que não é. Por isso, Mignolo (2010) se refere à estética euro-centrada como ‘estética imperial’. Nas palavras de Rolando Vazquez (2016, p. 79):

Entonces, por un lado la estética estaría marcando la regulación modernocolonial del sentir, del estar en el mundo, de nuestra relación sensorial al mundo, mientras que la *aesthesis* sería una liberación de esa regulación y de esa normatividad para descubrir una pluralidad de formas de lo bello, de lo sublime, de percepción del mundo.

A *aesthesis* decolonial seria capaz, portanto, de tornar visível a colonialidade implícita nas relações e nos ambientes, escancarando para aqueles/las que não querem ver ou admitir a sua existência o mal-estar que ela produz. Nas palavras de Mignolo (2010, p. 24), “[...] *la decolonización estética es una de las tantas formas de desarmar ese montaje y construir subjetividades decoloniales. Las estéticas decoloniales desplazan las estéticas imperiales, ahora sometidas al mercado y a los valores corporativos*”.

Enrique Dussel (2021), também membro do grupo M/C, prefere se referir a *aesthesis* decolonial como Estética da Libertação. O autor se refere a ‘sensação do belo’ como a experiência de ‘gostar’ de algo, de maneira que a *aesthesis* seria o oposto daquilo que nos remete ao nojo, ao desgosto e é repugnante. Para Dussel

(2022, p. 403-404), a ‘sensação do belo/gostar’ é experienciada como algo que amplia o desejo de viver:

Pois bem, entre a beleza e o gosto há uma relação dialética. Onde há beleza, há gosto. Onde há gosto, há beleza. Onde há desgosto, não há beleza. [...] No mundo dos viventes agrada-lhes aquilo que lhes permite seguir vivendo. Aí está a chave da definição de beleza. Todos os seres vivos. As plantas têm uma estética ao modo das plantas: a raiz vai buscando a água porque, poderíamos dizer analogicamente, “gosta” de água. Porque aí está a origem de sua vida.

Portanto, tanto a *aesthesis* decolonial quanto a Estética da Libertação empregam a difícil tarefa de desafiar a estética imperial que produz sofrimento e atualiza a colonialidade do poder/ser/saber, na mesma medida em que: nega a pretensão de uma beleza universal; resgata outras formas de habitar o mundo; resgata memórias que foram silenciadas e produz nos indivíduos o desejo de continuar vivendo (pulsão de vida) (Mignolo, 2010; Vazquez, 2016; Dussel, 2021).

É por isso que Adolfo Achinte (2014, p. 58) defende que esse tipo de arte deve funcionar como uma pedagogia decolonial, na medida em que:

El arte – actuando como mecanismo de auto-representación, de auto-resignificación y de construcción de nuevas simbologías – visibiliza, pone em evidencia la pluralidad de existencias que se encuentran y desencuentran en el escenario multicolor de la contemporaneidad pues “como acto de reflexión permanente – y no solamente como el hecho de realizar objetos artísticos – debe contribuir a ensanchar los escenarios de discusión em torno a la exclusión social, la racialización, la violencia genocida, la reafirmación de los estereotipos y el autoritarismo” (Albán 2008: 6).

Diante do exposto, a resposta continua sendo ‘não’. Nem todo tipo de arte é capaz de ampliar o viver, torná-lo mais intenso ou ampliar a sensibilidade e o senso crítico humano. Do mesmo modo, uma imagem que carrega uma estética imperial sem o propósito de utilizá-la para gerar senso crítico<sup>29</sup> nada tem a contribuir para a fissura da monocultura de pensamento colonial na qual estamos inseridos; e nada tem a contribuir com a valorização de modos de vida contracoloniais (Bispo, 2023)<sup>30</sup>. Encerra-se aqui a primeira parte deste capítulo dedicada aos processos psíquicos envolvidos na produção de imagens, na simbolização e nos processos subjetivos ativados quando permanecemos diante das imagens.

<sup>29</sup> Como o fez Banksy na sua obra *Napalm*. Disponível em: <https://images.app.goo.gl/numeG31W8b6w7bd86>.

<sup>30</sup> Nego Bispo (2023) se refere ao contracolonialismo como modos de vida diferentes dos implementados pelo colonialismo, é como uma negação dos modos de vida nomeados ‘modernos’ e ‘civilizados’. São contracoloniais os modos de vida indígena, quilombola, banto, iorubá, etc., modos de vidas nomeados como ‘tradicionais’. Aqui preferi usar o termo ‘contracolonial’ ao ‘decolonial’, pois o intuito é valorizar modos de vida sobreviventes e radicalmente contrários a lógica colonial.

## 3.2 De fora para dentro

### 3.2.1 A imagem como amplificadora da percepção visual

L. S. Vygotsky (2010, p. 337-343), a partir da experiência que teve ao trabalhar com crianças, escreveu, em seu livro *Psicologia pedagógica*, uma ideia semelhante à sugerida por Achinte (2014) na seção anterior. Vygotsky evidencia como as obras de arte são capazes de fornecer uma espécie de ‘educação estética e moral’ para quem a observa. O autor descreve como as imagens são apreendidas pelas crianças no formato de narrativas; e como a forma com que cada criança compreende o que lhe é mostrado é essencialmente subjetiva - muito diferente das expectativas criadas por determinados pedagogos. O autor não se prende apenas às experiências infantis e, sobre o processo de percepção das obras de arte, diz que:

[...] ao percebermos uma obra de arte nós sempre a recriamos de forma nova. [...] Uma obra de arte vivenciada pode efetivamente ampliar a nossa concepção de algum campo de fenômenos, levar-nos a ver esse campo com novos olhos, a generalizar e unificar fatos amiúde inteiramente dispersos. É que, como qualquer vivência intensa, a vivência estética cria uma atitude muito sensível para os atos posteriores e, evidentemente, nunca passa sem deixar vestígios para o nosso comportamento. Muitos comparam corretamente a obra de arte a uma bateria ou acúmulo de energia, que a dispõe posteriormente. De forma idêntica, toda vivência poética parece acumular energia para futuras ações, dá a essas ações um novo sentido e leva a ver o mundo com novos olhos.

A ideia de que a arte é capaz de nos levar a ver ‘o mundo com outros olhos’ é compartilhada por Walter Benjamin (2018, p. 46), que sugere, no texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que as atualizações promovidas pelas tecnologias e relações de câmbio entre as obras de arte (principalmente o cinema), impactam na maneira que a percepção humana se organiza. Desse modo, ele afirma que: “A maneira pela qual a percepção humana se organiza – o meio em que ocorre – não é apenas naturalmente, mas também historicamente determinado”.

Os pesquisadores Richard Nisbett e Takahiko Masuda (2003, p. 11169, tradução livre), do campo da Psicologia Cultural, há muito tempo, vêm pesquisando como as diferenças sociais e culturais afetam a forma com que as pessoas enxergam o mundo. No artigo *Culture and point of view*, que se propõe a realizar um estudo comparativo entre norte-americanos e asiáticos (Japão, China, Coreia), os autores chegaram a conclusões interessantes:

Há diferenças notáveis entre os processos cognitivos dos povos do leste asiático e dos ocidentais. Dentre elas estão à categorização, atribuição

causal, confiança nas regras, uso da lógica e preferência por um entendimento dialético dos eventos. Na nossa visão, essas diferenças cognitivas derivam em boa parte de diferenças de percepção, em particular, diferenças em prestar atenção. Nós demonstramos que os povos do Leste asiático se concentram em um campo [o entorno do objeto] mais do que os ocidentais e que os ocidentais prestam mais atenção em objetos focais. A atenção ao objeto estimula sua categorização, aplicação de regras e atribuição causal ao objeto. A atenção voltada para um campo estimula a percepção das relações e mudanças e conduz à atribuição causal em termos de contexto e forças distais. Além disso, atenção ao campo poderia ser tida como algo que dificulta a segregação de um objeto particular de um campo no qual está contida.

Nisbett e Masuda (2003) atribuem essas diferenças do ‘prestar atenção’ ao ‘berço’ do pensamento de cada civilização. Conforme os autores, os ocidentais possuem como berço o pensamento filosófico da Grécia Antiga e os do Leste-asiático a filosofia do Tao. Ambas as filosofias ‘tendem a’ enxergar o mundo de maneiras bem distintas – para não dizer opostas. É evidente que o que os autores fazem aqui é uma generalização do que é comumente entendido como ‘ocidental’ e ‘oriental’. É inevitável que essas generalizações incorram na ideia colonial de modernidade que descarta outras filosofias e cosmogonias que, certamente, influenciam no ‘prestar atenção’ de diferentes coletividades. Contudo, o estudo não deixa de trazer pontos interessantes e que valem a pena ser considerados.

Voltemos então para as imagens. O neurologista Antônio Damásio (2022, p. 47) explica a ampliação dos modos de ver evocados pelas imagens da seguinte forma:

Quando evocamos as memórias que criamos de objetos e ações e quando recriamos os sentimentos que as acompanham, as lembranças e recriações também vêm em forma de imagens. Produzir memória significa, em grande medida, gravar imagens sob alguma forma codificada para que posteriormente possamos recuperar algo próximo do original. [...] Quando relacionamos e combinamos imagens em nossa mente e as transformamos com a nossa imaginação criativa, produzimos novas imagens que significam ideias, tanto concretas como abstratas; produzimos símbolos; e gravamos na memória boa parte de toda a produção imagética. Ao fazermos isso, ampliamos o arquivo do qual extraímos muitos dos conteúdos mentais futuros.

Por imagens Damásio (2022) se refere a quaisquer padrões produzidos pelos canais sensoriais (visual, auditivos, táteis e viscerais). Para a neuropsicologia, a palavra ‘padrão’ é essencial para o entendimento de como a percepção funciona, por isso se afirma que:

*Não se enxerga o mundo como é, mas sim como se aprendeu a ver. A percepção é então esse processo de colocar as informações dentro do que a memória permite reconhecer, unidas a fim de identificar situações de perigo, posicionamento espacial, reconhecimento de formas. Contudo, parte*

desse reconhecimento envolve preencher lacunas e reaproveitar padrões mais recorrentes, anulando certos elementos de variabilidade de informações nesse processo (Villarouco *et al.*, 2021, p. 50, grifo do autor).

Essa visão é endossada pelos recentes estudos em percepção ambiental que dizem: “[...] os indivíduos enxergam e reconhecem apenas o que lhes chama a atenção, influenciados por suas crenças, visão de mundo e pensamento” (Villarouco *et al.*, 2021, p. 20). A artista plástica Fayga Ostrower (2013, p. 58) foi quem melhor definiu a o processo de estruturação da percepção:

[...] a percepção se estrutura através de processos seletivos, a partir das condições físicas e psíquicas de cada pessoa, e ainda, a partir de certas necessidades e expectativas. Diante dos incontáveis estímulos que nos chegam continuamente, essa seletividade representa uma primeira instância de filtragem de significados. Como que estabelecendo um esquema de prioridades em nossa atenção, percebemos certas coisas, podendo achá-las importantes ou menos importantes, e outras ainda, muitas outras coisas, simplesmente haveremos de ignorar.

Do ponto de vista junguiano, sabemos que quem fará essa seleção dos conteúdos ‘interessantes’ e ‘desinteressantes’ são os complexos culturais e pessoais que habitam a psique de cada indivíduo; e eles farão isso com o objetivo muito bem determinado de reafirmar as suas narrativas interiores. De acordo com Hillman (2010), em seu livro *Re-vendo a psicologia*, Jung gostava de se referir aos complexos como ‘pequenas gentes’ com personalidades próprias, que habitam a nossa psique; Hillman, na sua *Psicologia Arquetípica*, toma essa ideia como algo basilar e cunha o conceito de *personificar*.

Para Hillman (2010, p. 60-63, grifo do autor), o personificar é uma atividade psicológica básica que, ao longo da história, foi descrita como “personificação, antropomorfismo, animismo”, em que apenas as crianças, os ‘primitivos’<sup>31</sup>, os fetichistas, os míticos, os loucos e poetas tinham permissão de exercê-la. A personificação é, nas palavras do autor,

[...] é um psicologismo. [...] um modo de ser no mundo e de *experimentar o mundo como um campo psicológico* onde as pessoas são dadas com os eventos, assim como os eventos são experiências que nos tocam, nos movem e nos chamam. [...] O personificar não apenas ajuda a discriminação; ele também oferece uma outra via de amorosidade, de

---

<sup>31</sup> Como um típico europeu racista, Jung se referia aos povos ‘não civilizados’ como primitivos. O termo se popularizou entre os junguianos de 2ª e 3ª geração e até hoje é possível encontrar colegas que utilizem esta nomenclatura ao se referirem a povos originários. Apesar de grande parte da comunidade junguiana se negar a enxergar Jung e esse vocabulário como racistas, existem outros que estão produzindo sobre isto. Como é o caso de Carmen Parise e Guilherme Scandiucci (2022), no artigo *Do pacto narcísico da branquitude à corresponsabilidade: um olhar para o complexo cultural racial*, em que os autores analisam a forma com que Jung empregava esse termo.

imaginação das coisas numa forma pessoal de modo que podemos ter acesso a elas com nossos corações.

A breve digressão é necessária para um pequeno exercício de imaginação que farei a seguir. Imagine, se você for brasileiro/a, que uma dessas ‘pequenas gentes’ que habita a sua psique é um homem-cis-branco-heterossexual-cristão nascido por volta do séc. XVII na Europa e que veio para a terra prometida em busca de novos territórios para a exploração. O analista junguiano Erich Neumann (2022, p. 27), no seu livro *História das origens da consciência*, escreve que antes do ego se estabelecer na psique ele está contido no inconsciente coletivo e, portanto, “A psique não apenas se encontra aberta ao mundo, mas ainda é idêntica e indiferenciada do mundo”. Sendo assim, no momento do seu nascimento esse homenzinho era apenas um gérmen flutuando na sua psique, ele era uma dentre infinitas possibilidades.

A partir do momento em que você entra em contato, pela primeira vez, com as narrativas da colonialidade do poder/ser/saber presentes na cultura e nos modos de vida, esse homenzinho ‘brota’ na sua psique. De início ele não tem muita força e capacidade de expressão/ação, contudo, ele vem sendo constantemente alimentado pelo complexo colonial; e, sem que você se dê conta, esse processo o ‘infla’ de energia psíquica e ele começa a se fazer presente em diversas atitudes cotidianas. É ele quem olha para uma pessoa não-branca e a desumaniza. É ele quem faz você virar a cara para um casal LGBTTTQIAP+ e pensar ‘não precisava de tanta exposição’. É ele que, num rompante de desatenção do ego, faz um/a antirracista cometer racismo, uma mulher reproduzir machismo e um LGBTTTQIAP+ reproduzir discursos conservadores e normativos.

Por mais ‘desconstruído’ que você seja, faça um exercício de memória e tente se lembrar de todas as vezes que o seu conhecimento e a sua vivência falharam e esse homenzinho falou mais alto. É óbvio que em algumas psiques esse homenzinho é uma voz distante que quase não pode ser ouvida, mas em outras ele aparece agarrado intensamente ao ego – a ponto de ser impossível diferenciar quem é quem. Como já foi explorado no capítulo 2, existem quatro formas de se lidar com esse homenzinho: 1) fingir que ele não existe; 2) identificar-se com ele; 3) projetá-lo nas ‘outridades’ alegando que eles/elas/elus são os responsáveis por inventar/produzir a diferença; e 4) confrontá-lo.

É essa personificação, essa ‘pequena gente’, que a partir de agora me auxiliará na escrita desta dissertação. Como foi visto, as narrativas/imagens que reforçam a perspectiva colonial-capitalística atraem como um ímã a atenção desse homenzinho. Vejamos então como funciona a ‘lente colonial’ desse homenzinho e quem será acionada para ajudar neste entendimento será Judith Butler (2022) e Viviane Vergueiro (2015).

Butler (2022), em seu livro *Problemas de gênero (1990)*, escreve sobre as práticas reguladoras, socialmente estabelecidas, que funcionam como verdadeiras ‘fiscais de gênero’ determinando o que é e o que não é coerente dentro da binariedade homem-mulher. A autora chama essas práticas de ‘noções culturalmente inteligíveis’, ou seja, noções que são (supostamente) de fácil compreensão ou que estejam no âmbito da pré-discursividade. Viviane Vergueiro (2015, p. 61) que, a partir de Butler, pensa a inteligibilidade da cisnorma, define a pré-discursividade como:

[...] o entendimento sociocultural – historicamente normativo e produzido, consideravelmente, por projetos coloniais – de que seja possível definir sexos-gêneros de seres a partir de critérios objetivos e de certas características corporais, independentemente de como sejam suas autopercepções ou das posições e contextos interseccionais e socioculturais em que elas estejam localizadas.

Posto isso, Butler (2022, p. 43) diz que “gêneros ‘inteligíveis’ são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, desejo e prática sexual”. Viviane Vergueiro (2015) extrapola a discussão de gênero na sua dissertação e questiona quantas práticas ou modos de vida categorizados como ‘ininteligíveis’ pelos colonizadores foram silenciados/apagados por meio da violência e da exclusão?

A noção de inteligibilidade nos ajuda a entender como o homenzinho funciona na psique individual das pessoas. Tudo que ele considere inteligível ele apreende, observa, reforça, ‘se volta para’; e tudo aquilo que ele considera ininteligível ele ignora, repugna, desumaniza ou desclassifica. O que chamo aqui de ‘lentes coloniais’ para me manter fiel a nomenclatura junguiana, o artista visual Alex Schlenker (2019, p. 31) chamou de “o olhar colonial”. A explicação dada pelo artista exemplifica muito bem como esse complexo colonial afeta a nossa percepção visual:

O olhar colonial é um dispositivo histórico que intervém e condiciona, em primeira instância, o aparato de percepção e, em segunda instância, o das consciências. O olhar colonial prioriza certos aspectos por cima de outros e atribui a eles determinados valores na classificação social. O olhar colonial

se articula em torno a diferenças visuais que ele estabelece em relação a outras, como a pigmentação da pele, como a estatura, como os órgãos sexuais etc. Esse olhar foi treinado para buscar isso, para marcá-lo e a partir dessa identificação classificá-lo ao longo de uma escala social. Esse olhar esteve estreitamente relacionado com o discurso científico. [...] O olhar colonial projetava e projeta o mesmo sujeito colonizador a partir da profundidade de seus maiores temores sobre a diferença, aquilo que o angustia e o assombra, aquilo que quer controlar para prover a si mesmo da sensação de superioridade sobre os outros e o mundo.

Em vista disso, vale ressaltar que esse homenzinho não habita sozinho a nossa psique, pelo contrário, ele está disputando espaço com um sem-número de 'pequenas gentes' que podem discordar do ponto de vista dele em número, gênero e grau. E é com esses complexos que os ativismos pretendem dialogar, para que assim eles possam, por assim dizer, 'despotencializar' a atuação desse homenzinho e dinamizar a psique.

Por despotencializar me refiro à psicodinâmica do aparelho psíquico que, para Jung, funciona como um sistema energético relativamente fechado. Isso significa dizer que as relações estabelecidas com o meio ambiente e as pessoas irão influenciar diretamente nos fluxos/direcionamentos da energia psíquica que, por sua vez, não irão alterar a sua quantidade de valor energético - que irá permanecer a mesma (Silveira, 2023). Em resumo, quanto mais afeto (energia psíquica) um complexo condensa em volta de si, maior valor energético ele possui e quanto mais valor ele possui maior vai ser a sua atuação na psique. Nas palavras de Jung (2013d, p. 22 § 19, grifo do autor): "*A força consteladora do elemento nuclear [do complexo] corresponde à intensidade de valor do mesmo, ou seja, à sua energia*". Desse modo, se investimos nossa energia psíquica em um objeto 'a' e esse objeto desaparece a energia depositada nele não se dissipa, ela será deslocada para outros caminhos: objetos, complexos, sintomas neuróticos, manifestações somáticas, etc.

Como dito anteriormente, diversos caminhos podem ser tomados para a despotencialização do complexo colonial e uma psicoterapia ético-política pode sim ser um espaço de confrontação desse complexo. Contudo, a arte – sobretudo o ativismo decolonial – se mostrou, para esse propósito, um caminho mais privilegiado que qualquer outro. Vejamos a seguir o que Fayga Ostrower (2013, p. 165, grifo da autora) tem a dizer sobre a atuação subversiva da arte:

É justamente na ampliação da sensibilidade, enriquecendo-a, que ressalta a contribuição dos movimentos artísticos em nosso século. Eles nos levaram a olhar melhor para nós mesmos e, do mesmo modo, olhar melhor para os

outros. Pois, ao introduzirem novas possibilidades de estrutura espacial, como formas expressivas de *nossa cultura*, abriram nosso olhar para as formas expressivas de *outras culturas* e outros valores – numa visão mais pluralista da própria vida humana. Resgataram, desse modo, muito do que tinha sido soterrado nas convenções formais exclusivistas, e por vezes bastante preconceituosas, de sociedades do passado.

Tendo em vista o que foi escrito até aqui, podemos partir do pressuposto de que se a nossa percepção é historicamente determinada e moldada por um complexo colonial que decide o que é inteligível e o que não é; então ela pode, também, ser educada por outras sensibilidades e outros modos de ver o mundo, potencializando outros complexos e criando novas categorias inteligíveis. O papel dos ativismos, sobretudo o decolonial, seria, portanto, o de ampliar o imaginário trazendo para a psique dinamicidade e pluralidade, algo que Geni Nuñez (2021, p. 1) vai chamar de ‘reflorestamento do imaginário’ no sentido de “[...] reflorestamento das relações do humano entre si e com os demais seres”. Posto isso, iremos finalizar este capítulo adentrando na discussão sobre intervenção artística no território.

### 3.2.2 A potência da intervenção no território

Para além da concepção de território pensada por Rogério Haesbaert (2020), me refiro aqui especificamente a espaços públicos, ambientes abertos e fluidos nos quais, supostamente, qualquer indivíduo ou grupo tem o mesmo direito de transitar (Higuchi; Theodorovitz, 2018). Suposto direito por entender que as cidades são construídas mediante as interações entre o que Henri Lefebvre (2001) chamou de ‘ordem próxima’ e ‘ordem distante’. A ordem próxima se refere às organizações sociais provenientes das interações entre indivíduos e grupos e os grupos entre si. A ordem distante se refere à ordem da sociedade, que é regida por um Estado, códigos jurídicos, pela religião hegemônica, etc.

Assim, Lefebvre (2001, p. 52) diz que “A cidade é uma mediação entre as mediações [...] a cidade tem uma história; ela é a obra de uma história, isto é, de pessoas e de grupos bem determinados que realizam essa obra nas condições históricas”. Como vimos anteriormente, a ordem social está impregnada de hierarquias desumanizantes que determinam quais seres humanos podem andar livremente em espaços públicos sem serem importunados ou assediados – seja esse assédio proveniente do Estado, de entidades privadas ou de civis.

De acordo com o Henri Lefebvre (2001), as cidades seriam, portanto, a obra dos seus habitantes e o direito à cidade seria algo muito além do que o simples

direito de ir e vir. O geógrafo David Harvey (2012, p. 74-87) argumenta que os centros urbanos que conhecemos hoje estão longe de serem construídos/pensados pelos seus habitantes, ademais, quanto mais urbanizado for esse centro mais próximo da lógica do capital ele estará:

[...] a urbanização sempre foi um fenômeno de classe, já que o excedente é extraído de algum lugar e de alguém, enquanto o controle sobre sua distribuição repousa em umas poucas mãos. Esta situação geral persiste sob o capitalismo, claro, mas como a urbanização depende da mobilização de excedente, emerge uma conexão estreita entre o desenvolvimento do capitalismo e a urbanização [...] O direito à cidade, como ele está constituído agora, está extremamente confinado, restrito na maioria dos casos à pequena elite política e econômica, que está em posição de moldar as cidades cada vez mais ao seu gosto.

Desse modo, David Harvey (2012, p. 74) se refere ao direito à cidade da seguinte forma:

A questão de que tipo de cidade queremos não pode ser divorciada do tipo de laços sociais, relação com a natureza, estilos de vida, tecnologias e valores estéticos desejamos. O direito à cidade está muito longe da liberdade individual de acesso a recursos urbanos: é o direito de mudar a nós mesmos pela mudança da cidade. Além disso, é um direito comum antes de individual já que esta transformação depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo de moldar o processo de urbanização. A liberdade de construir e reconstruir a cidade e a nós mesmos é, como procuro argumentar, um dos mais preciosos e negligenciados direitos humanos.

Tento em vista as provocações de Harvey (2012) e a ideia de território elencada por Rogério Haesbaert (2021), as psicólogas Ana Maria Sodré e Lílian Weber (2017, p. 67) defendem, no artigo *A arte urbana e seus efeitos nos processos de subjetivação*, que “As cidades poderiam ser palco de expressão da personalidade de seus moradores (Silva, 2014), pois é na relação que as pessoas estabelecem com o espaço urbano, em sua apropriação, que se apropriam de si mesmas”. É nesse aspecto que os artivismos alcançam o seu ápice como amplificadores do sensível, tendo em vista que, quanto mais pública for uma obra, maior é a probabilidade das pessoas cruzarem com ela e maior será a probabilidade de um transeunte ter seu olhar capturado por imagens que despotencializem o homenzinho na nossa psique.

Essa visão levantada por Sodré e Weber (2017) é endossada nos estudos da Psicologia Ambiental - que se propõe a estudar a relação entre pessoa-ambiente - sobretudo pelo campo dedicado aos estudos das emoções e da afetividade ambiental. Esse campo, que surge no final da década de 70, encara o ambiente como um ‘território emocional’ que participa da construção de significados e da

subjetividade dos indivíduos. As psicólogas Zulmira Bomfim, Zenith Delabrida e Karla Ferreira (2018, p. 62-65), que se dedicam a esse estudo, dizem que:

1) todo ambiente físico provoca emoções; 2) a avaliação afetiva do lugar influencia a escolha de onde ir e o que explorar no ambiente. [...] o lugar tem a habilidade de alterar nosso estado emocional, o que ocorre com base em uma “avaliação afetiva”. [...] Falar da pessoa é falar do lugar, e vice-versa. Uma forma de conhecer essa dimensão se dá através dos afetos dos cidadãos em relação aos micro e macroambientes, como casa, o bairro, a cidade etc. nessa perspectiva, os habitantes constituem-se também a partir das experiências com os lugares que frequentam, os quais, quando dotados de identificação e de significado, passam a fazer parte da subjetividade.

Parece utópico pensar nas cidades como um ‘palco de expressão da personalidade de seus moradores’ que estimule pessoas a ocuparem o espaço público, afinal, as cidades se organizaram a partir de interesses políticos e econômicos ditados por uma elite branca-cis-heteronormativa que pensará o espaço urbano a partir de seus interesses de classe, de maneira que, o espaço de circulação das ruas será articulado para, de preferência, ser ocupado por edifícios e carros e não por pessoas (Harvey, 2012; Trói, 2021). Afinal, como bem aponta Nego Bispo (2023, p. 18-22):

O que é a cidade? É o contrário de mata. O contrário de natureza. A cidade é um território artificializado exclusivamente para humanos. Os humanos excluíram todas as possibilidades de outras vidas na cidade. [...] Os povos da cidade precisam acumular. Acumular dinheiro, acumular coisas. Estão desconectados da natureza, não se sentem como natureza. As cidades são estruturas colonialistas. Nem todos os povos da cidade são povos colonialistas, mas a cidade é um território colonialista.

À vista disso, as poucas imagens autorizadas pelo poder público a estar na rua são imagens-produtos, cartazes, *outdoors* e propagandas que bombardeiam a população com narrativas que potencializam e viabilizam a normativa capitalista e, principalmente, favorecem o modelo de vida baseado no consumo (Furtado; Zanella, 2007) sem fornecer quaisquer alternativas a esse modelo. Em outros momentos, as imagens autorizadas pelo poder público aparecem em formato de esculturas que, em sua maioria, homenageiam colonizadores, bandeirantes e escravocratas. Qual o sentido de homenagear pessoas que contribuíram enormemente para o genocídio e tortura dos povos negros e originários, se não para reafirmar o poder da brancura cisheteronormativa?

A principal saída para toda essa imagética colonial-capitalística presente nas ruas é uma Arte Pública ativista (arte de rua, grafite, murais, lambe-lambe, esculturas, performances, etc.), antirracista, pluricultural que dialogue com as

dissidências sexuais e de gênero e faça frente ao regime colonial-capitalístico. Neste sentido, esta Arte Pública politicamente engajada pode fazer emergir outras formas de relação estética com a cidade “[...] por meio da arte urbana e da valorização dos espaços públicos, da arquitetura e da cultura local, introduzindo a arte na própria vida, não como seu ornamento, e sim como possibilidade de transformação humana” (Furtado; Zanella, 2007, p. 315). Como dito anteriormente, nem toda obra artística tem a capacidade de transformação.

Contudo, aquelas obras que obtêm sucesso na sua proposta transformadora – seja a arte pública autorizada ou não autorizada pelo poder público – conseguem promover o que o artista plástico e sociólogo Flávio Marzadro (2013, p. 179) chamou de “capacidade de inclusividade social”:

Nesta perspectiva, emerge uma discussão sobre quando a arte pública consegue diminuir a diferença entre o que ela representa e o potencial fruidor de tal representação, criando, assim, um desejo de pertencimento social e artístico acessível, interpretado aqui como cidadania. Diversamente, em outros casos de arte pública, ela se impõe (ou é imposta) a partir de uma relação de verticalidade com o seu fruidor, com representações que geram desejos de pertencimento inalcançáveis, e muitas vezes, inibe qualquer sentimento de pertencimento.

Ricardo Silva (2007, p. 46-47), na sua dissertação *Arte Pública e Educação*, faz um extenso resgate das possíveis funções que uma Arte Pública<sup>32</sup> pode vir a ter, são elas:

[...] comemorar, melhorar a paisagem visual, ajudar à regeneração económica através do turismo e investimento, ajudar à regeneração artística e cultural, identificar uma comunidade, ou ajudar no melhoramento da qualidade de vida dos cidadãos [...] [A arte pública como] agentes capazes de regenerar e construir um lugar, contribuindo assim para melhorar a convivência e a habitabilidade do ambiente, tanto mais que os “verdadeiros espaços públicos não devem ser entendidos como apenas locais de livre acessibilidade” mas como espaços capazes de “desencadear a vida social”.

Vejamos também o que Ricardo Silva (2007, p. 51) diz especificamente ao defender que a Arte Pública estimula o pensamento e a imaginação:

Tanto as obras de Arte Pública abstratas como as outras de tendência mais naturalista ou figurativa proporcionam aos cidadãos a possibilidade de desenvolver a imaginação e o pensamento criativo. Observarmos algo que não conhecemos ou que não entendemos, ainda que de forma fugaz e passageira, estimula a nossa imaginação: o que será? De que material é

---

<sup>32</sup> A noção de Arte Pública adotada por Ricardo Silva (2007, p.45-46) é assimilar a adotada por José Alves (2008), ou seja, a mais ampla possível: “Assim, entendemos a Arte Pública como um conjunto dos objectos artísticos que, independentemente do processo que lhes deu origem, de quem os encomendou, financiou e é seu proprietário, estão colocados em contextos urbanos, de forma permanente ou temporária, facilmente acessíveis aos cidadãos, e que têm a capacidade de promover a identidade de um lugar junto dos seus fruidores, involuntários e maioritariamente não especialistas, proporcionando-lhes um maior contacto com a arte”.

feito? O que significa? São, provavelmente, algumas das perguntas que fazemos e pensar nas respostas estimula igualmente o nosso intelecto. As obras de arte num museu ou galeria também têm este efeito em nós, mas quando vamos a um museu já estamos predispostos a pensar sobre o que vamos ver. Ao invés, as obras de Arte Pública têm a capacidade de causar surpresas e tensões (Denogent, 2003: 97) aos transeuntes. Este “efeito surpresa” da obra de Arte Pública, além de poder despoletar uma relação empática entre o observador e a obra, estimula-nos a imaginação quando desempenhamos as nossas rotinas diárias.

Aqui se faz necessário um adendo. Quando se considera a intervenção de uma Arte Pública financiada pelo Poder Público, onde não existe nenhum tipo de consulta popular ou discussão acerca da gestão participativa do orçamento reservado para tal, não é incomum encontrar resistência popular a essas obras verticalmente impostas ao território que em nada dialogam com as necessidades emergências da população e suas identidades. Por mais interessante que essas obras aparentem ser, dificilmente elas evocarão manifestações diferentes de sentimentos como indignação e raiva. Dito isso, esse tipo de obra encontra muitas barreiras para se encaixar no que os autores propõem até aqui.

A partir do exposto, não é exagero dizer que uma intervenção artística no território comprometida com a variedade de corpos, gêneros, raças e classes sociais dos moradores que compõem esse espaço pode contribuir com o sentimento de pertencimento ou senso de comunidade e contribuir com formas de reinvenção da vida, valorização da identidade – conforme estipulada por Stuart Hall (2006) – e autoestima; como mostram os estudos: Paulo Knauss (2009); Maria da Graça Hoefel e Denise Severo (2019); e José Luís Abalos Júnior (2022).

Tendo em vista que a intervenção artística politicamente engajada no território toca nesses pontos, pode-se imaginar que ela também contribui com a melhoria da Saúde Mental daqueles que ali vivem:

Nesse sentido, o espaço urbano pode funcionar como facilitador ou dificultador da criação de contatos cotidianos. E, a estrutura social local tem grande importância tanto no auxílio mútuo diário entre os moradores, quanto no enfrentamento de batalhas que devem ser travadas como comunidade. Mas para além disso, acreditamos que tem papel essencial para o bem-estar cotidiano e conseqüentemente para a saúde mental (Bahia; Costa, 2022, p.14).

Além de todas essas contribuições ressaltadas até aqui, destaco a levantada pela arquiteta Vera Pallamin (2000, p. 57), que se refere às práticas artísticas no território como “agente de memória política” que, ao representarem o imaginário social/cultural, evocam e produzem memórias “[...] podendo, potencialmente, ser um caminho contrário ao aniquilamento de referências individuais e coletivas, à

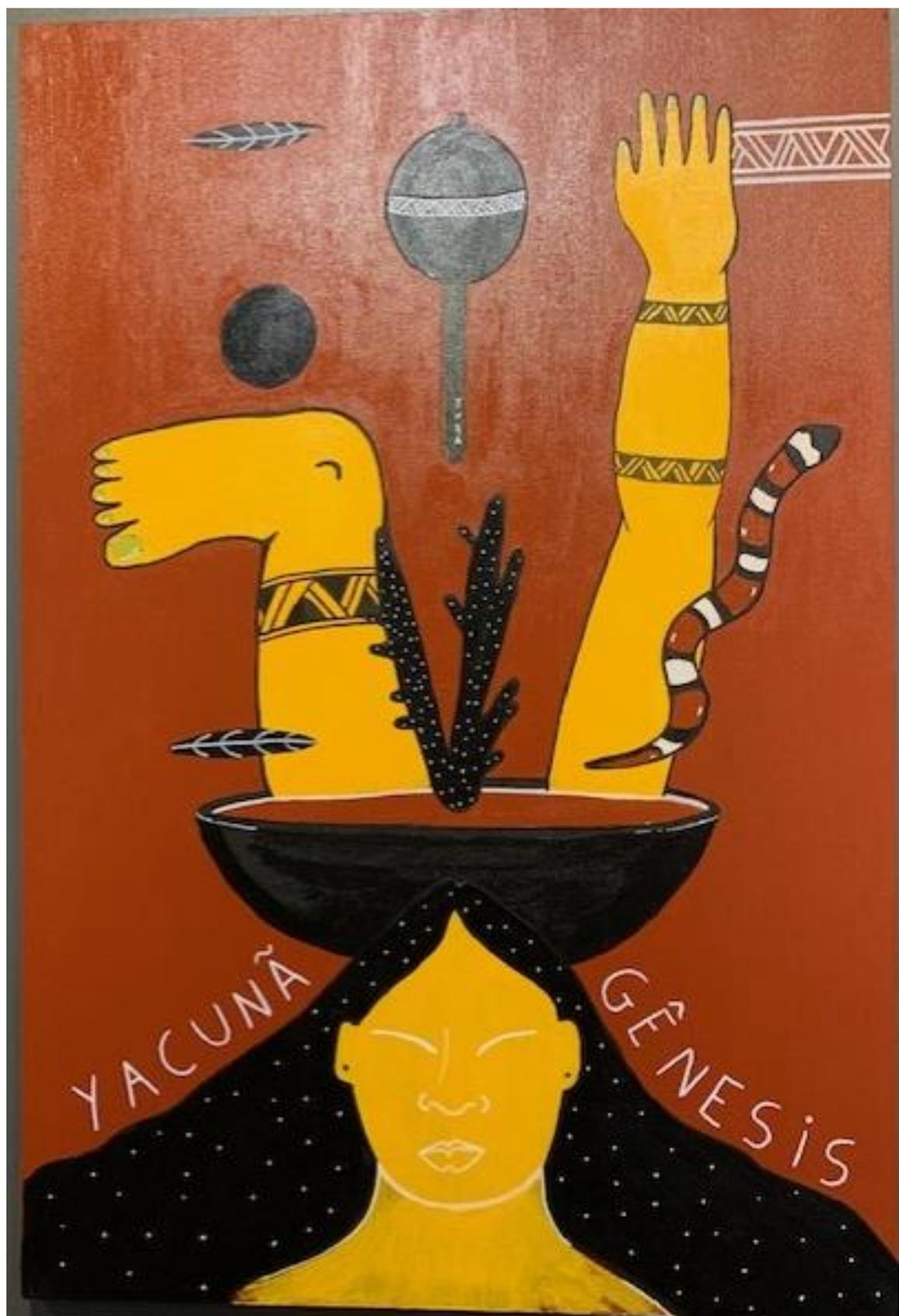
expropriação de sentido, à amnésia cidadina promovida por um presente produtivista”. Como foi visto anteriormente, o resgate e a valorização das memórias, símbolos e modos de vida contracoloniais dialogam sobremaneira com a prática decolonial, tornando-se, deste modo, uma das principais formas de despotencializar as narrativas que alimentam o homenzinho conservador que vive dentro de nós.

Ailton Krenak (2022, p. 70-71), no seu livro *Futuro ancestral*, realiza uma reflexão semelhante à de Geni Nuñez (2021) ao falar sobre novas possibilidades de intervenções que modificam o modo de vida urbano. A arte seria mais uma dessas possibilidades:

A cidade foi invadida pela indústria e pela produção e transformou a lógica de vida coletiva em vida privada. [...] Temos que reflorestar o nosso imaginário e, assim, quem sabe, a gente consiga se reaproximar de uma poética de urbanidade que devolva a potência da vida, em vez de ficarmos repetindo os gregos e os romanos. Vamos erguer um bosque, jardins suspensos de urbanidade, onde possa existir um pouco mais de desejo, alegria, vida e prazer, ao invés de lajotas tapando córregos e ribeirões. Afinal, a vida é selvagem e também eclode nas cidades.

Encerro este capítulo com as palavras das psicólogas Janaina Furtado e Andréa Zanella (2007, p. 321), em seu artigo *Artes visuais na cidade: relações estéticas e constituição dos sujeitos*:

Certamente não cabe à arte resolver problemas sociais, mas ela pode promover relações estéticas na tessitura urbana e engendrar, a partir dessas relações, reflexões éticas e políticas. Não cabe à arte suspender as diferenças que coexistem no entorno urbano e viabilizá-lo como um museu aberto, mas criar novas tramas urbanas com a arquitetura, com as paisagens e as pessoas. Acredita-se que a arte urbana pode promover experiências estéticas capazes de modificar os modos de ser e ampliar as relações que se estabelecem com o espaço.



A Gênese. Acrílica sobre tela. 2021/2022.

Yacunã Tuxá.

## CAPÍTULO 4 – O QUE VEJO E O QUE ME OLHA: NARRATIVAS DECOLONIAIS?

### 4.1 Camila Schindler

#### 4.1.1 Sobre a artista

Camila Schindler (@camilaschindler) é uma mulher cisgênero, de 30 anos (março de 2023), branca, soteropolitana, multiartista e tatuadora. Trabalha com diversas expressões artísticas e acumula mais de 09 mil seguidores no Instagram [mar. de 2024], rede social em que é mais ativa. Cresceu no bairro de Itapuã, em Salvador, e teve contato com as tradições artístico-culturais e religiosas do local, marcador importante de sua vida que carrega com muito afeto.

Já trabalhou e ainda trabalha com fotografia, pintura, muralismo, estampa, design gráfico e tudo que circunda o meio da criatividade. É encantada pela Psicologia, principalmente pela Psicologia Analítica, teoria na qual se debruça para estudar sobre o inconsciente coletivo e os arquétipos, ambos saberes invocados nas suas obras. Se identifica atualmente como ecofeminista e ecossocialista. Acredita que a única solução para o futuro é uma ruptura radical com a forma de vida capitalista (Schindler, 2020a).

Em seu site particular, Camila Schindler (2022) fala sobre sua prática artística, como combina diferentes técnicas e se desenvolve através da investigação sobre a poética das vivências subjetivas das mulheres e suas interações com a natureza, a fé e a sociedade. Desenvolve obras que entrelaçam imagens de um mundo natural/real a uma representação abstrata, na qual flutuam as forças imateriais que interagem com a vida humana. Parte das suas obras advém da sua pesquisa sobre os arquétipos e sua dimensão simbólica, cosmovisão animística, padrões orgânicos da natureza, e sua experiência como mulher, latina, nômade-andarilha.

Enquanto uma mulher ecofeminista e anticapitalista, Camila sempre tenta trazer aspectos políticos para a sua arte. Trabalha majoritariamente com o corpo cis e aborda questões como o direito ao aborto seguro, a maternidade, padrão de beleza, o direito ao trabalho, a terra e pautas identitárias como o antirracismo e a LGBTfobia. Como integrante do Instituto Políticas Alternativas para o Cone Sul (PACS), já ilustrou os livros: *Mujeres y conflictos ambientales: ni nuestros cuerpos, ni nuestros territorios: de la invisibilidad a la resistencia* (2020), publicado em PT/BR, em 2017, e republicado em ES, em 2020; *A fortaleza das mulheres: relatos sobre a militarização da vida* (2019); *Mulheres-territórios: mapeando conflitos, afetos e*

*resistências* (2021a), todos em português; *Teias de luta: narrativas feministas em resistências aos megaprojetos* (2021b) edição bilíngue (PT/ES); *Diálogos da terra e das águas: entrevistas da campanha* (2021c).

#### 4.1.2 A obra: conheça seu inimigo

No ano de 2021, durante o (des)governo Bolsonaro, Camila Schindler desenvolveu a ação *Conheça seu inimigo* (Figura 1 e 2), na qual espalhava pela cidade de Salvador cartazes lambe-lambe com informações sobre a realidade política e social brasileira. O lambe-lambe é uma modalidade artístico-visual, localizada no campo da Arte Urbana, que se propõe a:

[...] intervir no espaço da cidade, com o qual busca se relacionar mediante o diálogo numa lógica dialética. Atributos como a localização, a dimensão, as condições de acesso, o fluxo de pessoas, os impactos visuais e ambientais, tudo se incorpora ao processo de produção de arte urbana, isto é, do lambe-lambe (Padovani, 2019, p. 16).

Vera Pallamin (2000, p. 23-24) defende que a Arte Urbana é uma prática social, na medida em que:

Suas obras permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política. Perpassar a topologia simbólica da arte urbana é adentrar a cidade a partir de planos do imaginário de seus habitantes, incorporando-os, por princípio, à compreensão da sua materialidade.

Neste sentido o lambe-lambe é uma prática de baixo-custo, que consiste em colar cartazes feitos de papel nos muros, postes, pontos de ônibus das cidades. A cola, ou 'grude' como é chamada, é uma mistura simples feita com cola branca ( $\frac{1}{2}$ ) e água ( $\frac{1}{2}$ ) (Padovani, 2019).

As origens do lambe-lambe remetem ao final do séc. XIX na França e, originalmente, era utilizado para a publicidade de espetáculos ou mercadorias, portanto, desde os seus primórdios, o objetivo principal do lambe-lambe - na época chamado de 'cartazes publicitários' - consistia em chamar a atenção do espectador e transmitir sua mensagem ao maior número de pessoas possível. A prática do lambe-lambe se difundiu no restante da Europa durante a II Guerra Mundial, quando começou a ser utilizada como propaganda política dos partidos.

No Brasil, essa prática se popularizou durante a Ditadura Militar por ser barata, de rápida e fácil aplicação que possibilitava a disseminação do discurso revolucionário (Padovani, 2019). Ao me referir aos lambe-lambes como Arte Urbana,

não inclui aqui os lambe-lambes que possuem como objetivo fazer publicidade para alguns tipos de serviço, como é o caso dos anúncios de vendas ou alugueis, apesar da disputa pelos muros das cidades estes não se encaixam no conceito de Arte Urbana como proposta por Vera Pallamin (2000).

A série *Conheça seu inimigo* se mantém fiel à proposta original de disseminar uma mensagem e de ser uma arte marginal, no sentido de que não pede permissão do poder público para ser efetuada. A série também conta com mais duas ilustrações chamadas *Desigualdade*, *cobra* e *Moradia, cachorro*. Na divulgação da ação em seu *Instagram* a artista escreveu:

Conheça seu inimigo é uma ação direta de disseminação de artes e informações sobre a realidade política e social brasileira por meio de cartazes lambe-lambe.

Através dos simbolismos de mulheres e animais selvagens combatendo homens engravatados com capuz branco sobre o rosto, as artes denotam uma manifestação do poder da natureza contra o fascismo neoliberal que corrói a vida do território onde se instala.

Junto à arte duas notícias díspares se conectam. O intuito de ligar as manchetes é conscientizar sobre a relação da necropolítica com as mazelas sociais que somos submetidos.

Em um Brasil tomado pelo fascismo constitucional é importante saber quem financia e implanta esse sistema que legitima a desigualdade social, a violência, a destruição do meio ambiente e as barbáries que acontecem sistemicamente. É um projeto em andamento e precisamos urgentemente lutar contra quem o dissemina.

As artes estão disponíveis para download gratuito, só imprimir e colar nas paredes do seu território.

Link para download: [www.camilaschindler.com/conhecaseuinimigo](http://www.camilaschindler.com/conhecaseuinimigo)

O projeto é intermitente e busca a colaboração de pessoas. Uma vez por mês disponibilizarei uma nova arte, se você tiver sugestões de notícias\* para serem divulgadas, manda um e-mail.

\*Só aceitarei notícias com fontes de portais confiáveis. (Schindler, 2021, *online*)

Essa legenda acompanha um vídeo de divulgação que mostra Camila colando os lambe-lambes na orla do bairro Rio Vermelho<sup>33</sup>. Bairro boêmio de Salvador, conhecido por ser um 'reduto da esquerda' na cidade, nele podemos encontrar o Comitê dos partidos PT e PSOL. Nas imagens com o fundo vermelho é

---

<sup>33</sup> O vídeo conta com mais de 14 mil visualizações e está disponível em: [https://www.instagram.com/reel/CUI7xDIJK\\_j/](https://www.instagram.com/reel/CUI7xDIJK_j/).

possível ver mulheres pretas<sup>34</sup> e animais selvagens combatendo homens brancos engravatados, vestidos com capuzes da *Ku Klux Klan*, em referência ao governo neofascista que se instalou no Brasil em 2019 com a eleição de Jair Bolsonaro (PL), em 2018. Apesar de a artista usar o termo ‘fascismo’, de acordo com o cientista político Armando Boito Jr. (2021), é incorreto se referir ao governo bolsonarista com este termo, pois o correto seria usar o termo ‘neofascismo brasileiro’. De acordo com o autor, somente a utilização do termo ‘fascismo’ é muito genérico e não serve como instrumento analítico.

Nesse sentido, Boito Jr (2021, p. 5-7) define o fascismo como “[...] um movimento reacionário de massa enraizado em classes intermediárias das formações sociais capitalistas”. Já o neofascismo brasileiro “Trata-se de um movimento de massa da classe média e/ou da pequena burguesia que deve ser qualificado de reacionário, porque o seu objetivo político principal é a eliminação do pensamento e dos movimentos de esquerda”.

No seu artigo *O caminho brasileiro para o fascismo*, o autor nos dá um exemplo de por qual razão um dos objetivos do neofascismo brasileiro é eliminar os movimentos de esquerda:

Um exemplo: arma ideológica importante para combater a esquerda é o nacionalismo bolsonarista cujo conteúdo consiste, única e exclusivamente, em designar uma suposta homogeneidade da sociedade nacional como bem maior – homogeneidade apresentada, simultânea e contraditoriamente, como algo existente e algo ainda a ser atingido. Essa homogeneidade estaria ameaçada pelas lutas da esquerda e por seus valores – luta pela terra, luta pelos direitos dos trabalhadores, luta das mulheres, dos ambientalistas, da população LGBT, dos negros, indígenas e outras. A luta democrática e popular estaria do lado de fora da nação e ameaçaria sua suposta ou almejada homogeneidade interna (Boito Jr, 2021, p. 7).

Nesse aspecto é possível observar a ação do complexo colonial na psique do brasileiro que se identifica como um ‘nacionalista bolsonarista’ – o ego está identificado com o complexo. O desejo por uma ‘homogeneidade social’ não passa de um delírio conservador que tem como seus primórdios a política de imigração europeia “que realizaria um processo de embranquecimento da nação, em que a mistura e a superioridade biológica do branco seriam parte do método de realização da civilização nos trópicos” (Conceição, 2020, p. 41).

---

<sup>34</sup> O ‘preta’ aqui se refere à categoria de cor-raça presente no IBGE que faz referência a pele negra retinta (pigmentada). No final do séc. XX, os movimentos negros conquistaram a implementação da categoria ‘negro/a’ agregando as categorias de ‘pardos’ e ‘pretos’ para compor o censo demográfico. Não entrarei aqui nas discussões e polêmicas entorno da categoria ‘pardo’, recomendo a leitura do livro de Alessandra Devulsky (2021).

Essa política criada pela elite brasileira no séc. XIX teve como seu ferrenho defensor o médico eugenista Nina Rodrigues, que acreditava que a única salvação para o Brasil seria a eliminação dos negros e dos povos originários via mestiçagem, para que, desse modo, o Brasil se tornasse um país civilizado e próspero (Conceição, 2020). Em outras palavras, o objetivo era dizimar o fenótipo e culturas dos autóctones e das pessoas de origens/descendência africanas; e consolidar no Brasil uma ‘Europa tropical’.

Como esse projeto se mostrou falho, inclusive pela luta e resistência de parcela da população, o complexo colonial brasileiro, ao longo do tempo, foi se atualizando e agora seu objetivo não é mais homogeneizar fenotipicamente a população e sim homogeneizar a psique brasileira. Desse modo, qualquer manifestação dissidente da norma cis-branca-heterossexual-eurocêntrica-capitalista se configura como uma ameaça direta às narrativas produzidas pelo complexo colonial brasileiro.

Nesse sentido, vejamos agora como os lambe-lambes criados por Camila para a série *Conheça seu inimigo* ajudam a despotencializar as narrativas do complexo colonial. Por se tratar de uma Arte Pública (Alves, 2008) divulgada pelas ruas de Salvador/Ba e disponibilizada gratuitamente para que seja replicada em outras cidades, optei por analisar as primeiras duas imagens (Figuras 1 e 2) da série a serem compartilhadas pela artista nas suas redes sociais e coladas nos bairros de Salvador/Ba (Rio Vermelho e Centro). Em se tratando de lambe-lambes que foram espalhados em diferentes localidades e disponibilizados on-line para download, não irei analisar o entorno da obra, por isso coloquei a seguir (Figura 1 e 2) apenas a imagem disponibilizada pela artista. Infelizmente, não é possível ter acesso ao número exato de downloads realizados no site da artista, que atualmente [31 de março de 2024] encontra-se desativado.

Aqui se faz necessário salientar a importância das cores na relação entre psique-obra de arte. De acordo com a arteterapeuta Maria Urrutigaray (2011, p. 121), as cores estão diretamente relacionadas com as nossas emoções e a intensidade da energia psíquica:

Assim como as cores são uma variedade de ondulações da luz e provocam a sensação cromática, as emoções, do mesmo modo, também variam de acordo com a cor ou com a intensidade da energia psíquica. Poderíamos, então, por analogia, atribuir que a variação da intensidade ondulatória de luz assemelha-se ao movimento da energia psíquica e, portanto, poderíamos

associar o elemento cor com a emoção de acordo com a seguinte comparação: cor/luz = emoção/energia psíquica.

De acordo com a autora, a utilização de cores nas obras de arte facilita o trânsito de mensagens entre o inconsciente e o consciente, na medida em que as cores estão relacionadas a conteúdos de ordem pessoal, cultural e coletivos. Urrutigaray (2011, p. 129) ainda destaca que a saturação da cor (variação entre claro ou escuro) também influenciará na nossa percepção da cor, por exemplo, “[...] quanto mais suave for a cor, mais tênue será a emoção expressada”. Nesse sentido, é consenso na arteterapia que “A cor tem uma linguagem própria que fala diretamente às nossas emoções [...] podendo alternar estados afetivos e nos influenciar em decisões, gostos, esperanças e desejos” (Urrutigaray, 2011, p. 140).

Como dito anteriormente, ambas as imagens mostram mulheres pretas nuas enfrentando homens brancos engratados usando o capuz da *Ku Klux Klan* – que teve seus símbolos e discursos resgatados pela extrema-direita no Brasil, sobretudo, durante o período de eleição de 2018 e 2022. O plano de fundo com o tom de vermelho-carmesim mais escuro de ambas as figuras (1 e 2) é culturalmente/simbolicamente associado a dois elementos no ocidente: sangue e fogo. Portanto, é uma cor quente que representa as diferentes paixões, o perigo, a força, a vitalidade, o poder e a justiça. As combinações entre vermelho, preto e amarelo, presente nas duas figuras, está especificamente associado ao sentimento de ódio (Heller, 2013).

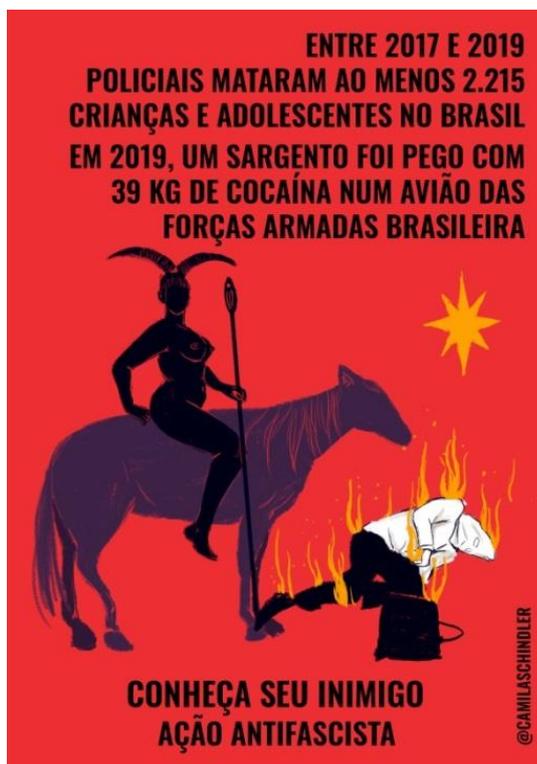
Por fazer analogia direta ao sangue e a força, a cor vermelha também se tornou um símbolo para os partidos comunistas e de esquerda. Com origens na Revolução Francesa, a bandeira vermelha foi utilizada no passado para sinalizar ao povo que manifestações públicas eram proibidas e, desse modo, a bandeira vermelha foi tomada e apropriada pelos revolucionários durante o massacre do Campo de Marte, se tornando um símbolo da revolução ao homenagear o sangue derramado dos seus companheiros de luta (Leite, 2014).

Os partidos comunistas e de esquerda do Brasil também incorporaram a cor vermelha como culturalmente associada a ideia de revolução, o que não significa dizer que tudo que possuir a cor vermelha terá conotação revolucionária, isto irá depender do contexto, dos elementos e do objeto a serem analisados. No que tange o trabalho de Camila, não é incomum encontrar a artista associando a cor vermelha

a ideia de revolução popular. É importante ter essas informações em mente quando olharem para as imagens.

#### 4.1.3 Violência, Cavalos.

**Figura 1 – Violência, Cavalos.**



FONTE: Schindler (2022).

A figura 1, que recebe o título de *Violência, cavalos*, mostra uma mulher preta, nua e com chifres, montada em um cavalo roxo (sem selas), empunhando uma lança. Aos pés do cavalo aparece um homem branco engravatado, com sua maleta de trabalho (do tipo executivo ou político), queimando em posição fetal e acima da sua cabeça brilha uma estrela amarela. Na imagem encontram-se os dizeres: “Entre 2017 e 2019 policiais mataram ao menos 2.215 crianças e adolescentes no Brasil. Em 2019, um sargento foi pego com 39kg<sup>35</sup> de cocaína num avião das forças armadas brasileiras”; “Conheça seu inimigo” e “Ação antifascista”.

Como dito anteriormente, dentre as muitas possibilidades de associações encontradas em dicionários de cores e símbolos utilizados nesta dissertação, a que

<sup>35</sup> Aqui a artista se refere ao sargento Manoel Silva Rodrigues, detido na Espanha, em junho de 2019, transportando 39 kg de cocaína em um dos aviões da Força Aérea Brasileira que dava apoio à comitiva de Jair Bolsonaro. A notícia está disponível no link: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/fab-expulsa-sargento-presos-com-37-kg-de-cocaina-em-voos-da-comitiva-presidencial/>.

se destaca e parece dialogar com os elementos utilizados na imagem é associação tipicamente ocidental entre a cor vermelha e a emoções como o ódio e a raiva, sobretudo quando aparece nesta tonalidade de vermelho empregada por Camila. Neste sentido, a combinação de cores (vermelho, preto, amarelo) aparenta funcionar como uma espécie de convite à indignação, como sugere Eva Heller (2013) no seu livro *A Psicologia das cores* – sentimento ressaltado pelas palavras que acompanham a imagem.

Apesar do foco do trabalho ser as imagens não posso deixar de me debruçar no texto que as acompanha. Analisar o texto também faz parte da contextualização social e política que o Brasil vivia em 2022 e vive até hoje.

Fazendo jus ao título da obra, recorro ao *Atlas da Violência 2021*, um dos mais importantes portais governamentais que organiza e disponibiliza informações sobre violência no Brasil. Na sua edição mais recente (2021), o relatório indica que, a partir de 2018, as taxas de homicídios entre adolescentes e jovens entre 15 e 29 anos diminuiu consideravelmente (15,3%). Apesar disso, o relatório aponta que ainda morrem em média 64 jovens, em sua maioria homens, assassinados por dia no Brasil. No tocante ao que se refere a armas de fogo, o gráfico também indica uma diminuição considerável (15,8%) de mortes no Brasil, quando comparados aos dados obtidos em 2009. O gráfico não faz menção a raça e a idade desses mortos (Cerqueira *et al.*, 2021).

Apesar do *Atlas da Violência 2021* (Cerqueira *et al.*, 2021) indicar uma diminuição no número de mortos, o relatório não traz dados precisos sobre a violência contra crianças e adolescentes por meio de arma de fogo; ademais, o relatório também indica um aumento de 88,8% das Mortes Violentas por Causa Indeterminada (MVCI) quando comparados aos dados obtidos entre 2017 e 2019. Esta discrepância pode indicar tentativas do Governo Federal bolsonarista de mascarar as reais estatísticas, além disso, o relatório admite sofrer com problemas de subnotificações o que compromete a sua fidedignidade. De antemão, essas estatísticas não parecem condizer com o que é mostrado nos noticiários locais e nacionais do Brasil.

Dado o *modus operandi* do governo Bolsonaro, optou-se por realizar uma busca por outra instituição de pesquisa não-governamental, a fim de colher mais informações. Uma pesquisa realizada pela ONG Instituto Sou da Paz (ISP),

intitulada *Violência armada e racismo: o papel da arma de fogo na desigualdade racial (2021)*, demonstrou que em 2019 78% das vítimas por arma de fogo no Brasil eram negras, e com relação às crianças destaca que:

Mesmo entre as crianças e adolescentes até 14 anos chama a atenção a maior participação da violência armada entre as negras, cuja proporção de mortes por agressão com arma de fogo é duas vezes superior em comparação às não negras. Em termos de taxa de mortalidade por 100 mil habitantes neste grupo etário, ainda que bem menor do que a observada na população geral, destaca-se da mesma forma a desigualdade na vitimização das crianças e adolescentes negras por agressão com arma de fogo, com taxa 3,6 vezes maior do que de não negras em 2019. (ISP, 2021, p. 09).

Diante desse cenário não se pode negar que são as mães negras as que mais sofrem com os assassinatos de suas crianças. O livro *Não. Ele não está*, a jornalista Maíra D. Brito (2019, p. 12) aborda como a dor inominável de perder um/a filho/a pelas mãos da polícia se transformou em combustível para que essas mulheres-mães se transformassem em ativistas e se organizassem politicamente, a fim de mudar esse cenário. O livro, fruto da pesquisa de mestrado da autora, acompanha duas mães do grupo Mães de Manguinhos (RJ)<sup>36</sup> que tiveram seus filhos assassinados pelo Estado brasileiro. Em uma perspectiva interseccional, ela diz:

[...] a escolha de tratar desse tema desde a perspectiva das mães negras cujos filhos foram assassinados, aquelas pessoas que, após as tragédias, seguem experimentando uma morte em vida, ao mesmo tempo em que buscam estratégias de sobrevivência e resistência, traz importantes elementos para o enfrentamento da violência contra a população e, também, da violência geral.

A dor e a raiva pela maternidade interrompida se torna a cola que une esse grupo semelhante a tantos outros, como as Mães de Maio. Em resumo, o que estamos vendo aqui é o braço armado do Estado-racista exercendo a sua biopolítica (Foucault, 2022)<sup>37</sup>, que, sob a justificativa de uma suposta ‘guerra às drogas’, vem assassinando crianças e jovens periféricos (em sua maioria negros) do Brasil.

<sup>36</sup> O grupo é formado por mães que tiveram seus filhos e filhas assassinados pela polícia do Rio de Janeiro.

<sup>37</sup> Foucault, no seu livro *História da Sexualidade I*, escreve sobre o direito de morte e o poder sobre a vida. De acordo com o autor, a partir do séc. XVIII o desenvolvimento dos conhecimentos a respeito da vida em geral modificou o privilégio característico do poder soberano [Estado] que outrora era matar: “[...] o velho direito de *causar* a morte ou *deixar* viver foi substituído por um poder de *causar* a vida ou *devolver* a morte” (Foucault, 2022, p. 149). Esse direito sobre a vida que o autor chamou de biopoder ancorava-se em duas formas principais: a primeira em um poder disciplinador sobre a anátomo-política do corpo humano; e a segunda em uma série de intervenções e controles reguladores sobre uma biopolítica da população. Sendo assim, a biopolítica gira em torno de

E é esse mesmo braço armado que relativiza/acoberta uma infinidade de crimes cometidos pelas elites brasileiras que seguem impunes, como exposto por Camila no seu lambe-lambe. Aqui não posso deixar de resgatar o filósofo e historiador camaronês Achille Mbembe (2018, p. 18), que, a partir do conceito formulado por Foucault, cria o conceito de necropolítica citado pela artista. No livro, de mesmo título, o autor escreve:

[...] racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder “este velho direito soberano de matar”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado. Segundo Foucault, essa é “a condição para a aceitabilidade do fazer morrer”.

A necropolítica seria, portanto, uma organização e execução da política que privilegia e naturaliza a morte de membros da sociedade que são considerados indesejados pelo poder hegemônico, como, por exemplo, imigrantes, negros/as e pessoas em situação de vulnerabilidade social (Mbembe, 2018). A imagem da figura 1 parece subverter essa ordem quando é ela quem permanece viva e a personificação desse Estado-assassino é quem morre.

Digo que essa figura encarna a personificação do Estado-assassino, partindo do pressuposto que a crítica de Camila se dirige aqui ao Governo bolsonarista, majoritariamente composto por: homens cis, brancos com ideias supremacistas, heterossexuais, ricos, e com serias tendências neofascistas. Ao combinar essas frases com a imagem de um homem-cis-branco vestido com o capuz da *Ku Klux Klan* e roupas tipicamente utilizada por políticos ou executivos, minha psique não pode deixar de fazer essa associação.

Ressalto se tratar de uma mulher preta por estar a par das discussões entorno do colorismo no Brasil. A pesquisadora Alessandra Devulsky (2021, p. 13-32), no seu livro *Colorismo*, identifica o colorismo como um subproduto do racismo, desse modo, ela escreve, ele é:

Um sistema sofisticado de hierarquização racial e de atribuição de qualidades e fragilidades que, no Brasil, é oriundo da implantação do projeto colonial português quando da invasão do território. Um sistema de valoração que avalia atributos subjetivos e objetivos, materiais e imateriais, segundo um critério fundamentalmente eurocêntrico. Seja em torno do fenótipo, seja com relação à carga cultural expressa pelo sujeito, a categorização do quanto um indivíduo é negro só ocorre após a leitura de que ele não é branco [...] Para além da pigmentação da pele, o colorismo leva em conta toda e qualquer marca de africanidade relevante na indicação

---

regulação de processos biológicos como: “a proliferação, os nascimentos e mortalidades, o nível de saúde, a duração da vida, a longevidade” (Foucault, 2022, p. 150), etc.

de seu pertencimento não branco, hierarquizando os sujeitos de acordo com o número e a intensidade dessas características.

Em se tratando especificamente de mulheres pretas, elas estão mais susceptíveis a: vulnerabilidades sociais, evasão escolar, ao preterimento afetivo, a sub-representação midiática e a dificuldade de conseguir empregos formais - com exceção do serviço doméstico que, no Brasil, é majoritariamente exercido por mulheres pretas (Devulsky, 2021). Ao escolher essa figura para protagonizar essa luta, Camila tanto exalta a potência dessas mulheres - simbolizada pelo par de chifres que “[...] implicam ideias de força e poder” (Cirlot, 1984, p. 158) adornando a sua cabeça - quanto denuncia o fato de serem elas as mais interessadas na mudança do regime colonial-capitalístico. Aqui não posso deixar de evocar a fala de Angela Davis (2017, informação oral) proferida durante sua visita a Salvador: “Quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela”<sup>38</sup>.

Camila é uma estudiosa da psicologia analítica e aqui também não posso deixar de fazer a associação com os estudos dos simbolismos alquímicos, nos quais o fogo, dentre tantas associações, aparece fortemente relacionado à ideia religiosa de purificação, redenção e purgatório (Edinger, 2006). Não é por acaso que esse mesmo método foi empregado pela Igreja Católica na chamada caça às bruxas e utilizado pela *Ku Klux Klan* quando cometiam seus crimes. O fogo também aparece associado à imagem do Espírito Santo que, no catolicismo, purifica a suposta maldade impregnada no outro. Nessa imagem quem queima não é a Outridade (Silva, 2014) - nesse caso as bruxas, as feiticeiras e os não-brancos -, mas sim o símbolo de um regime político que não admite as pluralidades de saberes e existências.

Outro aspecto que precisa ser evidenciado na imagem é a nudez da mulher. Ela é uma mulher preta com curvas que não se encaixariam nos padrões de extrema magreza exigidos socialmente para as mulheres ocidentais. Talvez ela esteja nua para mostrar essas curvas aos espectadores, afinal, uma mulher extremamente magra e decidida a pertencer aos padrões dificilmente venceria uma luta corporal.

---

<sup>38</sup> Fala proferida durante a visita de Angela Davis a Universidade Federal da Bahia (UFBA) no dia 25 de julho do ano de 2017. Data em que se comemora o Dia Internacional da Mulher Negra Afro Latina Americana e Caribenha, por este motivo o mês de julho é conhecido como o Julho das Pretas e condensa uma agenda voltada para o fortalecimento da ação política coletiva e autônoma das mulheres negras nas diversas esferas da sociedade. O discurso está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=waCyuZZap9I>.

Ou talvez sua nudez seja uma recusa aos simbolismos evocados pelas vestimentas que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2020), vão indicar: posições/funções sociais, pertencimento a um determinado grupo, personalidade, indicador de virtudes/caráter de quem a veste, determinado tempo histórico, dentre outras coisas.

A figura parece querer abdicar de características que, na Psicologia Complexa, geralmente são atribuídas à persona que, grosso modo, é definida por Nise da Silveira (2023, p. 102) como:

Para estabelecer contatos com o mundo exterior, para adaptar-se as exigências do meio onde vive, o ser humano assume uma aparência que geralmente não corresponde ao seu modo de ser autêntico. Apresenta-se mais como os outros esperam que ele seja, ou como ele desejaria ser, do que realmente como é. A essa aparência artificial Jung chama persona.

Como essa mulher preta que aparenta ser uma guerreira empunhando uma lança pode apresentar-se como os outros esperam que ela seja, tendo em vista a sociedade machista e racista na qual estamos inseridos? A guerreira aqui aparece não como a figura da mulher negra que suporta todas as mazelas sozinha e calada, mas sim da guerreira que vai para a luta. Feministas negras como Patricia Hill Collins (2016), no seu texto *Aprendendo com a outsider within*, e Lélia Gonazalez (2020), no texto *Racismo e sexismo na cultura brasileira*, já discutiram os malefícios dos estereótipos criados para as mulheres negras, que tanto as aprisiona quanto as desumaniza.

A figura também aparece sem rosto, o que indica que ela pode ser qualquer pessoa. Isso pode tanto facilitar os mecanismos de projeções induzindo o/a espectador/a a imaginar-se como essa mulher, quanto reforçar que não é a aparição de uma figura personificada (liderança) que fará o enfrentamento sozinha. A sua imponência no cavalo e a lança em sua mão indica que se trata de uma guerreira (imagem arquetípica), alguém que tem inclinações para o combate. Nas palavras de Juan-Eduardo Cirlot (1984, p. 293), o/a guerreiro/a psicologicamente simboliza: “Antepassados. Forças latentes da personalidade que se dispõem a prestar ajuda à consciência”. A figura sem rosto não deixa explícitos os sentimentos que se passam no rosto da mulher, contudo, a sua postura corporal rígida e ereta indica que ela está tensa ou em estado de alerta enquanto posiciona o seu rosto em direção ao/a espectador/a.

A escolha de utilizar o cavalo também não é mera coincidência. Como aponta Denise Ramos *et al.* (2005, p. 76), no livro *Os animais e a psique vol. 1*, “O cavalo é

o animal que mais tem prestado serviços ao homem, acompanhando-o ao longo de toda a sua evolução”. De certo, nem todos esses serviços prestados levaram em consideração o bem-estar e os desejos dos animais. Ao relacionar a imagem do cavalo ao feminino, a autora diz que “A cultura patriarcal apresenta ditos populares que igualam o cavalo e a mulher como propriedade do homem. Muitas vezes a mulher chega a ser menos valorizada que o animal” (Ramos *et al.*, 2005, p. 88).

Talvez, por conta desta comparação, o animal apareça na cor roxa, cor muito utilizada como símbolo dos movimentos feministas e presente na bandeira Labrys utilizada pelo movimento lésbico dos anos 70 (Heller, 2013). Na imagem, mulher e animal parecem formar uma aliança para derrotar aqueles que há séculos vêm tentando domesticá-los. Aqui, o complexo colonial atua na animalização da mulher preta igualada ao cavalo e na subordinação humana e animal às vontades do homem branco.

Apesar de Camila imaginar um combate entre eles, ao lançar um olhar mais apurado para a imagem é possível perceber que, apesar da mulher empunhar uma lança, o homem caído não parece ter sido morto por ela, afinal, onde está a perfuração da lança ou o sangue derramado? Em vez disso, ele jaz caído no chão em chamas. Como isso aconteceu? Foi a mulher quem fez isso com ele? Se o fez, a imagem não deixa pistas de como isto aconteceu. Ou ela já o encontrou nesse estado? E o que significa a estrela pendendo acima do corpo? Seria uma alusão ao mito cristão da Estrela-guia ou uma alusão aos milhares de anos em que as estrelas serviram de orientação para os viajantes/marinheiros? São hipóteses que cada psique responderá à sua maneira.

Ao meu ver, a estrela, que de maneira geral simboliza a consciência (ARAS, 2020), talvez deseje demonstrar à consciência do/a observador/a que não é por meio da luta física que se vencerá esta guerra. E que, a princípio, essa figura colonial-capitalística já se encontra derrotada. A imagem não indica se a figura masculina ateou fogo a si mesma ou se alguém fez isto a ela. Pensando na atual situação climática do planeta não é difícil concluir que o modelo de vida colonial-capitalístico no qual estamos submetidos está ‘queimando’ todos os seus recursos e condenando a si mesmo ao colapso - voltarei neste ponto em outro momento do texto. Entretanto, o colapso iminente desse modelo não significa o seu fim e, talvez por isso, a figura da mulher apareça tensa empunhando uma arma. Ela parece ter se

desnudado de todas as suas personas (rosto e roupas) e agora se prepara para guerrear por/defender um futuro incerto.

Conscientemente ou não, Camila Schindler conseguiu condensar em uma imagem pautas caras para o movimento de mulheres negras. Além de abordar o direito à maternidade, historicamente negado às mulheres negras e denunciar a necropolítica do Estado; Camila colou a força ancestral da mulher preta em aliança com o animal no centro da imagem. E a força da mulher negra não vem dissociada da raiva, como sugere o tom de vermelho escolhido. Trabalhos como os de Audre Lorde (2019) e Mayana Soares (2022) discorrem sobre os efeitos do afeto da raiva na vida de mulheres negras e como ele pode ser um combustível para a resistência - no caso das Mães de Manguinhos ela se tornou combustível para a formação de um grupo ativista. Mayana Soares (2022, p. 231, grifo da autora), uma mulher negra e sapatão, escreve que:

Nossa raiva é outra coisa: é combustível que pode nos resgatar a vida. A raiva é uma ferida ancestral aberta, ainda pulsante, em corpos negros e lgbtquia+. Ela não nos define, não nos resume, mas compõe parte significativa do que nos tornamos. Então, sim, mulheres negras, em todo o mundo, estão com raiva. Mas, não como um adjetivo essencialista da condição de ser, e sim como resultado dessa ferida.

Outro aspecto central na obra de Camila é que a artista faz a importante distinção de que o inimigo é a branquitude, afinal, são os homens cis-brancos-heterossexuais os donos da terra, os bilionários e os principais líderes políticos mundiais que possuem poder e recursos para ditar os interesses do Estado. O historiador Willian da Conceição (2020, p. 23), no seu livro *Branquitude: o dilema racial brasileiro*, irá defini-la como:

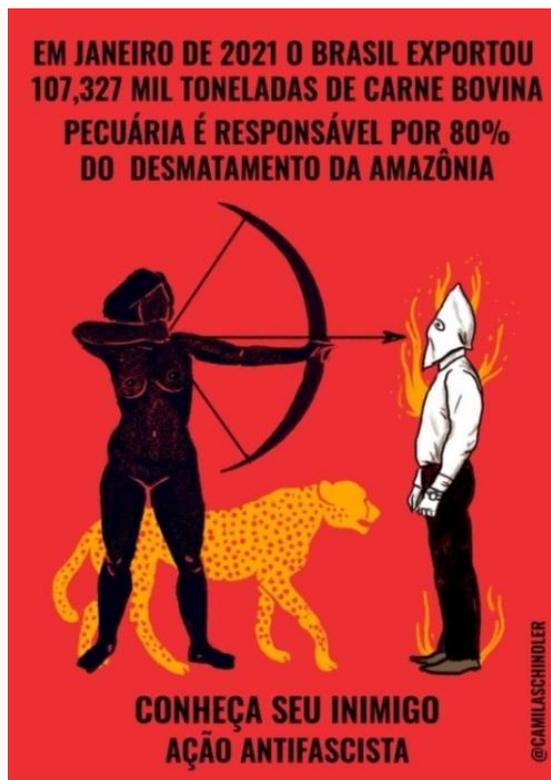
Os estudos contemporâneos da branquitude têm convencionado concebê-la como fenômeno histórico, de caráter interseccional e relacional em sociedades marcadas por desigualdades raciais e sociais advindas do colonialismo ou do imperialismo (Frankenberg, 1999, 2004). A branquitude seria, ainda, um lugar estrutural de vantagem e de privilégios “raciais” baseados em práticas e identidades culturais, não necessariamente marcadas ou fixas, mas nas quais a brancura é estabelecida como valor simbólico e material. Nesse lugar, poderíamos observar a brancura agir por meio das e nas relações de poder, produzindo dessa forma violências sociais e epistemológicas permanentes (Frankenberg, 1999, 2004; Crapanzano, 1985; Schucman, 2012, 2014; Conceição, 2014, 2017).

A política de embranquecimento e o colorismo citados anteriormente estão diretamente relacionados a essa noção de branquitude que coloca o indivíduo branco como o sujeito universal e o padrão a ser atingido. Camila parece ter noção do privilégio que a sua brancura lhe confere e adotou como política pessoal retratar

apenas mulheres não-brancas em suas obras. Apesar de louvável e política essa escolha de Camila não a impede de cair em estereótipos racistas - que serão tratados no final desta sessão -, por fim, isto só nos mostra mais uma vez a ação daquele homenzinho na psique dos/as brasileiros/as.

#### 4.1.4 Desmatamento, Onça

**FIGURA 2** – Desmatamento, Onça.



FONTE: Schindler (2022).

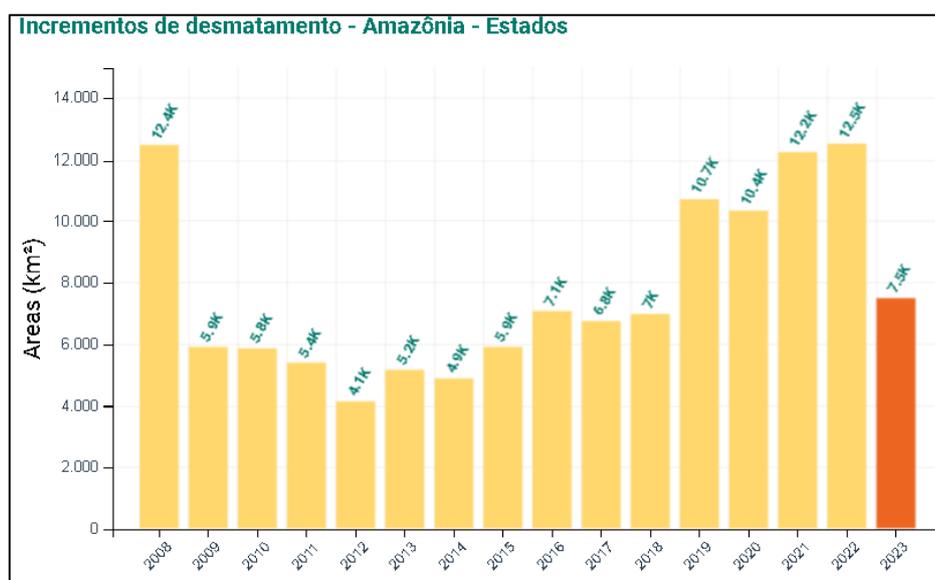
Como essa imagem possui muitos elementos semelhantes a anterior não me deterei aqui ao que se repete e sim no que difere uma da outra. Mais uma vez vemos uma mulher preta guerreira em uma aparente aliança humano-animal ameaçando enfrentar um homem branco, engravatado e com um capuz da *Ku Klux Klan*. Dessa vez, o homem está de pé, em chamas, e parece olhar diretamente para a ponta da flecha empunhada pela mulher acompanhada de um jaguar, símbolo da fauna brasileira. Na imagem encontram-se os dizeres: “Em janeiro de 2021 o Brasil exportou 107,327 mil toneladas de carne bovina. Pecuária é responsável por 80% do

desmatamento da Amazônia”; “Conheça seu inimigo” e “Ação antifascista”<sup>39</sup>.

Tanto os dizeres quanto a escolha do animal e do instrumento parecem indicar que se trata agora de uma mulher indígena e não uma mulher negra. Digo isso, pois os mais afetados pelo desmatamento da Floresta Amazônica são os animais e os povos originários da região. Não que os territórios e populações urbanas não sejam afetados pela destruição da Floresta Amazônica, contudo, diferente dos povos da cidade, os povos originários e animais veem a sua casa e fonte de alimento serem destruídas por queimadas e garimpos.

A plataforma TerraBrasilis (2023)<sup>40</sup> mostra, no gráfico 1, *Incrementos de desmatamento – Amazônia – Estados*, o aumento do desmatamento em decorrência do plantio de grãos, da pecuária e do garimpo ilegal; nota-se que, a partir do governo Temer (MDB, 2016-2019), e, principalmente, no de Bolsonaro (PL, 2019-2022), os números aumentaram consideravelmente:

**Gráfico 1** - Incrementos de desmatamento – Amazônia - Estados



Fonte: TerraBrasilis (2023)

Os estados mais afetados foram: Pará (42.29%), Mato Grosso (19.11%) e Amazonas (13.46%) (Terrabrasilis, 2023). Caroline Salomão e colaboradores (2021),

<sup>39</sup> A notícia parece ter sido retirada desta reportagem:

<https://www.brasildefato.com.br/2019/09/05/pecuaria-e-responsavel-por-80-do-desmatamento-na-amazonia-afirma-pesquisadora>.

<sup>40</sup> O portal TerraBrasilis é uma plataforma web desenvolvida pelo Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE) para acesso, consulta, análise e disseminação de dados geográficos gerados pelos projetos de monitoramento da vegetação nativa do instituto como o Projeto de Monitoramento do Desmatamento na Amazônia Legal por Satélite (PRODES) e o DETER (levantamento rápido de alertas de evidências de alteração da cobertura florestal na Amazônia, feito pelo INPE).

membros do Instituto de Pesquisa Ambiental da Amazônia (IPAM), ressaltam que “[...] as Tis [terras indígenas] e as Ucs [unidades de conservação] são as categorias fundiárias mais preservadas da Amazônia”. Por esse motivo, é comum ouvir que os povos originários são os ‘guardiões da floresta’.

Apesar das reservas indígenas serem mais bem conservadas quando comparadas com outros territórios, elas não estão imunes às invasões ilegais por meio de garimpeiros, madeireiros e fazendeiros. A prova disso é a crise humanitária dos Yanomami que chocou o mundo em janeiro de 2023. A invasão e devastação desses territórios impactam diretamente nos modos de vida desses povos e suas cosmologias, como evidencia Braulina Baniwa (2018, p. 166):

Para se entender os lugares sagrados é preciso descrevê-los, estão em toda parte, nas margens dos rios, do mar, outro lado do mar, dentro da floresta e assim por diante. Esses lugares são responsáveis pela manutenção ou manejo e na reprodução de conhecimento de todos os seres vivos da natureza ou biodiversidade. Tal entendimento, muito difícil de ser reconhecidas e valorizados pelos não indígenas, aos olhos de quem não sabe vê é isso mesmo é apenas uma mata é apenas um rio, para nós ali tem vidas, tem nossa historia de vida, esse poderíamos dar nome de código florestal na lei do estado brasileiro, os mesmo garante segurança alimentar aos que ali vivem seja humanos ou não humanos.

Se, por um lado, o modelo colonial-capitalista enxerga a natureza como matéria-prima disponível para a exploração, os povos originários a enxergam como companheiras, como explica Izaquias João (2023, p. 111-112):

Para nós Kaiowá, as plantas não são apenas recursos. Cada uma possui uma função no mundo terrenal que vai além de sua utilidade para os humanos, porque, além de formar parte da vida terrestre, elas nos trazem conhecimentos e colaboram equilibrando o espaço sociocosmológico. Se a ideia de domesticação nas sociedades não indígenas está ligada ao progresso, à evolução ao controle e à subjugação, no pensamento kaiowá entendemos que é urgente desvincular a ideia de submissão das plantas e destacar que elas nos trazem conhecimentos ancorados nos preceitos de existência e no surgimento dos vegetais.

Retornando a imagem, identifico um primeiro problema. Talvez para atender a alguma noção de estética ou para não fugir de uma combinação de cores agradável para os olhos, a artista decidiu representar a mulher como uma mulher de cor preta. Por que ela não a representou como uma mulher que carrega indumentárias e adornos de origem indígena<sup>41</sup>, já que fez uso de signos relacionados à cultura indígena e colocou uma frase que faz referência a problemas enfrentados majoritariamente pelos povos originários?

---

<sup>41</sup> Como, por exemplo, o cocar que é sagrado para os povos originários e os adornos feitos de miçangas que esteticamente diferem em muito das miçangas feitas pelo povo de axé.

Por trás dessa simples escolha reside um problema antigo. Por exemplo, Ricardo Santos, Bruno Guimarães e Alessandra Simoni (2023), no artigo *Cor ou raça: indígena?*, escrevem que a categoria ‘indígena’ só foi adicionada no censo brasileiro em 1991, sem especificações de linguagem ou etnia, após a constituinte de 1988. Antes disso, até a década de 70, acreditava-se que, por meio da miscigenação e do embranquecimento, a população indígena iria desaparecer. Como pode uma população que estava aqui antes mesmo do ‘Brasil’ existir ter a sua categoria implementada no senso nacional apenas em 1991? Apesar do censo de 91 ser um marco importantíssimo para a luta indígena, ele possuía uma série de problemas que envolviam subnotificações, generalizações e apagamentos. Outro problema identificado, desta vez pelo antropólogo Rodrigo Ribeiro (2022, p. 19, grifo do autor), foi o:

[...] expressivo contingente populacional passível de se declarar indígena, mas que prefere assumir a condição de pardo. Tendo isto em vista, há que refletir sobre os motivos da “preferência” em adotar a condição étnico racial **parda** em detrimento da **indígena**. Ora, essa “escolha” não é fruto de uma decisão individual, ocorrida fora das relações sociais. Ao contrário, há de se considerarem as várias formas de pressão que inibem a autoafirmação indígena. Dito de outro modo, seria preciso considerar como **as ações racistas “incentivam” as pessoas a se autodeclararem como “pardas”,** em lugar de “indígenas” – ou mesmo “pretas”.

De modo a evitar confusões entre negros pardos e indígenas ou evitar esteriótipos ligados à aparência indígena, a artista poderia ter implementado na obra outros signos que remetessem à cultura indígena. Portanto, quando Camila utiliza um signo indígena (arco-e-flecha), um animal que possui maior densidade populacional na Amazônia e a problemática que mais atinge os povos originários sem retratar a figura de um/a indígena no lambe-lambe, a artista acaba centralizando o conflito racial do Brasil entre negros vs. brancos, o que, por sua vez, contribui para a invisibilização de outras lutas identitárias como as indígenas e as amarelas.

Outro problema identificado aparece no título da obra *Desmatamento, Onça*. De acordo com o levantamento feito por Denise Ramos *et al.* (2005, p. 183), a palavra ‘onça’ possui origem francesa, ou seja, antes da colonização o maior predador de *Abya Yala* possuía outro nome:

Onça, ou jaguar são nomes que designam em diferentes culturas o mesmo animal. A palavra “jaguar” é derivada de *juauraitè*, termo de origem tupi que se refere aos mesmos mamíferos felídeos da espécie *Felis onca*. Já a palavra “onça” vem do francês *once*, oriunda do francês arcaico *lonce*, que por sua vez derivou do latim popular *luncea* ou *lyncea*, e foi introduzido no

Brasil no século XVI.

Se o intuito da artista foi, em algum momento, dar destaque e protagonismo aos povos originários, melhor seria utilizar uma nomenclatura que tivesse como origem uma língua ancestral. O jaguar é considerado um animal sagrado para diversos povos originários (Tukano, Bororo, Kaingangue, Maias, Kamaiurá, Kuikúru, Kamaturá, dentre outros) e está presente em diversas lendas e mitos da criação desses povos; em alguns casos, caçar ou ingerir a carne do jaguar é proibido e fazer isso pode trazer grande malefício para a aldeia (morte, doenças, punições divinas, etc.) (Ramos *et al.*, 2005). Infelizmente, esse animal, que outrora fora venerado, tem sofrido imensamente com o desmatamento dos seus territórios e a sua caça é ilegal. Hoje, ele compõe a lista de animais ameaçados de extinção (Brasil, 2022).

Assim como as águas e as matas são sagradas e companheiras dos povos originários também o são os animais. Cacique Babau (2023, p. 36-37), no seu texto *Retomada*, explica como os Tupinambás possuem uma relação de parceria com os animais que envolvem a plantação e a partilha dos alimentos. Refletindo sobre essa relação, ele diz:

Como podemos achar que somos os únicos com direito à terra? E o direito dos pássaros de terem suas árvores para pousar, cantar e fazer ninho? E o direito da preguiça de ter sua árvore para morar? E o direito do tatu de ter uma terra para cavar e morar dignamente? Por que só o ser humano acha que pode viver dignamente sobre a terra? Nós, Tupinambá, não pensamos assim [...] precisamos chegar a um meio-termo para todo mundo sobreviver sem precisar destruir o outro. E nós encontramos. Ninguém é ofendido pela natureza lá. Só os brancos continuam achando que a natureza é o problema.

Na imagem, mulher e jaguar se juntam para um aparente enfrentamento do homem branco que, mais uma vez, simboliza a elite agrária branca que, em nome do lucro, queima e destrói territórios e parentes (humanos e não-humanos). Digo aparente porque a sua flecha ainda não foi lançada e ambos parecem aguardar que o outro faça o primeiro movimento.

Na figura 2, Camila dá, mais uma vez, protagonismo à figura de uma mulher que socialmente segue tendo suas necessidades invisibilizadas. Pensando no recorte específico de uma mulher indígena, Eliane Potiguara (2018, p. 99) conta em seu livro *Metade cara, metade máscara*, como as mulheres indígenas têm sofrido duplamente com a herança colonial impregnada nos homens indígenas:

De certa forma, o homem, obrigatoriamente, assumiu um papel machista para a defesa de sua família. No contato com o colonizador, esse homem adquiriu os vícios dos estrangeiros. Hoje, os povos indígenas trazem

marcas dessa colonização e da neocolonização também imposta, por isso precisamos reconstruir o gênero entre povos indígenas e reconstruir nossas histórias.

Creuza Prumkwyj Krahô (2023, p. 129-134), no seu texto *Mulheres-cabaça*, identifica a mesma problemática quando se da conta que:

Os mensageiros da aldeia são os homens, para dar notícia, para distribuir. Mais é falsidade os homens explicarem tudo, porque eles não sabem tudo. [...] Ao pesquisar, vi que a maioria das coisas não é do jeito que estão registradas, porque são as mulheres que fazem e os homens que contam [...] as mulheres mantêm vivas na aldeia as práticas de resguardo e cuidado com o corpo, elas têm essa memória. Elas sabem qual alimento deve ser usado, como deve ser comido. Todo o processo de iniciar o resguardo, vivê-lo ao longo do tempo e finalizá-lo tem o intuito de produzir uma renovação na comunidade e na vida das pessoas. Assim, renova-se a vida da mulher, do homem, da menina e do menino – de todos.

Aqui vemos mais uma vez o complexo colonial atuando na psique desses homens a que Creuza Krahô se refere, ninguém está a salvo da sua atuação. Nos seus lambe-lambes, Camila dá protagonismo às mulheres negras, a alguns aspectos da luta indígena (mesmo que de maneira torta) e também identifica a branquitude-colonial-capitalista como o grande problema a ser combatido. Contudo, para isso, ela decidiu recorrer à ferramenta mais conhecida e utilizada por esse sistema: a violência. Desse modo, a artista não nos apresenta novas maneiras de lidar com o problema e centraliza na figura de mulheres não-brancas a responsabilidade de lutar contra esses sistemas que não foram criados ou implementados por elas. Onde estão as pessoas brancas combatendo a branquitude?

## 4.2 Ianah Mello

### 4.2.1 Sobre a artista

Ianah Mello (@ianah\_)<sup>42</sup> é uma mulher cisgênero, negra - de pele clara -, bissexual e de classe média, marcador social importante para a artista. Nasceu em Recife/PE, tem atualmente 32 anos (março de 2023). É artista visual, formada em Cinema de Animação e técnica em Agroecologia. É uma multiartista que desenvolve trabalhos com pinturas, ilustrações, animação, arte urbana, poesias, fotografias, direção de arte e tatuagem. Em seu site profissional se descreve como “ponte entre diversos mundos: periferia e centro, campo e cidade, futuro e ancestralidade, digital

---

<sup>42</sup> No início desta pesquisa Ianah utilizava o sobrenome Maia, por isso as referências nas suas falas em entrevistas e jornais estão com o nome Maia. Não se sabe o motivo da troca.

e orgânico, realidade e fantasia. Procuo trazer um olhar honesto, descolonizado e de uma beleza incomum sobre vivências, afetos e utopias que me atravessam” (Maia, 2019, *online*).

Sua pesquisa artística vem sendo tecida por uma experiência teórica e prática ativista no feminismo interseccional, na agroecologia e na decolonialidade. Integra o coletivo artístico Entremoveres, parte do Levante Nacional Trovoa (@trovoa\_), movimento e articulação nacional de artistas, curadoras e arte-educadoras racializadas. Assim como o coletivo Terra Coletiva (@terra coletiva), composto por artistas latino-americanos que trabalham com tintas naturais (Maia, 2019), sua conta no Instagram possui atualmente (abril de 2024) mais de 25 mil seguidores, rede social em que é mais ativa.

Ilanah disse, durante uma *live* para Marcela Miranda, no canal do YouTube Marcela da Terra Tintas Naturais (2020), que sempre gostou de estar em contato com a natureza e sentir-se conectada com ela, mas que não trazia nenhuma prática ecológica para o seu cotidiano. Começou a descobrir o universo das geotintas em 2017, quando participou da residência artística InArte/Urbana na Comunidade do Passo da Pátria (Natal/RN). Nessa época, ela ainda não pintava utilizando as tintas, mas já começava a se questionar a respeito dos resíduos que produzia enquanto artista e nos malefícios que eles poderiam causar para o meio ambiente.

Relembra-se de um episódio que a marcou muito na residência, quando viu colegas limpando pincéis sujos de tinta no rio da comunidade, único destino dos resíduos do local que não possuía uma rede de esgoto sanitário. Conta que essa cena a fez tomar a decisão de que, a partir dali, trabalharia com materiais biodegradáveis ou não poluentes, iniciando assim sua busca por alternativas sustentáveis para o campo das artes. Nesse ponto de sua história, lanah Mello estava curiosa a respeito de tudo que envolvesse um cuidado ao meio ambiente e foi atraída pelo IV Encontro Nacional de Agroecologia (ENA), realizado em 2018, na cidade de Belo Horizonte/MG. Nesse encontro aprendeu diversas práticas ecológicas, inclusive o processo de confecção técnico das geotintas.

As geotintas ou tintas de terra são compostas de terra, barro ou argila, para dar o pigmento, e por algum aglutinador, que pode ser natural - goma de tapioca, baba de palma, etc. - ou sintético - cola branca-. O uso de terra e de outros materiais orgânicos para obter pigmentação é uma prática ancestral, pré-histórica,

encontrados, por exemplo, nas pinturas rupestres (Pauliv; Madi, 2021; Ciac, 2022). Sua produção é de baixo custo e impacto ambiental, tornando-se uma alternativa sustentável para as tintas tóxicas. Além de promover a valorização das cores, da cultura e do solo locais, também melhora a organização e a autoestima da comunidade que ressignifica a sua relação com o território através da arte e vê nas geotintas uma nova possibilidade de renda (Sousa *et al.* 2018). Pensando nisso, Ianah Mello e a artista Maré de Matos organizaram um projeto de construção coletiva intitulado *Nós*, que é definido por Bia Pankarau (2023, *online*) como:

O projeto “NÓS” vem como um despertar artístico coletivo, tanto para as artistas Ianah Maia e Maré Matos, quanto para as comunidades envolvidas na proposta. Esse despertar se concretiza quando cada participante entende que cada um de nós faz parte da paisagem, como autores e obras-primas de suas vidas. A resistência cultural popular, que desafia o tempo e a globalização plástica, encontra sempre estratégias de perpetuar suas identidades e características, mesmo que com novas propostas e técnicas, o que de é de mais essencial em termos de identidade coletiva, saibam, esteve presente em cada traço, em cada cor, em cada simbologia representada nos murais produzidos por nós.

Os usos das geotintas nas obras de Ianah remetem ao conceito de corpo-território (Haesbaert, 2020), utilizado no capítulo 3, que carrega um significado caro para as lutas sociais na América Latina, sobretudo para as mulheres indígenas e quilombolas. Negô Bispo (2023, p. 9), no seu texto *Somos da terra*, aponta as semelhanças entre os pensamentos indígenas e quilombolas e caminha conforme o pensamento de Braulina Baniwa (2018) e Izaquias João (2023), citados anteriormente, ao afirmar que “A terra não nos pertencia, nós é que pertencíamos à terra”.

Lorena Cabnal (2017, p. 102), mulher originária do povo *Maya Q’eqch’í-xinka* e cofundadora do movimento *Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario*, reitera serem as mulheres as mais afetadas pelo modelo capitalista-neoliberal-extrativista e argumenta que defender o território corpo-terra significa:

Para nosotras, defender el territorio cuerpo conlleva asumir el cuerpo como un territorio histórico en disputa con el poder patriarcal ancestral y colonial, pero también lo concebimos como un espacio vital para la recuperación de la vida. En ese sentido las luchas contra las múltiples formas de violencia contra las mujeres indígenas, pero particularmente la violencia sexual, la territorial y el feminicidio, son luchas históricas, pero aún vigentes. Recuperar el cuerpo para dignificarse y la alegría en relación con la naturaleza es una apuesta política emancipadora.

A ecofeminista Greta C. Gaard (2011), no seu artigo *Rumo ao ecofeminismo queer*, explica como surge no pensamento ocidental o discurso de que ‘a natureza é

feminina/mãe' e discorre sobre as implicações disso para a sua exploração. A autora escreve sobre a construção de um pensamento binário em torno da noção de razão-cultura/natureza e masculino/feminino; que pressupõe tanto a natureza quanto as mulheres como existências caóticas que devem ser controladas, domesticadas e, conseqüentemente, desvalorizadas em nome da racionalidade:

Os vínculos conceituais entre mulheres e animais, mulheres e corpo, ou mulheres e natureza, por exemplo, servem para enfatizar a inferioridade dessas categorias [...] em um sistema patriarcal que concebe a natureza como feminina, existe uma clara e necessária conexão entre o desenvolvimento da ciência como o controle racional de um mundo natural caótico e a perseguição às mulheres como algo inerentemente irracional, erótico e, portanto, sendo elas criaturas do mal. Essas conexões têm fornecido as bases conceituais das teorias ecofeministas (Gaard, 2011, p. 200-218).

Fato é que são as mulheres as que mais sofrem com a exploração (neo)extrativista, como aponta Marcelo de Tróia (2022, p. 4), no seu artigo *Raça, gênero e sexualidade no caldeirão da emergência climática: quando a arte e o ativismo engendram futuros*. “Embora ganhem menos, consomem menos e, por isso, contribuam menos para a crise climática, as mulheres já são as principais afetadas [...] A crise climática não tem gênero, mas a devastação tem” (Tróia, 2022, p. 5). Quando se analisa a crise climática pelo viés de raça e classe rapidamente aparecem dados que afirmam serem as populações em situação de vulnerabilidade social as mais atingidas por alagamentos, deslizamentos, contaminações etc. Portanto, são as mulheres não-brancas as mais atingidas pela crise climática gerada por esse modelo capitalista e pelo que se tem chamado hoje de Racismo Ambiental (Souza, 2023). Esse termo é definido pela pesquisadora Selene Herculano (2006, p. 11) da seguinte maneira:

Racismo ambiental é o conjunto de ideias e práticas das sociedades e seus governos, que aceitam a degradação ambiental e humana, com a justificativa da busca do desenvolvimento e com a naturalização implícita da inferioridade de determinados segmentos da população afetados – negros, índios, migrantes, extrativistas, pescadores, trabalhadores pobres, que sofrem os impactos negativos do crescimento econômico e a quem é imputado o sacrifício em prol de um benefício para os demais. O racismo ambiental seria, portanto, um objeto de estudo crítico da Ecologia Política (ramo das Ciências Sociais que examina os conflitos socioambientais a partir da perspectiva da desigualdade e na defesa das populações vulnerabilizadas).

Talvez seja por ter consciência disso que todas as artistas trazem como figura central de suas obras as mulheres não-brancas. Nesta seção irei analisar dois murais feitos por Ianah. O primeiro (Figura 3) será o mural *Sem título* feito em

parceria com a *slammer* Milca Aflordescendente<sup>43</sup>, realizado através do projeto Contemporâneas Vivara 2022: *Arte, rua & poesia*<sup>44</sup>, que tem como proposta convidar uma artista visual e uma poeta para que juntas possam criar interações simbólicas através da arte. O segundo mural *Oferendas do Antropoceno* (Figura 4) a ser analisado também foi realizado por Ianah em 2022 e fica localizado na vila de pescadores da Praia do Cumbuco, localizada em Caucaia (CE).

O muralismo de Ianah aqui analisado se encaixa no conceito de Muralismo político institucional, um movimento artístico que surge no México da década de 20 no período de pós-revolução e é explicado por Michele Freitas (2023, p. 32-39) da seguinte forma:

[...] o muralismo não parte de um problema essencialmente estético, mas político, e que se materializa em imagem através da pintura de murais nas ruas. [...] Por tratar-se de uma ferramenta de comunicação com a proposta de dar visibilidade às memórias e lutas sociais vigentes protagonizadas pelas(os) de baixo, os murais buscam transformar essas demandas em imagem, de forma a trazer a potência comunicacional junto aos processos de organização e resistência popular [...] o Muralismo Político é resultado das experiências culturais das classes subalternas latino-americanas e suas lutas, sendo uma ferramenta apropriada por diferentes projetos políticos no campo da esquerda e influenciada mutuamente por elas.

A autora continua:

[...] institucional devido sua realização possuir iniciativa e financiamento Estatal, público ou privado; sua confecção ser realizada por artistas profissionais; estudo acadêmico; técnica avançada; materiais caros; produção em largo tempo; durabilidade; local público, porém, institucional restrito (fechado); e por fim, não se tratar de uma obra nomeadamente coletiva, mesmo que muitos desses artistas tenham recebido ajuda, o destaque é para um indivíduo.

Apesar de não possuir graduação em Belas Artes, Ianah possui formação acadêmica na área de Artes e seus trabalhos receberam patrocínio para serem realizados. Ambos só foram possíveis graças ao apoio financeiro de instituições públicas e privadas. Infelizmente, não é possível definir como esse patrocínio influenciou o trabalho da artista, se ela recebeu algum direcionamento sobre a temática ou se Ianah ficou livre para decidir o que criar. Voltaremos a falar da

<sup>43</sup> Artista independente do ABC paulista. Poeta e *slammer* atuante na cena desde 2017. Compositora e MC, está produzindo seu primeiro single solo, com clipe feito na sua quebrada, Fundação Zaíra 4. Participou da antologia MUDAS – falas são sementes em germinação (*Slam das Minas SP/2018*).

<sup>44</sup> O projeto se descreve como “um projeto de arte de rua que convida mulheres artistas que olham para a vida com a sensibilidade da arte e da poesia, a criarem trabalhos para serem expostos nas ruas de cinco cidades do Brasil” (Contemporâneas Vivara, 2022, online). Em 2022, o projeto ocorreu nas cidades de São Paulo, Belo Horizonte, Florianópolis, Brasília e Recife e teve como convidadas as artistas: Camilla Siren (BSB/DF), Efe Godoy (BH/MG), Larissa de Souza (SP/SP) e Gugie Cavalcanti (BSB/DF).

problemática dos bancos mais adiante. Os murais escolhidos são os mais recentes trabalhos dessa modalidade feitos pela artista.

#### 4.2.2 Mural Sem título

**Figura 3** – Sem título, mural realizado na Rua do Bonfim, nº 65, Olinda/PE. 2022.



FONTE: Contemporâneas Vivara (2022, *online*)

O mural *Sem título* (Figura 3) transforma em imagem o trecho destacado na poesia de Aflordesdendente (2022, grifo meu):

Ela acordou  
 Reconheceu a força  
 Que a sustentava  
 Autodeterminada  
 Sentindo-se amparada  
 Nas palavras  
 Melodias  
 E na busca  
 De se conhecer,  
 E reconhecer-se  
 Dando à escuta  
 Quem fortalece a luta  
 É quem dá local de fala  
 Fantasia futuros  
 Faz saltar dos muros  
 A esperança grafitada  
 Para quem me lê  
 Por onde passa  
 Eu também já achei  
 Que os dias cinzas

Não chegariam ao fim  
 Hoje além de ver as cores  
 Também posso colorir  
 Que saiam do papel  
 Sonhos que não  
 A deixam dormir  
**Que suas mãos**  
**Possam tocar os céus**  
**Mas não falte chão**  
**Para seus pés prosseguir**  
 Resista ao sequestro  
 De sua essência  
 Manter a criatividade  
 É desenhar sobrevivência  
 Nas cavernas da alma  
 Há sempre possibilidades  
 De se fazer novas narrativas  
 Vestir-se com dignidade  
 E coragem  
 Para apresentar-se a vida  
 Sincera,  
 Em dizê-la que mesmo quando oscila  
 Me virando pelo avesso  
 Vou virada no Jiraya  
 Mas não cedo ao desespero  
 De perdê-la  
 Verso para conquista-la  
 Para provoca-la  
 E enquanto tenho tempo  
 Tê-la totalmente para mim.

Esse mural foi pintado em Olinda, terceira cidade mais antiga do Brasil, conhecida nacionalmente pela sua arquitetura colonial, diversidade cultural e pelo seu carnaval com bonecos gigantes, ainda no governo Bolsonaro, no ano de 2022. Olinda, antiga capital de Pernambuco, que originalmente possuía o litoral habitado por indígenas Tabajaras e Caetés, foi colonizada por portugueses e desempenhou um papel central na produção de açúcar da Capitania de Pernambuco - considerada a capitania que mais gerou lucros para a Coroa portuguesa por meio do extermínio dos povos originários e a exploração dos africanos escravizados (Nascimento, 2008).

A Rua do Bonfim, escolhida pela recifense Ianah Mello para receber o mural, parece ter uma conotação simbólica e bastante política. De acordo com o jornalista Vinícius Sobreira (2018), a rua compõe o circuito carnavalesco de Olinda e é conhecida pelo público de foliões como uma zona frequentada majoritariamente por foliões brancos/cas, heterossexuais e de classe alta/média alta. Nessa rua, por exemplo, circulam pouquíssimos bloquinhos que tocam frevo, maracatu, samba, etc. (estilos típicos do carnaval de Olinda); a área é conhecida no carnaval por tocar

música *mainstream* e ter pessoas ‘paradas’ no que Sobreira (2018) chamou de ‘corredores poloneses’ de homens brancos musculosos e sem camisa. Ao que tudo indica, a rua também carrega a fama de ser um ambiente onde as mulheres são muito assediadas.

Assim como os lambe-lambes de Camila, o mural pintado por Ianah Mello também retrata uma mulher negra nua em movimento. Dessa vez, ela não enfrenta nenhum inimigo. A mulher está com os braços estendidos ao céu, os pés descalços no chão, e parece estar caminhando por um trajeto cercado de vegetações – identifico alguns filodendros (coração) e espadas de Ogun. O que foi dito para o aspecto da nudez durante a análise de Camila Schindler também se aplica aqui e nas demais obras em que esse aspecto aparece. Além disso, acrescento que, apesar de nua, a imagem não evoca um olhar sexualizador, pelo contrário, o corpo da obra é um corpo (com curvas, gorduras, flacidez etc.) tratado com naturalidade.

A imagem retrata, de certa maneira, a ‘cara’ da população de Olinda que, de acordo com o último censo feito pelo IBGE (2010), é composta majoritariamente por mulheres (60% da população total) e negros/as (61% da população total) – infelizmente os dados não podem ser cruzados a fim de obtermos a porcentagem correta de mulheres negras vivendo em Olinda. Ao que tudo indica, Ianah quis pintar nesta ‘zona branca’ quem verdadeiramente representa a cidade e habita o local.

No mural, a mulher está acompanhada de diversas plantas e parece estar bastante à vontade no território. A líder religiosa e quilombola Makota Kidoiale (2023), no seu texto *As plantas, nossos ancestrais*, discorre sobre a relação do povo negro com a vegetação de seus territórios e a importância que essas plantas têm para a ancestralidade negra, a sua identidade cultural e religiosa. A Makota do *Kilombo Manzo Ngunzo Kaiango* relembra com dor o período em que a comunidade passou afastada do seu território e como foi difícil recuperar o terreno após conseguirem a certificação como quilombo urbano:

Eu não sei como se planta banana, porque quando chegamos já havia bananeiras no território, a gente não precisava plantar [...] As bananeiras não são plantas naturais daqui. Elas foram trazidas para cá por indígenas ou por negros, e existia uma técnica ancestral de plantio. Quando temos que reaprender esse tipo de coisa é que percebemos que isso foi apagado, foi arrancado da nossa memória (Kidoiale, 2023, p. 94).

E continua:

Para nós, a natureza é o alimento da fé. É o que nos mantém. É dentro da natureza que buscamos força para manter a cultura religiosa. [...] É assim

que nós vemos as árvores. Olhamos e dizemos: esta planta é de Oxum, esta é de Iansã, esta é de Oxalá, esta de Exu. As estrelas estão muito longe! Colocar os nossos ancestrais tão longe nos distancia da responsabilidade de preservar o que nos sustenta. A gente não vai embora, a gente se ancestraliza (Kidoiale, 2023, p. 92-100).

A poesia de Aflordesdendente (2022) faz referência a esse processo de reconhecimento e resgate da memória que foi arrancada e apagada do povo negro pela colonização; sobre a possibilidade de sonhar e criar novas narrativas. A frase escolhida para ser pintada 'Que suas mãos possam tocar os céus, mas não falte chão para seus pés prosseguir' parece fazer referência à frase 'o céu é o limite' que, no imaginário popular brasileiro, aparece com o sentido de que 'nada é impossível' quando se deseja muito alcançar um objetivo; e a frase 'não falte chão para seus pés prosseguir' parece se referir a outra expressão popular: 'manter os pés no chão'.

Tanto Ialah quanto Aflordesdendente parecem querer dizer ao povo negro, sobretudo às mulheres negras, para sonharem com o impossível sem perder de vista o seu chão, aquilo que os/as sustenta e é referência. Essa hipótese se confirma pela inclusão do termo adversativo 'mas' que dá um maior destaque ao segundo período da frase. Chevalier e Gheerbrant (2020) vai atribuir o simbolismo da terra, o 'chão', à imagem da Grande Mãe, um símbolo de fecundidade que dá a vida, nutre e recebe os mortos para, em seguida, transformá-los em outra substância – voltaremos a essa imagem mais adiante. De certa forma, manter os pés descalços na terra pode significar, como apontado anteriormente por Makota Kidoiale (2023), manter o vínculo com a Grande Mãe originária e a ancestralidade.

Outro ponto interessante é a escolha da concordância 'prosseguir' quando o correto aqui seria utilizar 'prossequirem'. A rasura da chamada norma culta do português pode ser uma manobra consciente da artista, que visa driblar a língua imperial e se aproximar de uma população que reinventa a língua cotidianamente. Pintar esse mural no último ano de governo bolsonarista que, durante toda a sua campanha e atuação, não escondeu se tratar de um projeto político racista que piorou em muito a qualidade de vida dos povos periféricos e negros do Brasil é, de certa forma, trazer a imagem arquetípica da sobrevivência que resiste e reexiste apesar das adversidades; uma maneira de dizer que tanto os sonhos quanto as estratégias de sobrevivência deixadas pelos seus ancestrais não podem ser esquecidos ou subestimados.

Ademais, também é uma maneira de despotencializar o complexo de inferioridade inculcado na psique dos não-brancos pelo complexo colonial e o complexo racial (*racial complex*) (Brewster, 2020). Sobretudo quando essa imagem exalta com dignidade e leveza um corpo fora do padrão de magreza, com celulites e estrias; um corpo em movimento, que sugere movimentação de energia psíquica, adornados com as cores da terra e tonalidades de verde - cor culturalmente associada ao sentimento de esperança, chamada de cor da vida, da saúde e da 'natureza' (Heller, 2013).

#### 4.2.3. Oferendas do Antropoceno

**Figura 4** – Oferendas do Antropoceno, mural realizado na vila de pescadores do Cumbuco. 2022.



FONTE: Instagram (@cumbucor)

O segundo mural (Figura 4) a ser analisado também foi realizado por Lanah também em 2022 e fica localizado na Praia do Cumbuco, no município de Caucaia (CE), um dos principais destinos de lazer e turismo do Ceará. Caucaia, que até a década de 50 era conhecida por ser uma vila de pescadores, começou a ter seu litoral ocupado por construções de veraneio voltadas para o turismo (nacional e internacional) a partir dos anos 80, o que mudou drasticamente a paisagem do local.

Atualmente, não é incomum encontrar saídas de esgoto e lixo nas praias (Marinho *et al.*, 2019).

O mural foi realizado através do projeto de residência artística chamado CumbuCOR, idealizado por Sara Beneduce e Júnior Zapata, que têm como objetivo transformar a comunidade local em “[...] uma grande galeria de arte à céu aberto” (Zapata, 2019). O projeto sobrevive graças ao patrocínio público (prefeitura, SECULT) e privado (estabelecimentos do Cumbuco). Vejamos o que disse a jornalista Maristela Crispim (2021, *online*) sobre o projeto:

Desde 2018, o CumbuCOR proporciona para toda a Vila de Pescadores do Cumbuco, principalmente para as crianças e adolescentes, uma experiência cultural ainda não vivenciada pela maioria deles. [...] o CumbuCOR – projeto de cunho social, sem fins lucrativos – realiza uma residência com quatro artistas exclusivamente nordestinos<sup>45</sup>, que passarão por vivências e trocas culturais junto à comunidade, como conhecer personalidades do Cumbuco, praticar kite, passear de jangada e intercambiar informações com a comunidade. Durante a residência, cada artista vai fazer um mural feito para a comunidade. Ao finalizar as ações da residência artística, os moradores, artistas, visitantes e todos envolvidos, terão vivido uma experiência única e transformadora, com diversas frentes artístico-culturais, que incluem intervenções artísticas, palestras, oficinas, atrações musicais, circenses, teatrais, cinema infantil e brinquedos.

Em uma reportagem feita por Rozana Bandeira (2019) para o JM Notícia, Júnior Zapata explica a Rozana que as obras são pintadas nos muros mediante a autorização do projeto pelo morador, o intuito é que ele sinta orgulho da sua casa e da vila. Durante o processo de confecção dos murais, a organização do evento também promove atividades educativas e culturais voltadas para o público infantil e adulto.

No mural é possível identificar uma criatura aquática que pelo formato se assemelha a uma sereia preta e gorda, com cabelos de nuvens carregadas de chuva. Ela aparenta estar chateada. Nos braços, segura pedaços de lixo que a artista recolheu das praias de Cumbuco (Maia, 2022) e flores entregues ao mar. Pela quantidade e trajetória das flores parece que uma pessoa ou um grupo de pessoas estão oferecendo as flores à figura feminina, prática bastante comum no Brasil quando se intenta agradecer, agradar ou pedir ajuda a alguma divindade (geralmente lemanjá).

Segundo ARAS (2020, p. 150), as flores são “[...] sinal de renovação, despertar e renascimento [...] são incorporadas em rituais e sacramentos em todo o

---

<sup>45</sup> Essa reportagem faz referência à edição do ano de 2021, mas nem todas as edições contaram com artistas exclusivamente nordestinos.

mundo, como símbolo de *Eros*, beleza, perfeição, pureza, fertilidade, alegria e ressurreição”. Como pode a mesma mão que clama por ajuda espiritual, oferecer lixo/dejetos a uma entidade que se faz presente através desta mesma natureza?

Ao fundo, um sol que, pela cor amarela e não alaranjada ou avermelhada, parece se tratar do amanhecer, horário em que geralmente as oferendas são entregues – sobretudo no mar. O sol, que geralmente é associado à consciência/intelecto, ao ser retratado dessa forma, pode simbolizar aqui o nascimento da consciência/ego (Chevalier; Gheerbrant, 2020). No caso da imagem, parece indicar o nascimento de uma consciência ambiental que ainda não atingiu seu apogeu na psique brasileira. A inscrição afrokabloka parece ter sido feita pela artista que possui descendência afro-indígena. O nome do mural é *Oferendas do Antropoceno*.

A escolha da palavra antropoceno no título já chama bastante atenção para a obra. O físico Paulo Artaxo (2014, p. 15) se refere a esse termo da seguinte forma: “Desde os anos 80, alguns pesquisadores começaram a definir o termo Antropoceno como uma época em que os efeitos da humanidade estariam afetando globalmente nosso planeta”. Realizando um recorte dos impactos da humanidade nos oceanos e na vida marinha, o pesquisador destaca que o aumento da concentração atmosférica de CO<sub>2</sub> no planeta tem causado o aumento da acidez dos oceanos, impactando na saúde dos animais marinhos, dos corais e dos plânctons:

Como a cadeia alimentar oceânica é muito complexa e interdependente, essas alterações afetam toda a bioma marinha. Além do aquecimento oceânico, a eutroficação (excesso de nutrientes causado por uso excessivo de fertilizantes) coloca uma grande pressão nos ecossistemas marinhos (Artaxo, 2014, p. 18).

Somado a isso existe o problema do lixo nos oceanos. Diversas organizações, como a *JustOneOcean*<sup>46</sup> e a *PlasticOcean*<sup>47</sup>, vêm há décadas chamando a atenção para o impacto da poluição dos oceanos na vida marinha e na saúde humana. No que se refere aos riscos para a saúde humana existe uma acentuada presença de plástico no organismo de animais marinhos que são consumidos por humanos. Heather Leslie *et al.* (2022), da área do meio ambiente e saúde, publicaram recentemente um estudo alarmante sobre a presença de partículas de plástico nos organismos humanos.

---

<sup>46</sup> Mais informações podem ser encontradas no site oficial da organização: <https://justoneocean.org/>.

<sup>47</sup> Mais informações podem ser encontradas no site oficial da organização: <https://plasticoceans.org/>.

O estudo aponta que as micro/nano partículas de plástico estão presentes no ar, na água, na nossa comida, em itens de higiene pessoal, e que os estudos envolvendo a água marinha são ainda mais escassos. Foram encontradas partículas no trato gastrointestinal, nas fezes humanas, em tecidos de placenta humana e em células sanguíneas. Apesar de alarmados, os pesquisadores não foram capazes de mensurar o dano que essas micro/nano partículas de plástico em longo prazo podem causar no nosso organismo e no organismo de outros animais (Leslie *et. al.* 2022).

Diante das pesquisas na área de meio ambiente, da crise climática e do apelo que ativistas das causas climáticas vêm fazendo à sociedade, Ianah Mello nos convida a pensar no que estamos ofertando ao planeta. Aqui a artista parece fazer o que Charles Esche (2021) identifica e utiliza a sua arte para apoiar e fortalecer os movimentos pelas causas climáticas. Ao utilizar a imagem de uma criatura aquática semelhante a uma sereia preta e gorda, não posso deixar de fazer referência a figura de lemanjá, uma *iabá*, que representa a força das águas salgadas e tanto é representada como uma figura humana quanto como sereia. Nacionalmente conhecida no Brasil como a Rainha do Mar e protetora dos pescadores, não é difícil associar essa imagem com a figura da Orixá mais popular do Brasil.

Tendo em vista que lemanjá é uma entidade ligada ao Candomblé que traz no seu âmago o respeito pela natureza e os animais, é compreensível a sua chateação perante a poluição do seu território. No livro *Mitologia dos Orixás*, Reginaldo Prandi apresenta um *oriki* que traz exatamente essa temática. Ele se chama *lemanjá irrita-se com a sujeira que os homens lançam ao mar*, e diz o seguinte:

Logo no princípio do mundo,  
lemanjá teve motivos para desgostar da humanidade.  
Pois desde cedo os homens e as mulheres jogavam no mar tudo o que a eles não servia.  
Os seres humanos sujavam suas águas com lixo, com tudo o que não mais prestava, velho ou estragado.  
Até mesmo cuspiam em lemanjá, quando não faziam coisa muito pior.  
lemanjá foi queixar-se a Olodumare.  
Assim não dava para continuar;  
lemanjá Sessu vivia suja, sua casa estava sempre cheia de porcarias.  
Olodumare ouviu seus reclamos e deu-lhe o dom de devolver à praia tudo que os humanos jogassem de ruim em suas águas.  
Desde então as ondas surgem no mar.  
As ondas trazem para a terra o que não é do mar (Prandi, 2001, p. 392).

Talvez esse desgostar de lemanjá no *oriki* esteja representado no mural pelos cabelos de nuvens carregadas de chuva da figura. Ianah Mello é formada em

cinema de animação e provavelmente recorreu ao lúdico das animações e desenhos animados que frequentemente representam sentimentos negativos, como pequenas nuvens carregadas que sobrevoam a cabeça do/a personagem e evocam o cinzento, o tumulto, à melancolia ou o sofrimento (ARAS, 2020). Este *oriki* também dá abertura para refletirmos sobre a relação que a humanidade tem criado com seus objetos, sejam eles descartáveis ou não.

Faço esse destaque da figura de lemanjá por saber da importância que a espiritualidade afro-indígena tem para a artista, como ela destaca na sua apresentação: “Minha pesquisa artística é autobiográfica e é sensibilizada pelo lugar político dos afetos, da espiritualidade, dos elos comunitários e do reflorestamento da nossa história ancestral” (Maia, 2019, *online*). As colonialidades do poder, do ser e do saber exploradas no segundo capítulo desta dissertação nos ajudam a entender como as crenças religiosas de um povo podem ser silenciadas da memória coletiva de seus descendentes. Lorena Cabnal (2017, p. 103), por exemplo, destaca, na sua luta, a importância da espiritualidade para a cura do indivíduo:

La sanación convoca caminos para revitalizar y energizarse, para continuar en la defensa del cuerpo y la tierra con el fin de hacer frente al desgaste actual de las mujeres por las múltiples opresiones del sistema patriarcal, colonialista, racista, lesbofóbico y capitalista neoliberal. En ese sentido, la Red de Sanadoras Ancestrales acompaña a las defensoras en sus procesos de recuperación emocional y espiritual con una propuesta feminista comunitaria territorial.

No Brasil, as religiões dos povos escravizados e seus descendentes não só foram proibidas e perseguidas como foram demonizadas pelo processo de colonização. Até hoje, as consequências disso estão presentes na psique do brasileiro por meio do complexo colonial que, fortalecido pelas narrativas neopentecostais, cria toda uma atmosfera de medo e desconfiança em torno das religiões afro-brasileiras. No livro *Intolerância religiosa*, escrito pelo *babalorixá* Sidnei Nogueira, o autor relaciona o racismo e intolerância religiosa, destacando o aumento sistemático de violência contra as CTTro<sup>48</sup> no Brasil e diz:

A verdade é que o Brasil, como sociedade ocidental, não nasceu como uma democracia religiosa. Não é necessário que se vá muito longe na história do nosso país para entender que a intolerância religiosa e a farsa da laicidade tem como origem o colonialismo. Desde a invasão pelos portugueses, a religião cristã foi usada como forma de conquista, dominação e doutrinação, sendo a base dos projetos políticos dos colonizadores. (Nogueira, 2020, p. 36).

---

<sup>48</sup> Comunidades Tradicionais de Terreiro (CTTro)

O processo de demonização dos cultos de matrizes africanas, em última análise, caracteriza a negação da humanidade desses fiéis (NOGUEIRA, 2020, p. 91).

Aqui vemos novamente a hierarquização entre humanos e não-humanos. Destaco também a escolha ético-política de Ianah ao utilizar uma pigmentação mais amarronzada no corpo da sereia – feita com barro retirado de Cumbuco (Cumbucor, 2022). Iemanjá é uma das orixás que mais sofreu com o processo de embranquecimento da sua imagem e com o sincretismo religioso no Brasil.

Alguns autores como Sérgio Ferretti (1998) relacionam esse fenômeno a uma estratégia de sobrevivência e adaptação dos povos escravizados que vieram ao Novo Mundo, uma vez que o sincretismo foi a ferramenta encontrada para manter vivas as tradições e a cultura desses povos sem que os senhores se dessem conta. Esse processo de abasileirar os ritos e as crenças foi um dos precursores do que conhecemos hoje como Umbanda.

O *babalorixá* Armando Vallado (2019, p. 19-20) argumenta, em seu livro *Iemanjá: mãe dos peixes, dos deuses, dos seres humanos*, que a Umbanda foi uma das grandes responsáveis pelo embranquecimento de Iemanjá, tendo em vista que:

Na umbanda, Iemanjá deixou de ser vista como uma mulher negra de seios volumosos para se tornar branca, com feições suaves e outros aspectos semelhantes aos de Nossa Senhora dos católicos. [...] uma sereia com traços europeus, tendo em sua cabeça uma coroa que lhe dá ares de rainha, ou até mesmo mostrando que de suas mãos brotam pérolas.

Se, por um lado, Iemanjá se popularizou e ganhou milhares de seguidores Brasil afora, por outro, perdeu as suas características que a tornavam negra e africana. Se no passado embranquecer entidades negras fazia parte de uma estratégia de sobrevivência, hoje se configura como um processo de aculturação racista. Ao pintar esse ser aquático como uma mulher negra e gorda, Ianah acaba fazendo referência às origens africanas de Iemanjá e promove o resgate de toda uma cultura e saberes ancestrais apagados pelo processo de colonização. Saberes esses, como apontados pela Makota Kidoiale (2023), que em nada compactuam com a degradação do meio ambiente e o desrespeito com outros seres vivos não-humanos.

O branqueamento de Iemanjá é tão forte que foi apenas em 2023, ano em que a festa comemorou o seu centenário na cidade de Salvador/BA, que a Colônia de pescadores Z-01 encomendou ao artista plástico e candomblecista Rodrigo Siqueira a imagem de uma Iemanjá negra valorizando seus traços africanos. A ação

fez parte da parceria entre a colônia e o Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira (Muncab), também localizado em Salvador, com o intuito fazer uma revisão e resgate histórico da imagem desse orixá que é uma mulher negra (Nascimento, 2023).

### 4.3 Nativa Ilustra

#### 4.3.1 Sobre a artista

Lina María Herrera (@nativa.ilustra) é uma mulher cis, afro-latina, jovem, nascida e criada em Cali, Colômbia. Tem hoje 28 anos (março de 2023). Formada em Designer Gráfico pelo Instituto Departamental de Bellas Artes da cidade de Cali, é uma multiartista urbana que trabalha com pintura, muralismo, ilustração digital, serigrafia e fotografia. Lina já expos seu trabalho na Argentina, realizando intervenções em cidades como Mendoza, Rosário e Buenos Aires. Dentre outras mostras, já expôs no Salón de Ilustración Imagenpalabra de Medellín, na Colômbia, em Fresco Exchange, em Boston, nos EUA, e agora se encontra no Brasil (Medrado, 2019). A artista adota o pseudônimo Nativa em suas redes sociais. No Instagram, rede em que é mais ativa, reúne um número modesto de 3.313 seguidores. Sobre a sua expressão como artista, Lina conta que se revela em “Nativa” e diz:

Nativa ilustra en su intención, retrata de la esencia, la identidad a partir de referencias culturales, espirituales y emocionales en la búsqueda constante de la representatividad del ser, centrada en el retrato como reflejo de la esencia humana y su naturaleza invocando el poder de los 5 elementos que componen y crean la experiencia de la madre tierra, como fuente de armonía y verdad sutil (Nativa, 2022).

Nas suas obras encontram-se, majoritariamente, figuras de mulheres – negras e ameríndias – híbridas que em sua composição incorporam elementos fantasiosos e que fazem referência aos cinco elementos da natureza, vegetações diversas e animais silvestres, propondo uma integração harmônica entre seres humanos, animais e demais elementos da natureza.

Sua relação com a arte urbana nasceu de uma inquietação também sentida na infância. Em entrevista para o projeto S.T.E.A.M POWER, conduzida por Rijole Bitata (2021), no quadro *Celebrating women in stem*, do seu canal de mesmo nome; Lina contou que cresceu cercada de familiares (pais, irmãos, tios) em um bairro vulnerável e marginalizado de Cali, segunda maior cidade por área do país. Crescer nesse ambiente colocou Lina em contato com uma diversidade de identidades e

culturas, abundantes em um país como a Colômbia. Contudo, essa diversidade não era percebida por Lina quando ela assistia televisão ou saía para andar nas ruas de Cali. Incomodada com a disparidade entre mídia e realidade, Lina conta que começou a pintar na rua por sentir uma necessidade de ocupá-la, habitá-la, queria identificar-se com imagens mais parecidas com a sua realidade (Rijole Bitata, 2021).

Decidida a mudar isso, passou um tempo viajando pela América Latina com o intuito de, também, reconhecer as culturas latino-americanas. Perambulou pelas cidades trocando trabalho por hospedagem e, nesse tempo, também se ocupava fotografando pessoas reais, com corpos reais e rostos reais, que encontrava pelo caminho. Seu principal objetivo consistia em conhecer as pessoas e as histórias que fotografava, queria se conectar com essa humanidade. Posteriormente, essas fotografias serviriam de inspirações para as suas obras. Conta que a vida é seu objeto de estudo e que ela precisava expandir sua visão de mundo para continuar criando. De andança em andança, Lina chegou até ao Brasil e decidiu fazer morada em Salvador, capital do Estado da Bahia, onde já vive há pelo menos quatro anos.

Para esta pesquisa irei analisar dois murais (Freitas, 2023) da artista, o primeiro *Homenagem ao Rio Camarajipe* (Figura 5), localizado no bairro boêmio do Rio Vermelho, na cidade de Salvador/BA, cuja ação foi patrocinada pelo Banco Itaú. Novamente vemos uma artista sendo financiada e novamente não é possível saber se a instituição influenciou na escolha do tema ou se fez censuras ao rascunho original. Destaco também que se trata de um banco financiando um mural ativista. Os bancos são símbolo do capital que com sua escassez de crédito e juros altíssimos são responsáveis pelo endividamento de milhares de brasileiros que, por vezes, acabam perdendo todo o seu patrimônio para pagar as dívidas. Qual o interesse do Banco Itaú em financiar um mural que vai na contramão do que o capital acredita?

O Banco Itaú, um dos maiores bancos privados do país, atua em atividades culturais através do seu programa Itaú Cultural, que funciona como centro cultural e instituto de pesquisa. A maioria dos projetos vinculados ao programa ocorre porque recebe apoio das leis de incentivo à cultura, seja no âmbito federal, estadual ou municipal. Vejamos o que as administradoras Myrna Lorêto e Flávia Pacheco (2007, p. 12) tem a dizer sobre a relação entre instituições bancárias e a cultura:

Assim, além de receberem isenção fiscal, ainda conseguem se promover, colocando suas marcas de patrocinadoras em todos os eventos e projetos

que financiam. Não podemos esquecer que, apesar dessas instituições sofrerem pressões do ambiente para investirem em cultura, cabe ao Estado uma ação mais incisiva e reguladora. [...] utilizando dinheiro, muitas vezes, público (como demonstrado anteriormente), as instituições bancárias têm investido em projetos primordialmente voltados para um grande público. A partir dos enlaces formados através das instituições bancárias e os atores que compõem o campo cultural, fica nítida uma escolha decisiva por projetos culturais voltados para um grande público. Não há preocupação em preservar a identidade da localidade, em desenvolver a cultura local. A ausência de uma ação reguladora do poder público só demonstra a força das instituições bancárias em utilizarem suas ações para promover espetáculos (e não cultura), com o objetivo de tornar sua marca fortalecida.

O banco não parece se importar tanto com as mensagens que as obras de arte possam transmitir e está mais interessado em receber incentivo fiscal e melhorar a sua imagem, visando lucrar mais do que promover cultura ou transformar pensamentos através da arte. Ao que tudo indica, para eles, pouco importa o que está sendo transmitido, o importante é parecer 'legal' e 'descolado' para as futuras gerações que serão seus futuros clientes.

O segundo mural *Sem título* (Figura 7) a ser analisado está localizado no Porto da Barra, também em Salvador/BA, e se trata de uma homenagem às mulheres pelo mês de março, no qual se comemora, no dia 08, o Dia Internacional das Mulheres. Dentre os tantos murais feitos por Lina, esses dois foram escolhidos por se encontrarem na cidade de Salvador e por estarem localizados no circuito turístico da cidade, onde existe uma e de grande circulação de pessoas.

#### 4.3.2 Homenagem ao Rio Camarajipe

**FIGURA 5** – Homenagem ao Rio Camarajipe. Mural realizado na Av. Juracy Magalhães Jr., nº 110. Salvador/BA, 2021.



FONTE: Instagram (@nativa.ilustra)

O mural *Homenagem ao Rio Camarajipe* (Figura 5) mostra o rosto de uma

mulher indígena, seu cabelo se transforma em águas do rio e, na altura da orelha, o seu rosto é adornado por folhas que se assemelham a chamuscas. A mulher possui uma chama no meio da testa, no lugar geralmente destinado ao 'terceiro olho' que enxerga para além das aparências. Ademais, ela não parece se incomodar com o fogo ao seu redor e olha séria para o horizonte e um círculo vermelho destaca o seu rosto. Outra interpretação possível é imaginar que essas labaredas são, na verdade, flores de camará adornando o rosto da mulher. Como veremos adiante, esta flor tem especial importância para o território.

Ao fundo é possível ver um degrade vermelho e amarelo com formas que se assemelham a árvores secas. Ao meio encontra-se a asa de uma borboleta que parece não ter corpo. Sobre o mural Lina (2022, *online*) disse: “Homenagem ao rio Camarajipe e seus povos originários da terra hoje chamada Rio Vermelho, Salvador. A suas águas ainda correm pra o encontro com o mar e sua força resplandece mesmo com a poluição causada pelo homem”.

De acordo com Elisabete Santos *et al.* (2010, p. 78), o Rio Camarajipe é a terceira maior bacia hidrográfica de Salvador e recebe esse nome em homenagem a uma planta chamada camará que crescia abundantemente em suas margens. A coloração vermelha e amarela da flor refletida na água dava o aspecto avermelhado ao rio Camarajipe, “O Rio Vermelho foi assim denominado pelos colonizadores em função da imagem que o Rio Camarajipe produzia: um tapete vermelho, um rio vermelho!”.

Com os impactos da urbanização, o camará, que é uma planta medicinal, infelizmente não é mais encontrado com tanta facilidade nas margens do rio. Acredito que a abundância das cores vermelho e amarelo no mural faça referência à flor dessa planta (Figura 6) que deu nome ao bairro. Diferente da cor vermelha que, na obra de Camia Schindler remetia a raiva/ódio, aqui a cor atua no resgate de uma memória ancestral.

O mural que carrega o rosto de uma mulher indígena faz referência às origens do território que hoje é conhecido como bairro do Rio Vermelho. Antes de se tornar uma colônia de pescadores e lavradores pobres, o território pertencia ao povo Tupinambá, que foi expulso do território pelos colonizadores portugueses. No séc. XVI, eles instalaram ali os seus primeiros núcleos populacionais: Paciência, Mariquita e Santana – que só surgiu posteriormente no ano de 1864/70. No séc.

XVIII, o bairro passou por um processo de ocupação urbana e, no final do séc. XIX, já era conhecido como um lugar de veraneio para famílias ricas (Jesus, 2005).

**Figura 6** – Flor camará



Fonte: Revista natureza (2017)

Ailton Krenak (2022, p. 15), no livro *Futuro ancestral*, fala um pouco da relação dos povos originários com as águas dos rios que ele descreve terem “[...] uma força mágica capaz de nos carregar” e nos nutrir. O autor afirma que “[...] o corpo de um rio é insubstituível” (Krenak, 2022, p. 21) e que, ao poluirmos as suas águas, estamos mutilando e humilhando o rio. Para os Krenak, o rio é visto como um avô, um parente, uma pessoa e não um recurso (Krenak, 2019). Desse modo, mutilar e humilhar as águas de um rio é tão grave quanto fazer isso com um ser humano.

Essa visão é semelhante a dos povos Kaiowá que, em sua cosmologia, dividem o mundo em dois planos: o divino (*yvy rendy*), que fica no além; e o plano terrenal, localizado na Terra. Izaque João (2023) aponta que o que vemos no plano terrestre, como animais, plantas, etc. possui figura humana no plano espiritual e somente os olhos treinados são capazes de enxergar o outro plano. Talvez a figura da mulher que apareça no mural seja a imagem que a psique de Lina projetou no espírito do rio Camarajipe. ARAS (2020, p. 40) diz que “O rio recorda-nos que nunca podemos escapar a nossa nascente”. O simbolismo do rio reforça a ideia de que o mural se refere à origem do território representado, mais uma vez na figura da mulher, que é constantemente associada com a imagem da ‘mãe natureza’ ou da ‘terra-mãe’.

A cabeça adornada com labaredas pode estar fazendo referência ao aspecto simbólico da cabeça como “[...] essência de uma pessoa ou deidade” (ARAS, 2020, p. 342) e do fogo como “[...] essência vital da matéria” ou como substância que anima a vida psíquica e o desejo (ARAS, 2020, p. 84). Ao que tudo indica, o espírito do rio deseja permanecer vivo apesar das severas mutilações sofridas. Por fim, a borboleta, que “[...] é uma das imagens mais poéticas da auto-renovação da psique, mesmo além de fins traumáticos” (ARAS, 2020, p. 234), parece acrescentar mais um aspecto a imagem.

Parece que o mural de Lina faz um apelo à memória histórica do território, assim como faz coro à luta dos povos originários sem-terra ao lembrar que o Brasil é terra indígena. Além disso, se olharmos o aspecto mais subjetivo, o mural parece afirmar que tanto os espíritos da natureza (os encantados) quanto os indígenas permanecem firmes na luta pelo direito de continuarem vivos. E por mais que os meios de vida coloniais-capitalistas tenham mutilado e fragilizado seus corpos e modos de vida, eles continuam aqui renovando suas estratégias de enfrentamento.

Não por acaso, tanto a arte quanto os povos originários encontram dificuldades de se manterem neste mundo colonialista. Até o momento [jan. 2024] metade do mural *Homenagem ao Rio Camarajipe* foi pintado de preto por um estabelecimento de hambúrgueres, resta apenas a metade com o rosto da mulher que teve parte do seu território e de seu rio apagados ‘coincidentemente’ por um estabelecimento que vende carne - um dos principais vilões quando falamos sobre desmatamento. Aqui vemos na prática o caráter efêmero da arte urbana.

### 4.3.3 Mural Sem Título

**Figura 7** – Sem título. Mural realizado na Av. Sete de Setembro, nº 3649. Salvador/Ba. 2021



FONTE: Instagram (@nativa.ilustra).

O mural mostra a imagem de uma mulher preta que aparenta ser idosa, careca, vestida com um manto de cores roxa, rosa e branco. Seu rosto sério é enfeitado na altura da orelha com uma flor e da sua cabeça parecem nascer plantas. No seu entorno vemos novamente a cor roxa, azul e rosa e, ao descer, vemos novamente uma labareda de fogo. O mural foi pintado no Porto da Barra, uma das praias mais famosas de Salvador/Ba que, pela proximidade com o Farol da Barra, também se tornou um dos principais pontos turísticos da cidade. A ação teve patrocínio da GNT (Empresa de mídia) e foi feita em homenagem ao Dia Internacional da Mulher (8 de março). Ao divulgar a obra, que não possui título, nas suas redes sociais, Lina (2021, *online*) escreveu:

O seu corpo habita a substância da força que tudo cria, no seu corpo habita lembranças mais antigas de toda a criação. Os tempos atuais simulam a ilusão da separação, mas é sua bênção que conecta com todas as raízes de todos os tempos, você é o caminho para alcançar nosso destino mais profundo de ser. \_Você mulher, é a herança em matéria desse profundo e escuro vazio que ilumina a criação eterna da vida. Salve nossos ancestrais que se manifestam através de nós.

O mural faz referência à ancestralidade das mulheres negras que Lina carrega no corpo. Novamente vemos uma artista dando preferência à representação de uma mulher negra retinta. O fato de a mulher estar com a cabeça raspada chama

a atenção, afinal, os cabelos para as mulheres do ocidente são culturalmente associados à beleza, sensualidade, fertilidade e à graciosidade (ARAS, 2020); é como se essa mulher do mural estivesse abrindo mão desses aspectos da sua vida. Para as mulheres negras, o cabelo ainda assume uma conotação mais profunda, tendo em vista que, por muitos anos, as mulheres negras foram induzidas a alisar seus cabelos para se afastarem da sua descendência africana. Vejamos o que as pesquisadoras feministas Cláudia Gomes e Laura Duque-Arrazola (2018, p. 202-203) têm a dizer sobre isso:

Os estigmas negativos que recaem sobre o cabelo crespo são frutos do processo de europeização no período colonial brasileiro, que legitimava o modelo ideal de beleza como sendo o da mulher/homem branca/o, colocando negras/os e indígenas, e seus corpos, em um sistema de dominação que oprimia sua estética, tida como feia, fora dos padrões [...] O cabelo é um dos principais elementos de afirmação identitárias da população negra e é também, o símbolo representativo do desafio enfrentado por negras e negros em uma sociedade em que ainda prevalecem os padrões de beleza europeus.

Por outro lado, o ato de raspar a cabeça pode indicar:

O cabelo pode ser um aspecto de identidade tão importante que a ação de o rapar voluntariamente é frequentemente experimentada como um acontecimento de grande significado [...] Uma cabeça raspada ritualmente transmite a ideia de consagração, iniciação e transformação espiritual [...] Tal como a cabeça da morte e a de um recém-nascido quase sem cabelo, o iniciado com a cabeça rapada personifica uma morte e um renascimento psíquico (ARAS, 2020, p. 350).

Tendo em vista a combinação de cores utilizadas e o fato de ser uma mulher com a cabeça aparentemente raspada, a imagem transmite seriedade e imponência – sobretudo pelo tamanho da pintura que ocupa a lateral de um prédio. Não é qualquer mulher que está ali e sim alguém dotada de grande sabedoria que passou por um profundo processo de autoconhecimento. Digo isso me baseando também nas cores utilizadas. A cor roxa ou púrpura no ocidente é conhecida por simbolizar a riqueza, por indicar uma posição elevada ou representar grande honraria; geralmente era utilizada por membros da realeza ou divindades “[...] como em muitos outros sistemas de símbolos – o alquímico, o romano, o asteca e o inca, o chinês – vemos que os valores mais altos e sagrados são representados pelo púrpura” (ARAS, 2020, p. 654).

O azul, por outro lado, é uma cor fria que denota profundidade e frieza, é capaz de diminuir os batimentos cardíacos e baixar a pressão sanguínea; “[...] o azul está ligado à eternidade, ao além, à beleza sobrenatural, à transcendência religiosa,

ao espiritual e ao mental em contraste com o emocional e o físico e com o desprendimento do terreno” (ARAS, 2020, p. 650). Por sua vez, a cor rosa seria tipicamente associada as meninas/mulheres: “Não importa o século, o rosa é a cor da cortesia, da amabilidade. E rosa é a sensibilidade, a sentimentalidade. O rosa, mistura de uma cor quente com uma cor fria, simboliza as virtudes do meio-termo” (Heller, 2013, p. 397).

Diante do exposto, não posso deixar de relacionar a imagem desta idosa à imagem arquetípica da Velha/o Sábia/o, que, para Jung, é a personificação psíquica mais típica do que ele identifica como espírito. Dentre as diferentes explicações dadas por Jung, a que mais se relaciona com o mural analisado é a que trata o espírito como um “[...] conjunto dos fenômenos do pensamento racional, ou seja, do intelecto, incluindo vontade, memória, fantasia, poder criativo ou motivações determinadas por um ideal” (Jung, 2016, p. 209 § 386).

Para Jung (2016, p. 222 § 406), a figura do Velho Sábio incorpora nos sonhos, mitos e contos de fadas aspectos como “[...] o saber, o conhecimento, a reflexão, a sabedoria, a inteligência e a intuição, por outro, também qualidades morais como benevolência e solicitude”. É geralmente a figura do/a Velho/a Sábio/a que aparece para o ego sonhador como aquele que promove reflexões profundas, confrontações e conscientizações internas.

A psicoterapeuta Clarissa Pinkola Estés (2014, p. 43-49) ao falar especificamente sobre a imagem da Velha Sábia se refere a um mito do Novo México que nomeia essa imagem arquetípica como *La Que Sabe*, segundo a autora essa figura sabe tudo sobre as mulheres “Ela é a memória arquivada das intenções femininas. Ela preserva a tradição feminina [...] ela é a voz mítica que conhece o passado e nossa história ancestral e mantém esse conhecimento registrado nas histórias”. A imagem pintada por Lina em homenagem ao Dia das Mulheres, sem dúvidas, associa a mulher negra à imagem arquetípica de *La Que Sabe*.

No Brasil essa imagem arquetípica é comumente projetada nas Mais Velhas dos Candomblés, na própria Orixá Nanã, considerada a *yabá* mais velha descrita pelo psicoterapeuta José Zacharias (1998, p. 196) como “[...] a imagem da velha sábia, senhora da sabedoria e dos mistérios da vida e da morte [...]” que também é conhecida por vestir a cor roxa; nas benzedeiras, rezadeiras e parteiras, guardiãs de saberes ancestrais que confrontam diretamente o complexo colonial alimentado pela

colonialidade do saber que inferioriza a tecnologia destas mulheres reduzindo-as a crendices e superstições.

A imagem de uma mulher negra carregando esses elementos rompe com todos os estereótipos que insistem em colocar a mulher negra no lugar da animosidade (raivosa) ou da hiper sexualização. Aqui ela ocupa o lugar da sabedoria que, apesar de se manter fechada, não perdeu a sua ternura. Outro ponto importante é abordar o território em que o mural está inserido. A Barra, em Salvador/Ba, é conhecida por ser um bairro residencial de classe alta/média alta, ocupado majoritariamente por pessoas que ganham até 20 salários mínimos, onde ao menos 46,83% dos moradores possuem 15 ou mais anos de estudo. Apesar de não existir o dado referente à cor/raça na pesquisa feita por Santos *et al.* (2010) não é difícil concluir que a maioria dos moradores da Barra são brancos/as.

A orla da Barra, que originalmente era ocupada por indígenas Tupinambás e Tupiniquins, sofreu severas alterações na sua paisagem e população após a invasão de Thomé de Sousa, no séc. XVI. Com a chegada do português, os indígenas foram assassinados ou expulsos do seu território originário e foram construídos no local fortes militares que até hoje compõe a paisagem do Porto da Barra. Após a mudança estratégica da área portuária para o que hoje é conhecido como o centro da cidade, a Barra se transformou em um espaço preenchido por roças, sítios e chácaras. Foi apenas no séc. XX, com o primeiro governo de José Joaquim Seabra (1912-1916), que visava a modernização e o ‘embelezamento’ da cidade, segundo os moldes parisienses, que o local veio a se tornar um ‘bairro’ da elite europeia e baiana (Mello; Azevedo; Azevedo, 2018). Em 2023, o local permanece sendo habitado pelas elites baianas.

Atualmente, o mural encontra-se na lateral do bar Macau, um prédio que fica em frente ao Porto da Barra e próximo do Centro de Artesanato da Barra. A partir da década de 60, a praia do Porto consolidou-se como um ponto de lazer muito frequentado por jovens, artistas e intelectuais que viviam sua sexualidade dissidente abertamente. Essa mistura, que se estende até os dias de hoje, rendeu à praia do Porto o título de ‘a praia mais democrática de Salvador’. De acordo com Luís Andrade (2015, p. 47), que escreveu a dissertação *O espaço público da praia: reflexões sobre práticas cotidianas e democracia no Porto da Barra em Salvador*, o público da praia consiste em: pescadores, barraqueiros, ambulantes, esportistas,

turistas, moradores do bairro e adjacências, frequentadores (moradores de outros bairros), pessoas em situação de rua, catadores e prostitutas; o que transforma o Porto em “[...] um reduto democrático, marcado pela mistura de classes sociais, gêneros e idades” e por que não sexualidades?

Se você for morador de Salvador e frequentador do Porto da Barra saberá que a maior parte da população que tanto frequenta a praia como banhista quanto trabalha na praia ou nas adjacências do Porto (bares, restaurantes, pousadas, etc.) é negra e periférica. O trabalho de Luís Andrade (2015, p. 118) mostra que a democracia celebrada por uns é rechaçada por outros:

Essa mistura de grupos sociais, por vezes tão distintos, aparece para os que estão de fora como um problema, uma convivência desagradável. De modo geral, os moradores da Barra, por exemplo, reclamam da presença de “baderneiros”, prostitutas, pedintes e menores delinquentes e costumam evitar os trechos e os momentos em que estes se fazem presentes.

Ao escolher pintar uma mulher negra com esses aspectos em um território marcado por essa disputa de poder, a artista nos remete à discussão em torno do direito à cidade levantada no capítulo 3 desta dissertação. Quem tem direito de frequentar o Porto da Barra? Recordo-me de uma medida adotada pelo ex-prefeito de Salvador ACM Neto (DEM), no ano de 2014, que tentou mudar o trajeto de 10 linhas de ônibus que saíam de bairros periféricos (Cajazeiras, Boca da Mata e Fazenda Grande) e tinham como destino a Barra (muitas delas fazendo paradas no Porto da Barra) sob a justificativa de que a medida fazia parte de um ‘estudo técnico’. Na época, a população denunciou que a medida visava dificultar o acesso da periferia ao bairro nobre e a proposta foi suspensa (Correio, 2014).

Dessa vez Lina não teve como foco a luta dos povos originários que ocupavam a região, mas sim a luta que o povo negro trava para acessar os espaços da própria cidade. O mural nos recorda que o Porto da Barra é um reduto negro em um bairro branco; e que o povo negro não se esqueceu de quem são os seus ancestrais que construíram esta cidade e continuam sustentando-a. Salvador é tão deles quanto dos indígenas que aqui viviam e dos brancos europeus que assaltaram esta terra. Por fim, Lina parece fazer a mesma referência à relação entre o povo negro e a vegetação tratada no mural *Sem título* (Figura 3), de Ianah Mello.

## 4.4 Yacunã Tuxá

### 4.4.1 Sobre a artista

Sandy Eduarda Vieira (@yacunatuxa) é uma mulher cis, indígena, sapatona, oriunda do sertão nordestino e artista visual multidisciplinar que se faz presente nas redes sociais como Yacunã Tuxá, nome que recebeu dos encantados<sup>49</sup> e cujo significado é “Filha da Terra”. Para Yacunã, esse nome “marca um renascimento e um processo de afirmação” (Yacunã Tuxá, 2020, *online*). Nasceu em 1993, no município de Rodelas, interior da Bahia, região do submédio Rio São Francisco – chamado de Ópara pelos Tuxá. É a caçula de quatro irmãos, filha da professora Maria Soledade (indígena) e do agricultor Eduardo Carlos. Tem atualmente 29 anos e encontrou na arte “uma ferramenta de luta” (Yacunã Tuxá, 2020, *online*). No seu trabalho artístico usa as ilustrações, desenhos, colagens e pinturas como uma forma de demarcar o seu espaço no mundo, entendendo o seu corpo enquanto o de uma mulher indígena e lésbica sem deixar de lutar contra o racismo. Considera-se uma ativista pelas causas indígenas e LGBTQIA+. Sua conta no Instagram, rede em que a artista é mais ativa, possuía, em abril de 2024, mais de 24 mil seguidores.

A sua produção artística carrega nas imagens a memória e a história do seu povo. Ela contou, em um minidocumentário, dirigido por Helena Bagnoli, para a série *Artérias*<sup>50</sup> do SESC TV (2021), o processo de expropriação da terra do seu povo que a transformou em uma indígena nascida sem-terra. Relatou que, no final da década de 80, o povo Tuxá foi impactado pelo empreendimento da Usina Hidrelétrica de Itaparica (Luiz Gonzaga), pertencente à Eletrobras Chesf, que inundou o seu território originário e sagrado.

De acordo com o Mapa de Conflitos (2022), essa obra expropriou 40 mil pessoas, dentre elas, 200 famílias do povo Tuxá que passaram a sobreviver da Verba de Manutenção Temporária (VMT) repassada pela Eletrobras Chesf. Yacunã contou, em outro momento, na *live* paro o Clube Lesbos (2020), intitulada *Re-*

<sup>49</sup> Em entrevista para o Instituto Cultural Vale (2022), Yacunã Tuxá define os encantados como “as forças que nos guiam, eles são guias, são raízes, são troncos. É norte, é sul. São o ponto-chave da nossa espiritualidade. São seres que alguns já viveram, outros não viveram. São força da natureza, força das águas, e também são aqueles que já se foram. São os nossos avós, que encantaram, que subiram para o reino dos Encantados. Então eles tem uma força muito grande na identidade do ser Tuxá, e é por isso que é algo que eu trago muito comigo. Eles estão onde eu for, estão guiando os meus passos. Eles nos orientam de lá e nos orientam também no campo político, então essas lideranças que já se foram acabam também atuando no agora e nos orientando nos caminhos da resistência”.

<sup>50</sup> “A série ‘Artérias’, que consiste 26 minidocumentários de 13 minutos, capta a essência de artistas visuais de diversas gerações e regiões do Brasil, ressaltando a diversidade de suas motivações. A obra tem intenção de mapear a produção de artistas negros, indígenas e LGBTQI+ com o objetivo de contribuir para a neutralização de abordagens etnocêntricas e estereotipadas” (SESC TV, 2022).

*existência de mulheres indígenas lésbicas e bissexuais*, que nessa época a Chesf prometeu para o seu povo que, em um curto período de tempo, eles ressarciriam o território expropriado. Entretanto, o seu povo foi realocado para outro território – incomparavelmente menor que o original – dentro do perímetro urbano do município de Rodelas, atual morada do povo Tuxá.

Todo esse processo de violência e expulsão da terra trouxe consequências desastrosas para o seu povo ao alterar todo o seu modo de viver e se relacionar com o território. Para mais informações sobre a luta por demarcação do território Tuxá, indico o texto de Joana Caramuru (2020), intitulado *Conflito por terra seguido de ameaça de morte – Tuxá – Terra Indígena Tuxá D’Zorobabé (Aldeia Mãe)*. Mergulhada nesse contexto político, a artista contou, em entrevista para a fotorreportagem *Yacunã Tuxá - Mulher indígena, sapatão e artista em Salvador*, produzida por Raquel Franco, que sempre teve o desejo de entrar na universidade, sendo muito influenciada por sua mãe, a única a estudar em uma família de 13 irmãos (Yacunã Tuxá, 2020).

Em uma das suas falas Yacunã explicita essa relação entre o corpo-território (da terra) (Haesbaert, 2020) tratadas anteriormente por Izaquias João (2023) e Brulina Baniwa (2018):

Para nós indígenas a terra tem um outro significado, que é muito diferente pro não-indígena. Ele, o não-indígena, compra um terreno, ele planta, ou faz uma casa, e depois se ele quiser ele se muda. Pra gente não, né? O território ele engloba tudo que tá dentro dele, é memória dos nossos ancestrais, de espaço de ritual, tudo né? Os cantos, os ritos, tudo que foi feito ali naquele território pra gente tem um grande significado. Então quando a gente fala ‘o povo Tuxá é território’ ao mesmo tempo em que a gente tá falando de algo muito simbólico, que é o território, é algo que pra gente é uma memória muito dura. E como a gente não tem terra pra plantio a gente teve que buscar outra forma de viver, né? E acredito que o instrumento que a gente encontrou a educação, a universidade, a academia, a escrita, as linguagens em si, acaba sendo pra gente o nosso principal instrumento de luta e de resistência. Tem uma frase que eu gosto muito que fala assim ‘que a luta do ser humano contra o poder é a luta entre a lembrança e o esquecimento’, isso é uma coisa que me motiva a pensar em todas as minhas ancestrais, em todas as mulheres que foram apagadas na história e de todos nós indígenas que no geral muitas vezes foram silenciados [...] acredito que minha arte tenha um pouco disso, a ideia de lembrar para não esquecer. Deixar as coisas vivas (Yacunã Tuxá, 2020, *online*).

Outro fator que a levou a produzir e espalhar a sua arte digital por aí foi a falta de representatividade indígena na mídia:

Eu tenho um corpo, um rosto, um jeito que as pessoas por onde eu passo dizem ‘você é indígena, você é índia’ e isso me incomodava muito porque, ao mesmo tempo, que as pessoas me apontavam como cara de índia eu não via essa cara em nenhum lugar, né? Eu não via na mídia, eu não via

nos filmes eu não via na arte mesmo e foi o que me fez desenhar e colocar todas essas mulheres minhas para fora, seus rostos, seus corpos grandes que ocupam espaço, que precisam ocupar espaços, de mãos grandes, de pés grandes que caminham e tem suas raízes, tudo isso fala de beleza e fala de denúncia também, né? É um reclame pra nossa presença (SESC TV, 2021, *online*).

Yacunã utiliza seu trabalho para criar intersecções entre raça, gênero, sexualidade e política. Suas obras tanto ampliam quanto subvertem o imaginário colonial brasileiro que insiste na imagem do indígena como um ser incivilizado que não pertence à cidade. A própria escolha do seu material de trabalho carrega a ironia da imagem que 'índio' e tecnologias não combinam. Sobre o seu trabalho com o computador, Yacunã disse:

Eu estou fazendo arte digital, acho que isso também é um ponto, meu principal instrumento hoje é um computador, sabe? Então já quebra essa lógica que as pessoas têm que índio e tecnologia não combinam, né? Na verdade a gente tem uma série de outras tecnologias que não é essa do não-indígena. Mas poder misturar a ancestralidade, a espiritualidade, toda essa força do meu povo com essa tecnologia do branco e transformar isso em instrumento pra gente, sabe? Instrumento de luta para a gente, isso é maravilhoso, sabe? Não tem preço. É quebrar uma lógica que eles tinham pra gente, que a gente tinha que estar em um lugar (Yacunã Tuxá, 2020, *online*).

Yacunã já expôs seu trabalho em importantes instituições de arte como, por exemplo, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, com a exposição *Véxoa Nós sabemos*<sup>51</sup>, com curadoria de Naine Terena, que ficou em cartaz durante o período de 31 de outubro de 2020 a 22 de março de 2021; e o Museu de Arte do Rio (MAR), com a exposição *Imagens que não se conformam*<sup>52</sup>, curadoria de Marcelo Campos e Paulo Knauss, que ficou em cartaz de maio de 2021 a fevereiro de 2022; o instituto Tomie Ohtake, com a exposição coletiva *Por muito tempo acreditei ter sonhado que*

---

<sup>51</sup> “A Pinacoteca de São Paulo, museu da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado, realiza, pela primeira vez, uma exposição dedicada à produção indígena contemporânea, com curadoria da pesquisadora indígena Naine Terena. Véxoa: Nós sabemos contará com a presença de 23 artistas/coletivos de diferentes regiões do país, apresentando pinturas, esculturas, objetos, vídeos, fotografias, instalações, além de uma série de ativações realizadas por diversos grupos indígenas. Os trabalhos poderão ser vistos pelo público a partir de 31 de outubro no Edifício Luz. A exposição tem o patrocínio do Itaú” (Pinacoteca, 2022, *online*).

<sup>52</sup> “A exposição *Imagens que não se conformam* propõe diálogos contemporâneos sobre a história do Brasil a partir da coleção do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) [...] A partir do diálogo com a criação da arte contemporânea, a exposição busca renovar os significados das peças da coleção do IHGB para interrogar, do ponto de vista artístico, as visões sobre a história do Brasil. Com isso, a exposição *Imagens que não se conformam* lida com questões prementes, como a reparação histórica associada, aqui, aos discursos identitários e ao protagonismo de artistas descendentes dos povos originários, afrodescendentes e de gêneros dissidentes, ausentes das imagens da história” (Museu De Arte Do Rio, 2022, *online*).

*era livre (2022)*<sup>53</sup>, com curadoria de Priscyla Gomes, de 19 de maio a 17 de julho de 2022 (Yacunã Tuxá, 2022). É impressionante que uma artista tão nova na cena já tenha produzido e exposto tantos trabalhos ao lado de nomes consagrados da arte contemporânea, como Rosa Paulino – Instituto Tomie Ohtake - e Jaider Esbell – Pinacoteca -.

A presença de Yacunã nos museus e galerias retoma uma importante discussão no mundo das artes: a decolonização dos museus e galerias de arte – se é que isso é possível de fato. De acordo com a curadora de arte Brenda Cocotle (2019, p. 5), os debates a respeito da decolonização dos museus giram em torno de 4 eixos:

1. A narrativa dos museus nacionais e sua relação com o discurso histórico, a memória e a identidade coletiva; 2. A representatividade cultural de minorias e grupos ditos subalternos; 3. A conformação, propriedade e gestão das coleções [...] ou ainda as iniciativas legais levadas a cabo [...] por grupos autóctones para exigir a devolução de objetos cerimoniais de coleções de museus universitários e distritais, assentaram-se na convicção de que o reconhecimento da diversidade cultural era o ponto para o qual deviam convergir os esforços da instituição museal.

Se as obras de arte são ‘retratos da psique’ e os museus são locais onde se deseja conservar, estudar e expor obras de interesse coletivo estamos admitindo, novamente, que o inconsciente cultural das instituições – representadas aqui pelo museu – é eurocêntrico, branco e masculino, tendo em vista que, a maioria dos acervos museológicos é composta por artistas homens-cis, brancos, de origem ou descendência europeia; arte sacra ou arte colonial.

Zulma Palermo (2014) e a artista plástica Elvira Espejo Ayca (2020) destacam como o processo de colonização produziu hierarquias entre a arte chamada de erudita e a as artes chamadas de populares/artesanato. Nesse sentido, a primeira seria tratada como uma arte pura de maior complexidade e a segunda como uma arte impura de menor valor comercial, estético e contemplativo; o que contribuiu para que essas obras fossem menosprezadas por essas instituições. Sobre a colonialidade no campo das artes, Zulma Palermo (2014, p. 10) diz que:

La construcción de la colonialidad en el campo de las artes como una de las formas de producción social se inicia con la conquista. La instancia colonial,

---

<sup>53</sup> A décima edição comemorativa do Arte Atual, “Por muito tempo acreditei ter sonhado que era livre”, é dedicada a 24 artistas contemporâneas brasileiras emergentes e consagradas. Das 24 artistas selecionadas apenas duas são nordestinas: Yacunã Tuxá e Rebeca Carapiá. Com curadoria de Priscyla Gomes, a exposição reúne diferentes gerações que apresentam paisagens, retratos, performances e fotografias que refletem acerca do corpo feminino como território (Instituto Tomie Ohtake, 2022, *online*).

para cumplir sus objetivos, llevó consigo la negación de todas las formas de vida y de producción de las culturas preexistentes, buscando borrar las huellas de los modos de aprendizaje y transmisión de técnicas y del uso de materiales propios del habitat para sustituirlos por las miradas, los instrumentos y los materiales de su propia, superior y avanzada civilización.

Apesar dos esforços empregados por grandes museus como o MASP e a Pinacoteca de São Paulo, que contrataram curadores não-brancos e vêm promovendo mostras artísticas importantíssimas como as citadas anteriormente, Brenda Cocotle (2019, p. 9-10) não acredita que essas mudanças sejam efetivas e defende que as políticas de gestão e organização institucionais desses espaços continuam a seguir a lógica da indústria cultural. “É como se o “museu do Sul” quisesse desesperadamente ser qualificado como “museu do primeiro mundo”, nos termos que essa expressão implica: empresarial, eficiente, sucesso de bilheteria e de vendas”. Apesar dos ativismos buscarem romper com os ambientes institucionais, esse ainda é um espaço de disputa de poder, produção de imaginários e regate de memórias que não pode ser deixado de lado.

Portanto, nesta pesquisa analisarei duas obras da artista Yacunã. A primeira será a obra *Tibira* (2020), exposta na galeria virtual Galeria Paralela (Figura 8), e a segunda será a primeira parte da obra *Gênese* (Figura 9), presente na exposição *HÃHÃW: Arte indígena antirracista (2022)*<sup>54</sup>. A curadoria das obras foi realizada de forma coletiva pelos/as artistas pesquisadores/as e pela equipe do projeto. A exposição esteve em cartaz no museu de arte Sacra de Salvador/Ba no período de 03 de novembro a 12 de dezembro de 2022.

---

<sup>54</sup> “Hãhãw é terra, território, em Patxohã. Hãhãw nasce do projeto de pesquisa sobre culturas de antirracismo na América Latina, (CARLA), sediado na Universidade de Manchester, no Reino Unido, e que aproxima uma rede de universidades na América do Sul: a Universidade Federal da Bahia, a Universidade Nacional da Colômbia e a Universidade Nacional de San Martín. A exposição reúne trabalhos de 12 artistas indígenas e acontece no Museu de Arte Sacra da UFBA, um antigo convento da Ordem dos Carmelitas Descalços, e que representa, no aspecto histórico, uma marca da colonialidade em Salvador, primeira capital da invasão do Reino de Portugal em Pindorama” (IHAC, 2022).

#### 4.4.2 Tibira do Maranhão.

**FIGURA 8** – Tibira. Ilustração digital sobre tecido. Dimensões variáveis. 2020.



FONTE: Palavras dentro de palavras (2020).

O tecido mostra uma pessoa indígena nua, com curvas no ventre e seios a despontar, seu corpo é adornado com pinturas e grafismos, utiliza brincos de miçangas longos e parece carregar um cesto nas costas. Apesar de Tibira<sup>55</sup> ter sido registrada como uma pessoa anatomicamente do sexo masculino, Yacunã a pinta com traços físicos que remetem a corpos anatomicamente femininos. Essa escolha me remete à discussão proposta por María Lugones (2020, p. 64) ao se referir à intersexualidade, no seu texto *Colonialidade e gênero*, quando a autora retoma a discussão sobre o sexo biológico ser socialmente construído e afirma:

Os medos sexuais dos colonizadores os fizeram imaginar que os indígenas das Américas eram hermafroditas ou intersexuais, com pênis enormes e peitos imensos vertendo leite. Mas como esclarece Paula Gunn Allen e outros/as, indivíduos intersexuais eram reconhecidos em muitas sociedades

<sup>55</sup> Como forma de driblar o CISTema sexo-gênero imposto pela colonialidade, irei tratar Tibira no feminino.

tribais anteriores à colonização sem serem assimilados à classificação sexual binária. É importante levar em conta as mudanças que a colonização trouxe, para entendermos o alcance da organização do sexo e do gênero sob a força do colonialismo e no interior do capitalismo global eurocêntrico.

Além disso, a figura carrega outros signos geralmente utilizados por mulheres indígenas como, por exemplo, os cabelos longos e os brincos longos de miçangas. Os antropólogos Estevão Fernandes (2015) e Els Lagrou (2013) ao se referirem às artes indígenas discorrem sobre a pluralidade das organizações sociais originárias, o que tona praticamente impossível generalizar o que é utilizado apenas por ‘homens’ e o que é utilizado apenas por ‘mulheres’<sup>56</sup>. Isso vai variar de acordo com cada grupo étnico, contudo, o que parece se repetir na maior parte dos povos originários é o comprimento do cabelo longo para mulheres e curto para os homens.

O caso de Tibira mostra na prática a atuação da colonialidade de gênero (Lugones, 2020). A partir do momento em que ela é taxada pelos colonizadores como uma pessoa de gênero ininteligível (Butler, 2022), o seu destino é determinado por convicções e leis estrangeiras. Na imagem de Yacunã (Figura 8), Tibira parece performar o que hoje entendemos como feminilidade, feminilidade de uma bixa. Se tornando, portanto, uma bixa ancestral para todas as bixas afeminadas que sofrem hoje com a atualização da colonização por meio do complexo colonial.

Quanto aos grafismos e pinturas, essas são linguagens fixadas na pele e nos objetos que têm a função de criar pontes entre o mundo terreno e o mundo espiritual. De acordo com Merremii Karão Jaguaribaras (2020, p. 20, grifo da autora), no seu livro *Wúpy Taowá: vestindo-se de linguagens os Taowás*, como são chamados os grafismos e as pinturas na língua do povo Karão, possibilitam a troca energética entre seres humanos e não-humanos e demonstram como a arte está intrínseca nos modos de vida dos povos originários, segundo a autora:

Dentro das Taowás temos os **grafismos** e as **pinturas**. Os **grafismos** são frases dentro de um desenho, transmitem uma linguagem através de códigos. As **pinturas** são representações da língua, de outros seres, dos mundos como são para o indivíduo que pinta. Essas artes são, muitas vezes, confundidas com uma linguagem universal, sendo seus conceitos submetidos a uma tradução genérica para as línguas europeias, mas elas vão bem mais além, alcançam distintas funções e linguagens.

Na obra, a figura humana tem seus pés sobre uma mancha de cor barrosa de onde nasce uma planta e, mais uma vez, vemos a relação entre corpo-território-

---

<sup>56</sup> Ao me referir aos povos originários pré-colonização irei utilizar os conceitos modernos entre aspas indicando que eles não existiam naquela época da maneira que os entendemos hoje.

vegetação sendo marcada por uma artista. A figura humana não pode aparecer sem que o seu território, o seu entorno, componha a imagem. Na sua cabeça aparece um círculo amarelo semelhante a um/a halo/auréola muito utilizada na arte sacra para representar santidades.

A obra esteve em cartaz na exposição *Palavras dentro de palavras*, da Galeria Paralela (2020), localizada no Rio de Janeiro, na Rua Filinto de Almeida, nº 42, no bairro Cosme Velho – bairro residencial da zona sul do Rio de Janeiro e que abriga casarões da época colonial e é conhecido por ser um bairro de classe alta/média alta.

O nome da obra *Tibira* retoma a história de ‘Tibira, do Maranhão’, considerada a primeira vítima de ‘LGBTfobia’ do Brasil. Assassinada em 1614, a sua morte foi registrada pelo capuchinho Frei Yves d’Evreux, Tibira foi uma indígena Tupinambá sentenciada à morte por cometer o crime de sodomia. O seu nome verdadeiro não é ‘Tibira’. Na realidade, essa é uma expressão Tupi-Guarani utilizada para se referir ao que hoje chamamos de homossexualidade, não se sabe até hoje qual foi o verdadeiro nome dessa indígena (Mott, 2020).

Estevão Rafael Fernandes (2015), motivado pela falta de uma bibliografia que sistematizasse registros históricos acerca das sexualidades indígenas, como Luiz Mott (2020) fez sobre Tibira, se propôs a escrever a tese *Decolonizando sexualidades: enquadramentos coloniais e homossexualidade indígena no Brasil e nos Estados Unidos*, com o intuito de que o estudo fosse uma espécie de ‘ponto de partida’ para aqueles/as que desejam se aprofundar nesse tema. O autor não esgota todas as fontes sobre o assunto, mas consegue reunir um volume impressionante de dados. Fernandes (2015) aponta, por exemplo, que desde o século XVI já havia inúmeros registros de práticas ‘LGBTs’ em grupos originários de diferentes etnias.

Escrevo a sigla LGBT em aspas, pois essa nomenclatura não existia na época, o que se encontram nos registros são palavras como: sodomia, pederastia, *berdache* ou pecado nefando. Fernandes (2015) encontra não só registros do termo *tibira* utilizado pelos Tupinambás, mas também os termos: *çacoaimbeguira*, também do Tupi-Guarani, utilizado para se referir a indígenas ‘mulheres’ que se recusavam a se relacionar com ‘homens’ e deitavam-se com ‘mulheres’, algumas delas cortavam os cabelos como os ‘homens’ e exerciam as funções tipicamente atribuídas aos ‘homens’ da aldeia; *tamíndige ki’ándige*, termo Nambikwara para o sexo entre

pessoas do mesmo sexo; *kyrypy-meno*, um termo Guayaki para a mesma prática; e *Kudina*, utilizado pelos Kadiwéu para se referir a ‘homens’ que assumiam a condição de mulheres, vestindo suas roupas e executando as suas funções na aldeia.

Para além desses citados acima, o autor vai tecendo, ao longo da tese, inúmeros exemplos que ora fazem referência apenas à prática sexual que não envolve modificações nos papéis sociais ou nas vestimentas dos indivíduos ora faz referência a indivíduos que mudaram completamente a sua função social na aldeia e a sua ‘estética’ em detrimento do seu ‘gênero’ e da sua ‘sexualidade’. Sobre o problema da utilização de termos eurocêntricos para se referir a modos de vida originários que existiam pré-colonização, o autor faz este breve comentário:

Se elas passam a existir, nos termos que os não-indígenas a percebem enquanto "pecado nefando", "pederastia", "sodomia" ou "homossexualidade", por exemplo é porque neste momento o poder colonial já buscou se apossar dos corpos nativos, estigmatizando-os e buscando transformá-los em algo que se adeque a lógica colonial (Fernandes, 2015, p. 17).

Na sua tese, Estevão R. Fernandes (2015) detalha as diferentes técnicas de dominação burocrático-administrativas, políticas e psicológicas historicamente impostas aos povos originários que foram determinantes para a colonialidade do gênero, como proposta por Lugones (2014, 2020). Dentre as técnicas estão: a tutela, os castigos físicos, as políticas de integração, as políticas de casamentos interétnicos, os rituais cívicos, a imposição de padrões morais, de códigos de vestimentas/cortes de cabelos, nomes próprios, gestão da reprodução física, divisão do trabalho baseada em binarismos de gênero, educação cristã, projetos de racialização, civilização, nacionalização e integração. Nesse sentido, o autor diz que:

[...] pensando a partir dos pressupostos aristotélicos e tomistas que motivaram os primeiros passos da colonização da América, o padrão desejado era o homem católico europeu que praticava sexo monogâmico com sua esposa para fins de reprodução. O que escapava a este padrão era classificado e hierarquizado como inferior, de modo que o imaginário ibérico passou a ser relevante como forma de classificação social e marcador de desigualdade, surgindo como contraponto aos “negros” (expressão que também designava os indígenas no século XVI), às mulheres, e, no caso específico da América, aos selvagens, antropófagos, nus, ateus, sodomitas, idólatras... povo sem Fé, Lei, ou Rei (Fernandes, 2015, p. 131-132).

Como aponta a antropóloga Rita Segato (2012), no seu artigo *Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial*, seria imprudente achar que não existia patriarcado, hierarquias sexuais e de ‘gênero’ ou disputas de poder dentro das configurações sociais de cada povo

pré-colonização. O próprio Estevão Fernandes (2015) demonstra que em alguns grupos étnicos, em determinadas situações, existia uma espécie de reprovação a essas práticas<sup>57</sup>; o que a autora destaca é que o processo de colonização produziu uma hiperinflação da posição masculina e modificou drasticamente as organizações sociais pré-existentes; “[...] se é possível dizer que sempre houve hierarquia e relações de poder e prestígio desiguais, com a intervenção colonial estatal e a imposição da ordem da colonial/modernidade, essa distância opressiva se agrava e amplifica” (Segato, 2012, p. 128). Tanto Eliane Potiguara (2018) quanto Creuza Prumkwjy Krahô (2023) trazem nos seus relatos, expostos anteriormente na análise da Figura 2, vislumbres dessa hiperinflação do ego masculino.

A própria Yacunã sentiu na pele as consequências da colonização no seu processo de se entender como uma mulher que ama outras mulheres. A artista revelou que sofreu muito preconceito, inclusive dentro da aldeia, que via essa sexualidade dissidente como algo ruim/anormal. Lembra-se de ouvir muitas associações negativas a essas sexualidades e que muitos indígenas, referidos pela artista como visivelmente dissidentes sexuais e de gênero, da sua aldeia, viviam sempre muito marginalizados. Conta que as pessoas não queriam falar sobre isso, era um ambiente de muito silenciamento e preconceito (Tuxá, 2020a). Na época em que expos sua sexualidade para a família e para a sua aldeia, Yacunã lembra-se de ser a única abertamente assumida. Sobre essa experiência ela disse:

Eu fui a primeira a me assumir lá, sabe? Não que tão tivessem outras, não que não tivessem indígenas LGBTQs, mas, as pessoas estavam muito acostumadas em deixar tudo isso muito no silêncio, deixar tudo isso muito velado e escondido [...] o grito desses indígenas LGBTQIA+, o meu grito também, enquanto mulher sapatona, é de dizer que eu sou uma indígena real, sabe? Que eu posso amar quem eu quiser e que não existe também uma forma única e correta de amar; e que eu também não vou respeitar essas normas que eles criaram para mim, essas normas não são minhas, não fiz pacto com eles, não tenha nada com eles, eles que se resolvam, sabe? Quando digo eles, é esse sujeito, esse colonizador que veio e trouxe uma bagagem de valores muito pesada. De crenças e normas, e simplesmente acha que isso é o correto e quer pegar e impor isso pra gente (SESC TV, 2021, *online*).

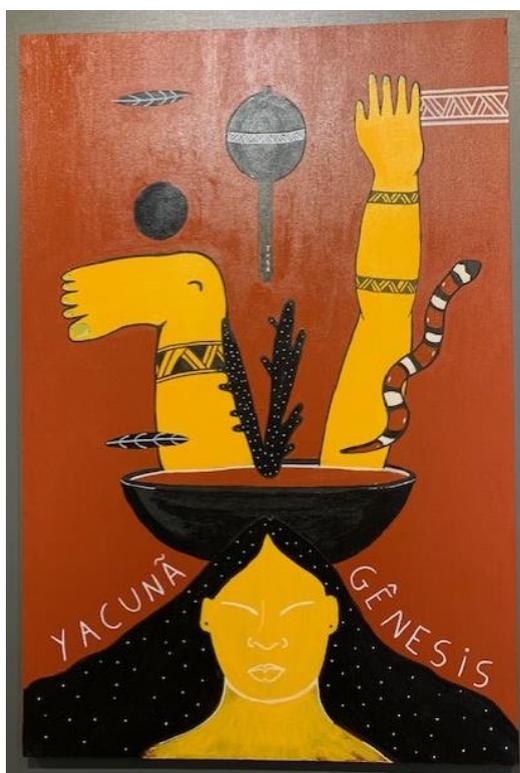
---

<sup>57</sup> Fernandes (2015) encontra dados que sugerem que em alguns grupos étnicos era bastante comum que jovens adolescentes praticassem sexo com pessoas do mesmo sexo e isso era normalizado dentro das aldeias. Contudo, se essa prática continuasse na vida adulta, isso passava a ser visto pela comunidade com um problema. Outros grupos permitiam a ‘homossexualidade’, mas não viam com bons olhos quando a pessoa desejava realizar funções tipicamente atribuídas ao sexo oposto. Cada configuração social variava muito de um grupo étnico para outro e existiam também aqueles que não viam problema algum no que foi dito aqui. O autor não encontrou registros que afirmavam que essas pessoas eram mortas como consequência dessas práticas.

O documentário *Terra sem pecado*<sup>58</sup>, dirigido por Marcelo Costa (2020), entrevista indígenas dissidentes sexuais de diferentes etnias que denunciam os preconceitos vividos dentro das aldeias e as consequências disso para a sua saúde mental. Na obra (Figura 8) feita por Yacunã, Tibira aparece como uma ‘santa’ que não fez nada de errado, mas foi morta injustamente; suas feições são tristes e ela aparece solitária. Talvez isso se dê pelo fato dos seus descendentes dissidentes permanecerem sofrendo as consequências deste sistema colonial-capitalístico. Apesar da escolha contraditória de utilizar um signo cristão para se referir a Tibira como uma ‘santa’, Yacunã Tuxá promove nessa obra um regate histórico de outros modos de vida possíveis que dialogam com a pluralidade humana. Além disso, ela faz isso em um espaço físico duplamente simbólico: uma galeria de arte em um bairro de origem colonial, ambos os espaços trazem no seu amago a colonialidade do poder.

#### 4.4.3 A Gênese

**Figura 9** – A Gênese. Acrílica sobre tela. 2021/2022.



FONTE: acervo pessoal.

<sup>58</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BUuqAd-Gq8w>.

A obra retrata uma mulher com típicas feições utilizadas por Yacunã para se referir ao que a artista entende como sendo o fenótipo indígena, possui cabelos longos e nele é possível ver pequenos pontos brancos que remetem a um céu noturno estrelado. Na lateral dos seus cabelos estão escritas as palavras 'Yacunã' e 'Gênese'. Sobre sua cabeça repousa uma espécie de bacia e dela surgem uma perna e um braço adornados com grafismos, um pedaço de raiz de mesma cor dos cabelos, penas, uma cobra coral, um maracá e uma esfera preta. A posição dos membros, da cobra coral e a ideia de movimento que a obra transmite - como se tais coisas saltassem da bacia - parece sugerir que existe ali uma espécie de processo alquímico e o resultado desse processo é a vida, a 'filha'. O fundo do quadro é pintado de terracota e tanto a pele da mulher quanto dos membros que surgem na bacia são amarelas.

O título e as palavras escritas na obra parecem se referir à criação de Yacunã, ou seja, a 'filha da terra' e quais elementos foram necessários para este processo. Se o que está na bacia são os elementos que compõem a 'filha', então a mulher que carrega a bacia simboliza a 'terra'. Aqui, a figura da mulher, mais uma vez, está associada com a imagem arquetípica da Grande Mãe como a Mãe Terra. Erich Neumann (2006) localiza o arquétipo da Grande Mãe como parte do que ele chamou de 'arquétipo primordial'. Nesse sentido, a imagem arquetípica da mãe é uma das mais antigas e uma das primeiras imagens arquetípicas a surgir na psique infantil – por razões óbvias.

No geral, esse arquétipo pode assumir três formas: a Mãe Bondosa, a Mãe Terrível e a Mãe Bondosa-Má. Na obra se destaca o seu caráter bondoso, a Grande Mãe como símbolo da criação, da criatividade, da nutrição e do acolhimento materno. Neumann (2000, p. 182) identifica que o aspecto mais conhecido e difundido da Grande Mãe é o seu aspecto de Terra Mãe que "[...] rege a vida coletiva da espécie, e toda vida individual é adaptada e subordinada a ela". Sobre a simbologia da Terra na psique, ele diz que

No simbolismo do inconsciente, a terra é o útero de tudo aquilo que dela se origina, e está viva na fantasia do homem, isto é, no inconsciente dele. [...] Alcançamos aqui a concepção matriarcal básica do inconsciente, uma visão do mundo segundo a qual a terra é a Grande Mãe, em oposição ao princípio masculino patriarcal (Neumann, 2000, p. 186).

Outro aspecto evocado pela obra ao posicionar a bacia na cabeça da mulher e incluir em seu interior partes humanas e objetos não-humanos é tratado pela

antropóloga Els Lagrou (2013, p. 39), no seu livro *Arte indígena no Brasil*, ao afirmar que:

[...] entre os ameríndios artefatos são como corpos e corpos são como artefatos [...] Um dos aspectos principais da concepção ameríndia sobre a corporalidade, que concebe o corpo como fabricado pelos pais e pela comunidade e não como uma entidade biológica que cresce automaticamente seguindo uma forma predefinida pela herança genética, ganha, deste modo, um relevo todo especial.

Para os povos Piaroa da Venezuela, por exemplo, todos os itens, desde pessoas a objetos, são frutos dos pensamentos (*a'kwa*) do seu produtor (Lagrou, 2013); nesse sentido, a cabeça pode estar simbolizando aqui “[...] o vaso e substância das re-criações eternas da vida” (ARAS, 2020, p. 342). Por falta de bibliografia localizada recorro aqui ao inconsciente cultural e ancestral compartilhado pelos povos originários de Abya Yala. Recorrer a esta manobra faz parte do que chamei anteriormente de amplificação simbólica, isto não significa dizer que o povo Tuxá compartilhe de modo consciente o mesmo pensamento dos povos Piaroa. Contudo, dado a sincronicidade simbólica e minha formação como junguiana tomei a liberdade de conectar esses dois povos por meio do inconsciente cultural/coletivo.

Na bacia vemos membros adornados com grafismos e eles são grandes, largos e “ocupam espaço”, como enfatiza Yacunã (SESC TV, 2021, online); são as mãos que guardam na memória muscular os segredos dos ofícios e as pernas que sustentam o corpo e percorrem os caminhos. A raiz que carrega o mesmo padrão de pintura dos cabelos pode estar fazendo referência à imensidão do cosmos que também é representado por um aglomerado de estrelas. O grupo ARAS (2020, p. 140), ao se referir ao simbolismo das raízes, explica que:

A matéria da raiz é fundação, origem e fonte [...] as raízes culturais, étnicas e geográficas ligam-nos às origens ancestrais e aos estratos profundos do processo evolutivo e da sua matriz psíquica no tempo sagrado [...] as raízes de uma pessoa estendem-se a camadas de terreno pessoal e arquetípico. A qualidade desse enraizamento, nutrida pela experiência, pela reflexão e pela imaginação, afecta a capacidade de medrar, gerar novo crescimento e florescer criativamente. As raízes que encontram uma subsistência mínima em solo rochoso podem debater-se contra circunstâncias tão desfavoráveis que aparentemente nem suportariam a vida.

Tanto as penas quanto o maracá, a cobra coral e o círculo preto que parecem fazer referência ao jenipapo – fruto utilizado para gerar a pigmentação preta dos grafismos e pinturas – são elementos que aparecem frequentemente nos mitos e cosmogonias originárias, sendo tratados, na maioria das culturas ameríndias, como sagrados. O maracá, por exemplo, é utilizado para marcar o ritmo dos cantos nas

cerimônias indígenas no geral, é um objeto sagrado e funciona como um receptáculo para o espírito dos encantados; os sons produzidos por ele são as vozes dos espíritos se comunicando com aquele/a que o toca (Zannoni; Barros, 2012).

Por um lado, a obra está dizendo que todos esses elementos que dividem igualmente a bacia da criação são ‘filhos da terra’ e, desse modo, retoma as discussões feitas anteriormente sobre a relação dos povos originários e quilombolas com os animais e as plantas serem muito mais respeitosos e harmônicos do que o modelo defendido pelo sistema colonial-capitalístico que trata a natureza como um recurso a ser explorado. Se todos viemos do mesmo lugar e dividimos a mesma casa por que uma espécie se entende como superior? E o que dá o direito a parte dessa espécie de exterminar as possibilidades de vida das outras espécies?

Por outro lado, a obra também chama a atenção de que os povos originários não existem sem os elementos que compõem a sua gênese. Ou seja, sem as aves que fornecem as penas para as suas roupas e enfeites; sem as suas raízes simbólicas e reais que fornecem nutrição espiritual e biológica; sem as plantas, os frutos, os animais e a terra (simbolizada pela cor terracota) que compõem seus modos de vida e identidades, esses povos não estarão vivendo e sim sobrevivendo.

#### **4.5 Considerações finais**

Nesta dissertação, me propus a investigar e demonstrar quais narrativas/temáticas são entoadas pelas imagens aqui apresentadas e de que maneira elas tensionam as narrativas coloniais-capitalísticas produzidas pelo complexo colonial. Das quatro artistas aqui apresentadas, duas – Ianah Mello e Yacunã Tuxá – se autodeclararam artistas decoloniais e duas – Camila Schindler e Nativa Ilustra – flertam com esses estudos sem se declararem como tal.

Diante do *boom* em torno da temática decolonial que temos visto nas universidades, nos espaços culturais e nas redes sociais nos últimos anos faço aqui um esforço para tentar entender até que ponto existe um diálogo entre o que se tem produzido nas universidades e o que tem sido feito fora dos seus muros. Com isso, não quero criar uma hierarquia em que as universidades aparecem como superiores aos demais campos de disseminação do conhecimento, pois o intuito aqui é entender como isso aparece nas obras das artistas que também passaram por essas instituições de ensino.

Ademais, apesar dos estudos decoloniais terem se popularizado nas universidades, os seus principais precursores, citados no segundo e terceiro capítulo, ultrapassaram os muros da academia para buscar novas perguntas e respostas que não poderiam ter sido encontradas em um espaço fundado pela modernidade/colonialidade. Essa busca impulsionou as autorias aqui citadas para uma espécie de escavação, um resgate de memórias, saberes, práticas e modos de vida outros. A seguir, tentarei realizar uma costura entre o que foi dito nos capítulos 2 e 3 e o que foi encontrado no capítulo 4. Alguns aspectos se repetem em mais de uma obra e, para não alongar demasiadamente esta conclusão, darei enfoque aos pontos que se sobressaem em cada obra.

Vimos com Jacobi (2016) e Boechat (2018) que o primeiro passo para confrontar um complexo cultural é admitir a sua existência e isso os movimentos sociais e artísticos, supracitados ao longo da dissertação, já vêm fazendo há décadas. Em segundo lugar, é dito por Boechat (2018) que uma das respostas para as patologias criadas pelos complexos culturais é a memória, 'lembrar para não esquecer', aspecto que também recebe destaque dentro dos estudos decoloniais; portanto, é imprescindível que nos lembremos dos processos históricos e interesses políticos envolvidos na colonização destas terras e de que maneira esses processos impactam nos modos de vida hoje chamados de 'naturais' ou 'normais'.

Tratando-se de um resgate de memórias, as artistas Camila Schindler, Nativa Ilustra e Yacunã Tuxá fazem isso muito bem. Camila (Figuras 1 e 2) o faz enquanto centraliza a personificação da branquitude como alvo a ser combatido. Dessa maneira, ela tanto recorda quanto expõe quem são os verdadeiros inimigos desta terra; quem são aqueles que possuem poder e recursos para, em nome do lucro, causar destruições em massa, como no caso da mina da Braskem em Maceió - sabendo dos impactos que a extração de sal-gema causaria no solo da região a empresa não seguiu os parâmetros de segurança estabelecido pela literatura, o que gerou um afundamento do solo e forçou que 14 mil pessoas, de maioria periférica, abandonassem as suas casas sem terem perspectiva de novas moradias.

Já Nativa Ilustra promove um resgate de memória em seu mural *Homenagem ao Rio Camarajipe* (Figura 5) ao demarcar que o bairro do Rio Vermelho outrora foi um território indígena e sagrado para o povo Tupinambá. Nesse sentido, a artista relembra que o 'Brasil' foi fundado a partir do genocídio dos povos originários e a

expropriação das suas terras; Já Yacunã Tuxá, na sua obra *Tibira do Maranhão* (Figura 8), promove um resgate histórico de outras configurações sociais que se distinguem da experiência europeia com a chamada 'homossexualidade'. Trazer essas outras narrativas-histórias para o nível da consciência, a fim de evitar o seu esquecimento/apagamento, é uma maneira de evitar o que a escritora Chimamanda Ngozi Adichie (2009, p.12) chama de 'o perigo de uma história única':

É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. Existe uma palavra em *igbo* na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: *nkali*. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer "ser maior do que outro". Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de *nkali*: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder. O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva.

Penso ser proveitoso refletir as narrativas do complexo colonial como Chimamanda propõe para pensarmos o perigo de uma história única. Voltemos à imagem do homenzinho na nossa psique: ele é reforçado pelas narrativas coloniais-capitalísticas presentes nas instituições, na mídia, na cultura, na ciência, etc. de tal maneira que apenas a sua história e pontos de vistas são apresentados como verdadeiros. Desse modo, o outro lado da história contada pelos povos originários e negros escravizados fica relegado ao esquecimento. E quando algo é esquecido, fica difícil precisar se esse algo realmente existiu um dia. Pintar os muros da cidade ou ocupar os museus com essas histórias são formas de não permitir os esquecimentos e recontar as histórias da colonização com outros pontos de vista.

Outro aspecto bastante reforçado por Mignolo (2010), Vazquez (2016) e Dussel (2021), ao se referirem à *aesthesis* decolonial, é o resgate de outras formas de habitar o mundo, que produzam nos indivíduos o desejo de continuar vivendo, além de apostar em um futuro pluricultural. Quanto ao resgate de outras formas de habitar o mundo, penso que a obra *A Gênese* de Yacunã Tuxá (Figura 9) e os murais *Sem título* (Figura 3 e 7), de Ianha Mello e Nativa Ilustra, fazem isso muito bem. Yacunã ao mostrar, de certa forma, fragmentos da cosmogonia Tuxá e de outras etnias indígenas que não concebem a existência do ser humano separada dos seus companheiros/parentes animais e plantas, nos mostra um modo de enxergar a vida completamente diferente do modo concebido pela colonialidade do poder/ser/saber.

Já os murais de Ianah Mello e Nativa Ilustra mostram figuras de mulheres negras que flertam com imagens de liberdade, possibilidades e ancestralidades. Ademais, os murais também rompem com imagens estereotipadas de mulheres negras, geralmente associadas a lugares coloniais de subalternidade e animosidade. Trazer esses aspectos para a rua faz parte do processo de reflorestar o imaginário coletivo com imagens distintas daquelas reproduzidas por noticiários que mostram cotidianamente a população negra vinculada a casos de racismo, assassinatos e privação de liberdade.

Por outro lado, o aspecto referente à valorização de um futuro pluricultural não foi abordado em nenhuma das obras, o que parece sugerir uma profunda cisão entre os povos. Seria natural imaginar essa cisão entre brancos e não-brancos, contudo, mesmo os povos originários e negros que dividem culturas e saberes que confluem parecem esquecer-se uns dos outros. Talvez, falando superficialmente, este seja um reflexo da influência das redes sociais nos debates políticos: existe pouca organização coletiva e muitas pessoas lutando sozinhas. Se por um lado, a consciência coletiva entendeu a importância do registro e da denúncia dos absurdos, por outro, pouquíssimas propostas têm sido feitas e a população segue mergulhada em imagens de desesperança e desafeto.

Acrescento que algumas obras, como *Oferendas do Antropoceno* (Figura 4) e *Conheça seu inimigo* (Figura 1 e 2), não parecem carregar a *aesthesis* decolonial como proposto por Mignolo (2010) e Dussel (2021). Apesar de ambas carregarem o forte apelo político, elas não evocam novas possibilidades de futuro e, a meu ver, não geram potência de vida. Isso não significa dizer que essas obras são menos importantes ou que as denúncias feitas por elas não sejam tão importantes e urgentes quanto os outros aspectos aqui abordados. Neste ponto, as artistas parecem fazer o que Charles Esche (2021) observou na cena ativista, elas fazem da sua arte uma ferramenta de apoio a lutas já existentes, como, por exemplo, a luta pela preservação ambiental ou antirracista.

Por fim, as obras não deixam de colorir os muros da cidade, galerias de arte e museus com rostos e corpos sistematicamente excluídos da produção cultural *mainstream*, o que pode gerar em quem se identifica com a obra uma sensação de bem-estar e pertencimento – como o caso da obra *Sem título*, de Nativa Ilustra, e as obras de Yacunã Tuxá. Ao mesmo tempo, fazem um apelo às questões caras,

como, por exemplo, a crise climática, que aparece em quase todas as obras. Contudo, se tratando de uma obra localizada, o alcance dela é consideravelmente menor que o alcance de uma obra digitalizada que pode viajar por diferentes aparelhos eletrônicos. Neste ponto, as Artes Públicas ficam em considerável desvantagem quando comparadas aos grandes conglomerados midiáticos, principais difusores de imagens idealizadas e estigmatizantes.

Voltando ao pensamento de Jung (2013b) sobre a arte trazer à tona aquelas formas das quais a época mais necessita, arriscaria dizer aqui que as obras de arte estão fazendo um apelo à consciência coletiva: não há futuro nas narrativas unilaterais, taxativas e desumanizantes da colonialidade; é preciso celebrar as diferenças de corpos (trans, intersexo), as diferentes sexualidades, os saberes ancestrais que enxergam a Terra como um ser vivo e não como um objeto a ser explorado, se desejarmos que esse planeta tenha futuro.

Aqui se faz necessário trazer alguns fatores que limitaram esta pesquisa. O primeiro deles e o mais importante: não tive acesso às artistas. Deste modo, não tive como discutir com elas os símbolos e intenções pensadas para cada obra ou quais referências foram utilizadas para tal. Outro ponto que dificultou a pesquisa foi a ausência de referências bibliográficas que trabalhassem com o simbolismo das cores/objetos/imagens de maneira situada. Também tive dificuldade em encontrar referências escritas por indígenas – fruto da colonialidade do saber/poder que exclui os povos originários dos ambientes educacionais, promove o epistemicídio e privilegia a produção escrita em detrimento de outras formas de produção.

De maneira simbólica, início e finalizo essa dissertação com Jung. Se no passado acreditei ser impossível escrever as palavras ‘decolonialidade’ e ‘Jung’ na mesma frase, hoje enxergo na teoria dos Complexos Culturais um caminho possível para a atualização da Psicologia Analítica. Um caminho que não está dado, já que existem muitas lacunas a serem exploradas e esclarecidas dentro da teoria, assim como ainda existe muita rigidez, normatividade, branquitude e conservadorismo dentro da Psicologia em geral. Apesar da ideia de uma Psicologia que se pretende neutra e universal já ser contestada há décadas por diferentes campos, inclusive os estudos feministas e *queer*, ainda encontramos cursos de graduação e especialização que se recusam a dialogar com outros campos e trabalhar com autores contemporâneos.

Os campos da Psicologia e da Psiquiatria que se acham detentores da Saúde Mental parecem preferir advogar a favor da proliferação de transtornos mentais e da hipermedicalização, prometendo curas milagrosas, do que encarar a realidade: o modelo econômico e social colonial-capitalístico está drenando a potência de vida das pessoas, empilhando corpos e destruindo biomas. Finalizo esta dissertação com a certeza de que as ciências 'Psis' não trarão a resposta e não conseguirão conter o sofrimento psíquico e o mal-estar contemporâneo, sozinhas elas não possuem ferramentas para tal.

As/os autoras/es dos estudos sociais, decoloniais, feministas e *queer* citadas/os aqui, como também todas as obras de artes com que tive contato nestes anos de estudos, me ensinaram mais sobre Saúde Mental, pertencimento e estratégias de sobrevivência do que a Psicologia poderia me ensinar. Dedico a psicóloga que sou hoje, comprometida com uma Psicologia ético-política, a todas essas produções 'à margem' dos saberes 'psis'. Posto isso, não desacredito na Psicologia, nos clássicos e nem do meu trabalho clínico, apenas compreendo que seja insuficiente permanecer restrita a um campo do saber que resiste em atualizar-se.

O futuro é ancestral, pluricultural e coletivo. E neste ponto, enxergo que o campo das artes está a anos-luz na frente das ciências humanas. As produções artísticas parecem exigir das/dos artistas que elas/eles busquem necessariamente por novas perspectivas, paradigmas, referências, etc., o que possibilita a intersecção e confluência dos diversos campos dos saberes. Este trabalho não existiria sem a arte, julgo que seria impossível escrever sobre tamanha diversidade de temáticas a partir de qualquer outro 'objeto' de análise.

## REFERÊNCIAS:

ABALOS JÚNIOR, J. L. A vida nas paredes pobres: sentidos, usos e contradições da street art enquanto política urbano-cultural. **Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia**, v. 54, n. 2, 1 ago. 2022.

ABDALA, Bianca A. Imagem dialética e imagem crítica: conceitos benjaminianos para pensar arte e emancipação. **Revista Estética e Semiótica**, [S. l.], v. 8, n. 1, 2018. DOI: 10.18830/issn2238-362X.v8.n1.2018.03.. Acesso em: 9 out. 2023.

ACHINTE, Adolfo Albán. *Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones: estéticas de la re-existencia*. In: PALERMO, Zulma (Org.). **Arte y estética en la encrucijada descolonial**. 2 ed. Bueno Aires, 2014.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Edição digital. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AFLORDESCENTE, Milca. **Poema**. Disponível em: [https://contemporaneasvivara.com.br/wp-content/uploads/2022/10/Milca\\_aflordescendente.docx.pdf](https://contemporaneasvivara.com.br/wp-content/uploads/2022/10/Milca_aflordescendente.docx.pdf) . Acesso em: 14. Jan. 2023.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. [Edição virtual]. Belo Horizonte: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?**. 1 ed. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ALVES, José Francisco. Arte Pública: produção, público e teoria. In: ALVES, José F. (Org.). **Experiências em arte pública: memória e atualidade**. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

ANDRADE, Luís Guilherme A. de. **O espaço público da praia: reflexões sobre práticas cotidianas e democracia no Porto da Barra em Salvador**. 2015.139 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

ARAS. **O livro dos símbolos: reflexões sobre imagens arquetípicas**. 1. ed. [S/l]: TASCHEN, 2020.

ARRUDA, Lina Alves; COUTO, Maria de Fátima Morethy. Ativismo artístico: engajamento político e questões de gênero na obra de Barbara Kruger. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 389-402, Aug. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000200005>. Acesso em: 20 mar. 2023.

ARTAXO, Paulo. Uma nova era geológica em nosso planeta: o Antropoceno?. **Revista USP**, [S. l.], n. 103, p. 13-24, 2014. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i103p13-24. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/99279>. Acesso em: 4 mar. 2023.

AYCA, Elvira Espejo. A dolorosa divisão da arte nos hierarquizou e colonizou por meio da ideia de educação universal. **MASP Afterall: arte e descolonização**, n. 11. 2020.

BABAU, Cacique. Retomada. *In*: CARNEVALLI, Felipe *et al.* **Terra: antologia afro-indígena**. 1. ed. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu editora/PISEAGRAMA, 2023.

BAÉRE, Felipe de; ZANELLO, Valeska. O gênero no comportamento suicida: uma leitura epidemiológica dos dados do Distrito Federal. **Estudos de Psicologia**, v. 23, n. 2, abr./jun. 2018, p. 168-178. DOI: 10.22491/1678-4669.20180017. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_aarttext&pidsS1413-294X22018000200008](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_aarttext&pidsS1413-294X22018000200008). Acesso em: 05 out. 2022.

BAHIA, A. T.; COSTA, L. A. M. Diálogos entre cidade e saúde mental: um caso de estudo da Comunidade da Rua Monsenhor Rubens Mesquita, Salvador – BA, Brasil. **Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online)**, [S. l.], v. 20, p. 1-17, 2022. DOI: 10.11606/1984-4506.risco.2022.185470. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/185470>. Acesso em: 29 out. 2023.

BALLESTRIN, L. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, [S. l.], n. 11, p. 89–117, 2013. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/2069>. Acesso em: 13 nov. 2022.

BANDEIRA, Rozana. CumbuCOR - Arte , Cultura e Lazer. YouTube, 19 de jul. de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eEf8EXs2qdo>. Acesso em: 07 abr. 2024.

BANIWA, Braulina Aurora. Mulheres e território: reflexão sobre o que afeta a vida das mulheres indígenas quando os direitos territoriais são ameaçados. **Vukápanavo: Revista Terena**, vol.1, n.1, p.165-170, 2018. Disponível em: <https://elizabethruano.com/wp-content/uploads/2019/07/Baniwa-2018-Mulheres-e-Territorio.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2023.

BARCELLOS, Gustavo. O sul e a alma. *In*: BARCELLOS, Gustavo. **Vôos & Raízes: ensaios sobre psicologia arquetípica, imaginação e arte**. São Paulo: Ágora, 2006. p. 41-60.

BARCELLOS, Gustavo. **Psique e imagem: estudos de psicologia arquetípica**. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2017.

BARCELLOS, Vera Chaves. Arte pública: um conceito expandido. *In*: ALVES, José F. (Org.). **Experiências em arte pública: memória e atualidade**. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Edição Kindle. Porto Alegre: L&PM, 2018.

BENTO, Berenice; PELÚCIO, Larissa. Despatologização do gênero: a politização das identidades abjetas. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 20, n. 2, mai./ago.

2012, p. 569-581. Disponível em: <https://lotuspsicanalise.com.br/biblioteca/Bento-Pelucio.pdf>. Acesso: 09 out. 2022.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos narcísicos no racismo**: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. 2002. 176 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BIROLI, Flávia. Justiça e família. In: MIGUEL, Luis; BIROLI, Flávia. **Feminismo e política**. São Paulo: Boitempo, 2014. p. 47-61.

BISPO, Negô. Somos da terra. In: CARNEVALLI, Felipe *et al.* **Terra**: antologia afro-indígena. 1. ed. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu editora/PISEAGRAMA, 2023.

BOECHAT, Walter. Complexo cultural e brasilidade. In: OLIVEIRA, H. (org.). **Desvelando a alma brasileira**: psicologia junguiana e raízes culturais. Petrópolis: Vozes, 2018. p. 68-87.

BOFF, Leonardo. Quatro sombras afligem a realidade brasileira. **A Gazeta**, 04 de abr. de 2016. Opinião.

BOITO JR., Armando. O caminho brasileiro para o fascismo. **Caderno CRH**, v. 34, p. 1-23, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.9771/ccrh.v34i0.35578>. Acesso em: 14. Nov. 2023.

BOMFIM, Zulmira A. C.; DELABRIDA, Zenith N. C.; FERREIRA, Karla Patrícia M. Emoções e afetividade ambiental. In: CAVALCANTE, Sylvia; ELALI, Gleice A. (Org.). **Psicologia Ambiental**: conceitos para a leitura da relação pessoa-ambiente. Petrópolis: Vozes, 2018.

BRASIL. **Óbitos por suicídio entre adolescentes e jovens negros 2012 a 2016**. Ministério da Saúde, Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa, Departamento de Apoio à Gestão Participativa e ao Controle Social. Universidade de Brasília: Observatório de Saúde de Populações em Vulnerabilidade, 2018.

\_\_\_\_\_. **Portaria nº 148, de 7 de junho de 2022**. Lista Nacional de Espécies Ameaçadas de Extinção. Ministério do Meio Ambiente. Brasília, DF, p. 99. 2022. Disponível em: [https://www.icmbio.gov.br/cepsul/images/stories/legislacao/Portaria/2020/P\\_mma\\_148\\_2022\\_altera\\_anexos\\_P\\_mma\\_443\\_444\\_445\\_2014\\_atualiza\\_especies\\_ameacadas\\_extincao.pdf](https://www.icmbio.gov.br/cepsul/images/stories/legislacao/Portaria/2020/P_mma_148_2022_altera_anexos_P_mma_443_444_445_2014_atualiza_especies_ameacadas_extincao.pdf). Acesso em 19 de nov. 2023.

BREWSTER, Fanny. **The Racial Complex: A Jungian Perspective on Culture and Race**. 1. ed. New York: Routledge, 2020.

BRITO, Maíra de Deus. **Não. Ele não está**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2018.

BUTLER, Judith. Meramente cultural. **Ideias**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 227–248, 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649503>. Acesso em: 13 out. 2022.

\_\_\_\_\_. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 23 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

CABNAL, Lorena. Tzk'at, Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo Comunitario desde Iximulew Guatemala. **Ecología política**, nº 54, p. 98-102, 2017. Disponível em: <file:///C:/Users/Julia/Downloads/Dialnet-TzkatRedDeSanadorasAncestralesDelFeminismoComunita-6292631.pdf>. Acesso em 27 nov. 2023.

CANNONE, Lara Araújo Roseira. **Uma leitura feminista acerca dos discursos de gênero na psicologia**. 2020. 166 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

CARAMURO, Joana Darc Apako. Conflito por terra seguido de ameaça de morte – Tuxá – Terra Indígena Tuxá D’Zorobabé (Aldeia Mãe). **Projeto Um Outro Céu (UFBA)**. Sem local, 18 de dez. 2020. Seção Conflitos. Disponível em: <https://umoutroceu.ufba.br/conflitos/conflito-por-terra-seguido-de-ameaca-de-morte-tuxa-terra-indigena-tuxa-dzorobabe-aldeia-mae/>. Acesso em: 24 de mai. 2022.

CARDOSO, M. R.; FERRO, L. F. Saúde e população LGBT: demandas e especificidades em questão. **Rev. Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, v. 32, n. 3, p. 552-563, 2012.

CARIBÉ, Tereza. Caminhos de volta: o retorno consciente as origens. In: OLIVEIRA, H. (org.). **Desvelando a alma brasileira: psicologia junguiana e raízes culturais**. Petrópolis: Vozes, 2018. p. 28-59.

CERQUEIRA, Daniel. *et al.* **Atlas da Violência 2021**. Brasília: Ipea; FBSP, 2021. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/5141-atlasdaviolencia2021completo.pdf>. Acesso em: 14 de novo. 2023.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. **Dinonário de símbolos**. 34. edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

CIAC, Centro Integrado de Ações Comunitárias: **Geotintas**. Brasil. 2022. Disponível em: <http://ciac.org.br/geotinta/>. Acesso em: 21 de mai. 2022.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. 1 ed. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

CLUBE LESBOS. **(R)existência de mulheres indígenas lésbicas e bissexuais**. [S.l.]: YouTube, 2020. 1 vídeo (1h05 min.). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Yoc6pSJ\\_TYM](https://www.youtube.com/watch?v=Yoc6pSJ_TYM). Acesso em: 24 de mai. 2022.

COCOTLE, Brenda. Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. **MASP Afterall: arte e descolonização**, n. 1. 2019.

COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena artista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. In: COLLING, L. (Org.). **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 11-40.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Arte da resistência**. 1. ed. São Paulo: Devires, 2022.

\_\_\_\_\_. Fracasso, utopia *queer* ou resistência? Chaves de leitura para pensar as artes das dissidências sexuais e de gênero no Brasil.

**Conceição/Conception**, Campinas, SP, v. 10, p. 01-22, 2021. DOI: 10.20396/conce.v10i00.8664371.

\_\_\_\_\_. Museus brasileiros e as dissidências sexuais e de gênero: uma breve reflexão. In: VIEIRA, Leonardo (Org.). **Acervos e referências de memória LGBTQIAP+**. 1. ed. São Paulo: Museu da Diversidade Sexual, 2023.

COLLINS, P. H.. Aprendendo com a outsider within. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 99–127, jan. 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100006>. Acesso em: 14 nov. 2023.

CONCEIÇÃO, Willian Luiz da. **Branquitude**: dilema racial brasileiro. Livro eletrônico. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2020.

CONSELHO FEDERAL DE PSICOLOGIA. **Profissionais por regional**. Portal da Transparência: CFP, 2022. Disponível em: <https://transparencia.cfp.org.br/psicologo/psicologos-por-regional/>. Acesso: 9 out. 2022.

\_\_\_\_\_. **Quem é a psicóloga brasileira?** Mulher, psicologia e trabalho. Brasília: CFP, 2013. 157p Disponível em: [https://site.cfp.org.br/wp-content/uploads/2013/07/Quem\\_e\\_a\\_Psicologa\\_brasileira.pdf](https://site.cfp.org.br/wp-content/uploads/2013/07/Quem_e_a_Psicologa_brasileira.pdf). Acesso em: 06 nov. 2022.

CONTEMPORÂNEAS VIVARA. Página inicial. Disponível em: <https://contemporaneasvivara.com.br/>. Acesso em: 14. Jan. 2023.

COSTA, Marcelo. **Terra sem pecado**. Brasília: YouTube, 19 de mai. de 2020. 1 vídeo (20min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BUuqAd-Gq8w>. Acesso em: 14 dez. 2023.

CRISPIM, Maristela. Vila de pescadores do Cumbuco, no Ceará, celebra kitesurf e ganha novas cores. **Eco nordeste**, online, 30 jul. de 2021. Disponível em: <https://agenciaeconordeste.com.br/vila-de-pescadores-do-cumbuco-celebra-kitesurf-e-ganha-novas-cores/#:~:text=De%2016%20a%2021%20de,passear%20de%20jangada%20e%20in%20tercambiar>. Acesso em: 01 dez. 2023.

CUMBUCOR. **Sem título**. Cumbuco. 31 de ago. 2022. Instagram: @cumbucor. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/Ch7vetqO4jQ/>. Acesso em 01 de

dez. 2023.

CUNHA, N. *et. al.* **O enfrentamento dos efeitos do racismo**, cissexismo e transfobia na saúde mental. 1. ed. São Paulo: Dandara, 2021.

DAMASIO, Antônio. **Sentir & Saber**: as origens da consciência. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DEVULSKY, Alessandra. **Colorismo**. [Edição on-line]. São Paulo: Jandaíra, 2021. 208 p. - (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

Disponível em: < <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/135.pdf>>.

DUSSEL, Enrique. *Hacia una estética de la liberación: ¿Qué es la belleza?*. **Revista de la Universidad de México**, Dossier: Descolonización, p. 110-114, 2021.

Disponível em: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/c121a620-b47a-46c7-a4dc-9bd111e2736f/hacia-una-estetica-de-la-liberacion>. Acesso em: 13 de out. 2023.

\_\_\_\_\_. Para uma Estética da Libertação a partir do Sul-Global. **Rev. Landa**, Santa Catarina, v. 10, n. 2, p. 381-409, 2022. Disponível em:

<https://revistalanda.ufsc.br/wp-content/uploads/2022/08/ENRIQUE-DUSSEL-Template-4.pdf>. Acesso em: 13 de out. 2023.

e Fontes. [Edição online]. Salvador: CIAGS/UFBA; SEMA, 2010.

EDINGER, Edward. **Anatomia da psique**: o simbolismo alquímico na psicoterapia. 1. Ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

-em-chamas-8-desmatamento-fogo-e-pecuaria-em-terras-publicas. Acesso em: 18 de novo, 2023.

ESCHE, Charles. Prefácio à segunda edição: de 2007 a 2020. *In*: MASP. Arte e ativismo: antologia. MESQUITA, André; ESCHE, Charles; BRADLEY, Will (org.). **Arte e ativismo**. São Paulo: MASP/Afterall, 2021, p. 13-16.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com lobos**: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

EXPOSIÇÃO "Hãhãw Arte Indígena Antirracista" integra programação da "Re-Ocupação de Arte Indígena Antirracista" em novembro. IHAC/Ufba. Salvador, 31 de out. de 2022. Disponível em: <https://ihac.ufba.br/pt/35429/>. Acesso em: 17 de jan. 2023.

FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. 1. Ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

\_\_\_\_\_. Racismo e Cultura. **Rev. Convergência Crítica**, Niterói, n. 13, p.78-90, 2018.

FÉLIX-SILVA, Antonio Vladimir *et. al.* Psicologia da Diferença, Relações Raciais e Formação da(o) Psicóloga(o). **Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 42, p. 1-17, 2022. Doi: <https://doi.org/10.1590/1982-3703003229977>. Acesso em: 09 out. 2022.

FERNANDES, Estevão Rafael. **Decolonizando sexualidades**: Enquadramentos coloniais e homossexualidade indígena no Brasil e nos Estados Unidos. 2015. 383 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados sobre as Américas) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

FERRETTI, Sérgio. Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural. **Horizontes Antropológicos**, v. 4, n. Horiz. antropol., 1998 4(8), p. 182–198, jun. 1998.

Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/ha/a/QWFNFZz6HMycJzMPJ5j8sgC/?lang=pt#>. Acesso em: 04 mar. 2023.

FIGUEIREDO, Angela. Cartas de uma ex-mulata a Judith Butler. *In*: HOLLANDA, H. B. de. **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar o Tempo, 2020. p. 240-258.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. 13. Ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2022.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. 8. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

FRANZ, Marie-Louise von. **Psicoterapia**. Tradução Cláudia Gerpe Duarte. São Paulo: Paulus, 1999.

FÜRBRINGER, Nádia P. **O fenômeno social da arte**: introdução à sociologia das artes visuais. 1 ed. Curitiba: Intersaberes, 2020.

FURTADO, Janaina Rocha; ZANELLA, Andréa Vieira. Artes visuais na cidade: relações estéticas e constituição dos sujeitos. **Psicol. em rev.**, Belo Horizonte , v. 13, n. 2, p. 309-324, dez. 2007 . Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1677-11682007000200007&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682007000200007&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 14 out. 2022.

GAARD, Greta C. Rumo ao ecofeminismo queer. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 19(1): 197-223, janeiro-abril/2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/RvGgdQk5vBZk8Jsp43yStGv/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 05 mar. 2023.

GALERIAS PARALELAS: Palavras dentro de palavras. Brasil. 2020. Disponível em: <https://www.galeriaparalela.com/palavras-exposicao>. Acesso em: 15 de jan. 2023.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GHORAYEB, Daniela B. **Saúde Mental, qualidade de vida, religiosidade e identidade psicossocial nas homossexualidades**. 2007. 194 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Médicas) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

GLOBALMED. Brasil está entre os maiores consumidores de medicamentos. **GlobalMed**, 24 de mai. 2021. Disponível em: <https://globalmedreport.com.br/2021/05/24/brasil-esta-entre-os-maiores-consumidores-de-medicamentos/#:~:text=Num%20mercado%20que%20movimentou%20US,Unido%20%E2%80%93%2C%20al%C3%A9m%20do%20Canad%C3%A1>. Acesso em: 09 de out. 2022.

GOMES, Cláudia; DUQUE-ARRAZOLA, Laura S. Consumo e identidade: o cabelo afro como símbolo de resistência. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S. l.], v. 11, n. 27, p. 184–205, 2019. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/496>. Acesso em: 2 dez. 2023.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. 1. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GROYS, Boris. Sobre o ativismo artístico. **Rev. Poiésis**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 29, p.205- 219, Jun. 2017. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/2004/1663>. Acesso em 13 de out. 2022.

HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **GEOgraphia**, v. 22, n. 48, 16 jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/43100>. Acesso em 05 mar. 2023.

HAESBAERT, Rogério. **Território e descolonialidade**: sobre o giro (multi)territorial/de(s)colonial na “América Latina”. 1. Ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO; Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografia.

HALL, Calvin S.; NORDBY, Vernon J. **Introdução à Psicologia Junguiana**. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

\_\_\_\_\_. HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p.103-133.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 5, p. 7–41, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 10 dez. 2022.

HARVEY, David. O direito a cidade. **Lutas Sociais**, São Paulo, n.29, p.73-89, jul./dez. 2012. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/272071/mod\\_resource/content/1/david-harvey%20direito%20a%20cidade%20.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/272071/mod_resource/content/1/david-harvey%20direito%20a%20cidade%20.pdf). Acesso em: 29 out. 2023.

HENDERSON, J. L. *The cultural unconscious*. In: HENDERSON, J. L. **Shadow and self: Selected papers in analytical psychology**. Wilmette, IL: Chiron, 1990. p. 103-113.

HERCULANO, Selene. Lá como cá: conflito, injustiça e racismo ambiental. / *Seminário Cearen-se Contra o Racismo Ambiental*. Fortaleza: Ceará, 2006. Disponível em: <https://xdocz.com.br/doc/artigo-herculano-injustiya-e-racismo-ambiental-pdf-4ol2mqlew7nm>. Acesso em: 20 dez. 2023.

HERRERA, Lina María. **Renacer del fuego interno**. Salvador. 22 de jan. 2022. Instagram: @nativa.ilustra. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CZDVHTKpGUE/>. Acesso em: 24 de mai. 2022.

\_\_\_\_\_. **Sem título**. Salvador. 05 de out. 2021. Instagram: @nativa.ilustra. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CMVgD64DVQX/>. Acesso em: 15 de jan. 2023.

HIGUCHI, Maria Inês C.; THEODOROVITZ, Igor José. Territorialidade(s). In: CAVALCANTE, Sylvia; ELALI, Gleice A. (Org.). **Psicologia Ambiental: conceitos para a leitura da relação pessoa-ambiente**. Petrópolis: Vozes, 2018.

HILLMAN, James. **Psicologia Arquetípica: uma introdução concisa**. 2 ed. São Paulo: Editora Cultrix., 2022.

\_\_\_\_\_. **Re-vento a psicologia**. Tradução de Gustavo Barcellos. 1 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

\_\_\_\_\_. **Uma investigação sobre a imagem**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2020

HILLMAN, James; VENTURA, Michael. **Cem anos de psicoterapia... e o mundo está cada vez pior**. 1. ed. São Paulo: Summus editorial, 1995.

HOEFEL, Maria da Graça L.; SEVERO, Denise O. Graffiti e pandemia: Narrativas de resistência e de reinvenção da vida. **Anos 90**, [S. l.], v. 29, 2022. DOI: 10.22456/1983-201X.120437. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/120437>. Acesso em: 29 out. 2023.

hooks, bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2019.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Brasileiro de 2010**. [S/l]: IBGE, 2023. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pe/olinda/pesquisa/23/22107>. Acesso em: 28 de nov. 2023.

INSTITUTO POLÍTICAS ALTERNATIVAS PARA O CONE SUL. **A Fortaleza das Mulheres: relatos sobre a militarização da vida**. 1. ed. Rio de Janeiro: Instituto PACS, 2019.

\_\_\_\_\_. **Diálogos da terra e das águas**: entrevistas da campanha. 1. ed. Rio de Janeiro: Instituto PACS, 2021c.

\_\_\_\_\_. **Mujeres y Conflictos Ambientales**: ni nuestros cuerpos, ni nuestros territorios. 1. ed. Rio de Janeiro: Instituto PACS, 2020.

\_\_\_\_\_. **Mulheres-Territórios**: mapeando conflitos, afetos e resistências. 1. ed. Rio de Janeiro: Instituto PACS, 2021a.

\_\_\_\_\_. **Teias de Luta**: Narrativas feministas em resistência aos megaprojetos. 1. ed. Rio de Janeiro: Instituto PACS, 2021b.

INSTITUTO SOU DA PAZ. Violência armada e racismo: o papel da arma de fogo na desigualdade racial. 2021. Disponível em: <https://soudapaz.org/o-que-fazemos/mobilizar/sistema-de-justica-criminal-e-seguranca-publica/participacao-no-debate-publico/control-de-armas/?show=documentos#5618-1>.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Arte Atual: Por muito tempo acreditei ter sonhado que era livre, 2022. Exposições Internas. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/arte-atual-2022>. Acesso em: 26. mai. 22.

JACOBI, Jolande. **Complexo, Arquétipo e Símbolo na Psicologia de C. G. Jung**. 1. ed. Tradução Milton Camargo Mota. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

JAFFÉ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. *In*: JUNG, C. G. (Org.). **O homem e seus símbolos**. 2. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JAGUARIBARAS, Merremii Karão. **Wúpy Taowá**: vestindo-se de linguagens. Livro eletrônico. Ponta Grossa: Ed. UEPG-PROEX, 2022.

JESUS, Maria das Graças Bispo de. Abordagens geográficas a partir do resgate cultural e dinâmica sócio-espacial: o estudo do bairro rio vermelho- salvador/bahia-brasil. *In*: Encontro de Geógrafos da América Latina, X., 2005, São Paulo. **Anais**. São Paulo: Observatório Geográfico de América Latina, 2005. Disponível em: <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Geografiasocioeconomica/Geografiacultural/21.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2023.

JOÃO, Izaque. Língua vegetal Guarani. *In*: CARNEVALLI, Felipe *et al.* **Terra**: antologia afro-indígena. 1. ed. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu editora/PISEAGRAMA, 2023.

JUNG, C. G. **A natureza da psique**. Tradução de Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. (Obras Completas de C. G. Jung v. 8/2).

\_\_\_\_\_. **A energia psíquica**. Tradução Maria Luiza Appy. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013d. (Obras Completas de C. G. Jung v. 8/1).

\_\_\_\_\_. **A energia psíquica**. Tradução Maria Luiza Appy. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013d. (Obras Completas de C. G. Jung v. 8/1).

\_\_\_\_\_. **A vida simbólica volume 1**. Edição Digital. Petrópolis: Vozes, 2013a. (Obras Completas de C. G. Jung 18/1).

\_\_\_\_\_. **Civilização em transição**. Tradução Lúcia Mathilde Endlich Orth. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013c. (Obras Completas de C. G. Jung v. 10/3).

\_\_\_\_\_. **O espírito na arte e na ciência**. 8. ed. Tradução Maria de Moraes Barros. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013b. (Obras Completas de C. G. Jung v. 15).

\_\_\_\_\_. **O eu e o inconsciente**. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 2015b. (Obras Completas de C. G. Jung v. 7/2).

\_\_\_\_\_. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016. (Obras Completas de C. G. Jung v. 9/1).

\_\_\_\_\_. **Símbolos da transformação**. Tradução Eva Stern; revisão técnica Jette Bonaventure. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020. (Obras Completas de C. G. Jung v. 5).

\_\_\_\_\_. **Tipos psicológicos**. Tradução Lúcia Mathilde Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015a. (Obras Completas de C. G. Jung v. 6).

JUNG, Emma. **Animus e Anima**. 1. ed. Tradução Dante Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2006.

KALSCHED, D. **O mundo interior do trauma**: Defesas arquetípicas do espírito pessoal. 1. ed. Tradução Claudia Gerpe Duarte. São Paulo: Paulus, 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. 1. ed. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KIMBLES, Samuel. ***Phantom narratives: the unseen contributions of culture to psyche***. Maryland, USA: Rowman & Littlefield Publishers, 2014.

KNAUSS, Paulo. Arte pública e direito à cidade: o encontro da arte com as favelas no Rio de Janeiro contemporâneo. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 17–29, 2009. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/717>. Acesso em: 29 out. 2023.

KRAHÔ, Creuza Prumkwyj. Mulheres-cabaça. In: CARNEVALLI, Felipe *et al.* **Terra**: antologia afro-indígena. 1. ed. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu editora/PISEAGRAMA, 2023.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

\_\_\_\_\_. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KULKARNI, Claudette. *Queer Theory Meets Jung*. In: GIFFNEY, Noreen; WATSON, Eve (Org.). **Clinical Encounters in Sexuality: Psychoanalytic Practice and Queer Theory**. 1. ed. Califórnia: Punctum Books, 2017.

LANTANA: a planta arco-íris. **Revista Natureza**: jardinagem, casa de campo e paisagismo. São Paulo, 27 jul. 2017. Plantas. Disponível em: <https://revistanatureza.com.br/lantana/>. Acesso em: 2 dez. 2023.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LEITE, Mazé. Pequena história da cor vermelha. **O vermelho**. 2014. Disponível em: <https://vermelho.org.br/coluna/pequena-historia-da-cor-vermelha/>. Acesso em: 13 mar. 2023.

LESLIE, Heather A. *et al.* *Discovery and quantification of plastic particle pollution in human blood*. **Environment International**, v. 163, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.envint.2022.107199>. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0160412022001258?via%3Dihub>. Acesso em: 04 de mar. 2023.

LEYVA SOLANO, Xochitl. *Aportes desde los márgenes a la co-creación de prácticas otras de conocimientos*. **Antropol. sur**, Santiago, v. 8, n. 16, p. 115-131, dic. 2021. Disponível em: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0719-55322021000200115&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-55322021000200115&lng=es&nrm=iso). Acesso em: 29 out. 2022.

LITTLE, Arthur. [S.t]. Passo da Pátria, 29 de ago. 2017. Instagram: @inarturbana. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BYYhg-RBp74/>. Acesso em: 31 de mai. 2022.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 283-300, Jul. 2002. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2002000200002>.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Autêntica, 2019.

LORÊTO, Myrna Sueli da S.; PACHECO, Flávia L. A inserção da lógica de mercado no campo cultural: a relação entre as instituições bancárias e a cultura em Recife. **Cadernos EBAPE.BR**, 5(4), 01–14, 2007. <https://doi.org/10.1590/S1679-39512007000400011>.

LUCAS, Carlos Henrique de; ROCHA, Carlana; ALÓS, Anselmo. Emergência e urgências dos artivismos de(s)coloniais: o ato “nosso luto, nossa luta” por Brumadinho (Minas Gerais). **REMEA - Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental**, [S. l.], v. 37, n. 2, p. 65–85, 2020. DOI:

10.14295/remea.v0i0.11245. Disponível em:  
<https://periodicos.furg.br/remea/article/view/11245>. Acesso em: 29 out. 2022.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, H. B. de. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar o Tempo, 2020. p. 52-83.

\_\_\_\_\_. *Hacia metodologías de la decolonialidad*. In: LEYVA SOLANO, Xochitl *et. al.* (Org.). **Prácticas Otras de Conocimiento(s):** entre crisis, entre guerras. Tomo III, CLACSO, 2018, JSTOR, <https://doi.org/10.2307/j.ctvn96g99.6>. Acesso em: 10 dez. 2022. pp. 75–92.

\_\_\_\_\_. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n.3, p. 935-952, Set-Dez. 2014.

MACHADO, Irene de Araujo. Experiências estético-dialógicas em arte-ativismo. **Rev. ARS.**, São Paulo, v. 17, n. 37, p. 45-74, 30 Dez. 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.159755>. Acesso em: 13 de out. 2022.

MAIA, Ianah: Início. Brasil. 2019. Disponível em: <https://www.ianah.net/>. Acesso em: 17 de mai. 2022.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSGOUEL, R. (Org.). **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 27-53.

MAPA DE CONFLITOS, Injustiça Ambiental e Saúde no Brasil. **BA – Comunidades indígenas lutam pelo reassentamento das famílias Tuxá. Brasil**. 2022. Disponível em: <http://mapadeconflitos.ensp.fiocruz.br/conflito/ba-comunidades-indigenas-lutam-pelo-reassentamento-das-familias-tuxa/#sintese>. Acesso em: 24 de mai. 2022.

MARCELA DA TERRA TINTAS NATURAIS. Semana das Tintas de Terra - Live com Ianah. [S.l.]: YouTube, 2020. 1 vídeo (50 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4EjouwayoGc>. Acesso em: 21 de mai. 2022.

MARZADRO, Flávio. Espaço público, arte urbana e inclusão social. **NAU Social**, [S. l.], v. 4, n. 6, p. 169–188, 2013. DOI: 10.9771/ns.v4i6.31243. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/nausocial/article/view/31243>. Acesso em: 14 out. 2022.

MASP. **Arte e ativismo: antologia**. São Paulo: MASP, 2021.

\_\_\_\_\_. **Histórias afro-atlânticas: antologia**: antologia. São Paulo: MASP, 2020.

\_\_\_\_\_. **Histórias da sexualidade**: antologia. São Paulo: MASP, 2017.

\_\_\_\_\_. **Histórias das mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo: MASP, 2019.

MATO, Daniel. *No hay saber "universal", la colaboración intercultural es imprescindible*. **Alteridades**, Ciudad de México, v. 18, n. 35, p. 101-116, jun. 2008. Disponível em: <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-70172008000100008&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172008000100008&lng=es&nrm=iso)>. Acesso em: 31 oct. 2022.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 2. ed. São Paulo: n-1, 2018.

MCKENZIE, Susan. *Queering gender: anima/animus and the paradigm of emergence*. **Journal of Analytical Psychology**, v. 51, p. 401–421, 2006.

MEDRADO, Jair. Exposição de Artista Colombiana leva Arte de rua ao Velho Espanha. **Criativa**, Bahia, 17 de mai., 2019. Disponível em: <https://criativaonline.com.br/exposicao-de-artista-colombiana-leva-arte-de-rua-ao-velho-espanha/>. Acesso em: 15 mai. 2022.

MELLIS, Fernando. Brasil consome 56,6 milhões de caixas de calmantes e soníferos. **Portal R7**, 03 jul. 2019. Disponível em: <https://noticias.r7.com/saude/brasil-consome-566-milhoes-de-caixas-de-calmantes-e-soniferos-03072019>. Acesso em: 08 out de 2022.

MELLO, Márica Maria C.; AZEVEDO, Luan B.; AZEVEDO, Lays B. A imagem da Barra, em Salvador, entre os séculos XVI e XXI. **RUA**, Campinas, SP, v. 24, n. 2, 2018. DOI: 10.20396/rua.v24i2.8653878. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8653878>. Acesso em: 3 dez. 2023.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas**: arte ativista e ação coletiva. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

\_\_\_\_\_. **Mapas Dissidentes**: proposições sobre um mundo em crise (1960-2010). 2013. 285 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. **MASP Afterall**: arte e descolonização, n. 2. 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-YC7DF1wWu9O9TNKezCD2.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2022.

\_\_\_\_\_. *Aesthesis decolonial*. **Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte**, v. 4, nº. 4, p. 10-25, 2010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231040>. Acesso em: 13 out. 2023.

\_\_\_\_\_. *Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento: sobre descolonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica*. In: MIGNOLO, Walter. **Habitar la frontera: Sentir y pensar la descolonialidad**. Edição Virtual. [S.l.]: CIDOB y UACJ, 2015. pp. 173-189.

MONACHESI, Juliana. A explosão do a(r)tivismo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 06 abr. 2003. Artigo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200305.htm>.

MOTA, Bruno Correia da. **Na teia do racismo: trauma coletivo e complexo cultural... marcas do brasil negro!**. 2019. 188 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2019.

MOTT, Luiz. São Tibira do Maranhão. **Correio**: o que a Bahia quer saber. Salvador, 08 dez. 2020. Artigo. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/sao-tibira-do-maranhao/>. Acesso em 25 de mai. 2022.

MUDANÇAS em linhas de ônibus que cortam a Barra são suspensas pela prefeitura. **Correio**: o que a Bahia quer saber. Salvador, 24 jan. 2014. Trânsito. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/transito/mudancas-em-linhas-de-onibus-que-cortam-a-barra-sao-suspensas-pela-prefeitura-0114>. Acesso em: 02 dez. 2023.

MUSEU DE ARTE DO RIO. Imagens que não se conformam, 2022. Programação. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/programacao/imagens-que-nao-se-conformam/>. Acesso em: 26 de mai. 2022.

NASCIMENTO, Eliane Maria Vasconcelos do. **Olinda**: uma leitura histórica e psicanalítica da memória sobre a cidade. 2008. 154f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

NASCIMENTO, Vinícius. Escultura de Iemanjá negra marca centenário da entrega do presente à Rainha do Mar. **Correio**, 2023. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/escultura-de-iemanja-negra-marca-centenario-da-entrega-do-presente-a-rainha-do-mar/>. Acesso em: 12 mar. 2023.

NATIVA: Origen. Brasil. 2022. Disponível em: <https://nativailustracion.wixsite.com/nativailustra>.

NATIVA ILUSTRA. Renascer del fuego interno. Salvador, 22 jan. 2022. Instagram: @nativa.ilustra. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CZDVHTKpGUE/?igsh=MWFmbmc3Y3JuNzI4aA%3D%3D&img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CZDVHTKpGUE/?igsh=MWFmbmc3Y3JuNzI4aA%3D%3D&img_index=1). Acesso em 03 mar. 2023.

NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe**: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. **História das origens da consciência**: uma jornada arquetípica, mítica e psicológica sobre o desenvolvimento da personalidade humana. 2 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2022.

\_\_\_\_\_. **O medo do feminino**: e outros ensaios sobre a psicologia feminina. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2000.

NISBETT, Richard E., & MASUDA, Takahiko. *Culture and point of view. Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 100(19), p. 11163–11170, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1073/pnas.1934527100>. Acesso em: 20 out. 2023.

NOGUEIRA, Conceição. **Interseccionalidade e Psicologia Feminista**. 1. ed. Salvador: Devires, 2017.

NOGUEIRA, Conceição; OLIVEIRA, João Manuel de (Org.). **Estudo sobre a discriminação em função da orientação sexual e da identidade de gênero**. 1 ed. Lisboa/Portugal: Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género, 2010.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. 1. ed. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2020.

NÚÑEZ, Geni. Monoculturas do pensamento e a importância do reflorestamento do imaginário. **ClimaCom – Diante dos Negacionismos** [online], Campinas, ano 8, n. 21. novembro 2021. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/monoculturas-do-pensamento/>. Acesso em: 07 nov. 2022.

OBSERVATÓRIO DE MORTES E VIOLÊNCIAS CONTRA LGBTI+ NO BRASIL. **Mortes e violências contra LGBTI+ no Brasil: Dossiê 2021**. Florianópolis, SC: Acontece, ANTRA, ABGLT, 2022.

OLIVEIRA, E. T.; VEDANA, K. G. G. Suicídio e depressão na população LGBT: postagens publicadas em blogs pessoais. SMAD, **Rev. Eletrônica Saúde Mental Álcool Drog.** (Ed. port.), Ribeirão Preto, v. 16, n. 4, p. 39-48, dez. 2020.

OLIVEIRA, Fábio Araújo; SANTOS, Nádia de Jesus. O discurso sobre masculinidade tóxica em uma campanha publicitária governamental. **Revista do GELNE**, [S. l.], v. 24, n. 1, p. 136–147, 2022. DOI: 10.21680/1517-7874.2022v24n1ID26319. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/26319>. Acesso em: 6 out. 2022.

OLIVEIRA, João Manuel de. Orientação Sexual e Identidade de Género na psicologia: notas para uma psicologia lésbica, gay, bissexual, trans e *queer*. In: NOGUEIRA, Conceição; OLIVEIRA, João Manuel de (Org.). **Estudo sobre a discriminação em função da orientação sexual e da identidade de gênero**. 1 ed. Lisboa/Portugal: Comissão para a Cidadania e a Igualdade de Género, 2010.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 1 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021

PADOVANI, Daniel R. **Grudentos e melequentos: a utilização do lambe-lambe para**

práticas artísticas. 2019. 79 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

PAIVA, Vitor. Masculinidade toxica e seus efeitos viram tema de campanha emocionante. **Hypeness**, 2021. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2021/01/masculinidade-toxica-e-seus-efeitos-viram-tema-de-campanha-emocionante/>. Acesso em: 07 out. 2022.

PANKARAU, Bia. Sobre o projeto. 2023. Disponível em: <https://nosarteterritorio.com.br/sobre-o-projeto/>. Acesso em: 20 dez. 2023.

PALERMO, Zulma. El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial. In: PALERMO, Zulma (Org). **Arte y estética em la encrucijada descolonial**. 2 ed. Buenos Aires: Del Signo, 2014.

PALLAMIN, Vera M. **Arte Urbana; São Paulo: Região Central (1945 - 1998): obras de caráter temporário e permanente**. 1 ed. São Paulo: FAPESP, 2000.

PARISE, Carmen Livia G.; SCANDIUCCI, Guilherme. Do pacto narcísico da branquitude à corresponsabilidade: um olhar para o complexo cultural racial. **Junguiana**, São Paulo, v. 40, n. 3, p. 39-52, 2022. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-08252022000300003&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-08252022000300003&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 17 out. 2023.

\_\_\_\_\_. *Arkhés africanas e a descolonização da psicologia: a clínica como quilombo imaginal*. In: OLIVEIRA, H.; GUI, R. T.; BRAGARNICH, R. (Org.). **O insaciável Espírito da Época: ensaios de Psicologia Analítica e Política**. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2021. p. 141-171.

PAULIV, Thiago Marcinko; MADI, Ana Paula Lang Martins. Pigmentação Natural de Tintas Preparadas a partir do Solo. **Caderno PAIC**, Paraná, v. 22, n. 1, 2021.

PAVÓN-CUÉLLAR, David. *Colonialismo, subjetividade y Psicología em América Latina: de lo originário a lo anticolonial pasando por lo pós-colonial y lo decolonial*. In: MENDES, Kíssila T.; COSTA, Pedro Henrique A. (Org.). **¿Nuestra América, nuestra Psicología?: psicología, crítica (s), caminhos possíveis**. 1 ed. São Paulo: Lavrapalavra, 2022.

PENNA, Eloisa M. D. Um estudo sobre o método de investigação da psique na obra de C. G. Jung. Orientador: Denise G. Ramos, 2009. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

PESSOA, Gustavo. O complexo heteropatriarcal: uma contribuição para o estudo da sexualidade na psicologia analítica a partir da teoria social. **Junguiana**, v. 39, n. 2, p. 82-102, 2021.

PICHARDO, Ochy Curiel. *Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial*. In: AZKUE, Irantzu Mendia et. al. (Org.). **Otras formas de (re)conoce: Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista**. 1. ed. [Edição virtual]: SIMREF, 2014. p. 45-60.

PINACOTECA. Vexoa: Nós sabemos, 2022. Programação. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/vexoa-nos-sabemos/>. Acesso em: 26 de mai. 2022.

PORTO-GONÇALVES, C. W. Entre América e Abya Yala – tensões de territorialidades. **Rev. UFPR: Desenvolvimento e Meio Ambiente**, n. 20, p. 25-30, jul./dez. 2009.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. 3. ed. Rio de Janeiro: Grumim edições, 2018.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

\_\_\_\_\_. Colonialidade, poder, globalização e democracia. **Rev. Novos Rumos**, v. 17, n. 37, p. 4-28, 2002.

RAMOS, Denise G. *et al.* **Os animais e a psique vol. 1.**: baleia, carneiro, cavalo, elefante, lobo, onça, urso.2. ed. São Paulo: Summus, 2005.

RAMOS, Victor Hugo. *La identidad latinoamericana: proceso contradictorio de su construcción-deconstrucción-reconfiguración dentro de contextos globales*. **Universitas Humanística**, [S. l.], v. 73, n. 73, 2012. Disponível em: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/3183>. Acesso em: 13 nov. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.

RAPOSO, P. “Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 4, n. 2, p.3-12, Out. 2015. DOI: <<https://doi.org/10.4000/cadernosaa.909>>.

RAUNIG, Gerald. Os muitos “es” de arte e revolução. *In*: MASP. **Arte e ativismo: antologia**. São Paulo: MASP, 2021.

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. Edição virtual. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Rodrigo. O racismo contra os povos indígenas: panorama dos casos nas cidades brasileiras entre 2003 e 2019. **Mana**, v. 28, n. 2, p.1-32, 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/mSJpdCM6QMCTFCKyVsGSTVn/?format=pdf>. Acesso em: 19 de nov. 2023.

RIBEIRO, Wandy. Cresce mais de 20% o consumo de antidepressivos no Brasil. **ICTQ**, Anápolis, jan. de 2020. Disponível em: <https://ictq.com.br/farmacia-clinica/1105-cresce-mais-de-20-o-consumo-de-antidepressivos-no-brasil>. Acesso em: 08 out. de 2022.

RIJOLE BITATA: **Be Heard Be Seen Be Loved - Conversación with Lina Maria Herrera**. [S.l.]: YouTube, 2021. 1 vídeo (25 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z2P5CaWcKt8>. Acesso em: 06 de maio. 2022.

ROCHA, Rose de Melo (Org.). **Artivismos musicais de gênero: Bandivas, travestis, gays, drags, trans, não-binários**. 1. ed. São Paulo: Editora Devires, 2021.

RODRIGUES, Nelson. **Complexo de vira-latas**. À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

ROLNIK, Suely. Alteridade e cultura: arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo. In: BARTUCCI, G. (org.). **Psicanálise, Arte e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2003. p. 365-382.

\_\_\_\_\_. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2021

SAFATLE, Vladimir; JUNIOR, Nelson S.; DUNKER, Christian (Org.). **Neoliberalismo como gestão do sofrimento psíquico**. 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

SALOMÃO, Caroline *et al.* **Amazônia em Chamas - desmatamento, fogo e pecuária em terras públicas: nota técnica nº 8**. Brasília, DF: **Instituto de Pesquisa Ambiental da Amazônia**, 2021. Disponível em: <https://ipam.org.br/bibliotecas/amazonia-em-chamas-8-desmatamento-fogo-e-pecuaria-em-terras-publicas/>. Acesso em: 15 dez. 2023.

SAMPIERI, Roberto Hernández; COLLADO, Carlos Fernández; LUCIO, María del Pilar Baptista. **Metodologia de Pesquisa**. 5 ed. São Paulo: Penso, 2013.

SAMUELS, Andrew. **Dicionário crítico de análise junguiana**. 1. Ed. Rio de Janeiro: [Edição eletrônica], 2003.

SANFORD, John A. **Os parceiros invisíveis**. 1. ed. São Paulo: Paulus, 1987.

SANTOS, Antônio Bispo dos (Nego Bispo). **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SANTOS, Elisabete *et al.* **O Caminho das Águas em Salvador: Bacias Hidrográficas, Bairros**

SANTOS, Ricardo Ventura; GUIMARÃES, Bruno Nogueira; SIMONI, Alessandra Traldi. Cor ou Raça: Indígena? Contextos e Recepções da inclusão de uma categoria no Censo Demográfico 1991. **Confins [En ligne]**, 59 | 2023, mis en ligne le 19 juin 2023. DOI: <https://doi.org/10.4000/confins.51565>. Acesso em: 19 de nov. 2023.

SANTOS, Vívian Matias dos. Notas desobedientes: decolonialidade e a contribuição para a crítica feminista à ciência. **Psicologia & Sociedade**, [S.l.], v. 30, p. 1-11, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/FZ3rGJJ7FX6mVyMHkD3PsnK/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 30 out. 2022.

SCHINDLER, Camila. **Sem título**. [Rio de Janeiro], 27 de out. 2020a. Facebook: Camila Schindler. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=3311396065624990&set=pb.100063923191220.-2207520000>. Acesso em: 09. De mai. 2022.

\_\_\_\_\_. **Sem título**. [S.l.], 22 de set. 2021. Instagram: camilaschindler. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CUI7xDIjk\\_j/](https://www.instagram.com/p/CUI7xDIjk_j/). Acesso em: 14. jan. 2023.

\_\_\_\_\_.: home. Brasil. 2022. Disponível em: <https://www.camilaschindler.com/>. Acesso em: 10 de mai. 2022.

SCHLENKER, Alex. Alex Schlenker: descolonizar a arte para retomá-la como expressão da vida. Entrevista concedida a Maicon Rodrigo Rugeri, Marcela Lindarte, María Camila Ortiz e Oswaldo Freitz Carrillo. **Revista Epistemologias do Sul**, v. 3, n.1, p. 22-35, 2019.

SEGATO, Rita. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-cadernos CES [Online]**, v. 18, p. 106-131, 01 dez de 2012. DOI: <https://doi.org/10.4000/eces.1533>. Acesso em: 14 de dez. 2023.

SESC TV. **Yacunã Tuxá**. [S. l.]: YouTube, 2021. 1 vídeo (12 min.). Disponível em: <https://sesctv.org.br/programas-e-series/arterias/?mediald=15765c6d97e322f1c81d1e09ddf0efce>. Acesso em: 24 de mai. 2022.

SHAMDASANI, Sonu. **Jung e a construção da psicologia moderna**: O sonho de uma ciência. 1. Ed. São Paulo: Ideias & Letras, 2005.

SILVA, Cauan. E.; SERBENA, Carlos Augusto. A teoria dos complexos culturais: uma perspectiva junguiana do social. **Estudos Interdisciplinares em Psicologia**, Londrina, v. 12, n. 1, p. 158-182, abr. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.5433/2236-6407.2021v12n1p158>. Acesso em: 20 mar. 2023.

SILVA, Hertha. Artes Visuais entre a subordinação e a desobediência epistêmica. **Rev. Sures**, Foz do Iguaçu, v. 1, n. 14, p. 60-69, jun. 2020. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/2072/2004>. Acesso em: 9 out. 2022.

SILVA, Ricardo Jorge dos Reis. **Arte pública como recurso educativo**: contributos para a abordagem pedagógica de obras de arte pública. 2007. 270 f. Dissertação (Mestrado em Educação Artística) - Universidade de Lisboa através da Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SILVEIRA, Nise. **Imagens do Inconsciente**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Encantamento: sobre política de vida**. Edição Virtual. Rio de Janeiro: Mórula, 2020.

SIMÕES, Alessandra. A hora e a vez do “decolonialismo” na arte brasileira. **Rev. Visuais**, Campinas, v. 7, n. 12, p. 01-17, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/15657/10551>. Acesso em: 09 out. 2022.

SINGER, Thomas *et al.* In: SINGER, Thomas (Org.). **Listening to Latin America: Exploring Cultural Complexes in Brazil, Chile, Colombia, Mexico, Uruguay, and Venezuela**. 1. ed. New Orleans: Spring Journal Books, 2012.

SINGER, Thomas. A teoria do complexo cultural: modos científicos e mitopoéticos de conhecer. In: CAMBRAY, J.; SAWIN, L. (Org.). **Pesquisa em Psicologia Analítica: aplicações a partir da pesquisa científica, histórica e intercultural**. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2021. p. 108-127.

SINGER, Thomas. Sobre os complexos culturais na psique de grupo e individual. In: PARISE, Carmen Livia; SCANDIUCCI, Guilherme (Org.). **Re-Imaginado um Lugar de Escuta: A Pluralidade da Clínica Contemporânea e os Complexos Culturais**. 1. ed. São Paulo: Sattiva Editora, 2022. p. 104-139.

SINGER, Thomas; KAPLINSKY, Catherine. Complexos culturais em análise. In: STEIN, Murray (Org.). **Psicanálise junguiana: trabalhando no espírito de C. G. Jung**. 1. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019. p.54-75.

SINGER, Thomas; KIMBLES, S. (orgs.). **The Cultural Complex: Contemporary Perspectives on Psyche and Society**. Londres: Routledge, 2004.

SMOLEN, J. R.; ARAÚJO, E. M. Raça/cor da pele e transtornos mentais no Brasil: uma revisão sistemática. **Rev. Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 12, p. 4021-4030, 2017.

SOARES, Mayana Rocha. Os usos dos afetos: a raiva como agenciamento político negro sapatão de revide. In: COLLING, Leandro (Org.). **Arte da Resistência**. 1. ed. Salvador: Devires, 2022.

SOBREIRA, Vinícius. A rua sem frevo no carnaval de Olinda. **Brasil de Fato**, Recife (PE), 2 de fev. de 2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/02/12/carnaval-de-olinda-fica-sem-frevo-e-e-tomado-por-folhoes-brancos>. Acesso em: 28 de nov. 2023.

SODRÉ, Ana Maria R.; WEBER, Lílian. A Arte Urbana e seus Efeitos nos Processos de Subjetivação: Uma Revisão Bibliográfica no Campo da Psicologia. **Revista Subjetividades**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 66–75, 2017. DOI:

10.5020/23590777.rs.v17i2.5454. Disponível em:  
<https://ojs.unifor.br/rmes/article/view/5454>. Acesso em: 29 out. 2023.

SOUSA, Dayse Freitas De et al. **Geotinta, estratégia sustentável e de valorização do solo**. Anais CONADIS. Campina Grande: Realize Editora, 2018. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/50695>>.

SOUZA, Bárbara. Estudos revelam que os mais afetados pelo racismo ambiental tem cor, renda e endereço. **Notícia Preta**, jornal eletrônico, 15 fev. 2023. Disponível em: <https://noticiapreta.com.br/racismo-ambiental-tragedias/>. Acesso em: 20 de dez. 2023.

TERRABRASILIS. **Incremento do desmatamento**. [S/l]. Disponível em: <http://terrabrasilis.dpi.inpe.br/app/dashboard/deforestation/biomes/amazon/increments>. Acesso em: 19 de novo. 2023.

TRIZOLI, Talita. **O Feminismo e a Arte Contemporânea – considerações**. In: Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadoras em Arte Plásticas, 2008.

TRÓI, Marcelo de. **Corpo dissidente e desaprendizagem: do Teat(r)o Oficina aos A(r)tivismos Queer**. 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

\_\_\_\_\_. Raça, gênero e sexualidade no caldeirão da emergência climática: quando a arte e o ativismo engendram futuros. **Mediações - Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 27, n. 1, 2022. DOI: 10.5433/2176-6665.2022v27n1e44953. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/44953>. Acesso em: 5 mar. 2023.

\_\_\_\_\_. **Salvador, cidade movente**: corpos dissidentes, mobilidades e direito à cidade. 2021. 336f. Tese (doutorado em Cultura e Sociedade), Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

URRUTIGARAY, Maria Cristina. **Arteterapia: a transformação pessoal pelas imagens**. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Wak, 2011.

VALLADO, Armando. **Iemanjá: mãe dos peixes, dos deuses, dos seres humanos**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

VAZQUEZ, Rolando; BARRERA CONTRERAS, Miriam. *Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales: Entrevista a Rolando Vázquez*. **Calle14: revista de investigación en el campo del arte**, Bogotá, v. 11, n. 18, p. 76-93, enero-abril, 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.1.a06>. Acesso em: 14 de out. 2023.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes**: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade. 2015. 244 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

VILLAROUCO, Vilma et al. **Neuroarquitetura**: a neurociência no ambiente construído. 1. ed. Rio de Janeiro: Rio Books, 2021.

YVYGOTSKY, L. S. **Psicologia e pedagógica**. 3 ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. **Depression and other common mental disorders**: global health estimates. Geneva: World Health Organization, 2017.

YACUNÃ TUXÁ: Sobre. Brasil. 2022. Disponível em: <https://yacuna.com.br/>. Acesso em: 26 de mai. 2022.

YAMAMOTO, Oswaldo H. 50 anos de profissão: responsabilidade social ou projeto ético-político?. **Psicol. cienc. prof.**, v. 32, n. (spe), p. 6-17, 2012.

ZACHARIAS, José Jorge de Moraes. **Ori Axé**: a dimensão arquetípica dos orixás. São Paulo: Vetor, 1998.

ZANNONI, Claudio; BARROS, Maria M. dos S. A voz dos espíritos: uma abordagem sobre o maracá em sociedades indígenas do Maranhão. **Cadernos de Pesquisa**, São Luís, v. 19, n. 2, 2012. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1047>. Acesso em: 16 dez. 2023.

ZAPATA, Júnior. O sonho de transformar o Cumbuco numa grande galeria de arte. **Jangada On-line**, Ceará, 19 de fev. de 2019. Opinião. Disponível em: <https://jangada.online/opiniaao/o-sonho-de-transformar-o-cumbuco-numa-grande-galeria-de-arte/>. Acesso em: 15. De jan. 2023.