



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**  
Programa de Pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade

Marcos Welinton Freitas das Mercês

**HACKEANDO A COLONIALIDADE: CORPO-HACKER DE MULHERES NEGRAS  
COMO ESPAÇO DE DESOBEDIÊNCIA NA COMUNICAÇÃO VISUAL**

Feira de Santana

2026

Marcos Welinton Freitas das Mercês

**HACKEANDO A COLONIALIDADE: CORPO-HACKER DE MULHERES NEGRAS  
COMO ESPAÇO DE DESOBEDIÊNCIA NA COMUNICAÇÃO VISUAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Oliveira Miranda

Co-orientador: Prof. Dr. Luís Vitor Castro Junior

Feira de Santana

2026

Ficha catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteadó – SISBI UEFS

M525 Mercês, Marcos Welinton Freitas das

Hackeando a colonialidade : corpo-hacker de mulheres negras como espaço de desobediência na comunicação visual / Marcos Welinton Freitas das Mercês. – 2025.

132 f.: il.

Orientador: Eduardo Oliveira Miranda.

Coorientador: Luís Vitor Castro Junior.

Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2025.

1. Comunicação visual. 2. Corpo-hacker. 3. Mulheres negras. 4. Colonialidade. 5. Desobediência. 6. Mitos iorubás. 7. Corpo-território. I. Título. II. Miranda, Eduardo Oliveira, orient. III. Castro Junior, Luís Vitor, coorient. IV. Programa de Pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade. V. Universidade Estadual de Feira de Santana.

CDU 74:396-055.2(=96)

Luís Ricardo Andrade da Silva - Bibliotecário - CRB-5/1790


Marcos Welinton Freitas das Mercês

## **HACKEANDO A COLONIALIDADE: CORPO-HACKER DE MULHERES NEGRAS COMO ESPAÇO DE DESOBEDIÊNCIA NA COMUNICAÇÃO VISUAL**


Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual Feira de Santana, como exigência parcial para obtenção do título de mestre Desenho, Cultura e Interatividade.

Aprovada em 06 de março de 2026.


### **BANCA EXAMINADORA:**

Documento assinado digitalmente  
 **EDUARDO OLIVEIRA MIRANDA**  
Data: 08/03/2026 19:39:15-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Prof. Dr. Eduardo Oliveira Miranda (Orientador) –PPGDCI/ UEFS

Documento assinado digitalmente  
 **LUIS VITOR CASTRO JUNIOR**  
Data: 08/03/2026 18:48:11-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Luis Vitor Castro Júnior (Coorientador)- PPGDCI/ UEFS

Documento assinado digitalmente  
 **IVANILDE GUEDES DE MATTOS**  
Data: 07/03/2026 16:01:14-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Ivanilde Guedes de Mattos – UEFS

Documento assinado digitalmente  
 **JULIO CESAR ALCANTARA DOS SANTOS SANCHES**  
Data: 06/03/2026 16:31:55-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Julio César Alcântara dos Santos Sanches de Sousa – UERJ

Feira de Santana  
2026

## AGRADECIMENTOS

A Eduardo Oliveira Miranda, pela orientação, paciência e cuidado com esta pesquisa.

Ao grupo Corpo-território, educação e decolonialidade (CNPq), pelo acolhimento.

Aos professores e colegas com quem cruzei no PPGDCI, por me alargarem com seus mundos nessa encruzilhada.

Ao meu marido, Elnatã Lima, por ser, além de parceiro, o maior apoiador dos meus sonhos.

À minha família, por incentivar a minha caminhada.

Ao meu amigo João Magalhães, por ser, sobretudo, um guia nos processos acadêmicos.

À FAPESB, por financiar e viabilizar a consolidação desta pesquisa.

Aos meus amigos que me acompanharam na jornada do mestrado.

Aos que comigo estão nesse bordado de aventuras e desventuras que é a vida, e que seguem juntos.

## RESUMO

Esta pesquisa busca compreender como o corpo-território (Sodré, 2002; Miranda, 2020,) e comporta como um espaço de comunicação visual (Munari, 1979) catalisador da memória continuada de um povo ao desenhar mitos iorubás por meio da performance das artistas negras Rachel Reis e Majur. Nesse sentido, o corpo-território, munido de gestos, cores e vestimentas, evidencia os valores civilizatórios afro-brasileiros (Trindade, 2010). Partindo de uma abordagem qualitativa, investiga-se como as colonialidades (Maldonado-Torres, 2024) presentes na indústria cultural são subvertidas — ou mesmo hackeadas — por essas artistas, que ressignificam narrativas e rompem com a colonialidade do ver (Barriandos, 2019). Assim, a pesquisa propõe a perspectiva conceitual de corpo-hacker, que busca compreender os movimentos de contranarrativas e a desobediência epistêmica dessas artistas. Em consonância com essa perspectiva, adota-se a cartografia sentimental de Suely Rolnik (2017) como metodologia, permitindo que o pesquisador atue como cartógrafo de afetos e selecione as ferramentas necessárias para a travessia do sensível ao real. A dissertação, portanto, revela que a relação entre mito, desenho e corpo-território materializa visualidades afro-diaspóricas que hackeiam a linguagem colonial, promovendo a desobediência epistêmica através do pensamento liminar.

**Palavras-chave:** Comunicação visual; Corpo-hacker; Desobediência epistêmica; Colonialidade do ver; Mitos iorubás; Cartografia sentimental.

## ABSTRACT

This research seeks to understand how the body-territory (Miranda, 2020) functions as a space of visual communication (Munari, 1979), acting as a catalyst for the continuous memory of a people by drawing Yoruba myths through the performances of Black artists Rachel Reis and Majur. In this sense, the body-territory, equipped with gestures, colors, and clothing, highlights Afro-Brazilian civilizational values (Trindade, 2010). Based on a qualitative approach, the research investigates how colonialities (Maldonado-Torres, 2024) present in the cultural industry are subverted — or even hacked — by these artists, who reframe narratives and break with the coloniality of seeing (Barriendos, 2019). Thus, the research proposes the conceptual perspective of the body-hacker, which seeks to understand the movements of counter-narratives and the epistemic disobedience of these artists. In alignment with this perspective, Suely Rolnik's sentimental cartography (2017) is adopted as a methodology, allowing the researcher to act as a cartographer of affects and select the necessary tools for the crossing from the sensitive to the real. The dissertation, therefore, reveals that the relationship between myth, drawing, and body-territory materializes Afro-diasporic visualities that hack colonial language, promoting epistemic disobedience through liminal thinking.

**Keywords:** Visual communication; body-hacker; Epistemic disobedience; Coloniality of seeing; Yoruba myths; Sentimental cartography.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Iemanjá – Séc. XVII, Nigéria.....	80
Figura 2: Pilão (insígnia de Iemanjá e Ibejis), de data desconhecida e autoria atribuída ao povo iorubá.....	81
Figura 3: Odysseus and Sirens. British Museum.....	83
Figura 4: A estátua da sereia Lorelei, com 4,88 metros de altura, no Vale do Reno. ....	84
Figura 5: Escultura da Mãe D’Água de Pedro Ivo, localizada nas margens de Rio São Francisco em Petrolina .....	86
Figura 6: Escultura de Iemanjá na frente da Colônia de Pescadores, em Salvador — Foto: Max Haack/Ag Haack .....	87
Figura 7: Iemanjá do Mural dos Orixás (Carybé, 1968).....	88
Figura 8: Capa do Álbum Meu Esquema .....	89
Figura 9: O Nascimento de Vênus de Sandro Botticelli.....	91
Figura 10: Rachel Reis   Divulgação   Foto – Luan Martins .....	95
Figura 11: Rachel Reis   Divulgação   Foto – Luan Martins .....	98
Figura 12: Rachel Reis   Divulgação   Foto – Luan Martins .....	99
Figura 13: Oxé de Xangô   Povo Iorubá .....	104
Figura 14: Bastão (oxê) Com Emblema de Xangô, Séc. XX, Nigéria .....	105
Figura 15: Capa do álbum “Ojunifé” de Majur .....	108
Figura 16: Majur   Divulgação   Foto – MAR+VIN .....	109
Figura 17: Majur   Divulgação   Foto – MAR+VIN .....	110
Figura 18: Majur   Divulgação   Foto – MAR+VIN .....	111
Figura 19: Xaxará – Emblema do Orixá Obaluaiê, 1964 – década de 2000/ Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos) .....	116
Figura 20: Ilustração do livro Arte Plumária e Máscaras de Dança dos Índios Brasileiros ...	118
Figura 21: Ilustração do livro Arte Plumária e Máscaras de Dança dos Índios Brasileiros ...	119
Figura 22: Manto Tupinambá do Século XVI.....	1200
Figura 23: Ilustração do Século XVI/XVII – Autor desconhecido .....	1211

## SUMÁRIO

1. O CORPO-TERRITÓRIO NA ENCRUZILHADA DOS SABERES ANCESTRAIS .....	9
2. CORPO-TERRITÓRIO: ROSA DOS VENTOS E CATALIZADOR DA MEMÓRIA DE UM POVO .....	22
2.1. O corpo é política, mapa e território.....	22
2.2. Corpo-território: desenhando paisagens da cultura .....	24
2.3. Corpo-território: tapeçaria de valores civilizatórios afro-brasileiros .....	31
2.4. O corpo é o território da Arkhé e desenha a ancestralidade .....	34
2.5. Itãs bordados na pele .....	39
2.6. O mito é uma canção de liberdade.....	45
2.7. Fotografia como arquivo, performance e catalizadora da memória .....	48
3. O PESQUISADOR É UM CARTÓGRAFO QUE DECIFRA A AMPULHETA .....	53
4. O CORPO-TERRITÓRIO COMO ESPAÇO DE COMUNICAÇÃO VISUAL .....	61
5. CARTOGRAFIA DOS ITÃS BORDADOS NA PELE DE MAJUR E RACHEL REIS ...	76
5.1. Representações de Iemanjá na capa e divulgação do álbum “Meu Esquema” de Rachel Reis	76
5.2. Majur e o seu bordado de fogo, água e terra na capa e na divulgação do álbum Ojunifé	100
6. (IN)CONCLUSÕES: A CARTOGRAFIA COMO FISSURA NO DESENHO DO FIM	123
REFERÊNCIAS .....	126



INTRODUÇÃO

## O CORPO-TERRITÓRIO NA ENCRUZILHADA DOS SABERES ANCESTRAIS

Entre luzes e sons só encontro meu corpo antigo, velho companheiro das ilusões de caçar a fera. Corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Corpo-mapa de um país longínquo que busca outras fronteiras que limitem a conquista de mim. Quilombo-mítico que me faça conteúdo das sombras das palmeiras. Contornos irrecuperáveis que minhas mãos tentam alcançar.

— Beatriz Nascimento, em *Ôrí* (Gerber, 1989).

Ao iniciar a escrita deste trabalho, o texto parecia fugir de mim, como se aquilo que eu estava me propondo pesquisar estivesse distante, quase inalcançável. Essa sensação me lembrou as palavras de Beatriz Nascimento no documentário *Ôrí* (GERBER, 1989): "Entre luzes e sons só encontro meu corpo antigo, velho companheiro das ilusões de caçar a fera." Assim como Beatriz reflete sobre a busca incessante por significados e pertencimentos, enxergo minha escrita como um ato de caça, uma tentativa de dar forma ao intangível e de traçar os contornos de algo que parece sempre escapar.

No entanto, ao contemplar esses contornos irrecuperáveis, tento mapear a vontade que me guia em direção ao meu tema de pesquisa, não apenas pelo seu caráter científico, mas também pelo que ela revela sobre mim. Neste percurso me lembro do texto *Meu Negro Interno*, de Beatriz Nascimento (2022), em que ela descreve um nó que se forma em sua garganta sempre que enfrenta situações que evidenciam o racismo estrutural, presente e persistente na sociedade brasileira desde a diáspora.

Esse mesmo nó, que ainda não sei explicar e que não tem nome, é o que me impulsiona nesta escrita. Este nó me faz voltar a minha infância e adolescência, bem como a minha formação enquanto publicitário, onde o meu olhar, outrora colonizado, também perpetuava através do meu trabalho a visão eurocentrada da comunicação, mas também me fazia questionar, onde estão os corpos negros nas propagandas, na publicidade, e até mesmo o papel

que desenvolvem em agências de publicidade? É ele, em desacordo com a subjugação do meu corpo pelos racismos cotidianos, que me conduz a esta pesquisa. Como Beatriz reflete: "Mas eu só o estou conhecendo, e conhecê-lo é justamente expô-lo, perguntar e encontrar respostas, no fundo esclarecedoras como a do meu, ou como a do porteiro do edifício" (Nascimento, 2022, p. 178).

E aqui estou eu: eu e o meu corpo. Nele estão escritas as minhas vivências, as minhas dores, a história ancestral de quem esteve aqui antes de mim, os símbolos que me constituem enquanto sujeito, e o lugar que tenho ocupado na sociedade, bem como minha posição de pesquisador. Sou um filho da diáspora africana, e, para conhecer este nó, é necessário "estar só, como era no canavial, como no tronco" (Nascimento, 2022, p. 178).

Essa busca me leva em direção a uma encruzilhada. Portanto, é necessário que eu traga Exú para este texto, não apenas para me ajudar a desbravar o caminho, mas como um princípio cosmológico (Sodré, 2017) que me conecta ao ancestral e ao presente. Exú, como evidencia Poli (2019, p. 63) nos versos de um oriki, é aquele que habita o limiar entre os mundos:

Exu está de pé na entrada,  
Ele está de pé na entrada atrás da dobradiça da porta.  
Ele cultiva o campo no lugar onde o velho pode ir.

Exú está no limiar, ele é a própria energia de transição, um guardião entre dois mundos - o visível e o invisível, o conhecido e o desconhecido, a memória e a ancestralidade. Ele habita este espaço de fronteira, onde o novo e o antigo se encontram, onde o movimento de ir e vir, de entender e questionar, acontece.

É nesse lugar, nos domínios de Exú, que se encontra a minha escrita, o nó que me impulsiona a dar forma ao intangível, a expor o grito que não pode mais ser contido. O nó preso em minha garganta é meu e de muitos; é o eco do racismo estrutural e da diáspora que persiste. Assim como Exú cultiva o campo no lugar aonde o velho pode ir, minha escrita busca a fertilização desse campo de resistência e reexistência, onde traço os contornos do meu corpo-território. Exú me guia, entre os mundos e os tempos, na busca por respostas que revelem aquilo que foi silenciado e negado, mas que resiste e se afirma através do corpo e da cultura.

É dele, do seu saber, do que aprendeu com Oxalá na criação dos seres humanos, que retiro o material para construir esta pesquisa, pois é através da escrita que eu posso reconstruir a mim mesmo e "combater os efeitos da separação ontológica e da catástrofe metafísica" (Maldonado-Torres, 2024, p. 47) imposta pelo colonialismo.

Logo, me coloco neste trabalho como um corpo aberto, um corpo que questiona, um corpo que é mapa, mas que também é corpo-política (Mignolo, 2021), um corpo insurgente, um

corpo-território decolonial (Miranda, 2020) que se impõe diante dos colonialismos e da “lógica global de desumanização” (Maldonado-Torres, 2024, p. 36).

Portanto, inicio a discussão dos conceitos que permeiam esta pesquisa, afirmando que sou um corpo-território no mundo. Constituo-me enquanto tal para enunciar o lugar do qual falo: um homem negro, gay, do interior do sertão da Bahia. Meu corpo-território não é apenas uma amalgama de sistemas biológicos que o fazem funcionar; ele desenha e é desenhado pela cultura. É portador de simbologias e significados sintetizados em mim a partir das minhas experiências, pois “remete lembranças, toca em vivências, encoraja escritas de nossas Escrivências” (Queiroz, 2023, p.16). Este corpo-território é, portanto, campo de vigilâncias, disputas, resistências, reexistências e afirmação da minha identidade.

O corpo-território deve ser entendido como um espaço físico e simbólico que o indivíduo ocupa no mundo. Segundo Muniz Sodré (2002) ele serve como o ponto central da percepção individual, através do qual o sujeito se define e se orienta em relação ao mundo e aos outros. Esse corpo-território é atravessado por discursos que circulam através das mídias que sustentam a indústria cultural. A comunicação visual, portanto, emerge como uma poderosa ferramenta na construção e representação de significados. A imagem, nesse sentido, pode ser pensada como arquivo, ou imagem-arquivo (Barriendos, 2010), é receptáculo de simbologias que são moldadas pelas experiências individuais e coletivas. Por meio dela, identidades são projetadas, questionadas e rearticuladas, estabelecendo-se como tendo a capacidade de condensar e catalisar narrativas, ideologias e representações dos corpos, especialmente os corpos marginalizados, como são vistos e entendidos socialmente.

É neste contexto que o meu corpo se inscreve, este corpo-território, o meu corpo-território, que se debruça sobre esta dissertação para dar vazão ao nó que me acompanha desde o momento em que nasci, e que se fez presente em diversas vivências ao longo da minha trajetória. Um exemplo claro disso foi a graduação em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda. Olhar para as teorias que sustentam esse campo de conhecimento é encarar um pensamento fortemente enraizado na herança colonial eurocêntrica.

O campo comunicacional, nesse sentido, funciona como ferramenta de subalternização do outro, perpetuando hierarquias e desigualdades entre quem emite a mensagem e quem a recebe. A comunicação torna-se, então, um instrumento de persuasão, onde a construção de sentido, mediada por signos, reduz o outro a objeto — um consumidor de serviços e produtos, engolido por um mercado que negocia subjetividades e comercializa a cultura sob a lógica da indústria cultural.

A indústria cultural, que segundo Muniz Sodré (1983) é um segmento que foca em sujeitos consumidores, enfatizando a criação de produtos culturais voltados para a massificação e o consumo em larga escala, está munida pelo seu poder de construir realidades através da comunicação visual, moldando o olhar coletivo de acordo com a ideologia dominante da sociedade. Portanto, o corpo-território é condicionado às representações visuais amplificadas pelos meios de comunicação - televisão, rádio, redes sociais – que desenham e redesenham imaginários sociais. A maneira como estes corpos, seja o meu de um homem negro e LGBTQIA+ ou de uma mulher negra periférica e cantora, são retratados nessas plataformas não apenas reflete, mas também inscreve modos de ver e tratar esses corpos no cotidiano. Assim, eu entendo a comunicação visual como um campo de disputa simbólica, onde a minha identidade, e a de outros corpos-territórios marginalizados, lutam por reconhecimento, autonomia e uma representação que seja espelho para nossa complexidade enquanto sujeito.

Neste cenário, artistas, produtores de audiovisual e cantoras como Rachel Reis, uma mulher cis negra de Feira de Santana e Majur, uma mulher transexual negra de Salvador, emergem como protagonistas que utilizam a comunicação visual, através do seu corpo-território, para ressignificar suas identidades e construir as suas próprias narrativas. As suas performances, sejam elas sobre o palco ou as fotografias para divulgação de seus trabalhos artísticos, desenham os mitos que representam os orixás, logo, os valores civilizatórios afro-brasileiros (Trindade, 2010), assim subvertendo as representações tradicionais, criando imaginários que rompem com estereótipos. Seus corpos ao performar, atualizam os mitos africanos, desenhando em seus gestos e visuais os símbolos e significados ancestrais que, apesar da marginalização histórica, sobrevivem e se renovam através do corpo-território.

O mito sempre esteve presente em nossa sociedade, seja por meio de alegorias, seja, como neste caso, perpetuando valores civilizatórios através da performance. Abdias do Nascimento (2019) destaca que os mitos inaugurais são a espinha dorsal das culturas, pois incorporam aspectos ontológicos profundos e significativos da humanidade, bem como estão impregnados de um espírito criativo que fundamenta o ser histórico, suas ações diárias e sua produção artística. Contudo, a lógica euro-cristã-colonialista priorizou discussões sobre elementos mitológicos, apenas dos antigos impérios greco-romanos, nórdicos, e, em alguns casos, das tradições indianas e egípcias. As mitologias africanas, tanto bantos/jejês quanto iorubás/nagôs, foram frequentemente relegadas ao esquecimento. Isso ocorre, principalmente, porque essas mitologias não são vistas como mitos, mas como rituais que integram sistemas religiosos, o que as coloca em conflito com o avanço do cristianismo no Ocidente e Oriente.

Nesta pesquisa é o mito iorubá, descrito em textos chamados de itãs, que costurados ao corpo-território de duas cantoras negras baianas, Rachel Reis e Majur, perpetuam e evidenciam valores civilizatórios afro-brasileiros.

Entretanto, o mito não precisa do ritual para existir. Ao ser narrado, como nas culturas orais africanas, ele funda sua própria realidade, e assim, estabelece a religião em vez de ser por ela fundado. Neste encaço, Verger (1999) destaca que muitos dos rituais públicos africanos são, na verdade, reencenações ou comemorações de narrativas míticas, desta forma o mito serve de matriz para a prática religiosa. Prandi (2001) entende os mitos iorubás não como meras fantasias, mas sim narrativas fundamentais que são cruciais para explicar e legitimar o universo religioso. Rachel Reis e Majur, retomam para si estes mitos, não apenas para contar as histórias de seus ancestrais em sua performance, mas resistem, reexistem e inscrevem os valores civilizatórios-afrobrasileiros na indústria cultural.

É importante salientar que estes valores civilizatórios afro-brasileiros contidos nos mitos, não se perpetuam apenas por eles, mas também pelos legados africanos (Santana, 2004) que constituem o desenho do corpo social brasileiro, seja por palavras que descendem dos idiomas trazidos pelos escravizados, como caçula, moleque, dendê, seja pelos símbolos adinkras presentes na constituição arquitetônica do patrimônio da cidade de Salvador. Assim Santana (2017, p.8) define os legados africanos como “saberes e práticas de diferentes grupos étnicos africanos escravizados, que no Brasil, reelaboram seus saberes e práticas e os mesmos se apresentam como traços das culturas afro-brasileiras” e não se restringem aos espaços religiosos, como o terreiro.

Esta pesquisa nasce, portanto, de uma confluência entre os interesses que atravessam a minha individualidade, e a necessidade de evidenciar na academia saberes que são colocados a margem pela visão eurocêntrica que está, ainda, enraizada em instituições de ensino superior. O nó que se faz presente e deve ser exposto, é também o motor que faz com que esse voo em direção a uma desobediência epistêmica seja alçado. Assim a minha paixão e fascínio pela mitologia e música pop, se convergem para que esta escrita ganhe forma, embora não exclusivamente, mas também por uma necessidade de romper com uma estrutura colonial racista, que por muito tempo me fez atribuir o que hoje entendo como legado africano, a um significado semelhante ao construído pelo imaginário eurocêntrico sobre outros povos e seus valores civilizatórios. Estive, portanto, sujeito à reprodução de racismos, principalmente no âmbito religioso, mas também no campo mágico-mitológico, já que a colonialidade do ver me impunha o universalismo atribuído aos mitos greco-romanos.

Compreender como o corpo-território de duas cantoras negras, uma nascida em Feira de Santana e outra em Salvador, mobiliza-se como espaço de comunicação visual para evidenciar valores civilizatórios afro-brasileiros, abre espaço para um amplo debate interdisciplinar. A escolha de Rachel Reis e Majur, foi motivada por uma admiração pessoal, mas também se justifica pelo interesse em investigar como as divas pop constroem suas identidades visuais, tornando-se personificações de entes sobrenaturais e mitológicos cultuados na cultura de massa.

Os elementos que compõem a visualidade de Rachel Reis e Majur, por meio do corpo-território, ressignificam mitologias e valores culturais que ecoam na contemporaneidade, especialmente no contexto afro-brasileiro. Nesse sentido, esta pesquisa de mestrado busca mostrar que o corpo não se limita a ser um mero suporte para vestimentas, cores ou gestos performativos; é por meio dele que o invisível se materializa e se transforma em significados. O corpo-território, então, emerge como um espaço ativo de construção simbólica, onde as mitologias afro-brasileiras ganham novas camadas de interpretação e ressoam na cultura contemporânea.

É por estar neste campo de investigação que esta dissertação se insere na área de concentração Desenho e Cultura, com foco na linha de pesquisa Linguagens Visuais: Memória e Cultura, do mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade, da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) com o seu desenvolvimento no Grupo de Pesquisa Corpo-território, Educação e Decolonialidade (CNPq/UEFS). A análise das representações visuais e a ressignificação das mitologias afro-brasileiras por meio do desenho que é feito pelo corpo-território como um espaço de comunicação visual, contribuem para um entendimento e alargamento dos estudos em linguagens visuais, memória e cultura.

A partir dessa perspectiva de pesquisa, os saberes subalternizados são evidenciados, revelando a riqueza das epistemologias afro-brasileiros, frequentemente marginalizados. É crucial trazer à tona valores civilizatórios, pois representam uma forma de evocar a ancestralidade afro-brasileira em um contexto marcado pela luta contra o racismo no Brasil. Ao valorizar e ressignificar esses saberes subalternizados, esta pesquisa contribui para a preservação e valorização da cultura negra.

Colocar o corpo negro em evidência como veículo produtor de cultura e entretenimento desafia estereótipos e narrativas que historicamente os marginalizaram. Assim diante do que já foi apresentado, surge o questionamento: os corpos-território dessas artistas atuam como um catalisador para a conscientização sobre as questões raciais, reafirmando a

importância do respeito e da valorização das contribuições afro-brasileiras para a cultura nacional?

Além disso, a análise das representações visuais das artistas, especialmente em relação às mitologias afro-brasileiras, enriquece a discussão sobre a representação do corpo negro na arte contemporânea e promove um movimento que resgata e valoriza a ancestralidade, assim como o símbolo adinkra, a ave mítica chamada Sankofa, “que cisca olhando para trás, nos ensina que é importante olhar o nosso passado, nossos ancestrais, para termos a força de seguir adiante” (Queiroz, 2023, p. 153), ou seja, evoca a importância de aprender com o passado para construir o futuro.

Ao abordar como o corpo-território ressignifica mitologias e propaga valores civilizatórios, esta dissertação fortalece a relevância das narrativas afro-brasileiras dentro do discurso acadêmico que, recorrentemente, negligência esses saberes. Assim, propõe-se uma reflexão crítica sobre a função das linguagens visuais na construção de identidades e na afirmação da ancestralidade, promovendo um giro decolonial necessário nas pesquisas contemporâneas.

Neste contexto é importante ressaltar, como grifa Maldonado-Torres (2024, p. 48) “criações artísticas são modos de crítica, autorreflexão e proposição de diferentes maneiras de conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade, entre outras áreas”. Assim ao evidenciar as criações artísticas de Rachel Reis e Majur, que se inscrevem na indústria cultural através do seu corpo-território proponho um giro decolonial (Quijano, 2005), ou seja, uma mudança de perspectiva que desloca o olhar para os territórios, as vozes e as práticas que foram negadas, ignoradas ou reprimidas pela modernidade colonial. Este giro é uma reconfiguração do olhar sobre o mundo, que parte do reconhecimento de que a história da modernidade e do capitalismo está profundamente entrelaçada com o colonialismo e a subordinação das culturas não europeias.

Rachel Reis e Majur, desta forma, são corpos-território que subvertem a lógica da colonialidade com os seus trabalhos, desobedecendo o que está estabelecido como produção de arte na indústria cultural? Através deste questionamento que desenvolvo nesta dissertação a perspectiva conceitual de corpo-hacker. Considerando como proposto por Grosfoguel (2024) a lógica de sistema-mundo, que substitui o conceito de sociedade, e está entrelaçado “a processos e estruturas sociais cujas temporalidades e espacialidades são mais amplas que as dos ‘Estados-nações’” (Grosfoguel, 2024, p. 56), esse corpo-hacker apesar de fazer parte deste sistema, cumpre o papel de hackeá-lo, ou seja, ao se projetar na indústria cultural, utilizando as

ferramentas deste sistema, as cantoras Majur e Rachel Reis encontram as falhas, atravessando pela margem, consciente de sua historicidade, do simbólico que as atravessam, e subvertem a lógica imposta pela colonialidade. Hackear, neste sentido surge como conceito derivado do verbo *to hack* do inglês, que significa abrir uma fenda ou fissura, ou até mesmo rasgar, porém, esta pesquisa se vale do que é desenvolvido conceitualmente por Hora (2024, p. 34), onde “*hackear* é produzir diferença – ação que traz consequências sociais, biológicas e materiais”.

Essa perspectiva teórica, ainda embrionária, mas que será desenvolvida com mais fôlego a partir da análise das imagens dos álbuns das cantoras, bebe do pensamento liminar que “se estrutura numa dupla consciência, uma dupla crítica atuando no imaginário do sistema mundial colonial/moderno e da modernidade/colonialidade” (Mignolo, 2020, p. 125). É justamente nessa duplicidade, estando no sistema-mundo, projetando-se na indústria cultural, mas contra ele, que o corpo-hacker encontra as brechas, as falhas do sistema, que permitem ressignificar narrativas e romper com as colonialidades.

Como Mignolo (2020) sugere, o pensamento liminar opera na fronteira, e é nesse espaço que o corpo-hacker atua: infiltrando-se no sistema mundo para desestabilizá-lo por dentro, onde cada performance dessas cantoras se torna um ato de insurgência. Dessa forma, Majur e Rachel Reis se apropriam das ferramentas da indústria cultural como: videocliques, redes sociais, performances televisionadas e outros produtos, mas reescrevendo narrativas que tensionam a estrutura da colonialidade, evidenciando a ancestralidade e os valores civilizatórios afro-brasileiros. Assim, a noção de corpo-hacker implica não apenas uma presença crítica dentro do sistema mundo, mas também a capacidade de o reprogramar, promovendo a descolonização do ser, do saber e do poder.

A partir dessa perspectiva, a arte emerge como um instrumento de subversão, capaz de questionar os alicerces da lógica colonial e propor alternativas para reinventar formas de existência e conhecimento. Mais do que um reflexo do mundo, a arte se estabelece como uma prática de transformação, rompendo paradigmas e abrindo espaço para novas epistemologias, subjetividades e modos de vida.

A discussão proposta por esta dissertação também ressoa no campo econômico, já que a valorização das expressões culturais afro-brasileiras pode gerar novas oportunidades no campo da economia criativa. A valorização dessas narrativas e saberes outrora marginalizados pode se traduzir em oportunidades de geração de renda para comunidades locais. A partir do reconhecimento da importância dos corpos negros como agentes criadores de cultura e

entretenimento, abre-se espaço para o fortalecimento de iniciativas que promovem a inclusão e a valorização de identidades, o que pode refletir positivamente na economia do país.

Esta dissertação, portanto, não apenas reflete a admiração pessoal pelas artistas, mas também busca destacar a importância de valorizar e preservar as expressões culturais afro-brasileiras. Ao explorar as intersecções entre desenho, cultura afro-brasileira e corpo-território, este trabalho se propõe a enriquecer o discurso acadêmico e social, promovendo um giro decolonial que reconhece e valoriza as identidades negras como agentes de transformação e inovação, com potencial para gerar oportunidades econômicas significativas. Assim, os saberes subalternizados são evidenciados, e suas contribuições para a cultura ganham um novo aspecto científico.

A partir da reflexão sobre a comunicação visual e os valores civilizatórios afro-brasileiros que atravessam o corpo-território, a pesquisa se volta para duas artistas negras baianas, Rachel Reis e Majur, cujas obras evidenciam esses aspectos culturais. O corpo-território de ambas, como espaço de comunicação visual que quebra paradigmas impostos pela indústria cultural e desenha, de forma potente, elementos mitológicos e culturais da diáspora africana, estabelecendo uma conexão entre o passado ancestral e as realidades contemporâneas.

Portanto, o problema de pesquisa que orienta este estudo é: **de que forma as artistas negras baianas Rachel Reis e Majur desenham elementos mitológicos dos valores civilizatórios afro-brasileiros na construção de seus corpos-territórios, e em que medida essas operações simbólicas podem ser compreendidas como a emergência de um corpo-hacker?** Ao questionar e investigar como essas artistas, através de suas performances, se utilizam da visualidade e dos símbolos ancestrais, este trabalho busca compreender de que maneira elas, ao se apropriar dos mitos afro-brasileiros, atualizam e ressignificam esses elementos em seus corpos, enquanto expressão de resistência cultural e de afirmação de suas identidades. Assim, parte-se da hipótese de que ao transitar entre o sagrado e o profano, entre o visível e o invisível, a produção artística das artistas tornam-se campos férteis para a reinterpretção de valores e símbolos que perpetuam a memória mítica e a ancestralidade afro-brasileira.

Diante disso, o estudo propõe como objetivo geral: compreender quais elementos simbólicos constituem as representações do corpo-território das artistas Rachel Reis e Majur e como esses elementos operam na construção do que se pode compreender como um corpo-hacker. Para alcançar esse objetivo, serão adotados três objetivos específicos que auxiliarão na perspectiva da pesquisa o primeiro consiste em: identificar os mitos afro-brasileiros desenhados

através do corpo-território das artistas baianas; cartografar os elementos mitológicos da cultura negra na estética das artistas; evidenciar os valores civilizatórios afro-brasileiros e o desenho visual nas obras das cantoras com foco na invenção do corpo-hacker.

Destarte, expostos os conteúdos que são explorados nesta pesquisa, é importante demarcar que ela se constrói a partir do paradigma decolonial como ferramenta epistemológica. Tal abordagem permite questionar as estruturas de poder e conhecimento que ainda operam em nossas sociedades, fruto de um legado colonial que persiste em diferentes esferas. Para tanto, trago as palavras de Mignolo (2020, p.35) afirmando que o meu intento, portanto, é a “descolonização e a transformação da rigidez de fronteiras epistêmicas e territoriais estabelecidas e controladas pela colonialidade do poder, durante o processo de construção do sistema mundial colonial/moderno”. Assim, meu olhar volta-se para as colonialidades que nos atravessam no cotidiano, sejam elas as do poder, saber e ser.

Maldonado-Torres (2007, p.130) afirma que a colonialidade do poder diz respeito a “inter-relação entre formas modernas de exploração e dominação, assim como a colonialidade do saber diz respeito ao papel da epistemologia e às tarefas gerais da produção do conhecimento na reprodução de regimes de pensamento coloniais<sup>1</sup>” (Maldonado-Torres, 2007, p. 130). Grosfoguel, Maldonado-Torres e Bernardino-Costa (2024, p. 9) elucidam que a colonialidade do saber “é produto de um longo processo de colonialidade que continuou reproduzindo lógicas econômicas, políticas, cognitivas, da existência, da relação com a natureza, etc.”

Sobre a colonialidade do saber, Mignolo (2020, p. 32-33) afirma, por exemplo que “a filosofia se tornou um instrumento para a subalternização de formas de conhecimento fora de suas fronteiras disciplinadas”, isto é, tudo que não diz respeito ao conhecimento criado nos contornos impostos pelo conceito de científico, fundado pela modernidade/colonialidade é marginalizado, subalternizado. Assim como outras formas de ser e existir são questionadas e diminuídas pela lente da colonialidade, é nesse contexto que emerge a colonialidade do ser, compreendida como “la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje” (Maldonado-Torres, 2007, p. 130). Frantz Fanon (2020, p. 31) afirma que “falar é existir absolutamente para o outro”, indicando que a língua ultrapassa o sentido de ser apenas um instrumento de comunicação, é uma experiência vivida que revela a subjetividade. Através da colonialidade do ser, os sujeitos são transformados em outros, subalternizados pela língua e

---

<sup>1</sup>se refiere a la interrelación entre formas modernas de explotación y dominación”, assim como a colonialidade do saber “tiene que ver con el rol de la epistemología y las tareas generales de la producción del conocimiento en la reproducción de regímenes de pensamiento coloniales.

pelos modos de vida impostos pelo colonizador. Assim, para Fanon (2020), a linguagem não é apenas expressão, mas um modo de ser e existir no mundo.

Aqui, as epistemes que se ramificam da decolonialidade proporcionam a minha tarefa de pesquisador de repensar o que está estabelecido no sistema-mundo (Grosfoguel, 2024) e as pressuposições científicas que temos sobre tempo, espaço, conhecimento e como nos percebemos como indivíduos. Ela mostra como pessoas que tiveram seus corpos subjugados e marginalizados pelas colonialidades e o colonizador, sentem e vivem essas experiências, além de oferecer maneiras de entender e enfrentar os efeitos desse processo, ajudando a construir caminhos para a libertação dessas influências (Maldonado-Torres, 2024).

Segundo Maldonado-Torres (2024, p. 44) a “colonialidade do ser inclui a colonialidade da visão e dos demais sentidos, que são meios em virtude dos quais os sujeitos têm um senso de si e do seu mundo”, ou seja, ela não se restringe a questões filosóficas abstratas, mas inclui experiências concretas que afetam a forma como os sujeitos percebem a si mesmos e o mundo ao seu redor. Isso envolve aspectos como a visão e os sentidos, que moldam nosso senso de identidade e nossa relação com o entorno. Nesse contexto, a teoria decolonial não apenas denuncia as opressões, mas também oferece ferramentas conceituais para compreender e combater esses processos, criando caminhos para a emancipação dos sujeitos colonizados.

Por fim, é crucial destacar que a decolonialidade não se limita à crítica; ela é também uma prática de resgate e valorização de formas de conhecimento que foram historicamente deslegitimadas. Através dela, é possível revisitar as narrativas subalternas, construir novos entendimentos e propor alternativas às lógicas coloniais que ainda estruturam nossas sociedades. Dessa maneira, a decolonialidade opera como um movimento de ruptura e reconstrução, buscando articular novos modos de existir e produzir saberes que escapem às imposições do paradigma colonial.

Essa discussão pode ser relacionada à figura de Exu, cuja presença mitológica se alinha a esse movimento de rompimento das estruturas coloniais. No itã em que Exu consome tudo com uma fome insaciável, ele representa uma energia que devora o mundo, não para destruí-lo, mas para transformar-se nele. Miranda (2022, p. 30), pontua que:

A ideia da boca que tem fome, que quer comer o mundo precisa ser compreendida como uma ação decolonial afro-brasileira que antecede, em séculos, a expansão colonizadora, e que, portanto, desde África já ensinava aos corpos-territórios que estes para preencher as lacunas das suas incompletudes culturais deveriam devorar o diferente. Contudo, devorar não no sentido de aniquilar. Longe disso, devorar na perspectiva de não se limitar ao campo da visão, romper a razoabilidade da cosmovisão. Devorar no sentido de cheirar, degustar, tocar, se arrepiar, mastigar, exercitar/permitir que todos os sentidos do corpo sejam revirados. Este movimento é um convite para ter as experiências epistêmicas que não subjugam as outras culturas apenas ao visual e determinar o que pode e o que não pertence ao Outro, ao diferente.

A partir dessa perspectiva, o princípio cosmológico que Exu emana, ensina que o corpo-território, para preencher as lacunas das incompletudes culturais, deve devorar o diferente, mas não no sentido colonial de subjugação ou exclusão. Ao contrário, trata-se de uma prática que convida os corpos a se permitirem experiências epistêmicas que desafiem a hegemonia visual e rompam com as imposições da razoabilidade eurocêntrica. Essa abordagem “é um convite para não mais repercutir os epistemicídios que são a base das colonialidades” (Miranda, 2022, p.30).

A partir dessa perspectiva decolonial, que se propõe a questionar estruturas de poder e apagamentos históricos, este trabalho adota a cartografia sentimental como metodologia principal. Essa escolha metodológica se justifica por sua capacidade de mapear não apenas os elementos materiais e visuais que compõem os corpos-territórios de Rachel Reis e Majur, mas também os afetos, as memórias e as subjetividades que se entrelaçam em suas práticas artísticas.

A cartografia sentimental, nesse contexto, não se limita a uma análise objetiva ou distante; ela busca compreender os territórios sensíveis e as camadas simbólicas que emergem das relações entre o desenho feito pelo corpo-território que comunica um mito e evidencia os valores civilizatórios afro-brasileiros.

Concomitante com o que já foi discutido durante a conceituação deste trabalho, a dissertação será dividida em quatro capítulos que estruturam e organizam a pesquisa. No primeiro capítulo, intitulado **CORPO-TERRITÓRIO: ROSA DOS VENTOS E CATALIZADOR DA MEMÓRIA DE UM POVO**, serão expostos e problematizados todos os conceitos que permeiam este trabalho, desde os conceitos de corpo-território até os de mito, valores civilizatórios afro-brasileiros e arké, que é um conceito primordial no desenvolvimento desta pesquisa. Além disso, esses conceitos serão conectados ao contexto dos corpos-territórios de Rachel Reis e Majur, para evidenciar como esses elementos se inscrevem nesses corpos e como dialogam com suas produções artísticas e visuais.

Já no capítulo 2, intitulado **O PESQUISADOR É UM CARTOGRAFO QUE DECIFRA A AMPULHETA**, tratarei da metodologia, que como já dita em parágrafos anteriores, será fundamentada na cartografia sentimental. Essa metodologia trabalha com os afetos, explorando como os corpos-territórios dessas artistas criam paisagens psicossociais que impactam o observador, que, no caso, é o pesquisador-cartógrafo. Assim, a pesquisa buscará cartografar esses corpo-territórios, considerando as dimensões afetivas que emergem dessas paisagens e como elas se relacionam com a produção cultural e simbólica das artistas.

No capítulo 3, **O CORPO-TERRITÓRIO COMO ESPAÇO DE COMUNICAÇÃO VISUAL**, será dedicado aos resultados e à discussão, será explorado como o corpo se comporta como um espaço de comunicação visual e como essa comunicação se desdobra nas vestimentas, gestos e performances das artistas. A partir dessa análise, será possível compreender os modos como esses corpos expressam narrativas culturais e mitológicas por meio de suas linguagens visuais, forjando o corpo-hacker.

Por fim, no capítulo 4, **CARTOGRAFIA DOS ITÃS BORDADOS NA PELE DE MAJUR E RACHEL REIS**, será realizada a análise das imagens selecionadas para verificar como os corpo-territórios de Rachel Reis e Majur desenham os mitos iorubás e, ao fazê-lo, evidenciam os valores civilizatórios afro-brasileiros. Esse capítulo será dedicado a conectar os elementos visuais, as performances e as construções identitárias das artistas com os mitos culturais e os valores que esses mitos carregam, destacando o corpo-hacker como espaço central na comunicação e na inscrição de saberes ancestrais.

Tendo feito tais considerações, convido você a mergulhar nesta experiência de leitura, a realizar esse giro decolonial. Como bem nos provoca Fanon (2020, p. 26): “fugiremos à regra. Deixemos os métodos aos botânicos e aos matemáticos. Chega um ponto em que os métodos sofrem reabsorção.” É nesse ponto que nos permitimos praticar a desobediência epistêmica e descolonizar corpos, mentes e currículos.



## CAPÍTULO 1

# CORPO-TERRITÓRIO: ROSA DOS VENTOS E CATALIZADOR DA MEMÓRIA DE UM POVO

### 2.1.O corpo é política, mapa e território

A matéria deste texto é o corpo, os símbolos que por ele são evocados e como ele adquire e constroi seus significados. Posto isso, é imprescindível demarcar de que corpo ele nasce - das mãos de um homem negro gay periférico. É através dessa perspectiva que se tece a narrativa, do olhar do subalternizado, da sua trajetória. Destarte, este é “um texto-corpo que narra as histórias e as experiências que o atravessa” (Miranda, 2020, p. 25).

Falar de corpo me faz pensar no ser humano em sua totalidade e refletir sobre o corpo como condição epistemológica essencial na prática social contemporânea, nos conduzindo a uma reflexão ontológica. Na tradição ocidental, ainda prevalece o dualismo cartesiano, juntamente com práticas hegemônicas que são vistas como detentoras do conhecimento. (Pereira; Gomes, 2017).

Em Platão e Aristóteles o corpo obtém um papel secundário, já a mente detém a primazia. No texto Política, Aristóteles grifa que:

Há uma espécie humana de indivíduos tão inferiores a outros como o corpo o é em relação à alma, ou a fera ao homem; são os homens nos quais o emprego da força física é o melhor que deles se obtém. Partindo dos nossos princípios, tais indivíduos são destinados, por natureza, à escravidão. (Aristóteles, 2007: I, c.2, § 13)

Platão acreditava que o corpo é uma prisão para a alma, criada pelo desejo, fazendo com que ela enxergue a realidade através dessa prisão, em vez de fazê-lo por si mesma, mergulhando a alma em uma ignorância total (Platão, 1999: 82d-83a). Essa concepção dominou a civilização ocidental durante anos, tendo uma ruptura no século XX com a introdução da concepção de corporeidade de Maurice Merleau-Ponty (1999), apontando que somos movimentos, gestos, expressividade. O autor buscou uma nova proposta para o entendimento do corpo “pensando conquanto um corpo-sujeito, conquanto corpo-vivido” (Gomes, 2020, p. 250).

As ideias de oposição e separação entre alma e corpo, e a exaltação do espírito, do intelecto e da razão como os principais meios de conhecimento da realidade, são algumas das

marcas herdadas do dualismo ocidental e do positivismo científico, que frequentemente relegam o corpo a uma posição inferior em relação ao ser humano (Pereira; Gomes, 2017). Mas é no corpo que se inscreve a história, a cultura, a ideologia. É na pele que estão bordados os símbolos que projetam o sujeito para ser lido socialmente. O sujeito em sua totalidade é corpo, e corpo é um território, essa perspectiva “busca retirar uma neblina para que do outro lado da penumbra se encontre uma leitura de mundo que extrapole um único horizonte de ser, sentir, viver e criar nossos afetos” (Miranda, 2025, p. 45).

É através do corpo que eu percebo e descubro o mundo. É nele onde se inscrevem as marcas das minhas vivências: o meu círculo social, família, amigos, tatuam na minha pele as formas simbólicas que levarei comigo durante toda a minha vida. Sendo assim, meu corpo produz sentidos, ele fala, ele é uma linguagem (Gomes, 2020), é ele quem fundamenta a minha percepção, que me possibilita ser-no-mundo.

Neste sentido o corpo “localiza-se em um terreno social e subjetivamente conflitivo” (Gomes, 2020, p. 250), ou seja, o corpo não existe apenas como uma entidade física, mas está inserido em um contexto complexo onde interagem diversos fatores sociais e subjetivos. Esses fatores podem incluir normas culturais, expectativas sociais, identidades pessoais, conflitos internos e externos, e as influências de estruturas de poder. Ele é o campo de batalha onde se desenrolam os conflitos entre as influências sociais externas e as experiências subjetivas internas. Portanto o corpo é um território, “ele é um símbolo explorado nas relações de poder e de dominação para classificar e hierarquizar grupos diferentes” (Gomes, 2020, p.250).

Dado que o corpo é um território, um espaço pessoal, um campo invisível (Sodré, 2002, p. 39) grifado por construções sógnicas que o atravessam, ele se torna um espaço de inscrição de histórias, dores e vitórias, mitos e ritos, veículo da cultura e da ideologia. O corpo-território é o lugar onde a identidade é construída e reafirmada – a minha identidade e a de quem me lê. O corpo-território é um espaço exclusivo e ordenado de trocas subjetivas, onde se desenham os aspectos que constituem o sujeito. Esta categoria propicia ao indivíduo entender o que está ao seu redor a partir do seu próprio corpo (Miranda, 2014)

Muniz Sodré (2002, p.135) em sua obra *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*, define o corpo-território como:

todo indivíduo perceber o mundo e suas coisas a partir de si mesmo, de um campo que lhe é próprio e que se resume, em última instância, a seu corpo. O corpo é lugar-zero do campo perceptivo, é um limite a partir do qual se define um outro, seja coisa ou pessoa. O corpo serve-nos de bússola, meio de orientação com referência aos outros. Quanto mais livre sente-se um corpo, maior o alcance desse poder de orientar-se por si mesmo, por seus próprios padrões.

Claro, se nos movimentamos, altera-se o sistema de movimentação: os objetos podem ocupar o lugar-zero, descentrando-se o sujeito individual da percepção.

Ao categorizar o corpo entendendo-o como corpo-território, eu abro espaço para que seja através do meu corpo que o conhecimento produzido neste trabalho ganhe forma, ou seja, esta categoria:

propicia ao indivíduo entender o que está ao seu redor a partir do seu próprio corpo, de si mesmo, sua posse sobre o seu corpo, assim como uma territorialidade em constante movimento que para onde se desloca carrega consigo toda a bagagem cultural construída ao longo das suas trajetórias (Miranda, 2014, p. 69-70).

Em síntese, o corpo pode ser visto como o primeiro território de um indivíduo, já que, este é um espaço habitado onde se carregam as marcas culturais e identitárias. Logo, o corpo-território é o palco para a expressão da identidade através da cultura, seja por meio de práticas, costumes, vestimentas, danças, rituais, ou mesmo da linguagem corporal. Esta observação precisa ser feita, pois pela cultura que o sujeito, e o seu corpo, se constituem, já que esta transmite valores, crenças e práticas que são fundamentais na construção de uma identidade. Tendo isso como base, é possível olhar para a performance de Rachel Reis e Majur e observar como o seu corpo-território cumpre o papel de plataforma para expressar as suas identidades, os seus valores e a sua cultura.

A maneira como nós nos relacionamos com nossos corpos reflete uma conexão com o território. Território é definido aqui como o “espaço exclusivo e ordenado das trocas que a comunidade realiza em direção de uma identidade” (Sodré, 2002, p. 23). Por conseguinte, a ideia de território coloca em questão a de identidade, ou seja, a identidade das pessoas é frequentemente moldada pelo território em que vivem, as tradições, a língua, a história e as paisagens influenciam a percepção de si e dos outros. Ao olhar para Majur ou Rachel Reis, sua estética, as visualidades que compõem a sua produção artista são reflexo dos territórios dos quais fazem parte, ou seja, a tradição se inscreve na pele, espelhando as suas identidades.

O território delimita espaços, especifica locais e cria características que abrangem desde o corpo até as ações do indivíduo, ou seja, é o cenário definido de um jogo, entendido amplamente como a protoforma de todas as culturas (Sodré, 2002). Posto isto, a cultura tem papel crucial na constituição do sujeito e do seu corpo-território.

## **2.2. Corpo-território: desenhando paisagens da cultura**

Entende-se como cultura um complexo diferenciado de relações de sentido, concretizados no modo de pensar, agir, sentir (Sodré, 1983), uma lente pelo qual o sujeito vê o mundo. “Homens de culturas diferentes usam lentes diversas e, portanto, têm visões desencontradas das coisas” (Laraia, 2001, p. 71). Entretanto, em sua genealogia o conceito de cultura passou e adquiriu diversas nuances, as quais são importantes serem citadas, já que ao falar de corpo-território e identidade negra interpreto que há uma interseção rica de significados e simbologias que transcendem as interpretações tradicionais.

A palavra cultura emergiu como um padrão burguês, em seus primórdios estava ligada a concepção de cultivar o espírito, tal qual como o cultivo de uma plantação, se plantaria uma semente e a cultura se desenvolveria de maneira orgânica e gradual, a partir de um conjunto de práticas, valores, e significados cultivados e transmitidos ao longo do tempo (Sodré, 1983).

Por muito tempo acreditou-se que as práticas culturais eram determinadas pela biologia ou pela geografia, Laraia (2001, p. 17) grifa que:

São velhas e persistentes as teorias que atribuem capacidades específicas inatas a "raças" ou a outros grupos humanos. Muita gente ainda acredita que os nórdicos são mais inteligentes do que os negros; que os alemães têm mais habilidade para a mecânica; que os judeus são avaros e negociantes; que os norte-americanos são empreendedores e interesseiros; que os portugueses são muito trabalhadores e pouco inteligentes; que os japoneses são trabalhadores, traiçoeiros e cruéis; que os ciganos são nômades por instinto, e, finalmente, que os brasileiros herdaram a preguiça dos negros, a imprevidência dos índios e a luxúria dos portugueses.

Este pensamento que se perpetua e ainda está presente em nossa sociedade, foi o que propiciou, por exemplo, a escravidão, seja a dos que eram chamados pelos gregos e romanos de bárbaros, seja os negros usurpados de suas terras e levados para outro continente. Os antropólogos, no entanto, estão plenamente certos de que as variações genéticas não são responsáveis pelas diferenças culturais (Laraia, 2001, p. 17). Os fatores geográficos, por exemplo, exercem uma influência limitada em relação à cultura de um sujeito, pois dentro de um mesmo ambiente demarcado geograficamente podem ter uma expressiva diversidade cultural.

Assim, o conceito de cultura ligado ao cultivo ou cuidado de alguma coisa, atravessou diversas sociedades, e o sentido original que estava ligado à esfera agrícola se estendeu para o processo de desenvolvimento humano (Thompson, 1995). Com a eclosão da revolução industrial no final do século XVIII, emergiu o conceito de progresso, logo o campo cultural

passou a incluir condições necessárias ao aumento do saber, o processo de invenção, a descoberta (Sodré, 1983).

Na Inglaterra e na França do século XVIII, o conceito de cultura estava associado aos valores espirituais, ou à expressão da verdade do espírito, civilizacionalmente fundamentada no território europeu. Isso orientava os ideais de sublime das classes dominantes. No fim do século XVIII, a palavra francesa *Cultur*, foi incorporada ao alemão, mais tarde grafada como *Kultur* (Thompson, 1995, p. 167), muitas vezes sendo usada como contraste com a palavra civilização que era entendida como o lado externo e superficial do homem contra o qual às vezes era preciso lutar.

É mediante esses conceitos que no século XIX a universalização racionalista do conceito de homem que dá origem ao racismo doutrinário. Nesse contexto, a identidade começa a ser moldada por uma visão eurocêntrica que desvaloriza e marginaliza outras culturas e etnias. É neste mesmo século que a palavra racismo desponta, consequência de um conceito de cultura fundado na visão indiferenciada do ser humano (Sodré, 1983).

O racismo pode ser entendido como a transição forçada de uma perspectiva biológica darwinista para uma visão unificada que define o humano de maneira universal. Nesse contexto, a ideia de humanidade é moldada a partir de um padrão europeu, criando uma noção de *inumano* que se opõe a esse modelo. O homem inferior é, portanto, aquele que não se encaixa nesse ideal centrado na Europa, sendo visto como desigual em relação a ele (Sodré, 1983).

Essa visão etnocentrada do homem racional, universal, europeu, branco, heterossexual e cis é perpetuada ao longo dos séculos, resultando em momentos sangrentos da história, como o extermínio dos judeus na segunda guerra mundial e a escravidão de povos africanos e ameríndios nas colônias europeias. Além disso, esse processo estrutura a ideologia das sociedades contemporâneas, sustentando o racismo estrutural, a intolerância religiosa e práticas de higienismo social. O corpo-território, entendido como a manifestação física e simbólica da identidade cultural, torna-se, assim, um campo de disputa e resistência. “Ele é um símbolo explorado nas relações de poder e de dominação para classificar e hierarquizar grupos diferentes” (Gomes, 2020, p. 250).

Portanto o corpo-território de cantoras negras como Rachel Reis e Majur, se entrelaçam a cultura e se potencializam, pois ambas criam uma relação entre a performance e o símbolo com o corpo-território, revelando a sua ancestralidade e as tradições afro-brasileiras que atravessam as suas histórias e visualidades. O corpo-território nas performances dessas

artistas ultrapassa o simples uso de vestimentas ou gestos, mas se converte em uma linguagem visual atualiza mitos e práticas culturais que, historicamente, foram marginalizadas.

Apesar dos conceitos já citados de cultura neste trabalho, é importante entender que dentro da disciplina antropologia, existem diversas concepções, Thompson (1995) destaca duas:

- A concepção descritiva, uma abordagem que busca entender e analisar a cultura a partir de suas características observáveis e práticas, através do exame dos costumes, habilidades, artes, ferramentas, armas, práticas religiosas e assim por diante. O principal representante desta concepção, Edward Tylor, enxerga a cultura como um conjunto inter-relacionado de crenças, costumes, formas de conhecimento e arte (Thompson, 1995), ou seja, conjunto de crenças, ideias e valores, adquiridos pelos sujeitos enquanto membros de um grupo ou sociedade;
- A concepção simbólica, aborda a cultura como um como um sistema de significados que os indivíduos e grupos criam e compartilham, como linguagem, rituais, mitos, arte e outros elementos que carregam significados específicos para uma comunidade. Clifford Geertz, um dos principais expoentes dessa concepção grifa que o homem é um animal suspenso em teias de significados que ele mesmo construiu, ou seja, a cultura é uma estrutura estratificada de significados organizados em níveis hierárquicos (Thompson, 1995).

Ao destacar essas concepções de cultura Thompson (1995) acrescenta a elas, especialmente a concepção simbólica, a preocupação com os contextos e processos socialmente estruturados nos quais essas formas simbólicas estão inseridas, logo, pode ser feito um paralelo entre o corpo-território, a sua dimensão simbólica e como ele se insere dentro de uma sociedade onde prevalecem os critérios de homem universal já citados anteriormente.

O corpo-território é símbolo, significa, portanto é e constrói a linguagem, dentro de uma cultura, posta em um contexto específico. O corpo-território traça, evoca, desenha significados a partir da sua presença. É nele que se dão as sensações, as pressões, os julgamentos (Gomes, 2020, p. 250). Isso não ocorre de forma isolada, pois são formadas dentro de uma estrutura, uma unidade que possui uma ordem própria - a sua forma corporal. “É essa forma que garante o modo de ser-no-mundo e torna a possível a compreensão de como as relações são construídas com o mundo e no mundo” (Gomes, 2020, p.251).

Nesse contexto, que é do simbólico na cultura, o corpo-território emerge como um território de significados que comunicam valores de forma intuitiva. Assim, parto desse

pressuposto para indicar que artistas em suas performances, transformam o corpo-território em um espaço onde se estabelece uma nova interpretação, como é o caso de Majur e Rachel Reis, que incorporam a mitologia afro-brasileira, recuperando a memória continuada e mitológica iorubá enquanto afirmam suas identidades no cenário contemporâneo da indústria cultural.

É portanto, através do corpo, que o sujeito manifesta algo e realiza uma ação específica. Assim, o corpo é uma construção cultural, tornando-se um território de significados. Ele sente na pele os apelos do mundo e carrega em sua extensão o amálgama da cultura. O corpo nunca pode ser reduzido a um conceito fixo, pois é o espaço da experimentação cultural. O corpo simultaneamente significa e é significado, interpreta e é interpretado, representa e é representado. Portanto, o corpo não é apenas um organismo biológico, mas também um tecido cultural.

O corpo é objeto e sujeito da natureza e da cultura; ele desenha e é desenhado por esses contextos. As conotações e denotações do desenho são fundamentais para compreender como o corpo se manifesta e é percebido. Entendendo a cultura como um complexo sistema de significados, onde cada elemento carrega uma multiplicidade de sentidos, o desenho do corpo se torna uma linguagem rica em símbolos e metáforas.

Miranda (2018), questiona se cabe apenas ao lápis e ao papel o ato de desenhar, e completa o “traçar está para além da ação lápis e papel, ou seja, o ser humano pode e deve evidenciar o concebido de várias formas possíveis, dentre elas, através do seu próprio corpo” (Miranda, 2018, p. 66). Sodré (2017), em contrapartida, afirma que na dança do povo Nagô, por exemplo, os gestos são feitos no interior de figuras geométricas, como triângulos, quadrados e espirais. A partir dessa compreensão, eu proponho neste trabalho que Majur e Rachel Reis potencializam seus corpos-territórios como espaço de desenho, onde a estética, a mitologia, e os valores civilizatórios afro-brasileiros, ganham vida. Nesse encaixe, penso as suas performances, não como meras apresentações de cantoras de música pop, mas um território ativo de inscrição simbólica. As artistas, utilizam o seu corpo como espaço de desenho – através dos ornamentos, vestuários e gestos.

O corpo, portanto, é o lugar onde o símbolo ganha vida. É o espaço da linguagem, onde a voz se materializa para dar forma às palavras, assim como os gestos, que também comunicam. O corpo pode ser comparado a um lápis, pois é através dele que a comunicação se desenha no mundo — seja pela fala, pelos gestos ou até mesmo por uma vestimenta. Um lenço posto na cabeça de uma mulher, por exemplo, não é apenas um ornamento. Ele está ali,

carregado de subjetividades. Dentro de uma cultura, representa algo. Esse corpo, então, munido do acessório, traça sentidos: desenha um mito, talvez, um hábito, um costume.

Martins (2024) defende que as práticas corporais, produzem imagens, bem como a composição de vestuário, que é veículo de mensagens. Assim, o corpo que desenha é também um desenho. Uma grafia viva, um território cultural. Fala, gestos, vestimentas — tudo nele é substância e materialização do desenho. E esse desenho pode ser entendido como esboço, contorno, imagem viva. Afinal, “o desenho é ontológico porque cada objeto, ferramenta, serviço ou, inclusive, narrativa em que está envolvido cria formas particulares de ser, saber e fazer<sup>2</sup>.” (Arturo, 2016, p. 16) O corpo, então, é um traço que risca o mundo com significados. Desse modo, compreendemos que “o desenho é inicialmente concebido no plano mental. Já a sua projeção carece de outros aportes” (Miranda, 2018), e o corpo se mostra, talvez, como o mais potente e sólido deles.

Ao examinar as denotações e conotações do desenho, conforme abordado por Gomez (2013), é possível observar uma diversidade de significados que se estendem desde definições presentes em dicionários antigos, como o Aurélio, até marcos históricos que enriquecem a genealogia da palavra e suas simbologias figurativas. Com base nesse arcabouço teórico, podemos inicialmente definir o desenho como um conjunto de conceitos que incluem desejo, desígnio, esboço, rascunho, traços, plano, projeto, intenção e propósito. Ele abrange ainda ações como planejar, imaginar, reproduzir, fantasiar, pintar, representar e descrever, entre muitos outros aspectos.

Dessa forma o desenho não é apenas linguagem, mas também é brincadeira, é um jogo lúdico, o duplo que nasce do imaginário e é exteriorizado por traços, rabiscos e formas muitas. Parafraseando Albano (1999), que lida com o desenho da criança e o espaço do educador, é proposto que o desenho é a capacidade da criança de designar. A criança usa o desenho como uma linguagem, como um gesto ou uma fala, “o desenho da criança é a sua primeira escrita” (Albano, 1999, p.20).

Assim do lúdico a sepultura, o desenho comunica algo, uma descoberta feita do homem sobre ele mesmo, como explicita Morin (1979, p.102) ao exemplificar como os mais antigos túmulos descobertos, feitos por neandertalenses, indicam através da pintura a tentativa do homem a lidar com o duplo da imagem – desenho – em busca de desvendar a morte. A aquisição gráfica, ou seja, a utilização do desenho, diz respeito a um novo tipo de comunicação

---

<sup>2</sup> el diseño es ontológico porque cada objeto, herramienta, servicio o, incluso, narrativa en los que está involucrado, crea formas particulares de ser, saber y hacer.

entre os homens (Morin, 1979, p.107), esse, pois, que já se sabe faz parte do repertório da criança no seu desenvolvimento.

Ferreira (2017, p.24) afirma que cabe a linguagem as funções comunicativas, assim, de estabelecer as relações entre os homens, portanto, nesse universo o desenho cabe como transmissor de mensagem. Dentro de uma estrutura dada, o desenho adquire a posição semiótica de símbolo, ele transmite uma mensagem, significa. Assim, ao olhar para o desenho dentro da cultura, pensando-o como forma simbólica, é possível defini-lo como expressão de um sujeito para outro sujeito (Thompson, 1995, p. 183).

É atravessado pelo desenho deste arcabouço teórico, que os fenômenos de estudo analisados neste trabalho, utilizam o desenho inscrito no corpo-território para propagar a identidade negra e a sua etnicidade. Isso se faz necessário, pois “para refletir acerca da etnicidade inscrita no desenho, é necessário pensar sobre a cultura, o mito, o símbolo e os seus simbolismos inscritos nas produções dos desenhadores” (Santana, 2016, p. 252).

O desenho feito pelo corpo-território de artistas como Rachel Reis e Majur se fortalece como potência na representação da identidade e cultura. Assim, as performances dessas artistas se articulam com o desenho simbólico e ancestral. Esses símbolos são incorporados por meio da atualização dos mitos que elas reinterpretam, das vestimentas que moldam e dão forma às imagens e, por fim, evocam o ancestral afro-brasileiro. O corpo dessas artistas, portanto, torna-se um espaço de desenhar e reconstituir a memória cultural, onde passado e presente se entrelaçam em um discurso visual carregado de significados.

Ao falar de identidade negra, é importante compreender, que se trata de uma “construção social, histórica, cultural e plural. Implica a construção do olhar de um grupo étnico/racial ou de sujeitos que pertencem a um mesmo grupo étnico/racial sobre si mesmos, a partir da relação com o outro” (Gomes, 2003).

Posto isso, verifica-se que o desenho desempenha um papel crucial na formação e na comunicação da identidade negra. Através das significações que se desenharam no corpo-território, e por ele é desenhado, os indivíduos e comunidades podem explorar e expressar suas histórias, lutas, aspirações e ancestralidade. Assim as produções artísticas tornam-se veículos de significado cultural e da propagação de valores civilizatórios afro-brasileiros (Trindade, 2010). Concomitantemente fenômenos artísticos como os incorporados por Rachel Reis e Majur, transmitem e preservam legados, bem como desafiam narrativas dominantes, criando uma brecha, na margem, que evidenciam a sua cultura, reafirmando-a. Logo, o corpo-território

transfigura-se como uma ferramenta que desenha, reconfigura, hackeia as narrativas coloniais que perpassam a memória coletiva, tornando-se uma linguagem visual poderosa.

### **2.3. Corpo-território: tapeçaria de valores civilizatórios afro-brasileiros**

Para compreender os valores civilizatórios afro-brasileiros, é essencial reconhecer que os africanos escravizados trazidos ao Brasil carregavam consigo uma rica tapeçaria de rituais de celebração, valores culturais, linguagens, religiões, costumes, vestimentas, penteados, temperos, canções, danças, folhas, diversos tipos de tambores e conhecimento científico nas áreas da agricultura, metalurgia, pesca, entre outros. A história e a memória de seu povo foram preservadas e transmitidas através da tradição oral, que continua a ser reinterpretada e passada adiante.

Trindade (2010, p. 30) destaca que ao se falar de valores civilizatórios afro-brasileiros intenciona falar sobre a África e o que os africanos escravizados roubados do seu continente para o Brasil desenharam nas dimensões continentais do país. Estes valores estão inscritos na “nossa memória, no nosso modo de ser, na nossa música, na nossa literatura, na nossa ciência, arquitetura, gastronomia, religião, na nossa pele, no nosso coração” (TRINDADE, 2010, p. 30).

Estes valores civilizatórios afro-brasileiros constituíram o sujeito no Brasil, eles são “princípios e normas que corporificam um conjunto de aspectos e características existenciais, espirituais, intelectuais e materiais, objetivas e subjetivas, que se constituíram e se constituem num processo histórico, social e cultural” (Trindade, 2010, p. 31). O axé, por exemplo, é um desses valores civilizatórios afro-brasileiros. Entende-se como axé, a energia vital que atravessa tudo que é vivo, seja planta, água, pedra, gente, bicho, ar, tempo, tudo é sagrado e interconectado. Trindade (2010, p. 33) cita ainda outros valores civilizatórios afro-brasileiros como:

- Oralidade, valor no qual se constrói o saber dos povos africanos, que é passado através dos mais velhos para os mais novos através da fala;
- Circularidade, aponta para o movimento, a circularidade, a renovação, o processo, a coletividade: roda de samba, de capoeira, as histórias ao redor da fogueira;
- Corporeidade, é a partir do corpo que somos no mundo, é através do corpo que construímos produções de saberes e conhecimentos coletivizados, compartilhados;

- Musicalidade é um aspecto central da cultura afro-brasileira, caracterizada pelo amor ao som, à dança e à música. Ela reflete um povo que vive intensamente através do canto, da dança e da alegria, marcando profundamente a identidade e a brasilidade;
- Ludicidade, é a alegria, a brincadeira, o gosto pelo riso e celebração da vida;
- Cooperatividade é caracterizada pela ênfase no coletivo, na colaboração e na solidariedade. Essa cultura do plural e do compartilhamento é fundamental para a sobrevivência e a força da comunidade.

Na música Ogunté, Majur canta os seguintes versos “Diz a quem manda que é difícil/ Iemanjá mandou dizer/ Que se atravessa algum feitiço/ Sua espada é mão de fé”. O trecho revela camadas de significados que são entrecortadas pelos valores civilizatórios, tanto da oralidade, como do axé. A palavra viva é narrada no mito da orixá Iemanjá, e o que ela manda dizer, o recado, é a palavra, como um veículo de axé, onde o valor civilizatório da oralidade não é apenas transmitida, mas reativada e vivenciada.

Sobre a oralidade, Lopes e Simas (2023, p. 41) destaca:

Na tradição Africana, a palavra falada, além de seu valor fundamental, possui um caráter sagrado que se associa à origem divina e às forças ocultas nela depositadas. A tradição oral, que não se limita aos contos e lendas nem aos relatos míticos e históricos, é a grande escola da vida, recobrando e englobando todos os seus aspectos. Nela, o espiritual e o material não se dissociam. Falando segundo a compreensão de cada pessoa, ela se coloca ao alcance de todos.

Logo, a oralidade assume um papel central na tradição iorubá, pois a palavra carrega energia, a potência divina. Ela transforma a oralidade em religião, conhecimento, ciência natural, aprendizado de ofício, história, entretenimento e recreação. Assim, a palavra é compreendida como um agente mágico, pois nela reside o axé. Sendo assim a palavra não pode ser usada de maneira leviana, como afirmam Lopes e Simas (2023, p. 43) sobre a tradição oral, “Quem falta à própria palavra mata seu eu e se afasta da sociedade. A língua que falseia a palavra vicia o sangue daquele que mente”.

Nesse contexto, a oralidade e o axé, se configuram como uma tecnologia ancestral, capaz de agenciar sentidos. A palavra, que é portadora da energia vital, não apenas comunica, mas age sobre o mundo, como um pincel que desenha presenças, vínculos e pertencimentos. O corpo-território aciona essa palavra e se porta como tela de transmissão do conteúdo ancestral. Nesse ponto, o corpo-hacker emerge como um corpo que mobiliza valores civilizatórios afro-brasileiros. Esse corpo-hacker tensiona e cria fissuras nos sistemas hegemônicos de poder, linguagem e visualidade.

A oralidade, em consequência disso, é uma tradição viva enquanto valor civilizatório afro-brasileiro, pois como afirma Poli (2019, p. 29) “o saber está na palavra e não na letra, pois a letra é apenas uma fotografia da palavra, mas, se não for pronunciada, não traz o axé da palavra”.

Assim como na oralidade, na circularidade há axé, pois é através desse movimento que essa energia se renova, circula e se move, porque a “circularidade proporciona novos olhares e percepções, permite construir e fortalecer sujeitos na compreensão de suas subjetividades” (Silva, 2020, p. 50), pois no círculo eu posso ver quem está ao meu lado, quem está a minha frente, ele possibilita olhar e enxergar o outro, se colocar no seu lugar. Portanto, a circularidade é a ponte que permite que vejamos “o corpo do outro e compreender a dimensão destes inseridos nos vários espaços, pois o corpo é muito importante, na medida em que com ele vivemos, existimos e somos no mundo” (Silva, 2020, p. 51). O meu corpo-território, no círculo, é tocado pelo corpo-território do outro, pelo que se inscreve em sua memória, sua história, as suas subjetividades, e é dessa forma que o valor civilizatório da corporeidade se faz presente, também no círculo.

Para Silva (2020, p. 51) a corporeidade “é compreender nosso ser e estar no mundo, pois a energia vital é circular e se materializa nos corpos, não só nos humanos, mas nos seres vivos em geral”. Tal qual nesta pesquisa, é o corpo-território que se transforma no catalisador das subjetividades que constrói as narrativas míticas nas performances das artistas, Majur e Rachel Reis. É através da corporeidade que o mito, a magia, o ritual, se materializam e ganham a espessura do real, é também através dele que esses valores civilizatórios afro-brasileiros são propagados.

Para Muniz Sodré (2017), a Arkhé se dá através do si-mesmo corporal, e é este conceito que dá margem a corporeidade, pois ela é a condição própria do sensível. É na corporeidade, através do corpo-território, que os sujeitos expressam as suas subjetividades, mas que não são apenas individuais, mas também dizem respeito ao grupo do qual fazem parte, encarnando desta forma, mediações simbólicas, como faz Majur, ao usar adereços que remetem a sua ancestralidade, assim como Rachel Reis, que é chamada pelos fãs de sereiona, e imprime através do seu corpo gestos, modos, roupas, que a ligam a orixá das águas, Iemanjá. E é através da música que elas colocam esse valor civilizatório no centro de tudo, assim “origina-se da organização rítmica e gestual uma matriz corporal que se desterritorializa e que viaja, acionada pela alegria” (Sodré, 2017, p. 170).

É nesta alegria que mora o valor civilizatório da ludicidade, o apreço pelo riso, pelo divertir-se e celebrar. Silva (2020, p. 51) afirma que é pela ludicidade que podemos “afetar o outro e descobrir formas de alegrar e celebrar nossas existências, pois nos permite buscar nossa alegria interior pelas trocas de afetos”. A música está imbuída de ludicidade, e assim como tal promove a coletividade, o senso de parceria, de harmonia e integração. Assim, o valor civilizatório da musicalidade, se torna um dos mais importantes dos aspectos afro-brasileiros, pois “é emocional e é o instrumento que temos para transformar sinais sonoros em emoção, e vice-versa” (Silva, 2020, p. 51).

A corporeidade é, portanto, o valor civilizatório afro-brasileiro que permite a cosmo percepção do corpo-território do outro, não apenas como uma estrutura isolada, mas atravessada por camadas biológicas, culturais, semióticas. Essa corporeidade, ao se articular a musicalidade e a ludicidade, que se dá quando cantoras como Majur e Rachel Reis performam sobre o palco, ou num ensaio fotográfico, funciona como dispositivos de produção de vínculo e pertencimento. Essa relação instaura um processo de troca que favorecem a construção do comum, possibilitando que o sensível entre os sujeitos estabeleça uma experiência compartilhada. A cooperatividade surge, portanto, como um valor civilizatório afro-brasileiro de extrema importância para a construção da sociedade – uma que lide com o corpo-território dos sujeitos, respeitando sua diversidade e diferença. Assim, Silva (2020, p. 51) destaca a cooperatividade como um espaço para pensar o coletivo e “pensar que existe a possibilidade de transformar espaços e pessoas”.

Esses valores são expressos no corpo-território, que se torna um veículo de identidade e resistência cultural. Por meio da dança, da música, dos rituais e das práticas comunitárias, esses valores são vivenciados e transmitidos, perpetuando a herança cultural afro-brasileira. O corpo, portanto, não é apenas um meio de expressão individual, mas um território onde se desenrolam narrativas coletivas de resistência, identidade e memória.

No entanto, é preciso demarcar que, no contexto desse trabalho, é através do corpo-hacker, que ao disputar os códigos e linguagens do sistema/mundo colonial/moderno, que o corpo-território consegue expressar esses valores, já que, como será defendido posteriormente no capítulo de análise, é ao operar com as próprias ferramentas desse sistema, que este corpo-hacker, utiliza suas próprias ferramentas como estratégia de infiltração. Nesse movimento que se produzem as fissuras que virão a permitir formas de resistência do pensamento liminar.

#### **2.4.O corpo é o território da Arkhé e desenha a ancestralidade**

É no corpo-território que o visível faz uma ponte para o não visível (Mercês; Miranda, 2024); dessa forma, os valores civilizatórios afro-brasileiros são desenhados na cultura. O corpo-território se torna um projetor, um espaço onde esses valores se materializam, ganhando a espessura do real. Ele funciona como uma tela viva que encarna significados e símbolos ancestrais, possibilitando também a continuidade de uma memória coletiva. Nesse processo, o corpo não só traduz, mas, ao desenhar, recria o imaginário, convertendo o invisível em gestos, vestimentas e expressões que ecoam a cosmopercepção afro-brasileira e seus mitos fundadores. Assim, o corpo-território transcende a mera representação, tornando-se uma manifestação tangível de uma herança que se atualiza e impõe sua resistência no presente.

É relevante aprofundar o papel da cosmopercepção e sua influência na formação do corpo-território como espaço de comunicação. Optar pelo termo cosmopercepção, em vez de cosmovisão, representa uma ruptura com a abordagem eurocêntrica que privilegia o visual em detrimento de uma experiência sensorial e relacional mais ampla. Como defende Oyèrónké Oyèwùmí (2002), o “termo ‘cosmovisão’, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual”. Nesse sentido, a escolha do termo cosmopercepção se mostra mais adequada, pois permite uma abordagem inclusiva e holística que abrange a visão de mundo de diferentes grupos culturais para além da ótica visual (Oyèrónké Oyèwùmí, 2002).

Nesse contexto, o corpo-território emerge como uma potência em que múltiplos sentidos e significados coabitam, estabelecendo um campo expressivo que transcende a percepção visual e penetra no campo do invisível. Aqui, o corpo-território não apenas reflete significados ancestrais, mas ativa, de forma dinâmica e relacional, memórias e símbolos ancestrais, materializando a cosmopercepção afro-brasileira.

No pensamento de Leda Maria Martins (2024, p. 23) “o que no corpo e na voz se repete é também uma episteme”. Assim é no corpo-território que os saberes são produzidos, principalmente ao se pensar nas culturas africanas sequestradas e trazidas para as américas.

“Assim como para os povos das florestas, a produção, inscrição e disseminação do conhecimento se davam, primordialmente, pelas performances corporais, por meio de ritos, cantos, danças, cerimônias sinestésicas e cinéticas. Por meio delas, uma pletera de conhecimentos se retransmitia através do corpo em movimento e por sua vocalidade, desde comportamentos mais simples, expressões práticas e hábitos do cotidiano até as mais sofisticadas técnicas, formas, processos cognitivos, pensares mais abstratos e sofisticados, entre eles a cosmopercepção ou a filosofia”. (Martins, 2024, p. 36)

Essa construção dialética e ancestral forja o corpo-território com ênfase nos contrastes (Miranda, 2020) assim como a arkhé africana que o concebe como “um microcosmo do espaço amplo (o cosmo, a região, a aldeia, a casa), igualmente feito de minerais, líquidos, vegetais e proteínas, para cuja formação e preservação ocorrem elementos do presente cósmico e da ancestralidade” (SODRÉ, 2014). Nesse sentido, volto a afirmar, que o corpo-território sintetiza o mundo visível e invisível, constituindo-se como um espaço onde o passado e o presente se fundem e substanciam os valores afro-brasileiros.

Arkhé é um conceito que tem as suas bases na filosofia grega antiga e se refere ao princípio ou origem fundamental de todas as coisas, o termo significa literalmente princípio, origem ou começo, mas também pode implicar controle ou comando, como o fundamento governante da realidade. Para filósofos como Heráclito, arkhé designava uma energia primordial fundante de todas as coisas que alicerçava o universo (Sodré, 1983). Sodré (2017, p.89) afirma que “a arkhé africana pode ser dita *igbá axé*, em iorubá. Mas é ritualmente especificada pela palavra *axexê*, a cerimônia em que, por ocasião da morte de um membro de comunidade, são reverenciados os ancestrais, a origem das linhagens”.

Neste contexto a arkhé ganha uma nova roupagem, ela é reinterpretada em um movimento de desobediência epistêmica (Mignolo, 2021) que escapa a visão ocidental e racionalista. Apesar de ser um princípio propriamente filosófico, como afirma Sodré (2017) ele tem uma caracterização religiosa, “isto é, a inscrição da origem e do destino dentro do próprio espaço geográfico onde a sociedade moderna pretende garantir-se a todo custo pela dialética da história e pela lei estrutural de organização do mundo, que é o capital” (Sodré, 2017, p. 87). É através desse princípio que os mitos permanecem vivos, transcendendo o racionalismo com suas narrativas, abrindo um acesso à transcendência e às imagens de origem, que Mircea Eliade (1996) descreve como *eterno retorno*.

Logo, Muniz Sodré (1983), ao aliar o conceito de arkhé à cultura afro-brasileira, define-a como uma ponte que busca conectar o real à ancestralidade. Essa ponte é manifestada no cotidiano, em práticas rituais, mas também na música e performance, como é o caso de Rachel Reis e Majur. Assim a ancestralidade se torna viva e ativa, moldando a forma como o corpo-território age e se posiciona no mundo. A arkhé é o passado, o presente, o futuro ou "o vazio que se subtrai às tentativas puramente racionais de apreensão e que, por isso mesmo, aciona o esforço das buscas" (SODRÉ, 1983, p. 15). Arkhé é uma herança presente e viva, uma cultura comprometida com a ancestralidade e que escapa aos padrões de referência ocidentais (Souza, 2021).

A arkhé é uma reapropriação, um movimento de sankofa, um eterno retorno que também é futuro, sua manifestação se dá através do corpo-território, por ele é constituída e o constitui, nos gestos, nos movimentos, nos símbolos, nos rituais, na transcendência mágica e espiritual, nos elementos e suas personificações: os orixás. Este princípio, que atravessa o tempo e o espaço, se concretiza de maneira palpável nas performances de artistas como Rachel Reis e Majur, cujos corpos se tornam territórios existenciais vivos, onde o passado ancestral e o presente se encontram na forma de expressões visuais que evidenciam a memória cultural afro-brasileira. Enquanto natureza ilimitada, transcende a forma e a grandeza, sendo indeterminada em sua essência. Sua infinitude torna impossível reduzi-la a uma única definição ou configuração. Essa indeterminação é característica fundamental da arkhé, que, por ser ilimitada, permanece aberta e fluida, sem restrições ou fronteiras fixas.

A arkhé africana, assim como a dialética ancestral, utiliza configurações simbólicas para se manifestar visivelmente no corpo-território. Os símbolos e rituais, como os movimentos de dança que imitam elementos naturais e as vestimentas que representam os orixás, trazem à tona a presença ancestral e reforçam a conexão com o cosmos. Esses elementos visuais tornam-se linguagem e manifestação do sagrado. Ao observar essas configurações, e considerar o corpo como um microcosmo do espaço amplo, os símbolos e rituais ancestrais tornam-se visíveis tanto na expressão artística quanto nas práticas cotidianas, nas relações sociais e na forma como o corpo se movimenta e interage com seu ambiente (Mercês, 2024).

À vista disso, as configurações simbólicas desenham uma linguagem visual e cultural, que materializam a mitologia ancestral e todas as suas nuances no corpo-território. Assim, contrapondo o racionalismo empirista e as demarcações estabelecidas pela verdade seduzida (Sodré, 1983), os rituais, os mitos e as liturgias se tornam portais de acesso a cosmogonia fundante dos valores civilizatórios afro-brasileiros.

Logo, a arkhé se manifesta no corpo-território, e os saberes simbólicos tornam-se materialidades que se traduzem em práticas através dos orixás, dos rituais e das religiões de matriz africana (PETIT; CRUZ, 2008), e estão presentes nos terreiros e outros espaços de aquilombamento. Esses valores, constituídos pela linguagem paradoxal dos mitos, revelam aspectos da realidade, desafiando qualquer outro meio de conhecimento (ELIADE, 1996), tornando o invisível visível por meio de um processo de ambiguação que conecta presente, passado e futuro.

Deste modo, pode-se afirmar que a arkhé confere substância aos mitos, os quais são expressos pelo corpo-território através de práticas que podem ser ritualísticas, religiosas ou

voltadas para a construção de visualidades artísticas. Conforme afirma Sodré (2002), “o corpo e suas representações (portanto, a corporalidade) podem ser concebidos como um território onde se entrecruzam elementos físicos e míticos e se erigem fronteiras e defesas.” Nesse itinerário, é por meio da operação do corpo-hacker, que a emergência desses sentidos é possível. Ou seja, ao observar uma artista como Rachel Reis, cuja performance é pautada na visualidade que encarna um desenho ancestral, é possível vislumbrar o mito e os valores civilizatórios afro-brasileiros, porque esse corpo, ao atuar como corpo-hacker reconfigura códigos, linguagens, o próprio processo comunicacional, possibilitando a inscrição de uma narrativa contra hegemônica no sistema cultura vigente.

Sodré (2017, p. 96) indica que na “arkhé nagô, o corpo empírico torna-se possível pela corporeidade – transcendental – do grupo. E na diáspora escrava, arkhé é a própria continuidade do grupo. Origem é destino, Arkhé é Eskaton, como em Heráclito, a origem transmitida entre as gerações como uma latente mensagem imemorial”, ou seja, a origem, ou Arkhé, é o que dá sentido e existência aos fatos, mas não como uma fonte misteriosa de realidades ou uma estrutura rígida que define a validade das nossas ações. Ela é mais como uma disposição que vai se formando ao longo da história, especialmente na diáspora. De forma prática, a Arkhé não tem uma existência física, mas é – o quê? Algo como a essência, uma disposição afetiva original que cria diferentes emoções ou estados de espírito.

Portanto, como aponta Sodré (2017, p.97):

Não se trata da nostalgia do antigo, portanto, de nenhuma reminiscência romântica, nenhuma forma de um espírito original, nem de qualquer apelo memorial a um começo. Trata-se, sim, de um eterno retorno ou um eterno renascimento, um logos circular (o m é a origem, a origem é o m), que se subtrai às tentativas puramente racionais de apreensão enquanto algo de fundamental de que não se recorda nem se fala, mas não falta, pois se simboliza no culto – naturista, como na Ásia Oriental e na Índia – aos princípios cosmológicos (os orixás, as divindades) e aos ancestrais.

Ao falar da arkhé que se materializa no corpo-território, é inevitável não pensar em Martins (2024) ao desenvolver conceitual e metodologicamente o termo oralitura, que diz respeito a certas formas de práticas performáticas, nas quais a voz e o gesto, potencializam através do corpo a grafia de saberes de naturezas diversas. Assim, ela Martins (2024, p. 41) pontua que:

Oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos

saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam.

Portanto, é a oralitura que dá passagem a arkhé através da performance do corpo-território, pois é do seu âmbito não apenas o ritual, mas incontáveis formulações que perpassam desde as “sonoridades, vocalidades, gestos, coreografias, adereços, desenhos e grafites, traços e cores, saberes e sabores, valores de várias ordens e magnitudes, o logos e as gnosés” afroinspiradas, assim como diversas narrativas que propõe a abertura de fissuras nos protocolos, códigos e sistemas excludentes e discriminatórios que advém da branquitude e suas colonialidades.

O mito narrados nos itãs africanos, contidos na arkhé, portanto, são os veículos que tornam linguagem através de símbolos, ganha substância e se materializa no desenho feito pelo corpo-território, comunicando assim os valores civilizatórios afro-brasileiros. Portanto, para compreender plenamente o papel do mito na comunicação dos valores civilizatórios afro-brasileiros, é preciso elucidar a sua conceituação além da interpretação tradicional que o enxerga como uma mera construção imaginária.

## **2.5.Itãs bordados na pele**

Segundo Hertz Wendell (2020) conceituação de mito, por si só é um problema para teóricos e pesquisadores do tema. A palavra, como signo, pode adquirir tanto a significância de uma narrativa contada oralmente de forma mística, na tentativa de explicar os mistérios que cercam o homem e a sua existência, quanto à de alguém, algo ou um evento que desempenha um papel heroico dentro de uma narrativa.

Alguns autores argumentam que o mito atua apenas na relação com o imaginário, sendo uma tentativa das sociedades antigas de explicar sua realidade por meio de histórias de deuses e heróis. O Minidicionário Ediouro da Língua portuguesa de autoria de Sérgio Ximenes (2000, p. 633) define mito como:

*sm.* 1. Narrativa alegórica, centrada em personagens divinos ou semidivinos, que contém significação cosmogônica. 2. Pessoa, fato ou coisa real cuja significação tornou-se exagerada pela tradição, etc. 3. *Fig.* Ideia, coisa ou pessoa falsa, irreal.

Esses mitos são vistos como formas de explicação que não se enquadram no conhecimento científico, supõe-se que as comunidades primevas, por não possuíam as

ferramentas para desenvolver o pensamento lógico, recorriam ao pensamento mitológico. É concordando com essa linha de raciocínio que Rocha afirma que (1985, p. 4):

O mito teria uma forma alegórica que "deixa entrever um fato natural, histórico ou filosófico". Isto parece muito interessante. A partir dessa ideia podemos pensar que o mito carrega consigo uma mensagem que não está dita diretamente. Uma mensagem cifrada. O mito esconde alguma coisa. O que ele procura dizer não é explicitado literalmente. Não "está na cara". O mito não é "objetivo". Tipo pão, pão, queijo, queijo. O que ele afirma o faz, de toda evidência, com muita sutileza. O mito fala enviesado, fala bonito, fala poético. Fala sério sem ser direto e óbvio.

Mircea Eliade (1972, p.6) pontua a dificuldade em entender e conceituar mito:

o mito na acepção usual do termo, i. e., como "fábula", "invenção", "ficção", eles o aceitaram tal qual era compreendido pelas sociedades arcaicas, onde o mito designa, ao contrário, uma "história verdadeira" e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo. Mas esse novo valor semântico conferido ao vocábulo "mito" torna o seu emprego na linguagem um tanto equívoco. De fato, a palavra é hoje empregada tanto no sentido de "ficção" ou "ilusão", como no sentido — familiar sobretudo aos etnólogos, sociólogos e historiadores de religiões — de "tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar".

No entanto, compreendo que o mito não se limita a explicar uma realidade; ele é, e por si só, se coloca como uma realidade. O mito não tenta descrever uma verdade externa, mas se manifesta como uma verdade própria, utilizando uma linguagem paradoxal (FARJANI, 1991, p. 31). Quando o mito fala dos deuses, ele traz essas entidades para a realidade por meio da sua linguagem simbólica. Logo, o mito, principalmente em sociedades onde ele é vivo estabelece e “fornece os modelos para a conduta humana” (Eliade, 1972, p. 6).

O mito, como o entendo, é um processo desenvolvido pelo homem como uma trajetória rumo ao conhecimento do universo e dos deuses (FARJANI, 1991, p.12) conectando o visível ao invisível. Ele não apenas narra eventos passados, mas estabelece uma ponte entre o divino e o humano, criando uma compreensão do universo e da existência. Ele “é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (Eliade, 1972, p. 9). Este trabalho entende que essa realidade cultural se manifesta não apenas nas narrativas e nos rituais, mas também nas práticas artísticas contemporâneas, onde o corpo-território se transforma em um palco vivo para a mitologia. As artistas que aqui são tidas como fenômenos de estudo, Rachel Reis e Majur, são exemplos vivos

dessa reconfiguração, traduzindo os mitos dos orixás em performances que não apenas narram histórias, mas as vivenciam no presente, tornando-as tangíveis e reais.

Essa ponte entre o divino e o humano, que os mitos tradicionais estabelecem, também é explorada pelas artistas que por meio de seus corpos e suas performances, desenham na indústria cultural e no palco uma atualização dessas realidades sagradas. O corpo-território torna-se um meio de comunicação entre as diferentes dimensões do ser, conectando o visível e o invisível, a história e o presente.

Adaptando para o contexto em que se coloca este trabalho, constato que no caso dos orixás, os mitos de Iansã (Prandi, 2003, p.303), divindade dos ventos e tempestades, revelam o poder transformador da natureza, enquanto as histórias de Oxóssi (Prandi, 2003, p.112), o orixá da caça e da fartura, conectam a sabedoria humana à abundância e à preservação da vida. Neste contexto, conversando com a definição de mito que Eliade (1972, p. 9) desenvolve, tomo-o como uma narrativa que conta como “graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição”.

Logo, há mais entre uma frase e outra contida em um mito, do que as próprias palavras poderiam dizer, pois estes só se servem apenas transitoriamente das palavras como veículo para expressarem algo muito maior do que aparece visualizado (Farjani, 1991, p. 18). O mito é antes de mais nada um símbolo, mas que não se configura apenas como uma alegoria e sim o caminho de acesso ao conhecimento ancestral. A sua linguagem não está ancorada ao senso comum, ou a lógica, contrariamente, descortina-se oralizado através de situações mágicas e paradoxais, ricas em imagens que sugerem, mas que nunca são totalmente precisas (Farjani, 1991, p. 31).

Esse caráter paradoxal e simbólico do mito se reflete na maneira como ele comunica verdades ancestrais, que não são simplesmente explicadas de maneira direta, mas expressas por imagens e símbolos que ressoam com o invisível. Essa estrutura não racional do mito é, portanto, um veículo essencial para a comunicação dos saberes profundos das culturas que o criam e mantêm vivos. Essa característica, que outrora é grifada por Sodré (2023), é uma predisposição à sociabilidade e é definida como o vínculo que se estabelece como um laço comum. Nesse contexto, os mitos - os itãs e orikis africanos - ganham a dimensão de um processo comunicacional. Quando entendemos o mito como uma forma simbólica que carrega mais do que o que é verbalmente enunciado, vemos como ele se torna uma linguagem própria que se manifesta em diferentes esferas, não apenas em relatos, mas também na arte, na performance e no corpo. Assim, ao trazer o mito para o corpo-território, como nas performances

das artistas, Rachel Reis e Majur, esse simbolismo se materializa, ganha novos contornos, tornado viva a memória continuada de um povo.

O mito, como destaca Mircea Eliade (1998, p. 23), é essencial para a civilização humana, sendo mais do que uma mera fabulação, ou seja, o mito é uma realidade viva, constantemente invocada para atender às necessidades religiosas, aspirações morais, organização social e até mesmo exigências práticas de um povo.

Portanto, o mito, nesse sentido, é uma ferramenta epistemológica que oferece respostas e orientações para a vida, revelando como o ser humano pode interagir com o universo e compreender sua posição dentro de um todo maior, em constante diálogo com o sagrado. Isso se conecta diretamente às culturas da arkhé e à maneira como elas entendem a relação entre o homem e a natureza, uma vez que ambas compartilham um denominador comum e possuem axé. Em vista disso o mito se materializa através das práticas, assim como é dramatizado pelo ritual (Farjani, 1991, p. 47), pode se inscrever no corpo através de visualidades diversas.

Segundo Campbell (1991, p. 32) o mito tem quatro grandes funções:

A primeira é a função mística – e é disso que venho falando, dando conta da maravilha que é o universo, da maravilha que é você, e vivenciando o espanto diante do mistério. Os mitos abrem o mundo para a dimensão do mistério, para a consciência do mistério que subjaz a todas as formas. Se isso lhe escapar, você não terá uma mitologia. Se o mistério se manifestar através de todas as coisas, o universo se tornará, por assim dizer, uma pintura sagrada. Você está sempre se dirigindo ao mistério transcendente, através das circunstâncias da sua vida verdadeira.

Assim, as quatro funções dos mitos - mística, cosmológica, sociológica e pedagógica - não são apenas uma explicação das realidades externas, mas também das realidades internas, dos valores e dos saberes que orientam a vida. O mito é, portanto, uma ferramenta de comunicação que traduz a experiência humana em símbolos, ritmos e movimentos que se perpetuam, ao mesmo tempo, em rituais e nas visualidades artísticas, como uma forma contínua de aprendizagem e conexão com o sagrado.

A partir desse entendimento, podemos observar como a memória mitológica, conforme exposta por Sodré (2017), se alinha com a proposta de conceber o mito não apenas como um conjunto de dogmas ou de raciocínios sistematizados, mas como um sistema dinâmico e multifacetado, presente nas práticas culturais cotidianas e nas expressões artísticas. Nesse sentido, a memória mitológica transcende a verbalização da narrativa, ocupando diversos espaços e formas de expressão, como as saudações, invocações, cantigas, danças, lendas, comidas, parábolas e símbolos cosmológicos.

Com foco no povo nagô/iorubá, povo do qual são a matéria primordial que compõem esta pesquisa, a memória mitológica se configura como um pacto simbólico que atravessa as

gerações. Esse pacto não se limita a um simples repositório de histórias, mas é uma prática viva que se expressa na linguagem, seja ela falada, cantada ou atuada, e encontra no terreiro seu espaço de territorialização e manifestação. A memória mitológica, nesta tessitura, se faz presente e se perpetua, não só por meio da tradição oral, mas também através dos gestos, das danças e dos rituais que, ao serem performados, mantêm viva a conexão com os valores ancestrais, projetando-os nas expressões visuais, corporais e sonoras, como um processo contínuo de reafirmação cultural. Portanto, a oralitura pode ser compreendida como o desenho que materializa a arkhé, e nesse sentido, nas “temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem” (Martins, 2024, p. 23).

Sodré (2017) destaca que as divindades iorubás, os orixás, são arkhai — princípios fundamentais ou forças cósmicas que regem a realidade — em consonância com o conceito de arkhé, ou seja, são princípios a serem cultuados como epítetos divinos. Portanto, os orixás não são apenas personagens míticos ou figuras veneradas, mas princípios essenciais que regem o mundo e os elementos da natureza. Essas divindades representam não só manifestações de forças superiores, mas também princípios cósmicos que têm uma ação direta sobre a ordenação do universo e sobre a dinâmica das forças naturais e espirituais. Indo além, o autor afirma que os orixás são cultuados como princípios cosmológicos, ou seja, cada orixá, com sua divindade e suas múltiplas manifestações, personifica forças fundamentais que regem o cosmos, oferecendo, por meio de seus mitos e símbolos, uma compreensão profunda da vida, da natureza e do funcionamento do universo.

Um exemplo evidente disso é Exu, orixá da encruzilhada, que pode ser visto como um elemento dinâmico (Sodré, 2017), regulador da energia cósmica, do movimento, das mudanças, da comunicação e da transição. Exu, como princípio cosmológico, simboliza o fluxo de energias que conecta e possibilita a interação entre os diferentes planos da existência, mantendo a dinâmica do universo em constante movimento e transformação. Em seu mito “Exu ganha poder sobre as encruzilhadas” (Prandi, 2003), após ajudar Oxalá no processo de criação dos humanos e regular as oferendas que vinham até ele através da encruzilhada, ele se torna o guardião desse lugar.

Exu coletava os ebós para Oxalá.  
Exu recebia as oferendas e as entregava a Oxalá.  
Exu fazia bem o seu trabalho e Oxalá decidiu recompensá-lo.  
Assim, quem viesse à casa de Oxalá teria que pagar também alguma coisa a Exu.  
Quem estivesse voltando da casa de Oxalá também pagaria alguma coisa a Exu.  
Exu mantinha-se sempre a postos guardando a casa de Oxalá.  
Armado de um ogó, poderoso porrete, afastava os indesejáveis e punia quem tentasse burlar sua vigilância.  
Exu trabalhava demais e fez ali a sua casa, ali na encruzilhada.  
Ganhou uma rendosa profissão, ganhou seu lugar, sua casa.  
(Prandi, 2003, p. 40)

Esse mito ilustra o princípio de Exu como um orixá que regula o movimento cósmico, as transições e as interações. Ele é aquele que, ao causar a dissonância, prepara o caminho para o restabelecimento da harmonia e do fluxo necessário para o funcionamento do cosmos, refletindo sua função de mediador entre as forças superiores e o mundo humano. Exu é, portanto, uma força cósmica que representa tanto o movimento quanto a mudança, simbolizando a energia que mantém o dinamismo e a comunicação universal.

Ao compreender as funções do mito, considerando as quatro principais funções descritas e as interpretações oferecidas por Campbell (1991), entendemos que o mito vai além de contar histórias: ele ajuda a estruturar uma sociedade. Poli (2019), em especial, destaca que, na sua função sociológica, o mito contribui para definir não apenas a classe sacerdotal, mas toda a organização social de um povo. Já em sua função pedagógica, o mito proporciona um sistema de racionalidade e comunicação, estabelecendo conexões entre diferentes sistemas de conhecimento.

No contexto dos orixás, os mitos são chamados de itãs, que são retirados de poemas laudatórios (Sodré, 2017) conhecidos como orikis. Esses orikis são preservados e transmitidos oralmente dentro das comunidades iorubás, onde a oralidade é considerada um valor civilizatório fundamental, como apontado por Trindade (2010). Poli (2019) reforça essa ideia ao afirmar que, para essas tradições, o saber reside na palavra falada e não na escrita – a letra seria apenas uma fotografia da palavra. Sem a pronúncia, ela não carrega o *axé*, que é a força vital expressa através da palavra.

Esse *axé* representa um valor civilizatório essencial e é um dos motivos pelos quais essas histórias são transmitidas oralmente, assegurando que os mitos dos orixás carreguem essa força e possam ser passados com vivacidade para as próximas gerações. A tradição oral indica que existem vários gêneros da literatura oral Iorubá, e Poli (2019) cita alguns deles, como os próprios orikis que é uma evocação, o *adura*, uma oração, o *iba*, uma saudação e o *orin*, uma cantiga, entre outros.

A força da tradição oral na cultura iorubá está contida também em um itã de Exu, segundo o qual ele fica encarregado de ouvir do povo “todas as histórias que falassem dos dramas vividos pelos seres humanos, pelas próprias divindades, assim como por animais e outros seres que dividem a Terra com o homem” (Prandi, 2003, p. 17). Assim o orixá reuniu um número incontável de histórias. Esse saber foi dado a um adivinho chamado Orunmilá, que também é conhecido por Ifá, que por sua vez compartilhou esse conhecimento com os babalaôs, ou pais dos segredos.

Observando esses mitos, percebemos, conforme poli (2019) sugere, que eles podem recorrer a uma variedade de recursos expressivos as representações desses mitos e dos orixás. Segundo o autor os mitos podem incorporar elementos como provérbios, imprecações ou sentenças que estão vivos no imaginário coletivo e no universo simbólico da comunidade. Esses elementos são usados na construção das imagens presentes nos orikis que, por sua vez, dão origem aos itãs, e que são transmitidas oralmente.

Os mitos - itãs e orikis - desempenham um papel fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa, pois é por meio deles que será possível identificar os desenhos feitos pelos corpos-território ao evocar a Arkhé. Essas narrativas míticas, impregnadas de simbolismos e sabedorias ancestrais dos princípios cosmológicos do povo iorubá, fornecem a base para entender como artistas traduzem, em suas performances e visualidades, os elementos míticos e culturais de sua ancestralidade. Através dos itãs e dos orikis eu posso analisar como essas expressões corporais e visuais desenharam e reconstruíram mitos, evocando uma memória continuada (Sodré, 2017) e simbólica entre o passado e o presente. Dessa forma, o estudo dessas tradições possibilita uma compreensão mais profunda das maneiras pelas quais corpos se tornam espaços de comunicação visual, traçando conexões diretas com os mitos e valores civilizatórios afro-brasileiros.

## **2.6.O mito é uma canção de liberdade**

A ideia de que o mito não é uma forma de epistemologia ou conhecimento está relacionado ao cientificismo que ganha força com o conceito de modernidade. Entendo modernidade como uma construção europeia que estabeleceu uma visão hierárquica de civilização, ao concordar com Souza (2021) que esse movimento se dá um sistema de dominação eurocêntrico que não é construído somente na Europa, mas compreende território europeu e a academia ocidental como locais exclusivos do saber científico. Quando a Europa elege o conceito de modernidade a partir de uma perspectiva etnocêntrica, categoriza as sociedades colonizadas como: Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-razional, tradicional-moderno (Quijano, 2005). Nessa lógica, essas sociedades primitivas não teriam um saber válido, pois seus conhecimentos não eram considerados científicos ou adequados à modernidade. A modernidade, por sua vez, surge desse afastamento do que é primitivo, elevando a ciência como critério de validade afastando-se do saber local que é tido como credulidades ou especulações, folclóricos ou populares (Souza, 2021).

Esta visão está associada a uma tentativa de impor o olhar hegemônico sobre o mundo. É possível, por exemplo exemplificar através de sociedades constituídas pela cultura de arkhé que mantinham uma conexão profunda com a Terra, como é o caso dos povos iorubanos, foram vistas como os Outros por não compartilharem da visão de mundo eurocêntrica, que separa o homem da natureza. Essa desumanização de povos africanos, por exemplo, ocorre porque eles são vistos como parte da natureza, possuindo a mesma energia que compõe todos os seres e coisas. Essa visão os relega a uma posição de inferioridade, o que justificou tanto sua desumanização quanto a escravização.

No entanto é importante destacar, que esse movimento se dá a partir da expansão colonialista da Europa, que ao ganhar a posição privilegiada que ao dominar a América detém o controle do ouro, da prata e de inúmeras mercadorias, fruto do trabalho escravo de indígenas, negros e mestiços, se coloca como potência por “concentrar o controle do capital comercial, do trabalho e dos recursos de produção no conjunto do mercado mundial” (QUIJANO, 2005, p. 119).

A dominação colonial branca sobre outros povos, traz consigo o elemento inaugural das relações de dominação que a colonização exigia: a ideia de raça, a categorização do colonizado através da cor, a invenção do Outro, que é inferior. Muniz Sodré (1983) afirma que o discurso ocidental no apogeu do colonialismo predatório, era uma afirmação da identidade branca e seguia uma lógica evolucionista de civilização, ou seja, a África, os indígenas que viviam nas américas eram reputados como “uma etapa anterior na linha reta que levaria ao desenho com perspectiva no Ocidente” (Sodré, 1983, p. 26).

Lopes e Simas (2021, p. 16) afirma que o discurso colonizador europeu consagrou a ideia de que os africanos, mas não só eles, seriam naturalmente atrasados, conseqüentemente despossuídos de saber e história, assim apenas “elementos externos a eles – a ciência, o cristianismo, a democracia representativa, a economia de mercado e a escola ocidental - poderiam inseri-los naquilo que imaginamos ser a História da humanidade”. Partindo desta perspectiva “a modernidade e a racionalidade foram imaginadas como experiências e produtos exclusivamente europeus” (Quijano, 2005, p. 122).

Neste cenário o branco europeu se elegeu como detentor do saber e do conhecimento, o Outro, marcado pelo elemento constitutivo cor e raça, foi delegado ao trabalho braçal, e a força física. Este outro não possui saberes, mas poderia ser educado, convertido, colocado nos moldes do seu antagonista. Desta forma, Quijano (2005, p. 121) afirma que o ao colonizar, os brancos de inúmeros modos, “de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento

dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade” e acrescenta que a colonização se deu também nas formas de percepção e cognição, nos modos de atribuir significado às experiências materiais e intersubjetivas, no imaginário e nas relações interpessoais; em resumo, ocorreu uma colonização da própria cultura.

Essa forma de opressão que não se limitou ao domínio físico, resulta em um epistemicídio, ou seja, a destruição dos saberes que não se adequavam à visão moderna e científica da Europa. Para Sueli Carneiro (2005), o epistemicídio se constitui no instrumento operacional para a consolidação das hierarquias raciais por ele produzidas. A morte dos saberes, também foi acompanhada de um ontocídio (Souza, 2021), que pode ser entendido como a negação da existência desses outros modos de ser e pensar. Um verdadeiro empobrecimento ontológico (Mbembe, 2014) que reconhece apenas um único modo de ser e pensar, ligado ao pensamento mono (Santos, 2019), ou seja, euro-cristão-monoteísta-colonialista.

Esse ataque às epistemologias não europeias, especialmente aquelas baseadas na oralidade, como os mitos africanos, reflete a tentativa de aniquilar qualquer forma de conhecimento que não se encaixasse no paradigma científico europeu. Assim, a destruição de saberes não se deu apenas pela força das armas, mas também pela imposição de um pensamento monocultural, eurocêntrico e colonialista.

Como afirma Maldonado-Torres (2007), a desqualificação epistêmica torna-se uma ferramenta central para a negação ontológica, deslegitimando existências e vozes ao restringir quem pode ser visto como sujeito pleno de conhecimento. Assim, neste trabalho, ao colocar em evidência como os corpos negros se afirmam enquanto espaços de comunicação visual, é imperativo delimitar este território decolonial. Tal postura responde à urgência de transformar as maneiras de ver, ouvir e reconhecer sujeitos historicamente silenciados. Por isso, ao trazer duas artistas negras baianas para o centro desta discussão, intento evidenciar como os saberes marginalizados, as formas de ser e existir que foram usurpadas pela colonialidade e o eurocentrismo resistem através da arte. Desta forma Majur e Rachel Reis, ao criar uma ponte entre a ancestralidade do seu povo, afro-brasileiros e ameríndios, através da arkhé emergem como potências que rompem com o sistema/mundo colonial.

Bernardino-Costa et al. (2024) enfatizam que decolonizar o conhecimento e os currículos só se torna possível ao decolonizar, primeiramente, nosso olhar. Esta transformação exige que desafie as lentes que naturalizam os padrões eurocentrados de produção de conhecimento e também de viver a vida, padrões que reiteradamente excluem as experiências

e os saberes dos corpos colocados no território de *outros*. Decolonizar o olhar significa dismantlar uma construção que limita o que é considerado relevante ou verdadeiro com base em critérios eurocêntricos e, portanto, coloniais. É através desse exercício que os itãs, os mitos iorubás, desenhados pelos corpos-território de Rachel Reis e Majur, se tornam um movimento para contrapor a colonialidade do olhar. Afinal, duas mulheres negras, ao reinterpretarem os mitos dos orixás usando seus corpos, fogem do que tradicionalmente é visto na indústria cultural, sendo performado por outras estrelas da música pop.

A emancipação que eu busco, apoiada em Bernardino-Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel (2024), não é aquela que remete ao modelo iluminista, que propõe uma saída das trevas e que, não raramente, impõe uma visão unilateral sobre a luz e as trevas, sobre o conhecimento e a ignorância. Pelo contrário, esta emancipação, que aqui se reivindica, é um movimento de afirmação, uma corpo-política do conhecimento (Mignolo, 2021) que parte dos saberes encarnados, da materialidade dos corpos e suas histórias. Ela não visa à assimilação a um modelo de humanidade supostamente neutro, mas sim à construção de um saber situado, pluriversal, que reescreva as vidas, as experiências e as narrativas daqueles que foram marginalizados.

Por meio desta corpo-política do conhecimento, abre-se um caminho para libertar nossas mentes das amarras coloniais que ainda impregnam o saber acadêmico e a educação. Libertar nossas mentes significa escrever o livro de nossa vida com nossas próprias palavras, imagens, sons e significados. Esta libertação não é apenas uma conquista individual, mas a construção de um espaço coletivo onde se possa, enfim, cantar uma música de liberdade. É um chamado para que corpos, culturas e experiências diversas coexistam em um mundo que acolhe e valoriza múltiplas narrativas e formas de ser e conhecer.

## **2.7. Fotografia como arquivo, performance e catalizadora da memória**

O que é a imagem? Essa é a pergunta que Joly (2010) utiliza para iniciar uma discussão sobre a imagem, em seu livro *Introdução à Análise da Imagem*. Essa indagação, aparentemente retórica, nos convida a refletir sobre os múltiplos significados que a palavra "imagem" pode assumir. À primeira vista, o pensamento sobre a imagem nos conduz ao domínio visual, pois a imagem é frequentemente entendida como aquilo que vemos, aquilo que se forma por meio de uma série de funções corporais que possibilitam a percepção visual (Aumont, 2012).

Entretanto, há uma ambiguidade inerente ao conceito de imagem, que nos remete a diferentes tipos e interpretações. Joly (2010) identifica, por exemplo, a imagem midiática, com

a qual estamos amplamente familiarizados devido à constante exposição mediada pelos diversos veículos de comunicação; a imagem pessoal, construída a partir de como uma pessoa se apresenta — seja pelo comportamento, vestuário ou acessórios, conferindo-lhe uma "imagem" social; e a imagem psíquica, aquela que se forma internamente, em nossa mente, quando pensamos ou imaginamos algo.

Para Santaella (2005), ao falar de imagem, nos movemos entre dois campos distintos: as imagens representacionais e as imagens mentais ou psíquicas. As imagens representacionais correspondem a materialidades, como “desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holográficas e infográficas” (Santaella, 2005, p. 15). Nesse sentido, a imagem é vista como um objeto material que nos conecta ao universo visual. Já as imagens mentais pertencem ao campo do imaterial e incluem “visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, de modo geral, representações mentais” (Santaella, 2005, p. 15). Essas imagens surgem em nossa psique e também podem ser interpretadas como representações.

Posto isso, Joly (2010) afirma que a imagem está intrinsecamente associada ao conceito de representação. Ele a compara à sombra do corpo humano, que nos lembra o próprio corpo, mas é apenas uma representação dele. Nesse sentido, a imagem estará sempre representando algo, seja de natureza material ou imaterial. Santaella (2005) complementa, observando que, embora esses dois campos de imagem, material e mental, sejam conceitualmente distintos, eles não existem de forma separada. Antes de uma imagem se tornar material, ela é primeiramente mental, isto é, acontece em nossa mente.

Aumont (2012) enfatiza que as imagens existem porque temos olhos. Essa perspectiva, no entanto, segue uma lógica hegemônica pautada na dualidade entre corpo e mente, pois reduz a construção da imagem ao âmbito exclusivamente cognitivo. Embora seja relevante entender esse aspecto, ele não é a única forma pela qual a imagem se materializa.

Em outro contexto, Merleau-Ponty (1999, p. 136) aponta que "a presença e a ausência dos objetos exteriores são apenas variações no interior de um campo de presença primordial, de um domínio perceptivo sobre os quais meu corpo tem potência". Isso significa que o corpo não é apenas um receptor passivo da imagem, mas participa ativamente na construção do significado. O corpo-território, enquanto presença no mundo, influencia a forma como as imagens são percebidas e materializadas, conferindo-lhes uma dimensão existencial que vai além da percepção cognitiva.

Exemplo significativo sobre os processos de significação das imagens, é a imagem construída pelo colonizador sobre os povos indígenas. Barriandos (2020) ilustra, por meio da

prática de canibalismo em algumas tribos, como se formou uma representação desses povos baseada na visão de mundo dos europeus que chegaram às Américas. Nesse processo, consolidou-se o que o autor denomina colonialidade do ver, na qual as imagens funcionam como arquivos que armazenam memórias criadas a partir do encontro entre a percepção do colonizador e o que ele observou ao chegar nas Índias Ocidentais. Essa colonialidade do ver se perpetua nas sociedades modernas, e influenciam principalmente na forma como as imagens de pessoas que fogem aos padrões hegemônicos e por elas produzidas são vistas e interpretadas.

Nessa trilha, Mignolo (2020) cita o imaginário cristão do colonizador europeu, como uma forma de propagar e promover imagens, pautadas nas religiões judaico-cristã, que atribuem significados racistas e preconceituosos aos povos que fogem do padrão monocultural e dualista, sob o qual são alicerçadas as suas culturas.

Nessa dissertação, as imagens cumprem um papel fundamental na proposição de que as artistas Majur e Rachel Reis, usam a performance do seu corpo-território para contar narrativas míticas iorubanas e propagar valores civilizatórios afro-brasileiros, pois é através das capas de seus álbuns, *Meu Esquema* e *Ojunifé*, além das fotografias de divulgação de ambos, que eu obtenho os elementos que dão suporte para comprovar a minha hipótese. Entretanto, é necessário antes de avançar na metodologia e análise, dialogar com alguns conceitos que perpassam a utilização dessas imagens fotográficas.

Para Kossoy (2002, p. 36) a imagem fotográfica contém em si “oculta e internamente, uma história: é a sua realidade interior, abrangente e complexa, invisível fotograficamente e inacessível fisicamente e que se confunde com a primeira realidade em que se originou”. Portanto, entendo que a fotografia, como as que serão utilizadas como materialidades nesse trabalho, são repositórios da memória. Kossoy (2002) aponta para a fotografia como um testemunho, uma janela para o passado, mas também uma construção dinâmica de significados no presente, que contém evidências sobre algo, funcionando como um arquivo que guarda provas.

Barriendos (2020), trata as imagens como arquivos, pois a ela atribuem a sua capacidade de condensar e catalisar narrativas, ideologias e representações ao longo do tempo. Entretanto, a perspectiva desse autor, auferem as imagens-arquivos uma conotação negativa, pois está diretamente associada a colonialidade do ver, e ao imaginário que subalterniza corpos dissidentes. Todavia, é possível atribuir, um sentido outro a imagem-arquivo, ao considerar que ela é repositório de memória, assim como, utilizando a perspectiva conceitual que permeia esse

trabalho, o corpo-hacker, ela pode ser utilizada como ferramenta do sistema/mundo colonial/moderno, como forma de reconfigurar o olhar.

A imagem como arquivo, portanto, funciona como ferramenta semiótica que concatena signos e imaginários, enraizando a memória, como aponta Norra (1993), criando um elo “vivido no eterno presente” (Norra, 1993, p. 9). Assim, caminhando por uma encruzilhada que nos leva em direção a performance grafada na fotografia, Martins (2024) afirma que “as imagens podem ser também sonoras e cinéticas”, apontando para a fotografia não só como o lugar onde a memória significa, mas também enquanto uma performance, pois:

[...] a imagem não se resume ou reside apenas em sua qualidade icônica e na sua atração pictural, não é somente um ícone do sujeito ou do objeto ‘que se fixou na retina’, pois se expande como imagem mental, na qual o ‘ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência...’, como argumenta Bosi. (Martins, 2024, p. 78).

Isto posto, a imagem-arquivo é o lugar, o ambiente de inscrição de “grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições” (Martins, 2024, p. 79). A fotografia, pode ser entendida como uma prática corporal, a própria performance que produz, evoca, amplifica o sentido de uma imagem, dessa forma, “a fotografia é memória e com ela se confunde” (Kossoy, 2002, p.132).

Contudo, penso a fotografia não como um objeto passivo, mas enquanto um acontecimento performático. Nesse sentido, pego emprestado de Latour (2009), o conceito de quase-objetos ou híbridos, pois a fotografia é um resultado de tradução e mediação, não se trata apenas de um fato natural, por captar a luz, nem de um fator social, por ser influenciada pela visão do fotógrafo, e da artista que performa a imagem captada pela câmera, mas um objeto que preenche uma lacuna que se encontra entre o que a modernidade define, de um lado como ciência, do outro como sociedade.

Para Latour (2009) os quase-objetos, são híbridos que se multiplicam, dentro de um abismo potencializado pela modernidade, na tentativa de purificar e dividir as práticas sociais em dois polos: as ciências e as humanidades – um diretamente ligado ao que envolve as exatas e a natureza, o outro ligado a organização da sociedade, cultura, artes etc. No entanto, para o autor, essa separação não pode existir, pois, até mesmo a produção de uma máquina ou arma, precisa ter condições científicas, em consonância com as humanidades, favoráveis para ser viabilizada. Nesse sentido:

Vamos dizer apenas que os quase-objetos quase-sujeitos traçam redes. São reais, bem reais, e os humanos não os criamos. Mas são coletivos, uma vez que nos ligam uns aos outros,

que circulam por nossas mãos e nos definem por sua própria circulação. São discursivos, portanto, narrados, históricos, dotados de sentimento e povoados de actantes com formas autônomas. São instáveis e arriscados, existenciais e portadores de ser. Esta ligação dos quatro repertórios nos permite construir uma morada vasta o bastante para que nela abriguemos o Império do Centro, a verdadeira morada comum do mundo não moderno e, ao mesmo tempo, de sua Constituição. (Latour, 2009, p. 88).

Deste modo, assim como instrumentos de laboratórios, a fotografia produz novas inscrições, agindo como porta-voz, ou testemunho, capaz de inscrever e indicar fenômenos. Ao captar o corpo-território, age também como performance, pois, narra as histórias, vivências, e experiências que o atravessam. Nela, a memória ganha passagem para o real, bem como as narrativas dos orixás que Rachel Reis e Majur, desenham.

Nesse limiar, onde a imagem-arquivo, surge como um híbrido, é que há a possibilidade do surgimento, do que mais tarde chamarei de corpo-hacker, pois é por meio desse quase-objeto que se perpetua no sistema/mundo colonial/moderno que a arkhé se materializa, e os valores civilizatórios afro-brasileiros fissuram o sistema vigente.



## CAPÍTULO 2

# O PESQUISADOR É UM CARTÓGRAFO QUE DECIFRA A AMPULHETA

Começar este capítulo para falar da metodologia escolhida neste trabalho, foi verdadeiramente um percurso árduo para mim, primeiro porque a minha visão estava turva pela venda que as colonialidades do saber, do ser e do poder, que a mim foram impingida durante toda a minha vida, impedia-me de enxergar com transparência, segundo porque ao me dar conta de que a minha visão estava colonizada e eu precisava de novas formas de enxergar para poder fazer análise de imagens, deixou-me num limbo onde eu tive que divagar, percorrer, devanear um longo caminho para chegar a um lugar onde eu começasse a construir uma ponte entre metodologias que fugissem do padrão tradicional, ocidentalizado, fechadas em um pensamento mono e cartesiano e o meu fenômeno de estudo.

Por esta razão, gostaria de demarcar que se trata de um começo, nada aqui está concluído, é na verdade, a incompletude que eu pressuponho ao desenvolver, que fará deste trabalho, para além dos muros da academia algo poético, que não só demarca sujeitos como objetos de estudos, mas permitem que a sua poesia floresça e crie raízes por onde esta pesquisa se atreva a passar.

Pesquisar sobre o desenho que fazem os corpos-território, como ele significa e cria um efeito de sentido entre dois sujeitos é falar de poesia, pois o desenho em seu cerne, como já explicitado por mim em um capítulo anterior foi uma das nossas primeiras formas de expressão e serviu tanto para comunicar, quando no período em que pintávamos nas cavernas o que entendíamos como segredos do universo (Thompson, 1995), quanto para expor nossas inquietações e traços da nossa identidade étnica (Santana, 2004), ou até mesmo como o espaço do lúdico para a criança que aprende com a o desenho a se comunicar, a dizer quem é, a se constituir enquanto indivíduo.

Foi traçando este percurso, percebendo a poesia que o corpo-território desenha, tomando de Aristóteles (2009) o sentido de poiesis, que é o impulso do espírito humano para criar seja a partir dos sentimentos ou imaginação, que eu fui me dando conta de que eu não poderia simplesmente analisar de maneira metódica as imagens (que contam histórias) que o corpo-território de Rachel Reis e Majur desenhavam.

A poesia (poieses) contida no desenho se perde da gente com o passar do tempo, enquanto crianças, ainda conseguimos vislumbrar em todo lugar esse impulso, que não só nos leva a criar, mas a contemplar. Construindo essa linha de raciocínio e pedindo sempre o apoio do meu orientador que diversos questionamentos me levaram em direção a Cartografia Sentimental de Suely Rolnik (2011), primeiro, porque no percurso de olhar para o meu fenômeno de estudo, a poesia não poderia se perder; segundo eu, precisava praticar aquilo que há muito despontava em meu âmago, a desobediência epistêmica eu precisava romper com a colonialidade do saber que me vendava.

Foi nesse percurso de desaprender o que para mim já estava dado dentro da academia e na minha constituição enquanto pesquisador, que eu comecei a conceber a minha emancipação, pensar em mim que, enquanto sujeito sou “um campo de luta e um espaço que deve ser controlado e dominado para que a coerência de uma dada ordem e visão de mundo continue estável” (Maldonado-Torres, 2024) na visão da colonialidade, fez com que eu rompesse com modos de pensar metodologias que já estavam enraizados em mim. Isto posto, práticas metodológicas já consolidadas como a semiótica de Pierce (Santaella, 1985), iconografia de Panofsky (1991) e a análise do discurso de Pechêux (Orlandi, 2000) – estas que eu já tinha conhecimento prévio - mostraram-se inadequadas, ou até mesmo datadas para serem usadas neste trabalho.

Comecei a desenvolver um pensamento circular, quase que espiralar, para chegar a um lugar onde eu não poderia pensar em categorizar o corpo-território de duas mulheres negras para serem analisados, ao fazer isso, eu estava reproduzindo o mesmo papel do colonizador e os seus colonialismos cotidianos. Logo, comecei a pôr em prática a seguinte afirmativa: o corpo-território é um espaço de comunicação, ele desenha uma narrativa através de símbolos, ele próprio simboliza, e é este símbolo que cria um efeito de sentido entre estas cantoras e eu, portanto por elas eu sou afetado, eu sinto, eu me sinto parte do território imagético que elas criam com as suas vestimentas, as cores que usam, as performances visuais em fotografias e vídeos.

É importante salientar que, neste contexto, o símbolo não possui a mesma conotação semiótica de um objeto que representa algo dentro de uma cultura por semelhança. Em vez disso, ele atua como um "material ordenador", uma forma de organização e mediação que, nas palavras de Sodré (2017, p. 177-178), é "uma abstração que, uma vez constituída em textura própria, funciona como mediação ou equivalência para objetos diversos e esparsos num mesmo nível de realização de trocas ou numa mesma forma assumida pelo valor". Em outras palavras,

o símbolo organiza, conecta e media realidades distintas, permitindo uma troca de significados entre elas. Assim, o signo se torna carregado de subjetividades e, nos limites deste trabalho, vincula-se a uma memória afetiva que evoca a ancestralidade.

Ser afetado e sentir, se colocou para mim como parte essencial do meu trabalho, ou seja, é experienciando a minha afetação dos corpos-território de Rachel Reis e Majur que eu conseguiria desenvolver a minha pesquisa. Boulaga (*apud* Sodré, 2017) afirma que “O sentir é a comunicação original com o mundo, é o ser no mundo como corpo vivo” e é neste movimento do corpo que observa e sente e de quem é observado e afeta que este trabalho conversa com a metodologia da cartografia sentimental desenvolvida por Suely Rolnik (2011).

Para Rolnik (1987, p.23) a cartografia “é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”, ou seja, ela pode ser entendida como uma prática viva e fluída, que não está congelada no tempo e difere do mapa que representa um todo estático. O meu processo de descoberta desta metodologia, foi um processo cartográfico, já que, o desenho que foi sendo feito, foi mudando de acordo com o meu movimento de desaprendizagem, ou seja, a mudança da minha paisagem subjetiva, da mudança da minha percepção de como fazer uma pesquisa.

Assim, a cartografia “acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmancha-mundo, a perda da pertinência de mundos formados e a criação de outros mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos” (Rolnik, 2011, p. 23). A cartografia sentimental busca visualizar e expressar afetos e dinâmicas contemporâneas, e cabe ao cartógrafo “dar língua para afetos que pedem passagem” (Rolnik, 2011, p. 23). Assim, enquanto cartógrafo afetado pelo meu fenômeno de estudo, considero minha função compreender os afetos que constituem esses movimentos do desejo e evidenciá-los — seja nas cores, nas vestimentas, nas posições, nas performances, ou nos símbolos que, ao criarem sentidos, me atingem profundamente.

O desejo, enquanto movimento criador de universos psicossociais, está no cerne da cartografia sentimental. Segundo Rolnik (2011), o processo pelo qual os movimentos do desejo viabilizam essa metodologia ocorre em três etapas: (1) o cartógrafo é tocado pelo invisível ao observar um fenômeno, despertando suas percepções emocionais; (2) em seguida, seu corpo é tomado por uma fusão de afetos, proporcionando uma experiência que ultrapassa a simples observação; (3) finalmente, esses afetos formam um território existencial perceptível a olho nu. Como explica a autora: “um desenho pode se configurar no espírito das personagens e do meu” (Rolnik, 2011, p. 33).

Ao ser afetado, o corpo-território do pesquisador-cartógrafo se insere no mesmo território do fenômeno observado, criando o que Rolnik (2011) chama de plano de consistência ou uma "cena". Esse plano é uma experiência compartilhada, vivenciada tanto por quem a produz quanto por quem a observa. Dessa forma, “a composição é efeito de uma série de imperceptíveis processos de simulação” (Rolnik, 2011, p. 32), onde o pesquisador e o fenômeno se mesclam, permitindo que sentidos se configurem de maneira única e interativa, o que me leva a afirmação de que “um desenho pode se configurar no espírito das personagens e do meu” (Rolnik, 2011, p.33).

É neste território existencial que os afetos ganham a espessura do real, pois eles se efetuem. O pesquisador-cartógrafo vê algo, sente algo e esse algo é uma máscara, ou seja, um condutor de afeto. Logo, este condutor de afeto pode ser tomado como um símbolo, um organizador que media as subjetividades e os significados, esta é a ponte que conecta o corpo-território a arkhé. Assim, o cartógrafo então, pode fazer o seu trabalho baseando-se “nas urgências indicadas pelas sensações” (Rolnik, 2011, p. 20).

Rolnik (2011) destaca que o papel do cartógrafo não é entender, mas sim “mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem” (Rolnik, 2011, p. 66) e para isso ele precisa estar atento as estratégias do desejo, ele deve “expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado” (Rolnik, 2011, p.66). O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago” (ROLNIK, 1987, p. 23), que captura, absorve e atribui significado aos movimentos de intensidades e sensações dos desejos, bem como aos modos de vida e afetos que emergem e se manifestam em seu plano afetivo e ao seu redor, nutrindo-se de diversas linguagens.

Assim, compreendo que assumir o papel de cartógrafo nesta pesquisa implica estar atento a um tipo de sensibilidade que me conduza ao motor da criação de sentido. Para isso, absorvo materiais de todos os sentidos, abandono racismos frequentes, linguagens e estilos, realizando um verdadeiro giro em busca de praticar minha desobediência epistêmica. Ao longo do percurso, descubro quais materiais de expressão, quando misturados a outros, e que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem meu corpo-território no encontro com os corpos-território que pretendo evidenciar. Dessa forma, “o outro deixa de ser um objeto de projeção de imagens preestabelecidas [...] e se torna uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência” (Rolnik, 2011, p. 12).

A partir deste ponto, é essencial traçar alguns caminhos que demonstrem como a cartografia sentimental, enquanto metodologia, me fornecerá as ferramentas necessárias para

embasar meus métodos de coleta de dados. Esses métodos não apenas possibilitam a passagem dos afetos, mas também os métodos de análise que me permitirão mergulhar, apreciar e entender como os afetos se manifestam e ganham a espessura do real. Para isso, retomarei o objetivo geral deste trabalho, bem como os objetivos específicos, para articular a metodologia e explicar como ela atenderá a cada um deles.

Como já exposto no capítulo introdutório, esta pesquisa tem como objetivo geral “compreender de que forma o corpo-território de Rachel Reis e Majur desenha elementos mitológicos e da cultura negra relacionados aos valores civilizatórios afro-brasileiros”. Para isso, utilizarei os conceitos que dialogam com a cartografia sentimental, a fim de evidenciar como os elementos mitológicos da cultura negra são desenhados pelos corpos-território das artistas e os valores civilizatórios a eles associados. A partir desse ponto, é possível considerar o desenho realizado pelos corpos-território dessas artistas como a constituição de um território existencial, onde os afetos se materializam por meio de cores, vestimentas, gestos e poses. Dessa forma, uma fotografia, que atua como catalisadora de afetos, se configura como uma paisagem psicossocial.

Por ser o afeto uma ação entre corpos, e arrastarem os corpos para outros lugares, é ao observar uma fotografia, como a capa do álbum *Meu Esquema* de Rachel Reis ou a de *Ojunifé* de Majur que sou levado para o lugar da memória continuada, ou seja, a ancestralidade. Sodré (2017, p.109) entende a ancestralidade como a “vigência  tica do discurso de funda o do grupo, em que se enla am princípio e fim”, ou seja, a ancestralidade é uma memória continuada que perpetua os valores civilizatórios de um grupo,   também uma memória mitológica que está contida em “um repertório cultural de invoca es, sauda es, cantigas, danças, comidas, lendas, parábolas e símbolos cosmológicos” (Sodré, 2017, p. 94).

Os afetos produzidos pelos corpos-territórios das artistas negras baianas me levam para o lugar da memória mitológica, pois ao lidar com os símbolos que o seu corpo desenha eu sou levado em dire o aos princípios cosmológicos que são os orixás nagôs (Sodré, 2017). Logo para coletar estes dados eu experimento ferramentas que me permitam não são evidenciar quem são esses orixás nas imagens que serão analisadas das cantoras, mas que me levem de encontro ao lugar de onde é tirado o sumo que permite que a paisagem territorial seja criada pelas fotografias das cantoras.

Para tanto, não são vou olhar para as imagens, experienciar o território existencial criado entre mim e elas, mas irei para os mitos, it s e *orikis*, antes propagados de maneira oral,

mas que agora estão eternizados e organizados em materiais bibliográficos que são verdadeiros portais para a memória mitológica iorubá (nagô).

Logo, utilizando a cartografia sentimental como método de criação de dados este será o percurso desenvolvido:

- No primeiro momento será feita uma imersão em imagens que acompanham a divulgação dos álbuns das duas cantoras, “Meu Esquema” de Rachel Reis e “Ojunifé” de Majur, onde estão inscritas em seus corpos-territórios a memória mitológica;
- Em seguida, destas imagens, serão cartografados os elementos que desenham a paisagem psicossocial, ou seja, a paisagem que emerge do material e do emocional, que não é fixa, mas algo que se transforma a medida que é representado. Ela pode ser afetada por encontros com o outro, gerando ações, paixões ou afetos. Pode-se dizer, portanto, que a paisagem psicossocial é ao mesmo tempo material, semiótica e social (Rolnik, 2017). Nesta pesquisa constituem essa paisagem psicossocial: os mitos, cores, adornos, vestimentas, poses e gestos;
- Feito isso, o conhecimento prévio do pesquisador-cartógrafo será usado para demarcar qual mito, ou princípio cosmológico (orixá) está sendo representado pela cantora;
- Será também feita, uma pesquisa no google de entrevistas, escritas, em áudio, ou vídeo, no recorte de tempo que sucedem os lançamentos dos álbuns das cantoras, que será do mês de janeiro de 2021 a dezembro de 2023. Nestas entrevistas serão selecionadas falas que deem pistas sobre a relação das artistas com sua ancestralidade;

Finalmente, elementos com a mesma relação afetiva serão extraídos de fontes bibliográficas que narram os mitos dos orixás, itãs e orikis. Esses elementos, incluindo cores, adornos, vestimentas, poses e gestos, serão organizados em um mapa, associando cada orixá a esses símbolos para compor uma paisagem psicossocial alinhada com as fotos escolhidas.

O percurso de seleção de dados me permitirá, enquanto pesquisador-cartógrafo, dar passagem aos afetos, codificando-os como símbolos para que a compreensão dos dados seja realizada. Na procura por uma matéria de expressão pela qual existo, fico admirado, satisfeito: posso, enfim, dispensar meu próprio fator de afetação. A cartografia sentimental será utilizada também como método de análise e seguirá os seguintes passos:

- Mapear os mitos iorubás, itãs e orikis, analisando como as descrições dos orixás em termos de cores, gestos, poses e vestimentas carregam a memória continuada do grupo, ou seja, seus valores civilizatórios afro-brasileiros. Essa análise inicial visa entender como cada aspecto visual dos orixás reflete valores identitários e estabelecer uma base de comparação com as estéticas de Rachel Reis e Majur;
- Evidenciar como os elementos cartografados nos mitos estão conectados aos valores civilizatórios afro-brasileiros;
- Cartografar o corpo-território de Rachel Reis e Majur examinando como as artistas utilizam vestimentas, poses, gestos e cores, interpretando essas escolhas como formas de comunicação visual que dialogam com os valores e emoções identificados nos mitos. O foco será observar como as performances das artistas representam características mitológicas dos orixás, revelando a relação de suas identidades visuais com a ancestralidade;
- Mapear o território psicossocial criado a partir da conexão entre os mitos dos orixás e as representações visuais de Rachel Reis e Majur, considerando como ambos evidenciam os valores civilizatórios afro-brasileiros. A análise se deterá em como as emoções e os valores civilizatórios são expressos visualmente nas fotografias de Rachel Reis e Majur, transformando suas paisagens psicossociais em espaços onde os valores e emoções dos mitos se manifestam visualmente. Para isso o mapa criado no percurso de coleta de dados será utilizado para tensionar os mitos, as paisagens psicossociais criadas pelas cantoras.

Assim, seguindo este percurso “As cartografias vão se desenhando ao mesmo tempo (e indissociavelmente) em que o território é construído pelo corpo: um não existe sem o outro. Concluindo, a produção do desenho é, ao mesmo tempo, produção de realidade, sendo ela material, semiótica e social” (Rolnik, 2011, p. 46).

É importante salientar, que a metodologia escolhida, junto com a descrição dos métodos contempla os objetivos específicos expostos no capítulo inicial, sendo eles: 1) Identificar os mitos afro-brasileiros desenhados através do corpo-território da artista baiana; 2) Cartografar os elementos mitológicos da cultura negra na estética da artista; 3) Evidenciar os valores civilizatórios afrobrasileiros e o desenho visual nas obras da cantora em foco.

Em vista disso, entende-se que o objetivo específico 1 está contemplado na etapa de mapear os mitos iorubás, itãs e orikis, analisando as descrições dos orixás em termos de cores, gestos, poses e vestimentas. Já o objetivo específico 2 corresponde à etapa de cartografar o

corpo-território de Rachel Reis e Majur, onde se examina como as artistas incorporam vestimentas, poses, gestos e cores em sua identidade visual. Por fim, o objetivo específico 3 relaciona-se com a etapa de evidenciar como os elementos cartografados nos mitos estão conectados aos valores civilizatórios afro-brasileiros e também com a análise do território psicossocial criado a partir da conexão entre os mitos e as representações visuais das artistas.

É assim que o movimento do desejo, as linhas de afeto, vão ganhando a espessura do real enquanto eu, como pesquisador-cartógrafo, mergulho no território existencial criado entre o corpo-território das cantoras e o meu. Desta forma, a pesquisa se tornará uma co-criação, onde, ao submergir, trago comigo as paisagens psicossociais que compunham os territórios onde me encontrava. Os lugares para onde fui levado pela afetação evidenciam os bordados que conectam nossas histórias, construindo um diálogo entre as experiências vividas. Essa intersecção entre os corpos-territórios e as emoções me permitirá mapear e entender como as narrativas pessoais se entrelaçam com os mitos e os valores civilizatórios afro-brasileiros, transformando a pesquisa em um espaço de troca e descoberta.

Portanto, ao abraçar a cartografia sentimental como minha metodologia, não apenas me permito descolonizar a minha visão, mas também criar um espaço onde os corpos-território de Rachel Reis e Majur possam falar por si mesmos, desenhando uma narrativa rica em afetos e significados que ecoam profundamente em minha própria experiência.



#### 4.1. Corpo-território mídia primária insurgente e espaço de comunicação visual

Venho demarcando no decorrer deste texto que a matéria dele é o corpo. O corpo que é território. O corpo-território. E por conseguinte, este corpo-território, não é só o dos fenômenos que observo e que cocriam comigo este documento científico, mas também o meu. Nas andanças do mestrado em que o cumprimento de créditos através de disciplinas se coloca como algo obrigatório, assim como o Estágio e Docência - onde tive o privilégio de ter como guia a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marise de Santana – a minha pesquisa, ainda embrionária foi tensionada em diversos momentos. Uma das perguntas que a mim foi feita, especificamente pela referida docente Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marise de Santana reverberou por dias em minha mente, “como eu conseguiria traduzir a minha produção científica para os alunos da graduação, deixando objetivo o que era corpo-território, mito/itã e desenho?”

Esse questionamento fez com que eu buscasse um entendimento ainda mais profundo sobre a minha pesquisa, pois para simplificá-la, antes de qualquer coisa, eu precisava sofisticá-la, afinal, como disse sabiamente Clarice Lispector em seu esplendoroso romance *A Hora da Estrela* “Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho”. Consequentemente, o itinerário que se colocou à minha frente com a pesquisa, fora de fato muito trabalhoso.

Os meus questionamentos, levados ao Prof. Dr. Eduardo Miranda renderam diversos momentos de debate e discussão, não só em dias de orientação, assim como através de mensagens trocadas via redes sociais. Foi percorrendo este caminho que me surgiu um pensamento “Se o corpo-território é o lugar zero de produção de sentidos (Miranda, 2020), logo ele também se comporta como um espaço de comunicação visual, afinal é através dele que as trocas simbólicas são efetuadas, que os processos de semiose se materializam, que o enunciado ganha forma, contexto e demarcação”. Em vista disso, eu tinha uma perspectiva teórica que poderia guiar parte do meu trabalho e me levar diretamente para a cartografia das imagens de Rachel Reis e Majur que através de uma performance visual evocava mitos afrobrasileiros.

No entanto, nada é de fato tão simples quanto parece, afinal se eu tinha uma perspectiva teórica que poderia me guiar na construção da minha pesquisa, eu precisava ter embasamento e referências que a apoiassem. Além disso, neste percurso, ainda não havia ficado nítido para mim o que a afirmação de que o corpo-território é um espaço de comunicação visual significava e qual lugar que ele ocuparia dentro do meu texto de dissertação.

Desse modo, eu precisei me afastar por um momento do processo cartográfico de olhar e dar passagem para os sentidos presentes na performance visual de Rachel Reis e Majur e pensar a comunicação visual através de uma ponte feita pela perspectiva do corpo-território. Foi assim que desemboquei em alguns conceitos de autores que me permitiram construir de maneira sólida o que aqui nesta pesquisa se entende quando se fala que o corpo-território é um espaço de comunicação visual.

Em termos mercadológicos, considerando a lógica do sistema/mundo colonial/moderno que prioriza o consumo, Zuin (2003) classifica o corpo como um outdoor ambulante, ou seja, os sujeitos exibem em seus corpos marcas, estéticas e símbolos que transformam o próprio corpo em um espaço de propaganda. Além disso, esses símbolos funcionam como um complemento da identidade dos sujeitos, que buscam por meio da apropriação da aura da marca se reposicionar em sociedade através de poder e status que estas auferem. Todavia, partindo da afirmação de que o corpo é um território e que nele e através dele se produzem sentidos, eu desenho o alicerce para fundamentar que o corpo-território é um espaço de comunicação visual, e não um receptáculo propagandístico.

Miranda (2024, p. 44) explicita que “o homem na visão das caravelas só pode ser concebido como um corpo humano a partir de uma tomada de valor produtivista que o distingue dos elementos naturais”, pois é a partir dessa perspectiva que se consubstancia através da lógica colonialista que atravessa os sujeitos, que o corpo é também mais um produto que pode ser explorado no sistema/mundo colonial/moderno. Portanto, para entender o corpo-território como produtor de sentidos, é preciso buscar fundamentos em epistemologias que fujam da lógica colonialista que separa o corpo da produção de saberes. Assim cartografando e geolocalizando o conhecimento encontro respaldo nas filosofias africanas “com foco na tradição iorubá, para qual o corpo é compreendido como constructo provido de energia vital e que está no mesmo patamar de igualdade de todos os outros elementos constitutivos da natureza” (Miranda 2025, p. 43). Em vista disso, o pensamento nagô, pautado na ancestralidade como princípio ético (Sodré, 2017) fornece a gênese para a construção da perspectiva teórica de que o corpo-território é um espaço de comunicação visual, além de possibilitar me debruçar no que tenho

entendido como corpo-hacker. Concomitantemente a esse pensamento, Sodré (2017, p. 118) demonstra que:

o corpo é configurado como um “objeto ativo”, tal como se definem os objetos compostos de um amálgama de elementos heteróclitos (animais, vegetais, minerais). Além de sujeito, o homem é objeto, no sentido de que partilha uma condição comum a animais, minerais e vegetais, assim como às divindades, investidas de idênticos elementos. O corpo possibilita ao homem pensar a matéria, admitindo-se “coisa” em relação com o meio ambiente e com os mortos. Por outro lado, a coisa diz respeito àquilo que resiste a qualquer relacionamento do sujeito (perceber, agir, ver), portanto, àquilo de que o homem não pode prescindir na identificação do mundo, por consistir numa unidade de resistência à variação ou à heterogeneidade, ou seja, uma irredutibilidade que garante a permanência da Arkhé.

Neste caso é a arkhé quem dá forma ao que é comunicado pelo corpo – todos os elementos que compõe o universo e o que nele existe – é o princípio fundante que propicia que ele signifique, assim como na cartografia sentimental, onde o pesquisador-cartógrafo utiliza a linguagem que dá passagem aos sentidos, é o corpo fazendo uma ponte através da arkhé que produz mensagens e se comporta como espaço de comunicação visual. Martins (2024) define o conceito de arkhé como princípios inaugurais, “àquilo que traduz e imprime sentido” (Martins, 2024, p. 62). Neste encaixe a própria Leda Maria Martins (2024) concebe o termo oralitura, que se volta para o âmbito da performance onde o gesto e a voz articulam no corpo epistemes e saberes filosóficos de naturezas distintas que reverberam de forma ontológica no sujeito, como um modo de inscrição no tempo e na memória. Sodré (2017) complementa esse pensamento ao dizer que para além do que é carnal, a corporeidade, ou seja, as representações do corpo “podem ser concebidas como um território onde se entrecruzam elementos físicos e míticos, coletivos e individuais, erigindo-se fronteiras e defesas” (Sodré, 2017, p. 130). Em vista disso a arkhé como princípio fundante é atualizada através da performance ritual que se inscreve como oralitura no corpo.

Apesar do foco na performance ritualística Martins (2024, p. 41) postula que a oralitura não gravita exclusivamente ao redor dos rituais, mas também numa:

variedade imensa de formulações e convenções que instalam, fixam, revisam e se disseminam por inúmeros meios de cognição de natureza performática, grafando pelo corpo imantado por sonoridades, vocalidades, gestos, coreografias, adereços, desenhos e grafites, traços e cores, saberes e sabores, valores de várias ordens e magnitudes, o logos e as gnosés afroinspirados assim como diversas possibilidades de rasura dos protocolos e sistemas de fixação excludentes e discricionários”

Destarte o corpo-território, enquanto espaço de comunicação visual, não se limita a transmitir significados predefinidos, mas se manifesta em um processo de compreensão ativa por parte do espectador, ele se torna um ambiente da memória ao recriar e transmitir “pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, formas e técnicas de criação e de transmissão”

(Martins, 2024, p. 47). O sentido dos gestos não é algo dado, mas algo que se realiza pela interação, sendo retomado e interpretado a partir da experiência mútua. Essa interpretação não é uma simples operação cognitiva, mas um ato que envolve a reciprocidade entre as intenções expressas pelos gestos do outro e as intenções que projetamos em nossa própria conduta. No corpo-território, a comunicação se dá como se a intenção do outro habitasse o meu corpo e as minhas intenções habitassem o seu, evidenciando uma troca simbólica que transcende o verbal e se concretiza na visualidade e na performance, instituindo o comum. O corpo, assim, torna-se um território compartilhado de significação, onde gestos, posturas e expressões visuais criam narrativas compreendidas no encontro entre os sujeitos. Esse lugar de trocas, da criação do comum, onde o corpo-território opera como espaço de comunicação visual, constitui o alicerce do qual emerge o corpo-hacker

Construído essa perspectiva é possível buscar em outras referências, ideias que se assemelham e que reforçam a ideia do corpo-território como espaço de comunicação visual. Merleau-Ponty (1999, p. 108) em afirmação eloquente diz “Considero meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo”. Partindo deste lugar, ele reconhece que o corpo é também “um modo do espaço objetivo” (Merleau-Ponty, 1999, p. 108). Ao ser demarcado como corpo-território, este pode ser considerado um catalizador de significados, nele a experiência que possibilita a percepção de algo, confirma a inscrição de memórias, histórias, significados que possibilitam a passagem dos afetos para o plano do real (Rolnik, 2011). Assim se constitui a comunicação visual no corpo-território como espaço simbólico de construção de sentidos.

Weil e Tompakow (2003) afirmam que o corpo é um meio de comunicação; por meio dele, gestos, expressões e movimentos compõem uma linguagem que pode ser compreendida pelo outro. No entanto, apesar de reconhecer a relevância desse saber para a construção desta perspectiva teórica, é necessário pontuar que os autores partem da premissa de que os gestos possuem caráter universal, ancorados na ideia do lugar zero de neutralidade cultural. Essa visão, contudo, desconsidera as especificidades culturais, ignorando que as formas de comunicação corporal variam entre contextos socioculturais distintos. Esse viés universal pode contribuir para ontocídios, apagando conhecimentos e práticas corporais particulares de culturas subalternizadas. Feita essa ressalva, é possível considerar o que os autores afirmam de forma resignificada: o corpo fala, produz uma linguagem própria e comunica-se através de símbolos visuais, como gestos, expressões e movimentos (Weil; Tompakow, 2003).

Ao chegar neste ponto do texto em que uma encruzilhada de saberes alicerçada por pensadores que partilham de uma episteme afrocentrada erigida da margem, eu enquanto pesquisador-cartografo vislumbro possibilidades não só para fortalecer a perspectiva conceitual do corpo-território como espaço de comunicação visual, mas também criar uma fissura no pensamento eurocêntrico que constrói a academia no sistema/mundo colonial/moderno para propor o entendimento de que o processo comunicacional se trata de uma performance.

Em termos cartográficos quando um sujeito se coloca diante de outro sujeito ou de híbridos, ele é cooptado por um processo de afetação que propícia a produção de sentido dentro de um território existencial, uma máscara ganha forma, ela é “efeito de uma série de imperceptíveis processos de simulação” (Rolnik, 2017, p. 32). Sob essa perspectiva a afetação se materializa através da máscara que simula o real, ilusão ou fantasia que resulta nas emoções, “esses afetos que, embora constituídos em via de acesso, impedem a visão adequada da singularidade do real” (Sodré, 2016, p. 46), portanto ele é simbólico e reflexivo, o seu entendimento pressupõe um conhecimento de códigos culturais que compõe o seu universo. O processo comunicacional, portanto, se dá através de um tecido performático, com atos de transferência “que alude à reiteração da ação performada, sua repetição no tempo e como tempo e duração, assim como a sua simultânea efemeridade” (Martins, 2024, p. 38). Logo, pensando nos termos do corpo-território enquanto espaço de comunicação visual a relação de afetação é performática, pois o sentido emerge do encontro entre corpos, máscaras e afetos — uma comunicação que se dá antes mesmo da linguagem verbal, na materialidade sensível do corpo-território.

Em consonância com esse fio reflexivo, Baitello Junior (2014, p. 45) reforça a atuação performática do processo comunicacional ao dizer que:

Quando duas pessoas se encontram, ocorre uma intensa troca de informação, e portanto um intenso processo de comunicação por meio de inúmeros vínculos, inúmeros canais, inúmeras relações, conexões e linguagens. Quando dois corpos se encontram, ocorre uma troca de informações visuais, olfativas, auditivas, táteis, gustativas, dependendo do tipo de encontro – por exemplo, duas pessoas que se beijam trocam informações gustativas. Existe assim um processo de comunicação extremamente complexo através dos sentidos e de distância, a audição e a visão, e dos sentidos de proximidade, olfato, paladar e tato.

Além disso Baitello Junior (2014) traça uma linha de raciocínio onde define o corpo como uma mídia primária, ao discutir a palavra mídia e a sua relação com a imprensa, o rádio, tv e a internet, que para ele afinal, “a comunicação começa muito antes dos meios de comunicação de massa” (Baitello Junior, 2014, p. 45).

#### **4.2. Na encruzilhada de Exu, a comunicação constrói o comum**

Posto que o corpo-território é um espaço de comunicação visual, tecendo um elo com o corpo enquanto mídia primária, sigo nesta travessia para refletir sobre o que é comunicação e como o pensamento decolonial, em consonância com os fenômenos que cocriam esta dissertação, revelam o processo de produção de sentidos. Nesse encaixe, a figura de Exu emerge como aliado para pensar, o processo comunicacional através da perspectiva da decolonialidade.

Tomo como ponto de partida o pensamento de Berlo (1997) que entende a comunicação como um processo que necessita de alguns elementos para se estabelecer. Dentre eles destaca-se: a fonte, o lugar de onde parte a comunicação com intencionalidade, pois toda comunicação tem um objetivo; o codificador, os elementos que simbolicamente vão comunicar – as palavras, por exemplo, comunicam um discurso, sejam elas escritas ou faladas, mas também os gestos, as cores e outros símbolos visuais; a mensagem, que é onde está o cerne da comunicação, carregando os sentidos; o canal, o meio por onde a mensagem é transportada – no caso, mídias sociais, aplicativos de mensagens, chamadas de vídeo, entre outros, são exemplos de canais; por fim, o receptor, aquele que recebe a mensagem, a decodifica e apreende seus significados por meio dos códigos simbólicos que ela carrega. Neste ponto, resumidamente, entende-se comunicação como a produção de uma mensagem de um sujeito para outro.

No entanto, é preciso deslocar-se do pensamento eurocentrado que trata a comunicação como algo técnico desconsiderando a sua mídia primária de produção de sentido – o corpo, para erigir, como tenho feito em toda esta pesquisa, um pensamento que vem da margem, uma filosofia que bebe da arkhé e dos valores civilizatórios afrobrasileiros. Navegando nestas águas, é preciso portanto, trazer Exu para o centro desta tecitura, pois, ao entendê-lo como princípio cosmológico, atrelado a comunicação, é possível estabelecer uma outra linha de pensamento que refute o que foi estabelecido pela colonialidade do saber.

O pensamento nagô subjetiva Exu como um elemento dinâmico, ele está presente em todas as coisas, como os animais, as árvores, os peixes (Sodré, 2017). Na mitologia iorubana, Exu tem o domínio sobre as encruzilhadas, e isto se revela no Itã “Exu ganha poder sobre as encruzilhadas” (Prandi, 2003). Para Martins (2024, p. 51) a encruzilhada “é um lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação”. A encruzilhada é o local onde acontecem as trocas e os tensionamentos, onde o divino e o humano se encontra, e é neste lugar, que Exu se estabelece, pois após ajudar Oxalá na criação dos humanos e ser o meio regulador das oferendas que chegavam até esse orixá, ele recebe o seu pagamento.

A partir deste lugar, emergindo da encruzilhada, é possível pensar na comunicação como um processo performático, como já pontuado anteriormente, mas também de trocas simbólicas, multilateral em que todos os sujeitos envolvidos nele tem uma participação ativa. Esse processo está situado dentro de uma cultura, pois os códigos utilizados para materializar os afetos e sentidos são estruturados dentro de um espaço específico. Para Sodré (1983, p. 11) “todo agrupamento humano só se torna possível mediante uma coerência interna”, assim a comunicação funciona como mediadora, uma troca que se estabelece reciprocamente através de “estímulos, imagens, símbolos, mensagens” (Sodré, 1983, p. 11).

Assim, enquanto em Berlo a comunicação é pensada de maneira unilateral, ao trazer Exu para o centro desta discussão, ela se torna um um lugar de trânsitos, desvios e retornos, onde os sentidos se refazem na passagem pela encruzilhada. Neste ponto, corpo-território que é espaço de comunicação visual, mas também pode ser lido como a mídia primária, é o território onde Exu se manifesta instaurando um fluxo comunicacional entre o divino e o humano, entre os afetos e os sentidos que deles irrompem.

A comunicação enquanto domínio de Exu se constrói em “dupla consciência, uma dupla crítica atuando no imaginário do sistema mundial colonial/moderno e da modernidade/colonialidade” (Mignolo, 2020, p. 125), pois proporciona um giro e uma fissura no entendimento de um campo epistemológico completamente cooptado pelas colonialidades. Seguindo este itinerário, é também importante pensar o princípio cosmológico deste orixá como o de devorar, sem o intuito de destruir, mas sim para reconfigurar, como propõe Miranda (2022, p. 30):

A ideia da boca que tem fome, que quer comer o mundo precisa ser compreendida como uma ação decolonial afro-brasileira que antecede, em séculos, a expansão colonizadora, e que, portanto, desde África já ensinava aos corpos-territórios que estes, para preencher as lacunas das suas incompletudes culturais, deveriam devorar o diferente. Contudo, devorar não no sentido de aniquilar. Longe disso, devorar na perspectiva de não se limitar ao campo da visão, romper a razoabilidade da cosmovisão. Devorar no sentido de cheirar, degustar, tocar, se arrepiar, mastigar, exercitar/permitir que todos os sentidos do corpo sejam revirados. Este movimento é um convite para ter as experiências epistêmicas que não subjugam as outras culturas apenas ao visual e determinar o que pode e o que não pertence ao Outro, ao diferente.

Esse devorar de Exu pode também ser entendido como um transitar, pois, ao experimentar de tudo e ter o contato com outras formas de ver, ser, criar, saber, que constroem o mundo, fazem dele um mediador simbólico e agente de escuta ativa, como é contado no prólogo do livro Mitologia dos orixás (Prandi, 2001, p. 17) conta uma história do orixá Exu, na qual:

Um dia, em terras africanas dos povos iorubás, um mensageiro chamado Exu andava de aldeia em aldeia à procura da solução para terríveis problemas que na ocasião

afligiam a todos, tanto os homens como os orixás. Conta o mito que Exu foi aconselhado a ouvir do povo todas as histórias que falassem dos dramas vividos pelos seres humanos, pelas próprias divindades, assim como por animais e outros seres que dividem a Terra com o homem. (...) Assim ele fez, reunindo 301 histórias, o que significa, de acordo com o sistema de enumeração dos antigos Iorubás, que Exu juntou um número incontável de histórias. Realizada essa pacientíssima missão, o orixá mensageiro tinha diante de si todo o conhecimento necessário para o desvendamento dos mistérios sobre a origem e o governo do mundo dos homens e da natureza. (Prandi, 2001, p.17)

Este itã enfatiza a importância de uma troca simbólica e coletiva de sentidos. A comunicação, que se constrói através do pensamento filosófico da arkhé afrobrasileira, é compreendida como um processo de veiculação de experiências, onde o conhecimento é desenhado na interação empática entre os envolvidos. Ao ser afetado por cada história, cada voz, e acolhê-las, Exu demonstra uma forma de produção do comum que reconhece não só a diversidade esvaziada de sentido, mas também a diferença. A escuta torna-se, portanto, fundamento do conhecimento.

Neste encaixe Muniz Sodré (2014, p. 9) propõe uma definição de comunicação onde afirma que comunicar é “vincular, relacionar, concatenar, organizar ou deixar-se organizar pela admissão constituinte, intensiva e pré-subjetiva do ordenamento simbólico do mundo”. A lógica de Exu, portanto, ao reunir histórias, não intenta organizar o mundo, mas escutá-lo, compreendê-lo e transformá-lo. Com o seu princípio cosmológico ativo nas encruzilhadas, que se dão através do corpo, é possível aprender que comunicar não é simplesmente transmitir, mas sim criar junto.

A travessia que possibilita esta discussão ontológica sobre o processo comunicacional encontra no princípio cosmológico de Exu e no pensamento nagô as ferramentas para se pensar o processo comunicacional, não como uma ferramenta do sistema/mundo colonial/moderno, como estratégia de manipulação, mas como a criação do comum, lugar que Sodré (2016, p. 69) trata como “plural manifestado na totalidade das vinculações humanas, que não se deixa definir nem como uma unidade universal abstrata nem como uma centrifugação de diferenças” e completa definindo-o como “sintonia sensível das singularidades, capaz de produzir uma similitude harmonizadora do diverso” (Sodré, 2016, p. 69).

Enquanto Berlo (1997) conceitua a comunicação como um processo unilateral, em Sodré (2016) ele ganha a conotação do diverso, já em Exu, ele é entendido como um processo de tensão das diferenças, pois a comunicação se estabelece nesse lugar de trocas. O processo de manipulação de sentidos que pressupõe a comunicação como ferramenta do sistema/mundo colonial/moderno, que a retira do lugar da experiência de construção do comum, é o que Erick Torrico (2019) vai chamar de in-comunicação, que é a subalternização do outro através da

comunicação, ou seja, o uso de signos para a persuasão do outro, transformando-o em um número para aquisição de lucro. Quando há um emissor em posição de poder que utiliza ferramentas e tecnologias midiáticas para transmitir mensagens que não são abertas à interpretação ou à recriação do receptor, estamos diante de um processo de persuasão. A mensagem deixa de ser partilhada e passa a ser imposta. Nesse contexto, o receptor é alienado de sua agência, ou seja, da sua capacidade de viver a comunicação, e passa a ser apenas um alvo da persuasão, um objeto, um corpo subalternizado.

### **4.3.A mídia colonial e o corpo-hacker**

Enquanto pesquisador-cartógrafo graduado em publicidade, um questionamento que surge e que me faz tatear o caminho que dá vida a esta pesquisa é “qual o lugar que meu corpo-território ocupa dentro dos processos comunicacionais?”. Neste encaixe ao pensar em comunicação como um constructo coletivo, consigo responder a esta questão ao compreender que no processo de trocas simbólicas, e não puramente da manipulação de símbolos, eu participo ativamente da construção de campo sócio, ou em termos cartográficos, do território existencial que se forma entre quem comunica e quem observa.

Entretanto, ao voltar a minha percepção para o estudo do campo da comunicação, é possível visualizar que os processos comunicacionais que se pautam numa centralidade colonialista, não se dão desta forma, ou seja, na criação mútua de produção de sentidos. Torrico (2019, p. 13) coloca que a comunicação vista pela ótica colonial se dá mecanicamente num processo onde “o significado é preestabelecido ou que pode até deixar uma margem mínima para alguma interpretação diferenciada, mas sem afetar a espinha dorsal da relação emissor-receptor, composta pelo unilateralismo e pela hierarquia”. Pautado nesta lógica, a comunicação se torna um instrumento de desumanização, perdendo o seu caráter de construção do comum. Assim a pergunta que fica é, como esse processo se dá? E como corpos-territórios subalternizados podem criar formas de enfrentamento a ele?

A comunicação se dá através das mídias, seja pelo corpo-território quando considerado mídia primária - ou como postulado nesta pesquisa um espaço de comunicação visual - ou através de suportes que permitem a passagem da mensagem de um sujeito para o outro. Este processo que acontece de maneira democrática nas sociedades primitivas perde a sua horizontalidade e se torna mecânico com o advento da modernidade, que forja no período das grandes navegações o sistema/mundo colonial/moderno e as colonialidades que interpelam os sujeitos. Assim, como afirma Torrico (2019) a verticalização da comunicação acontece quando há um emudecimento dos oprimidos, como é o caso dos povos originários que habitavam a

américa pré-colombiana, assim como dos povos africanos que foram escravizados e privados de sua dignidade humana.

A separação dos grupos humanos em dois “o dos (auto)considerados genuinamente humanos (e, portanto, “superiores”) e o dos qualificados como carentes de humanidade (os “sem alma” e “descartáveis”)” (Torrico, 2019, p. 102), viabiliza uma in-comunicação, onde os de cima, não estão interessados em falar com os de baixo, buscando apenas silenciá-los num processo que perpassa a desumanização, aculturação e, como já mencionado anteriormente, ontocídios e epstemicídios. E nesta esteira que a comunicação, se torna uma ferramenta colonial, onde o emissor é privilegiado em detrimento de uma massa anônima – desumanizada e subalterna – que precisa ser orientada.

Destarte, as mídias – ou os meios por onde os sentidos são veiculados – ganham o seu papel de ferramenta que serve como o aparato tecnológico e ideológico que sustenta o capitalismo de vigilância e de dados, permitindo a extração de valor e a manipulação da subjetividade em escala global, enquanto depende de um extrativismo material violento nas periferias do capital (Faustino; Lippold, 2023). Portanto, as colonialidades, são reforçadas através da captação de dados através da tecnologia e disseminada através de um processo simbólico e midiático, tomando aqui os símbolos como “sínteses sociais, resultantes de elaboração de grandes complexos de imagens e vivências de todos os tipos” (Baitello Junior, 2019, p. 24). Muniz Sodré (2016, p. 109) caminhando por esta trilha aponta para uma sociedade midiaticizada, ou seja, “movida por tecnologias da informação e da comunicação que se baseiam em dígitos e imagens”.

Concomitante a este pensamento, Midiã Noelle (2025) fazendo um recorte para a comunicação escrita, onde a veiculação de sentidos é feita através da mídia impressa – jornais e revistas – aponta para a instrumentalização das mídias para a perpetuação do racismo. Assim, através da verticalização da comunicação, o sujeito-emissor, privilegiado pelo lugar onde ocupa, mobiliza sentidos – contidos em imagens e utilizando a tecnologia – para propagar a monocultura eurocentrada que subalterniza os corpos-territórios que diferem as suas normas. Essa lógica ganha potência através da midiaticização da sociedade onde as imagens midiáticas que regem as relações em sociedade, são espelhadas em modelos hegemônicos alicerçados nos moldes dos mercados globais. Assim, surge o que Miranda (2025, p. 66) denomina corporavela, ou seja:

Um substrato essencial na ramificação das colonialidades que se convertem na naturalização do modelo de sociedade que se constitui humana como marco político da branquitude e da heterossexualidade compulsória, as

quais rechaçam qualquer relação intrínseca do homem com a natureza [...]

O corpo-caravela é o lugar onde as colonialidades se materializam, potencializadas pelas imagens da mídia, se constroem em um ambiente midiaticizado onde as big techs reduzem o chamado Sul global a um mero território de mineração extrativista de dados informacionais. O colonialismo digital é, portanto, uma atualização dissimulada da lógica da exploração imperialista do capitalismo neoliberal, que cria a ilusão de autonomia e liberdade, opacizando a precarização, a superexploração e a manutenção de uma divisão internacional do trabalho desigual (Faustino; Lippold), ou seja, utilizando-se da comunicação como um processo verticalizado, onde as colonialidades são camufladas, mas sem perder a sua função de subalternizar corpos, colocando-os à margem, dentro de uma lógica colonial, que possui o seu alicerce no eurocentrismo e na monocultura dele advinda. Assim, Miranda (2025, p. 67) aponta para o estabelecimento do corpo-caravela enquanto um “elemento subjetivo que obedece a uma arquitetura pautada em símbolos e signos que estão estrategicamente ordenados por uma engenharia altamente tecnológica que tem consolidado o cimento das colonialidades”.

Portanto, é necessário demarcar que a ação da mídia colonial age sutilmente nas engrenagens do sistema/mundo colonial/moderno, como uma ferramenta tecnológica de manutenção do status quo. Nesse processo, a comunicação perde o seu caráter de criação do comum e torna-se um receptáculo para a propagação de informações que, vale destacar, cooptam corpos, moldam a cultura, a política, a sociedade e tudo aquilo que a compõe. Concomitantemente a isso, desloco meu pensamento para compreender como essa mídia colonial, numa sociedade midiaticizada, atua na produção de bens culturais para o consumo. Dessa forma, para entender como esse funcionamento se materializa na indústria da música — espaço no qual se inserem os fenômenos cartografados, Rachel Reis e Majur — torna-se necessário retomar o conceito de Indústria Cultural desenvolvido por Adorno e Horkheimer (1985).

Kalina Vanderlei Silva e Maciel Henrique Silva (2013, p. 225) conceituam a indústria cultural como: “a produção e disseminação de produtos culturais para consumo em massa, ou seja, o consumo de um grande número de pessoas em diferentes lugares, independentemente das particularidades culturais”. Logo, Rachel Reis e Majur, enquanto artistas que produzem bens culturais transitam neste espaço onde a cultura de massa é propagada pelos meios de comunicação – as mídias – jornais, revistas, rádio, televisão e internet. Neste endosso a indústria cultural surge como uma instituição que tem como intenção “tanto manobrar quanto subordinar as pessoas, vedando efeito pretérito e a possibilidade de reação dos indivíduos alienados”

(Oliveira, 2018, p. 52), assim, se reproduz a lógica do capital no sistema/mundo colonial/moderno. Ao serem atravessados pelas colonialidades, os sujeitos são cooptados a reproduzirem a sua lógica através do próprio corpo.

No entanto, ao falar de indústria cultural, situo-me não apenas na discussão de uma indústria de bens culturais feitos para o consumo, mas também em como ela se potencializa através do colonialismo digital e mantém ativas as suas engrenagens numa sociedade midiaticizada, pois o colonialismo digital pode ser tomado como um estágio mais avançado e objetivamente invasivo da subsunção da vida humana (incluindo o lazer, a subjetividade e a cognição) à lógica do capital, um processo que a crítica da indústria cultural já havia identificado em sua gênese.

Portanto, enquanto a indústria cultural critica a mercantilização da cultura e do lazer; o colonialismo digital efetiva a mercantilização da própria experiência humana como matéria-prima (dados) a ser cultivada e vendida, convertendo o lazer em trabalho não pago (Faustino; Lippold, 2023), ou seja, o princípio da manipulação, que já existia na velha propaganda, é radicalmente aprimorado pela tecnologia, assim o colonialismo de dados não é uma simples alteração de ritmo, mas sim a manipulação intencional da cognição humana por grandes corporações empresariais para ampliar a acumulação de capitais.

Destarte, neste ponto de inflexão o corpo-caravela se concretiza “por uma adequação do corpo-território aos elementos materiais e imateriais das colonialidades” (Miranda, 2025, p. 71). Assim, a indústria cultural potencializada pelas tecnologias da informação se insere na vida cotidiana dos sujeitos, através de um processo de verticalização da comunicação, que passa a ser uma ferramenta do capital para cooptação da matéria-prima humana, que são os dados. Desta forma o sistema/mundo colonial/moderno é alimentado mantendo firmes as suas engrenagens que se estabelecem indestrutíveis.

A partir da tessitura argumentativa que se constrói até aqui, é necessário olhar para esta indústria cultural endossada pelo colonialismo digital, não apenas como um espaço de produção de bens culturais, mas também de consolidação da lógica do capitalismo neoliberal. Desta forma, os sujeitos transformados em mercadorias, alienados da potência do seu próprio corpo-território, não conseguem vislumbrar maneiras de fissurar o que está posto.

Penso em mim enquanto profissional de publicidade, que durante muito tempo fui cooptado por esta lógica, onde atuei de forma ativa na produção de sentidos contidos em mensagens que reforçam as colonialidades cotidianas. Todavia, foi a minha entrada no mestrado e o meu contato com o grupo de pesquisa Corpo-território, Educação e Decolonialidade (CNPq)

que possibilitaram uma virada epistemológica para pensar a comunicação por outro viés, que não este que coloniza os sujeitos impondo a lógica das caravelas. Dessa fissura de pensamento, onde eu me coloco como parte atuante para desestabilizar o sistema/mundo colonial/moderno, transitando entre a margem e o centro, que me desfaço do corpo-caravela, sem deixar de me apropriar das tecnologias hegemônicas, dominar a formação eurocêntrica e assim poder “traduzir para o meu próprio corpo-território e devolver para o mundo o que de fato atende aos interesses coletivos dos subalternizados” (Miranda, 2025, p. 71).

Dessa fissura epistemológica, que me desloca do corpo-caravela e de sua adequação às engrenagens do sistema/mundo colonial/moderno, emerge um outro modo de estar no mundo: um corpo que, ao reconhecer as tecnologias hegemônicas como dispositivos de captura, passa também a utilizá-las como ferramentas de reprogramação. É nesse entremeio — entre apropriação crítica e insurgência — que se engendra o corpo-hacker, um corpo-território que opera por desvio, sabotagem e contrauso. Enquanto o colonialismo digital pretende regimentar subjetividades e transformar vidas em matéria-prima para o capital, o corpo-hacker tensiona essa lógica, infiltrando-se nas brechas da própria técnica para desestabilizar seus fluxos e criar outras possibilidades comunicacionais. Se o corpo-caravela é moldado para transportar a lógica colonial, o corpo-hacker se orienta para interrompê-la, rearranjá-la e redirecionar seus circuitos, produzindo brechas, ruídos e contracondutas que reabrem o comum. Trata-se, portanto, de uma tomada de agência que não recusa a tecnologia, mas a subverte; não nega o digital, mas o hackeia; não abandona a comunicação, mas a reinscreve como espaço de disputa.

O corpo-hacker emerge na relação de territórios distintos, do centro e da margem evocando o pensamento liminar (Mingolo, 2020), ele causa uma fissura no sistema-mundo colonial/moderno, não subverte, mas transgredir, não rompe com o algoritmo da mídia colonial que sustenta a indústria cultural, mas implode suas bases utilizando de maneira estratégica os próprios dispositivos que a sustentam, ou seja, se enraíza para produzir rachaduras internas produzindo tensões.

O termo *hacker* está ligado, em sua origem, ao verbo em inglês "*to hack*" (hackear), que significa abrir uma fenda, fissurar ou rasgar. Esse sentido está implícito na ação de entrar ou abrir um sistema computacional, com ou sem permissão (Hora, 2024). No caso do corpo-hacker, hackear pode ser entendido como a produção da diferença através de uma abertura feita no sistema/mundo colonial/moderno. O hackeamento, portanto, significa explorar aquilo que não é, mas pode vir a ser.

Em decorrência disso o corpo-hacker é como um corpo-território que opera por desvio e sabotagem, ele atua como uma prática de “organização para o naufrágio em massa” (Miranda, 2025, p. 71), assim como quando “Oxum faz as mulheres estéreis em represália aos homens” (Prandi, 2001, p. 345), por não poder participar das reuniões feitas pelos orixás homens que começaram a tomar decisões e dividir os encargos das demandas da terra entre eles. É esse movimento que se encaixa numa lógica não só de resistência, mas de ativismo, de um contra-ataque que beira a margem, mas se infiltra no centro, como afirma Nego Bispo (2023, p. 46) ao defender que:

Para que espaços assim aconteçam, é preciso que as favelas avancem nos processos de composição. Numa feira na favela, as pessoas poderiam ir para conversar sobre o comportamento da polícia, para combinar coisas e fazer articulações, para estruturar e compartilhar as suas defesas. As favelas precisam piratear tecnologias, montar as suas fábricas clandestinas de bicicletas. Montam, a polícia vai tomar, e então montam de novo. Está na hora de fazer confusão, roubar e quebrar patentes! É preciso que as favelas tenham os próprios produtos, e a China é uma grande referência. Não seria possível termos celulares se os chineses não tivessem quebrado as patentes dos celulares. Eu não teria condição de me comunicar hoje; faço isso graças à pirataria. A favela precisa se especializar na pirataria de tudo o que for possível, a partir da tecnologia e da sabedoria do nosso povo.

É neste lugar de fissuras que se produz a diferença, ao trazer a margem para o centro, o corpo-hacker, constrói uma encruzilhada de saberes propiciando o surgimento de uma nova tecnologia, a que se dá pelo corpo como o enfrentamento das desigualdades, das colonialidades, da imposição de verdades, vigilâncias e punições que subalternizam os sujeitos que não se adequam as configurações de monocultura do sistema/mundo colonial/moderno. Este corpo-hacker incorpora a corpo-política, pois a sua performance se contrapõe a biopolítica, ele atua abrindo passagens entre o que é dado e o que é negado, mas não através de um processo de assimilação, mas como estratégia de desestabilização interna.

Assim, penso como possibilidade, no recorte desta pesquisa, que o corpo-hacker se fortalece através da oralitura que o corpo comunica e evidencia a arkhé contida nos mitos e valores civilizatórios afrobrasileiros, utilizando-a como estratégia sensível ressignificada através do processo de semiose que transformam a performance de Majur e Rachel Reis em um lugar de produção de saberes, filosofias, modos de ser e existir.

Em entrevista ao podcast BAHIACAST no segundo episódio do programa Calcinhas na Mesa, Majur dá pistas de como a produção da sua visualidade através do corpo – o que a torna um corpo-hacker em performance – é estrategicamente pensada para figurar entre os produtos culturais que recebem o aval da indústria cultural. A artista percebe que as capas de álbuns de *axé* ou *xirê* geralmente exibem referências como *ogãs com mãe de santo/pai de santo* ou *ogãs* e uma *baiana* no centro. Ela deliberadamente escolheu não se vestir de

baiana para evitar "segregar e recortar" o alcance do álbum. Ela temia que o público visse o signo da *baiana* e concluisse: "Candomblé eu não sou não vou ver". O seu intuito era convidar todo mundo a conhecer a cultura afrobrasileira. Esta ação de escolher um visual que desvia da norma culturalmente restritiva, a fim de ampliar a penetração da mensagem, é uma forma de produção da diferença e contestação por meio da apropriação ou intervenção nas mídias disponíveis.

Na capa do álbum *Meu Esquema* (2021) Rachel Reis utiliza posições e ornamentos que referenciam o quadro renascentista de Botticelli *O Nascimento de Vênus*, todavia, a sua leitura, e isso será aprofundado na parte da cartografia do corpo-território da artista, mostra que os aparatos, a tecnologia hegemônica foi utilizada para fazer emergir através de uma fissura, um outro desenho, a orixá da fertilidade, deusa hidrolática, Iemanjá. Neste caso, o corpo-hacker ao usar o suporte da oralitura – onde figura a arkhé, os mitos e os valores civilizatórios afrobrasileiros – se apresenta como uma tecnologia ancestral, ou seja, um corpo ancestral-tecnológico, que a partir do lugar de onde produz epistemes, abre uma fenda, mobilizando sentidos que propõe a resistência, mas também a continuidade da memória de um povo – aquele que foi sequestrado das suas terras, tolhido da sua cultura em um processo que combinou genocídio, epistemicídio e ontocídios.

Assim o corpo-hacker, antes pensado como corpo-caravela, lugar onde se promulgava as colonialidades, pode ser pensado como um lugar de reprogramabilidade para reconstruir a sua subjetividade e ativismo, mesmo que o material usado ainda seja o código fornecido pelo sistema, ou seja, transgredindo os protocolos da mídia colonial, agenciando os seus códigos, circuitos e expectativas de consumo. Na encruzilhada em que Majur e Rachel Reis se interpõe este hack é viabilizado quando códigos não previstos — cores, gestos, narrativas e presenças ancestrais que reencantam o terreno colonizado da comunicação. A partir deste entrelaçamento entre performance e corpo-hacker que se abre o campo para a análise: observar, minuciosamente, como essas artistas tensionam as engrenagens da indústria cultural e fazem emergir outras formas de existir, ver, produzir saberes e comunicar.



## CAPÍTULO 4

# CARTOGRAFIA DOS ITÃS BORDADOS NA PELE DE MAJUR E RACHEL REIS

### 5.1. Representações de Iemanjá na capa e divulgação do álbum “Meu Esquema” de Rachel Reis

Odo Iya Yemoja. Awa omode o ni  
(Saudação a Iemanjá)

“E canta na borda do mar/sereia”, entoa Rachel Reis na canção de título “Som” que compõe o seu álbum de estreia “Meu Esquema”<sup>3</sup>, e neste momento, eu como pesquisador-cartógrafo sou sequestrado por uma paisagem psicossocial que me faz imaginar a compositora e interprete da canção, como uma entidade mítica que se relaciona diretamente com as águas. As palavras que acompanham o ritmo da música, levam-me em direção aos versos do Oriki, que Poli (2019) destaca em seu livro Antropologia dos Orixás, “Velha dona do mar”, mas também a canção composta por Pedro Amorim e Paulo Cesar Pinheiro e interpretada por Maria Bethânia, Yemanjá Rainha do Mar, onde é questionado “Quem é que já viu a Rainha do Mar?”, e logo em seguida se responde: “Pescador e marinheiro/ Que escuta a sereia cantar/ é com o povo que é praieiro/ Que dona Yemanjá quer se casar”.

Nessa encruzilhada, lugar de “interseções e desvios” (Martins, 2024, p.51), em que a sereia evocada por Rachel Reis em sua música, se aproxima da interpretação de Maria Bethânia, me faz percorrer por um território existencial, no qual eu me coloco como o corpo-território de um pesquisador-cartógrafo em busca do que nasce entre, tentando “clivar as formas que daí emergem” (Martins, 2024, p. 50). Assim, faço um percurso, onde a minha memória se conecta nas espirais do tempo, onde tudo vai e volta (Martins, 2003), e eu agora não me detenho apenas as duas canções, mas volto a minha cosmopercepção para a performance de Rachel Reis e toda a estratégia sensível que acompanha a comunicação do seu álbum de estreia.

É nesse ponto, que se faz necessário apresentar a artista de forma mais detalhada, para assim como eu, quem me lê consiga ter a dimensão da sua produção artística e como ela se

---

<sup>3</sup> “Meu Esquema” (2022) é o álbum de estreia da cantora e compositora baiana Rachel Reis, indicado ao Grammy Latino. Produzido por Barro, Guilherme Assis, Cuper e Bruno Zambelli, o disco traz 12 faixas que misturam MPB, arrocha, ijexá, pop e afrobeat, com destaque para a parceria com Céu na faixa “Brasa” e o hit “Lovezinho”.

conecta aos elementos míticos e ancestrais aos quais este trabalho se propõe cartografar. Rachel Reis é uma cantora e compositora baiana nascida em Feira de Santana. A sua arte é ancestral e vem da sua mãe, Maura Reis, cantora de seresta e da sua irmã, Sara Reis, cantora de piseiro. No entanto, Rachel só assumiu a sua veia artística em 2016, após anos cantando covers em barzinhos (Aloi, 2022).

O reconhecimento da artista na cena musical se consolidou após o lançamento do seu primeiro EP em 2021, intitulado de Encosta, do qual o single Maresia a projetou nacionalmente. Já o seu primeiro álbum de estreia, “Meu Esquema” do qual a capa é material cartográfico desse trabalho, foi lançado em 2022, percorrendo diversos ritmos como: arrocha, ijexá, pagodão, afrobeat, mpb e pop, e conta com a colaboração de destaque da artista já consagrada Céu, na faixa “Brasa” (Aloi, 2022).

Em 2023, o álbum “Meu Esquema” foi indicado ao Grammy Latino na categoria de Melhor Álbum de Rock ou Alternativo em Língua Portuguesa, além da própria cantora, que também foi indicada como Artista Revelação no Prêmio Multishow e WME Awards. Reforçando a sua presença no cenário musical nacional, a música Maresia de Rachel Reis integrou a trilha sonora da novela Fuzuê (2023-2024), assim como “Bateu”, em parceria com Gilsons, na novela Renascer (2024).

É nessa encruzilhada de sentidos, mas marcado pela minha afetação pelo álbum de estreia da artista, como corpo-território, e pesquisador-cartógrafo, que dou início a cartografia que mapeia as visualidades que compõe a comunicação visual do álbum “Meu Esquema” olhando num primeiro momento para a sua capa e em seguida para as imagens de divulgação que conversam com os sentidos que são evocados. No entanto, é preciso demarcar aqui, como já foi proposto ao longo do texto, que as imagens nesta pesquisa são vistas como híbridos, ou seja, não são simples fotografias as representações do corpo-território das artistas a serem estudadas, mas repositório da cultura, da identidade, ancestralidade, emoções etc.

No entanto, no percurso ao qual me proponho fazer, a caminhada que me leva de encontro aos afetos que ganham passagem para o real, antes de ir diretamente até a capa do álbum e seus materiais de divulgação, considero necessário mergulhar no universo mítico das águas de onde emerge a “mãe cujos filhos são peixes”, a orixá Iemanjá.

“Rainha das águas que vem da casa de Olokum.  
Ela usa, no mercado, um vestido de contas.  
Ela espera orgulhosamente sentada, diante do rei.  
Rainha que vive nas profundezas das águas.  
Ela anda à volta da cidade.  
Insatisfeita, derruba as pontes.  
Ela é proprietária de um fuzil de cobre.  
Nossa mãe de seios chorosos.”

Os versos do oriki, transcrito por Verger (1981) nos introduz aos elementos que materializam o universo mítico da deusa das águas de origem iorubá. Ela não é apenas o fluxo contínuo da fertilidade, da maternidade, é também potência, instabilidade, força e realeza. Através deste conjunto de símbolos que sou guiado em direção a cosmopercepção que me aproxima da capa do álbum “Meu Esquema”, a procura daquilo que se inscreve no corpo-território da artista Rachel Reis, através da oralitura e que tem como ponto de partida a arkhé que espiraliza através do tempo.

O nome Iemanjá, deriva de Yèyé (mãe) omo (filho) ejá (peixe), que pode ser traduzido como “mãe cujos filhos são peixes”. Segundo Verger (1981) a orixá é de origem Egbá, sendo esta uma nação iorubá estabelecida na região que fica entre Ifé e Ibadan, onde se encontra o rio Yemoja. Em seguida, o culto a orixá se estabeleceu as margens do rio Ogun, onde mulheres realizavam preces e rituais em busca de fertilidade e da saúde dos seus bebês e crianças. Foram as guerras entre as nações iorubás que levaram os Egbá a emigrar para o oeste, em direção a Abeokutá por volta do século XIX. Nessa migração, os egbás não puderam levar consigo o rio Yemoja, no entanto transportaram os seus objetos sagrados e suportes de axé. Assim o rio Ogun, que atravessa a nova região onde os Egbá se fixaram, passou a ser consagrado como a nova morada de Iemanjá (Verger, 1981)

Em uma das versões do seu mito, Iemanjá é filha de Olóòkun, que em alguns territórios é lido como um deus (Benim) e noutros como uma deusa (em Ifé) (Verger, 1981). Noutra versão do mito de origem da orixá hidrolática, ela é filha de Odudua e Obatalá (Poli, 2019). No entanto, a relação entre a água, a fertilidade e a orixá, atravessa a maioria das narrativas simbólicas que constroem o seu imaginário. Noguera (2017, p. 77) destaca que a deusa:

(...) reúne tanto as qualidades geradoras da vida quanto as da morte: a orixá simboliza o mar, remetendo a um útero benfazejo. Por outro lado, indica um brutal, inconsciente, descomunal e destrutivo poder. Nós nos arriscamos a dizer: Iemanjá pode ser entendida como um signo feminino que revela que bem e mal não são substâncias distintas. O mar tanto pode afogar quem pesca como é a base de sua honra.

No itã, Iemanjá ajuda Olodumare na criação do mundo (Prandi, 2001), Olóòkun, agora Olocum é descrita como a deusa que habita as profundezas dos mares e oceanos, já Iemanjá, habita a superfície do mar, próximo da terra “com suas algas e estrelas-do-mar, peixes, corais, conchas e madrepérolas” (Prandi, 2001, p.380). É o seu encantamento com a Terra, que faz com que a deusa a enfeite com “rios, cascatas e lagoas” (Prandi, 2001, p. 381), é assim que outra deusa que tem relação com as águas surge, Oxum, vista como a dona das águas doces.

Através desse itã, elementos que compõe o universo da deusa, passam a me afetar e desenhar em meu imaginário as emoções que noutro momento serão mapeadas no corpo-

território de Rachel Reis: as algas, as estrelas-do-mar, os peixes, corais, as madreperolas, os rios, o mar. Tudo dela flui e em direção a ela me leva: Iemanjá.

Nas narrativas em que é filha de Obatalá e Odudua (Prandi, 2001, p. 382) Iemanjá teve um irmão chamado Aganju (Terra firme) e por ele foi desposada. Da união com ele, nasceu Orungã. Entretanto, o filho da deusa nutria por ela um desejo incestuoso. Num dia, ao aproveitar a ausência do pai, ele tentou violentar a mãe, porém quando ele ia apoderar-se dela “Yemoja caiu [...] seu corpo inchou imediatamente e de seus seios saíram cursos d’água que formaram um lago. Seu ventre explodiu e dele saiu uma série de deuses” (Verger, 1999, p.295). Esses deuses são os orixás, cada um deles tem suas histórias, cada um deles tem seus poderes (Prandi, 2001).

Cansada de viver na cidade de Ifé, Iemanjá abandona o seu marido Aganju e parte para o Oeste, estabelecendo-se em Abeocutá. No entanto, uma deusa tão bela como ela não passou despercebida, e logo Oquerê, rei de Xaci ficou sabendo da sua fama. Decidido, o rei foi ao encontro da deusa e lhe propôs casamento, Iemanjá aceitou, mas com uma única condição, nunca falar dos seus seios, que após ter amamentado muitos filhos, eram fartos e volumosos, em troca ela também não falaria da sua mania de beber muito, dos seus testículos gigantes e nem entraria nos seus aposentos. Casaram-se. Um dia Oquerê embriagado se esbarrou com Iemanjá e vomitou no chão. A deusa, irada, reprimiu ele e xingou-o. Enfurecido, Oquerê ofendeu Iemanjá falando sobre os seus seios. Ambos trocaram farpas, acusando um ao outro com os defeitos que haviam acordado no início da relação. Oquerê quis bater em Iemanjá, todavia, a deusa fugiu para a casa da sua mãe, usando uma poção mágica, que ao ser derrubada no chão fez nascer um rio, que ia em direção ao mar.

Assim Iemanjá iniciou seu curso em direção ao mar.  
Mas Oquerê, que a perseguia, tentou impedi-la de abandoná-lo.  
Transformou-se ele próprio numa altíssima montanha,  
que impedia o curso de Iemanjá em direção ao mar.  
Oquerê transformou-se em Oquê, a montanha,  
para impedir que Iemanjá, o rio, corresse para o mar.  
Iemanjá chamou em seu auxílio Xangô, seu filho poderoso.  
Xangô pediu oferendas e no dia seguinte provocou a chuva.  
E quando a tempestade era forte, Xangô lançou um raio,  
que num estrondo dividiu o monte Oquê em dois,  
formando um vale profundo para a passagem de sua mãe, o rio.  
Livre, Iemanjá seguiu para a casa da mãe dela, o mar.  
(Prandi, 2001, p. 384-385)

Os itãs narrados destacam princípios cosmológicos como os da maternidade e fertilidade em Iemanjá, além disso há uma clara descrição dos seus atributos físicos, que apontam para esses princípios. Na Foto 1 e na Foto 2, artefatos iorubás que representam a deusa

Iemanjá demonstram como o imaginário deste povo concebia as suas entidades. Os atributos físicos são evidenciados, pois são atribuídos a eles a função cosmológica do ente, portanto, Iemanjá é na maioria das vezes representada como uma mulher de seios grandes com a vulva aparente, algumas vezes segurando em seu colo uma criança. Essas imagens, como grifa Muniz Sodré (2017) possuem o seu próprio elemento dinâmico e são portadoras da energia primordial, o axé. Assim os rituais iorubás se configuram como uma *technè* litúrgica, ou seja, em sua concepção para esse povo, um objeto não é apenas uma representação, mas como um veículo da arkhé, ou a memória contínua da comunidade.

Figura 1: Iemanjá – Séc. XVII, Nigéria



Fonte: Barakat Gallery, USA

Figura 2: Pilão (insígnia de Iemanjá e Ibejis), de data desconhecida e autoria atribuída ao povo iorubá



Fonte: Acervo do Museu Afro Brasil (MAB)

Neste percurso cartográfico, em que os itãs da deusa Iemanjá a revelam para mim, descortina-se as minhas vistas como praticamente todo o seu universo mítico e o princípio cosmológico que ela representa está diretamente ligado a maternidade. É assim quando ela dá luz as estrelas, as nuvens e a todos os orixás (Prandi, 2001), assim também como quando possuía por uma grande ira e destrói a primeira humanidade, que por maldade e inveja haviam levantado calúnia sobre o seu filho primogênito, que foi condenado a morte. Sem conseguir abrandar a penitência do filho, a orixá irada tomou uma atitude e aqueles que conspiraram contra seu primogênito conheceu o poder da sua vingança.

Iemanjá disse que os homens  
Só habitariam a Terra enquanto ela quisesse.  
Como eles a fizeram perder o filho amado,  
Suas águas salgadas invadiriam a terra.  
E da água doce a humanidade não mais provaria.  
Assim fez Iemanjá.  
E a primeira humanidade foi destruída.  
(Prandi, 2001, 386)

Assim, conforme narrado na tradição iorubá, a vingança também faz parte da tessitura mitopoética de Iemanjá, constituindo-a enquanto ente sobrenatural. Há outro itã que conta como ela devolve a terra a sujeira que os homens jogavam no mar, a praia, logo no início do mundo.

Após queixar-se a Olodumare, o orixá permitiu que ela pagasse a humanidade com a mesma moeda e trouxesse de volta a praia o lixo que deixava a sua casa sempre cheia de porcarias.

Este bordado feito pelos itãs nos leva em direção a uma imagem de Iemanjá que também se inscreve pelo poder, pela força, seja a que se aproxima da ira e da vingança, mas também aquela que evoca a sua sensualidade, que revela a sua beleza, que para os homens pode ser perigosamente traiçoeira.

No itã Iemanjá afoga seus amantes no mar, Prandi (2001) nos conta sobre quando a deusa, desejosa, e em busca dos prazeres da carne, sobe a terra para se saciar. Tomada pela luxúria, ela encontra um jovem pescador e faz dele seu amante. No entanto, por ser apenas um mortal, ele acaba morrendo afogado. E assim, passa a acontecer todas as noites, quando a deusa tomada pela paixão, se encanta com os pescadores que saem em seus barcos e jangadas em busca do seu sustento. Para que seus maridos voltem intactos para casa e Iemanjá mande muitos peixes, namoradas, noivas, esposas e mães, levam para o mar muitos presentes como espelhos, perfumes e flores.

A leviandade da deusa Iemanjá, que a aproxima de uma deusa da beleza e da sedução é também descrita em alguns itãs, como no qual ela trai o seu marido Ogum com Aiê, assim como quando, tomada por uma luxúria incestuosa seduz o seu filho Xangô.

A dimensão mítica e mágica do que se forma a partir dessa estrutura espiralar, me leva de encontro a uma encruzilhada que demarca quem é de fato Iemanjá no Brasil pós diáspora, segundo Poli (2019, 149) ela “reúne elementos das divindades iorubás Yemoja, Yeyemowo e Yewa (e outras divindades ligadas às águas das várias cidades iorubás que se encontraram através de seus filhos da diáspora, desde a época das senzalas)”. Marchiori-Salomão (2012) afirma que em terras brasileiras, Iemanjá sofre uma espécie de sincretismo, que se dá por um processo de aculturação, que a aproxima das imagens das sereias europeias, indígenas e africanas.

No mito helênico da Odisseia que narra as aventuras de Ulisses, as sereias são ninfas do mar, mulheres belíssimas, metade humanas e metade pássaros como pode ser visto na Foto 3, elas tinham o poder de encantar os marinheiros, principalmente os infelizes, que ao ouvirem as canções por elas entoadas se lançavam ao mar em busca da própria destruição (Bulfinch, 2015). Essa imagem, aos poucos foi se fundindo com a das entidades aquáticas, como as do folclore europeu, onde elas eram criaturas perigosas para os humanos, em especial para os homens.

Figura 3: Odysseus and Sirens. British Museum



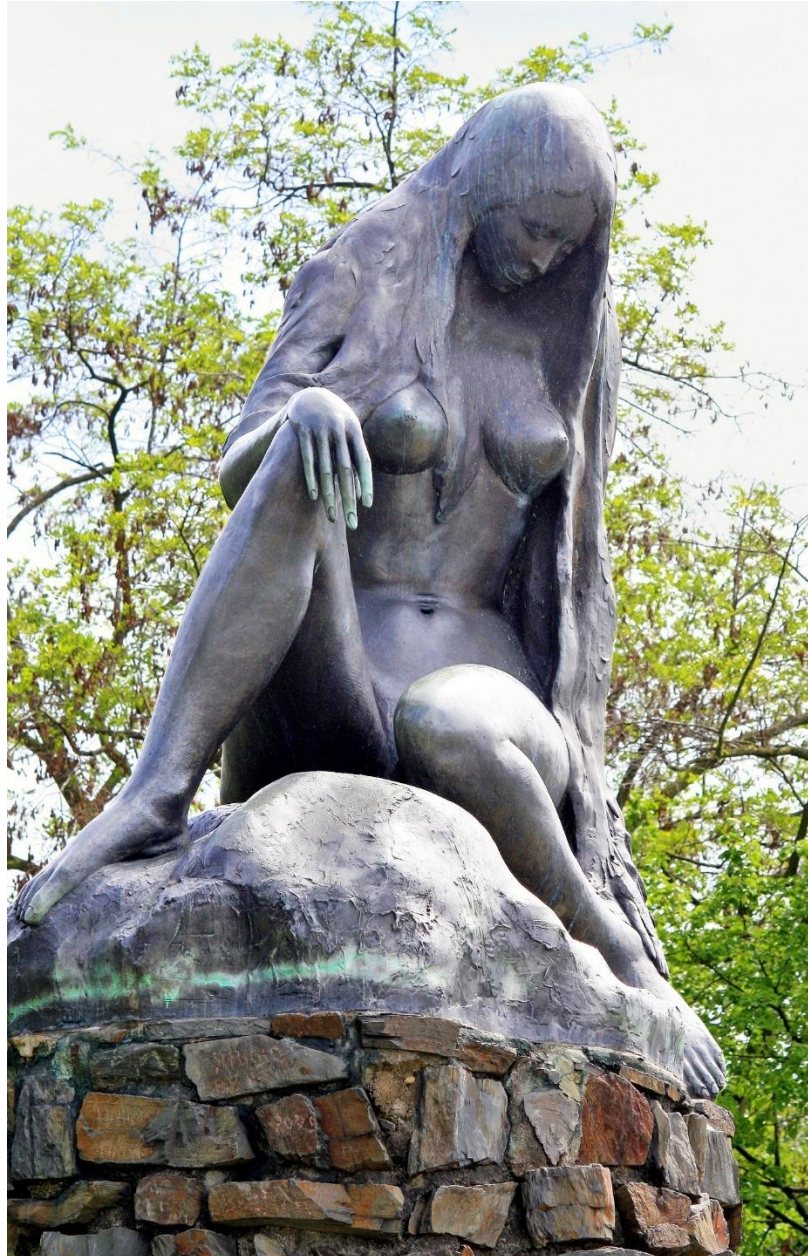
Fonte: British Museum<sup>4</sup>

A sereia de origem alemã Loreley, representada na Foto 4, podia seduzir os mortais até a morte por afogamento, e que popularizou a imagem da criatura metade mulher e metade peixe. Assim as sereias “representavam a beleza feminina elusiva assim como a leviandade e a vaidade (simbolizada pelo espelho)” (O’Connell; Mark, 2016, p. 138). Essas criaturas tinham poderes oraculares, possuíam magia e adoravam a música. Dos elementos que constituíam o seu bordado mítico, além do espelho, os pentes a representavam, o qual eram utilizados para controlar as tempestades do mar.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1843-1103-31](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1843-1103-31)>. Acesso em: 09 fev. 2026

Figura 4: A estátua da sereia Lorelei, com 4,88 metros de altura, no Vale do Reno.



Fonte: Marmeids of earth<sup>5</sup>

Os bantos angolese acreditavam em espíritos que tinha domínio sobre as águas, os mares, rios, lagos e a pesca, chamadas de water genius e que podiam tanto ser boas, quanto

---

<sup>5</sup> Disponível em: <<https://mermaidsofearth.com/mermaid-statues-mermaid-sculptures/public/the-lorelei-statue/>>. Acesso em: 09 fev. 2026.

más. Seus nomes eram Kianda, Kitua e Kiximbi (Cascardo, apud Seljan, 1973). É através dessa teia de significados que a deusa Iemanjá se constitui em terras brasileiras pós diáspora.

No entanto outro título ganhado pela orixá em terras tupiniquins, o de Mãe D'água, me faz mergulhar no universo mítico indígena para evocar quais as qualidades que a fazem ganhar esse nome. Marchiori-Salomão (2012) afirma que o mito da Mãe D'água ou Yara, surge da junção das narrativas europeias e das indígenas da Cobra D'água, Boiuna ou Cobra Grande que segundo o Dicionário de Mitologia Brasileira (Soares, 2022), era uma cobra negra e gigantesca que vivia dentro dos rios e lagoas, e que tinha o costume de virar embarcações, de pequeno e grande porte. Essa criatura podia reduzir o seu tamanho para o semelhante ao de uma jiboia ou sucuri e rastejar sobre a terra. Por onde passava ela deixava sulcos que criavam rios e igarapés. Essas criaturas não tinham nenhuma das características femininas que deram origem a Yara. Elas eram espíritos que protegiam os rios e lagos, e a convergência dos mitos, só acontece por volta do século XIX.

A Yara ou Mãe D'água surge como uma criatura influenciada diretamente pelas sereias e sirenas europeias, ela é sedutora para os homens, e os leva para dentro da água e os afoga. Soares (2022, p.329) descreve-a como “uma mulher indígena com cauda de peixe, com longos cabelos verdes [...] que no fim da tarde [...] sobe nas pedras, onde penteia seus cabelos e o decora com flores”. Assim o campo narrativo que convergem para a constituição da Iemanjá brasileira se dá numa encruzilhada entre diversas culturas. Neste ponto, a arkhé emerge de um lugar primordial que se desenrola através do tempo espiralar e culmina na orixá das águas brasileira.

Figura 5: Escultura da Mãe D'Água de Pedro Ivo, localizada nas margens de Rio São Francisco em Petrolina



Fonte: Viajento<sup>6</sup>

Em uma escultura que fica em frente à Casa de Iemanjá no bairro Rio Vermelho em Salvador, a deusa é representada com todos os atributos que adquire através da atualização do seu mito pelos processos de encruzilhada cultural que sofre no Brasil, seja o espelho que segura nas mãos, ou da calda de sereia que ostenta, assim como a Sereia de Itapuã (Figura 6), escultura do artista baiano Mario Cravo Jr. No Mural dos Orixás composto entre junho de 1967 e março de 1968, executado em 27 painéis em cedro, sendo que 19 medem 3 x 1 m; e, 8 medem 2 x 1 m, Carybé representa Iemanjá (Figura 7) como uma mulher de seios volumosos e grande ventre onde se encontram representações menores dos outros orixás, seu vestido faz lembrar uma cauda de sereia por ter a textura de escamas, nas mãos ela segura um espelho e próximo ao ouvido uma concha, e está rodeada de peixes e búzios, evocando todos os elementos que constituem o bordado mitopoético da deusa.

---

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://viajento.com/2023/02/19/petrolina-river-beer>>. Acesso em: 09 fev. 2026

Figura 6: Escultura de Iemanjá na frente da Colônia de Pescadores, em Salvador — Foto: Max Haack/Ag Haack

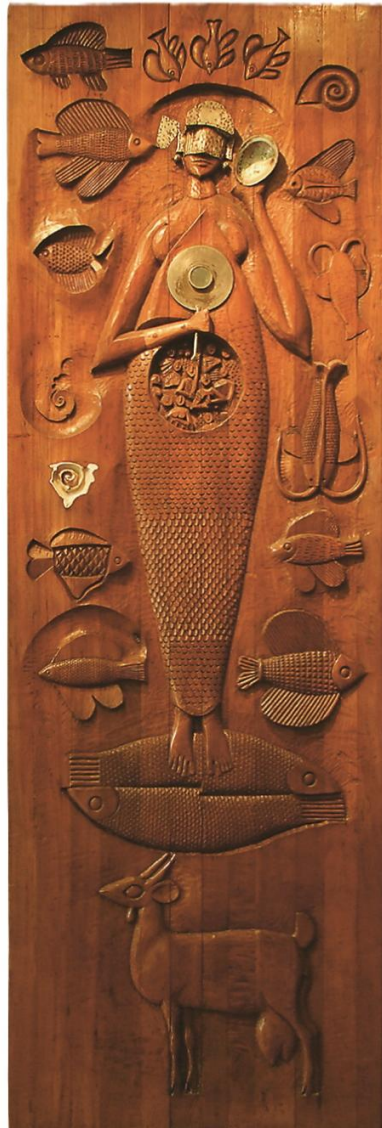


Fonte: G1<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/ba/bahia/verao/2022/noticia/2022/02/01/para-saudar-ianjanja-eventos-musicais-fazem-homenagens-a-rainha-das-aguas-em-salvador-confira.ghtml>>. Acesso em 09 fev. 2026.

Figura 7: Iemanjá do Mural dos Orixás (Carybé, 1968)



Fonte: Correio<sup>8</sup>

Os elementos cartografados nos mitos e expresso nas obras de arte dos artistas citados, são os que, visualmente constroem a aura mítica da deusa Iemanjá - o bordado que ao olhar para a capa do álbum “Meu Esquema” de Rachel Reis, são sentidos e percebidos. Eles evocam a estratégia sensível que a comunicação da cantora mobiliza ao trazer os elementos marítimos para o centro da sua identidade visual. É uma espiral de sentidos que se fundem, se atualizam e materializam a deusa hidrolática iorubá.

---

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/colunistas/artigo/carybe-faz-festa-na-barriga-de-iemanja-0224>>. Acesso em: 09 fev. 2026

Tendo feito todo este percurso, neste momento é imprescindível se ater a capa do álbum (Figura 8) e discorrer sobre o mapeamento simbólico, que feito sobre ele, confirma as pistas da minha afetação, aquilo que ganha a espessura do real.

Figura 8: Capa do Álbum Meu Esquema



Fonte: Spotify Brasil

Na capa do álbum, Rachel Reis está posicionada no centro da imagem, a sua mão esquerda está posicionada abaixo do seu seio direito, assim como a mão direita está disposta ao lado direito da virilha. A sua perna direita está posicionada na frente da perna esquerda, e seu pé toca levemente o chão com a ponta dos dedos. O corpo da artista está coberto por um tecido levemente transparente de cor azul, que cai sobre o seu corpo formando uma textura que lembra os meandros de um rio, ou a água escorrendo pelo corpo. Por baixo do tecido a cantora aparenta

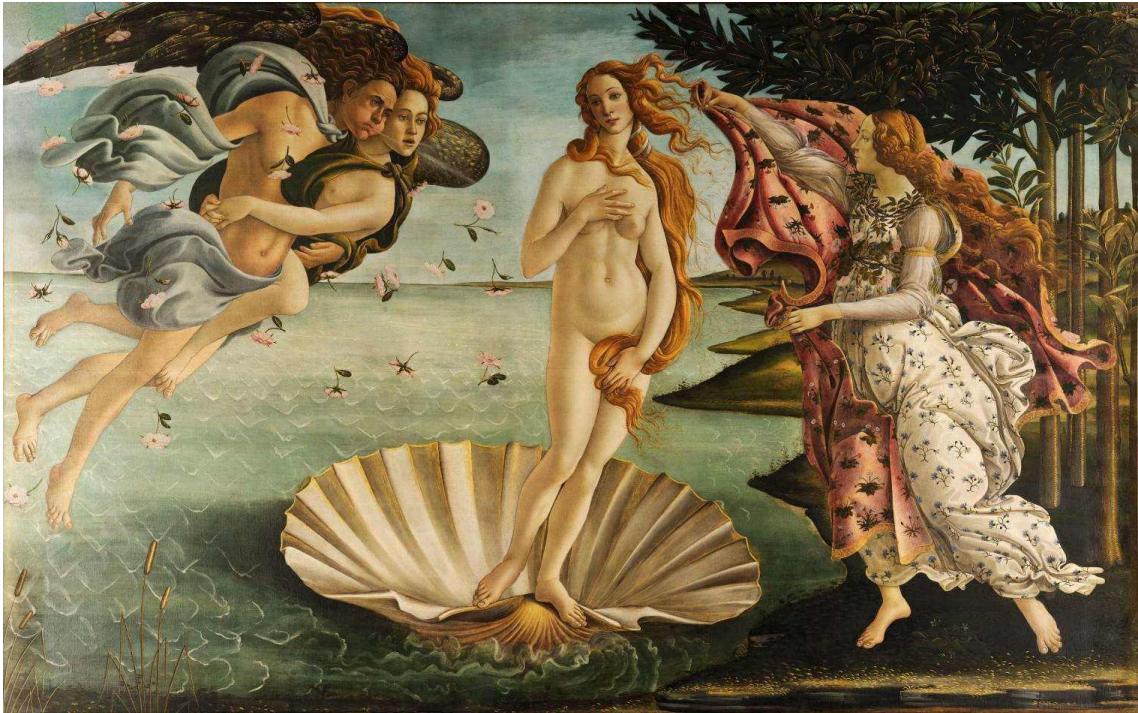
estar nua. Seus cabelos cacheados e volumosos estão soltos, e ela ostenta nas duas orelhas e no pescoço joias prateadas e reluzentes, que lembram as pedras coloridas, minerais e rochas que são encontradas no fundo do mar. Atrás da sua cabeça uma forma redonda, amarela e brilhante funciona como uma espécie de sol ou auréola que adiciona um tom mítico a imagem da artista.

Ao lado de Rachel Reis um misto de flores parece surgir de um mesmo arbusto, são elas tulipas brancas, rosas cor-de-rosa e rosas brancas. O chão do ambiente é quadriculado, como um tabuleiro de xadrez, só que coloridos de azul e branco. Ainda no chão a uma textura que remete a leves ondulações ou marolas. Atrás da artista há uma parede marrom com nuances brancas que lembram nuvens, e de cada um dos lados dessa parede surgem duas cortinas em tons mais escuros de azul. Do lado direito da cantora ergue-se um balaústre que lembra uma coluna jônica e sobre ela se encontra um elefante. Do lado esquerdo outro balaústre se ergue apoiando o busto de uma mulher.

É necessário que antes de mergulhar na tessitura mitopoética que me faz sentir Iemanjá nesta composição fotográfica, percorrer sobre como ao olhá-la pela primeira vez, fui atravessado por sentidos que, no processo de construção deste trabalho, levou-me de encontro a um processo de desaprendizagem que começou primeiramente pelo olhar.

Quando fui afetado pela imagem de Rachel Reis para esta capa de álbum, os sentimentos que emergiram dela, fizeram-me conectar imediatamente a pintura de Sandro Botticelli, O nascimento de Vênus (Figura 9). Nesta pintura que data do Renascimento italiano, a deusa do amor e da beleza, Vênus é retratada no momento de seus nascimentos, no qual sobre uma concha é levada, à esquerda, por dois ventos, sendo impelida sobre as ondas até a praia, onde é recebida à direita pela deusa da primavera. Embebido pelo contato longínquo e afetuoso que eu tinha com a narrativa mítica, fui tomado pela certeza, ao ver a capa de “Meu Esquema” de que Rachel Reis, buscava fazer uma releitura, do nascimento da deusa.

Figura 9: O Nascimento de Vênus de Sandro Botticelli



Fonte: Le Gallerie Degli Uffizi<sup>9</sup>

A forma como os elementos estão dispostos nas imagens me propiciou a ligação imediata da capa do álbum com o quadro renascentista. As colunas jônicas, remetiam diretamente a Grécia antiga, onde nasce o mito da deusa Afrodite, que passa por um processo de aculturação e se torna Vênus, em Roma. As flores ao lado esquerdo de Rachel Reis, simbolizavam a deusa da primavera. O chão com textura ondulada fazia menção ao mar de onde nasce a deusa. Já o tecido que cobre o corpo de Rachel Reis lembra os cabelos da deusa e os outros elementos marítimos que existem no quadro. A própria posição performática em que a cantora se coloca no centro da fotografia possui semelhanças com a de Vênus no centro da pintura. Já os outros elementos que não estão presentes no quadro, como a bola dourada atrás da cabeça da artista, e as joias que ostenta, tinham uma possível ligação com a narração do mito de nascimento. Segundo Warburg (2015) o quadro O Nascimento de Vênus se baseia na cultura oral, nos mitos transmitidos desde a Grécia antiga, a Roma, sejam em forma de textos em prosa, poemas e até mesmo peças teatrais. O autor aponta uma clara ligação entre a obra, e o Hino Homérico a Vênus:

Eu cantarei a bela Afrodite, [a deusa] venerável de coroa de ouro, que domina as muralhas de toda a Chipre, rodeada de mar, onde a força úmida do Zéfiro que sopra a levou sobre a vaga do mar de ruído ressonante na doce espuma. As Horas de véu de

<sup>9</sup> Disponível em: [https://www-uffizi-it.translate.google.com/en/artworks/birth-of-venus?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=pt&\\_x\\_tr\\_hl=pt&\\_x\\_tr\\_pto=tc&\\_x\\_tr\\_hist=true](https://www-uffizi-it.translate.google.com/en/artworks/birth-of-venus?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc&_x_tr_hist=true). Acesso em 11 fev. 2026.

ouro receberam-na com agrado, vestiram-lhe roupas imortais, sobre a cabeça imortal puseram uma coroa bem trabalhada, bela, de ouro, nos lóbulos gravados flores de oricalco e de ouro precioso. À volta do pescoço delicado e do peito argênteo, enfeitaram-na com colares de ouro com os quais também elas próprias, as Horas de véu de ouro, se adornavam quando iam aos amáveis coros dos deuses e à morada do pai.

Na minha afetação pela capa do álbum, havia certeza de que o cenário mítico apontava de fato para uma relação com o quadro de Sandro Botticelli. Todavia, o meu contato com o grupo Corpo-território, Educação e Decolonialidade (CNPq/UEFS) e a orientação do professor Eduardo Miranda, levou-me de encontro a outra investigação. Será mesmo que Rachel Reis, uma mulher negra baiana, estava fazendo alusão a Vênus? Por que não Iemanjá? A pesquisa começou a ganhar forma neste ponto, pois foi através da busca de falas da artista em entrevistas, como será mostrado adiante, que cheguei à conclusão de que até pode ser uma alusão a Vênus, mas com o intuito de mostrar Iemanjá. Este movimento, fez com que eu conseguisse fazer um giro, voltei ao meu campo de percepção do movimento europeu para a herança afrobrasileira.

Assim, me dei conta de que o que me acontecia, ao ter o primeiro contato com este trabalho, é o que Barriendos (2010, p. 43) vai chamar de colonialidade do ver, conceito “que subjaz a todo regime visual baseado na polarização e inferiorização entre o sujeito que observa e o seu objeto (ou sujeito) observado”. Cooptado por mais uma das colonialidades cotidianas, eu não conseguia enxergar além do que a venda do eurocentrismo me permitia, só depois de um processo significativo de desaprendizagem que cheguei ao cerne da questão que poderia fazer esta pesquisa caminhar.

No entanto, como explicar o fato de que alguns elementos que compõe a capa do álbum também estão presentes no quadro renascentista?

Por evocar a memória, a espiral que me conecta não só com os fenômenos que cocriam essa pesquisa, volto-me para mim, pesquisador-cartógrafo e lembro da minha infância. Eu, menino do interior, criado no sertão nordestino, na roça, sempre tive contato com rios e lagoas. Minha mãe muito protetora, reclamava com frequência “menino, não vai tomar banho de rio, a mãe d’água te pega”. E assim, as histórias de uma mulher ou monstro que vivia dentro dos rios e lagos, me causam medo e evitavam a desobediência.

Essa narrativa me remete ao que Rachel Reis propõe ao usar os elementos europeus que organizam a identidade visual do álbum Meu Esquema. Esse movimento é uma retomada de poder e protagonismo, principalmente, ao pensar que no processo de colonização das américas e áfricas, da escravização dos povos originários, há violentos epistemicídios, ontocídios, mas também semiocídios, onde os códigos, símbolos, formas de materializar

sentidos através dos processos de semiose como aponta Veron, são usurpados e silenciados. Assim como a minha mãe, que usava a história, que possivelmente sofreu várias alterações, mas ainda assim mantinha espirais que conectavam as narrativas ancestrais indígenas da Boiúna, e aos aspectos vingativos da deusa Iemanjá – trata-se de uma reconfiguração.

A ação pedagógica da minha mãe ao usar a narrativa mítica da mãe d'água como punidora da desobediência é uma exploração daquilo que não é, mas pode vir a ser, é uma intrusão, ou seja, um desbloqueio de códigos, e a sua utilização mesmo não intencional abre uma fissura, se torna uma forma de alterar a linguagem e desviar as normas do discurso. Desta forma, a história contada pela minha mãe propõe um hackeamento, um sinal criativo que liberta o que é silenciado, que produz um sentido que se desvela da margem o pensamento liminar.

De tal forma, Rachel Reis forja no seu corpo-território, na sua estratégia sensível: o corpo-hacker. Assim a artista utiliza o seu corpo-território como um espaço de comunicação visual, ou seja, através dele ela desenha, narra, comunica. E nesse percalço a sua performance: o desenho que faz na indústria cultural, a partir da arkhé que ganha vida com a oralitura inscrita em seu corpo-território, propõe um giro.

Rachel Reis hackeia a colonialidade, utilizando os elementos que pertencem ao grupo hegemônico para construir uma narrativa afrocentrada, ou seja, a sua ação recombina os signos estabelecidos pelo sistema/mundo colonial/moderno para contar uma outra história, a que emerge do território antes das violências e subalternização. Seu corpo-hacker é simbólico, mas também uma tecnologia que interrompe a domesticação que as colonialidades, ao interpelar corpos-territórios, potencializa. Destarte, o corpo-território, enquanto lugar da memória é o que propicia que o corpo-hacker se acentue, se torne uma tecnologia, pois é neste lugar, no que está inscrito na pele – a arkhé, a oralitura, a ancestralidade enquanto princípio civilizador – que o olhar é transgredido, ou seja, um enfrentamento da colonialidade que coopta a percepção dos sujeitos. O corpo-hacker, portanto, intervém na lógica dominante e produz a diferença.

A sua performance na capa do álbum pressupõe Vênus emergindo das espumas do mar, mas o que nos conta é um bordado que tece a arkhé, e o desenho que faz a oralitura, evoca, como se surgisse das águas: Iemanjá. O que ganha a espessura do real não é o mito do nascimento da deusa grega, mas uma narrativa que corporifica a deusa iorubá. Desse modo, Rachel Reis se torna a potência de um corpo-território reconfigurado: um corpo-hacker.

Iemanjá, portanto, surge na capa do álbum ligada aos elementos marítimos que compõe a visualidade da imagem. Ela está inscrita no corpo-território de Rachel Reis e é o que potencializa a aura mítica da artista. O desenho performado é dos mitos, itãs e orikis que

viabilizam a materialização da deusa iorubá. O Nascimento de Vênus é o canal que mobiliza a materialidade da narrativa mítica. Neste processo de afetação, a arkhé que a imagem evoca, torna-a uma superfície viva, onde o axé se inscreve. O corpo-território de Rachel Reis dá vida ao ritual, é território do sagrado, e desenha a oralitura. Todos os mitos, itãs e orikis de Iemanjá são emanados e sentidos. A artista performa através da imagem-híbrido, e é emanado do seu corpo-território que advém um “saber aurático, uma caligrafia rítmica, corpora de conhecimento” (Martins, 2024, p. 36). Desta forma, a arkhé se dá a conhecer.

Em entrevista concedida a revista digital Glamour<sup>10</sup> em 2024 Rachel Reis deu algumas pistas sobre a influência da mitologia iorubá na constituição dos elementos que compõem a sua identidade visual e a sua marca enquanto cantora. Além disso, um ensaio fotográfico foi feito, retratando as suas influências marítimas, e reforçando o bordado mítico que lhe confere a sua aura artística. Do ensaio, forma escolhidas três fotos, nas quais eu mergulhei enquanto pesquisador-cartógrafo no intuito de apreender os elementos que me transportam de encontro a Iemanjá.

Na Figura 10 Rachel Reis aparece posicionada numa composição visual novamente como a Vênus de Botticelli (Figura 9), que também reproduz na capa do seu álbum “Meu Esquema” (Figura 8). Seu cabelo esvoaçante, está preso numa longa trança que alcança a sua coxa esquerda. A cantora veste um sutiã de lantejoulas, miçangas e madrepérolas brilhantes, tal qual os dois brincos que ostenta nas orelhas, assim como o braço esquerdo que está ornado com um bracelete prateado. Da cintura para baixo, o corpo de Rachel está envolto por um tecido branco de linho ou algodão, que lembram os utilizados nos veleiros de embarcações antigas. Na altura dos calcanhares há um barbante enrolado e preso em um nó que torna o tecido justo, a sobra de tecido se espalha pelo chão, formando um círculo ao redor dos pés. Toda essa estratégia visual induz a uma leitura sensível: Rachel se apresenta como se tivesse uma cauda de sereia.

---

<sup>10</sup> <https://glamour.globo.com/moda/noticia/2024/02/rachel-reis-busco-aceitar-que-sou-uma-mulher-grande-e-ficar-confortavel-com-isso-tanto-em-uma-peca-de-roupa-como-no-palco.ghtml>

Figura 10: Rachel Reis | Divulgação | Foto – Luan Martins



Fonte: Revista Glamour

À primeira vista, a imagem remete novamente a figura eurocêntrica da beleza e do amor, à Vênus de Botticelli, no entanto é através dessa leitura que o corpo-território-raquer de Rachel Reis, agencia através da imagem outros sentidos que se ancoram nos princípios cosmológicos de Iemanjá e os valores civilizatórios afro-brasileiros que dela influem. A imagem de divulgação é uma ponte de passagem da arkhé para o real, é o axé que vem do mar.

A figura da sereia que chega ao Brasil aculturada e se funde com as lendas da deusa Iorubá, da Mãe D'água e da Yara, se desenham, se revelam, são o retrato da oralitura que o corpo-território performa. Assim, sou afetado a partir do estranhamento, o referencial europeu me sequestra, mas o meu olhar decolonizado permite que outros caminhos me afetem, estes menos fixos, menos dados e instituídos, assim eu vejo a “Rainha que vive nas profundezas das águas”, “Velha dona do mar” e “Mãe que tem os seios úmidos” (Poli, 2019, p. 153).

Em entrevista à revista *Glamour* (2024), Rachel Reis conta que foi apelidada de sereiona pela sua base de fãs “Ganhei o apelido de ‘sereiona’ do meu amigo e produtor Fernando, quando me toquei os fãs também começaram a me chamar e, por fim, a capa do álbum ‘Meu Esquema’ endossou essa estética sem querer”. No entanto reforço, que tanto a capa do álbum que data de 2022, quanto as fotografias de divulgação feitas por Luan Martins (2024), endossam e reforçam a sua ligação com as águas e as divindades que dela advém. Todavia, a cantora também revela que em sua casa seu pai a chamava de Odoyá, que pode ser traduzido como sinônimo de “Mãe das águas”. Essa expressão, no entanto, deriva da frase em Iorubá *Odo Iya, Yemoja* (Poli, 2019, p. 157), que no contexto ritualístico e religioso é uma saudação à deusa Iemanjá.

Essa Iemanjá que renasce em Rachel Reis corporificada como uma sereiona pode ser pensar sobre a lente da categoria político-cultural de Lélia Gonzales (1988) a amefricanidade. Esta categoria descreve as invenções culturais no nosso território, fruto da encruzilhada e da mescla entre os grupos civilizatórios que nos forjaram. Assim, a amefricanidade se apresenta como uma adaptação da cultura, uma forma de resistência e também uma reinterpretação que é criada em referências enraizadas em modelos africanos. Ao contar sobre a construção da capa do álbum para a revista digital *MonkeyBuzz*<sup>11</sup> (De Jesus, 2022), Rachel Reis revela que produzida por Lu Vilaça “quis trazer essa coisa que meu trabalho já passa, essa coisa das águas. A galera me chama muito de sereiona, fomos por esse universo das águas, da sereia e de Iemanjá, que orna muito com a sonoridade”. Na mesma entrevista a artista reforça que este álbum é “amor, serenidade, água, meu momento, minhas decisões e essa mistura de sonoridades”. Não se trata de mera casualidade, mas a potência do valor civilizatório afrobrasileiro da ancestralidade que leva a cantora em direção a encruzilhada na construção da sua persona artística.

---

<sup>11</sup> Disponível em: <https://monkeybuzz.com.br/materias/da-licenca-que-rachel-reis-quer-passar>. Acesso em 11 fev. 2026.

O corpo-território de Rachel Reis agenciado pelo ensaio fotográfico se torna um catalisador da ancestralidade “potente e pujante que atua a todo momento e em todos os espaços, modificando e transformando existências” (Silva, 2020). Esse movimento feito pela cantora evoca “territórios e ambientes de memória, recriam e transmitem, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, formas e técnicas de criação e transmissão” (Martins, 2024, p. 47). A arkhé se dá a conhecer, porque se atualiza no tempo presente, assim os itãs e orikis da deusa Iemanjá são desenhados pela oralitura que Rachel Reis performa. Essa performance é imbuída de ancestralidade porque a “memória emerge de um grupo que ela une” (Nora, 1993) e “se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto” (Nora, 1993).

Nas Figuras 12 e 13, a imagem da sereiona – Iemanjá em Rachel Reis ganha novos contornos. A narrativa ainda se sustenta em elementos marítimos. Na Foto 12, um color que se assemelha aos tentáculos de um polvo orna o seu pescoço, além disso o vestido marrom, de um tecido sedoso faz com que a textura forme pequenos caminhos em seu corpo, dando a entender que são braços de um rio, ou as próprias ondas do mar. A fluidez das roupas lembra as águas, mas também a terra, e a relação que a deusa tem com ela.

Figura 11: Rachel Reis | Divulgação | Foto – Luan Martins



Fonte: Revista Glamour

Na Figura 13 outros elementos dão passagem aos sentidos que evocam a deusa das águas iorubás. O fundo azul e branco, como as espumas das ondas e a cor das águas. O vestido em crochê me direciona a rede que os pescadores usam para capturar peixes no mar, e as pérolas penduradas em partes do bordado parecem fazer menção as pérolas e madreperlas que são do domínio de Iemanjá. Nesta dança performática que cria o universo aurático que se circunscreve no corpo-território e na performance de Rachel Reis é a sua corporalidade que dá sentido e passagem aos afetos.

Figura 12: Rachel Reis | Divulgação | Foto – Luan Martins



Fonte: Revista Glamour

Para Azoilda Trindade (2010), a corporeidade é um valor civilizatório que representa a compreensão integral do nosso ser e estar no mundo, enfatizando que o corpo é essencial para viver e existir. A Corporeidade abrange a aceitação das diferenças no âmbito visível e invisível, manifestando a ideia de que o axé é circular e se materializa nos corpos. Essa materialização da energia vital inclui não apenas os seres humanos, mas todos os seres vivos em geral, abrangendo os reinos animal, vegetal e mineral. Portanto, como já defendido neste trabalho anteriormente, o desenho feito pela artista só é possível através do seu corpo-território, pois é por meio dele que ela produz sentidos e dá língua aos afetos. Concomitantemente, a narrativa da deusa Iemanjá, pensada como princípio cosmológico também trilha por esse caminho, já que a criação dos rios e lagos se dá através do seu corpo, bem como a sua sedução que pode ser fatal. Assim os valores civilizatórios afrobrasileiros emergem do corpo-território de Rachel Reis.

Seguindo esta trilha outros valores civilizatórios afrobrasileiros emergem. A circularidade e a oralidade estão presentes na oralitura, no tempo que espirala através do corpo-território da artista e evoca a arkhé que ganha a dimensão do real com a narrativa mística da orixá hidrolática. O próprio apelido, sereiona, e a ligação familiar com Odojá fecham um círculo de memória e identidade. Sensual e divertida, a sereiona que remete a Iemanjá, promove a troca de afetos com o público de forma acessível e prazerosa. Isso é a resistência que se manifesta na alegria, e não apenas no sofrimento, assim a ludicidade se dá enquanto valor civilizatório.

A musicalidade é intrínseca a persona que Rachel Reis cria enquanto artista, mas não só pensando nas suas músicas, mas nas águas que dançam, nas conchas que cantam, que remetem a outro tempo, assim, a sua música, uma mistura de ritmos, é o lugar onde a amefricanidade se torna audível. E o território existencial que surge entre a cantora e seu público cria um espaço comunitário, onde a cooperatividade se materializa. Exemplo disso é o fato do apelido sereiona ser atribuído a Rachel Reis pelos seus fãs, ou seja, há uma cocriação do público com a cantora.

O percurso traçado a partir da minha memória afetiva enquanto pesquisador-cartógrafo e a performance de Rachel Reis revela que o corpo-hacker é uma tecnologia crucial para desestabilizar os códigos impostos pela colonialidade. Barriendos (2010), aponta para uma colonialidade do ver que é constitutiva da modernidade e que funciona como padrão ontológico que fundamenta a construção de um imaginário em que o outro é visto como diferente, inferior, exótico e não civilizado. Na contramão desse padrão hierárquico ocidentalizado, a sereiona que remonta a Iemanjá, não é só uma escolha estética e visual, mas a materialização da amefricanidade que Lélia Gonzalez nos propôs. É no corpo-território que essa encruzilhada de sentidos dá lugar ao corpo-hacker, nele se inscrevem arkhé e oralitura, assim como os valores civilizatórios afrobrasileiros.

Ao recombina a iconografia eurocêntrica da Vênus com a narrativa cosmológica da orixá iorubá, a artista não só intervém na lógica dominante e produz a diferença, mas também demonstra que a resistência cultural é um ato de ludicidade. O corpo-hacker de Rachel Reis, portanto, é a síntese da ancestralidade que emerge das águas, transformando o silêncio do semicídio em um sinal potente de protagonismo e reconfiguração.

## **5.2. Majur e o seu bordado de fogo, água e terra na capa e na divulgação do álbum Ojunifé**

Assim, Majur pede licença na língua iorubá ao entoar os primeiros versos da música *Agô*, presente no álbum *Ojunifé*. Uma tessitura mitopoética se constrói a partir do que minha cosmopercepção capta da paisagem psicossocial que se abre aos movimentos do desejo. A cartografia, portanto, se desenha à medida que a escuta do álbum me transporta para o território ancestral evocado pela voz da cantora. Majur continua: “sou filha de Xangô” (Majur, 2021), materializando o afeto por meio da palavra. O orixá, aqui, se apresenta como potência e princípio cosmológico que orienta a ancestralidade desenhada pelo álbum.

Neste ponto, afetado pelos sentidos que se atualizam na escuta, direciono minha atenção para a capa do álbum, dando continuidade ao processo de cartografia do corpo-território que abre passagem para os mitos iorubás por meio do desenho que nele se inscreve. Antes de avançar para a análise das performances de Majur registradas nas imagens-híbridos, é necessário situá-la enquanto artista: cantora, compositora e sujeito cocriador desta pesquisa. É no encontro entre sua expressão estética e minha leitura cartográfica que a encruzilhada se forma e os afetos encontram linguagem.

A cantora Majur é uma artista soteropolitana que cresceu na Cidade Baixa, em Salvador. Sua trajetória artística começou cedo, com participação no Coro da Orquestra Sinfônica da Juventude de Salvador, aos quatro anos, além de apresentações na igreja, onde teve contato com o soul, a MPB e a música gospel. Majur é uma mulher trans que brada sobre descobertas e enfrenta cotidianamente a estatística de violência direcionada a pessoas LGBTQIA+ no Brasil. Utiliza a música como plataforma de luta por igualdade, marcada por sua origem de pobreza e invisibilidade (Aloi, 2021).

Seu álbum de estreia, *Ojunifé*, lançado em maio de 2021, significa “olhos do amor” em iorubá — tradução fornecida pela própria artista (Casa Natura Musical, 2021). A obra levou cerca de dois anos para ser produzida e apresenta sonoridade afropop que combina matrizes africanas e indígenas com elementos do pop, soul e R&B, compondo uma estética que dialoga com a cultura afro-brasileira da Bahia (Costa, 2021). Com dez faixas baseadas em vivências reais, o disco narra sua história, afirmação e afetos. Majur foi apadrinhada por Caetano Veloso e Paula Lavigne e participou da faixa “AmarElo”, de Emicida, em 2019. Em *Ojunifé*, divide vocais com Liniker e Luedji Luna nas faixas *Rainha de Copas* e *Ogunté*, respectivamente.

Diferentemente de como se apresenta na performance de Rachel Reis a partir do álbum *Meu Esquema* (2021), onde os sentidos evocados materializam a orixá Iemanjá, em *Ojunifé*,

não há um único itã sendo contado através do corpo, na oralitura que Majur teatraliza, a arkhé é evocada através de diversos elementos que desenham princípios cosmológicos distintos. Ao voltar para as músicas que compõe o álbum, utilizando-as como ponto de partida para que a cartografia sentimental seja viabilizada, é possível pensar a presença de Xangô nas canções, assim como Iemanjá que é apresentada como uma deusa guerreira na música Ogunté, transcrita nos versos abaixo:

Diz a quem manda que é difícil  
Iemanjá mandou dizer  
Que se atravessa algum feitiço  
Sua espada é mão de fé

E se tuas asas o mal cortaste  
Seu ventre há de segurar  
Nas águas vem desde o início  
Nunca vai te abandonar  
(Majur, 2021)

Nesse recorte, Majur apresenta dois orixás que tem uma relação com a guerra, Xangô, divindade protetora e da justiça (Prandi, 2021) e Iemanjá Ogunté que se mostra como “uma jovem senhora muito imponente, desafiadora e belicosa, portando, inclusive uma espada, em companhia do seu filho Ogum” (Magalhães, 2015, p. 46) – faceta da deusa que já foi demonstrada na cartografia feita através da performance de Rachel Reis.

A relação de Majur com Xangô e Iemanjá ganha pistas na entrevista ao quadro Capa de disco da Casa Natural Musical (2021), onde a cantora revela que feita no candomblé, tem seus pais de cabeça com os dois orixás. Portanto, ao pensar na capa do álbum, ela quis homenageá-los. Todavia, antes de partir para as falas em que a cantora dá pistas sobre como mobiliza os afetos para construir a sua estratégia sensível, é necessário fazer uma imersão no território sígnico e mitológico que evocam os princípios cosmológicos e os valores civilizatórios afrobrasileiros presentes na arte de Majur. No entanto, o foco primordial será em Xangô, já que a tessitura mitopoética que evidencia Iemanjá foi bordada em Rachel Reis.

Na performance de Majur Xangô aparece primeiramente na música Agô, logo após a saudação ao senhor dos caminhos, Agô Lonan (Majur, 2021), o orixá irrompe como o fogo, pai de cabeça da artista. Para falar da divindade é preciso demarcar que ele tem uma dimensão tanto histórica, quanto divina. Segundo Verger (1999) Xangô, em seu aspecto histórico teria sido o terceiro filho do Rei de Oyó, Oranian. Sua mãe era Torosi, filha de Elempê, rei dos Tapás. Xangô destronou o seu irmão Dadá-Ajaká e se tornou o quarto rei de Oyó. Xangô era conhecido por seu caráter violento e imperioso. Verger (1999) afirma que o Xangô histórico cresceu no

país da sua mãe, porém mais tarde se instalou em Kossô, o que lhe conferiu o título de Oba Kòsso.

No itã Xangô se torna rei de Cossô (Prandi, 2001), o orixá é rejeitado pela população da cidade, por conta da sua personalidade, no entanto, para se vingar, ele utiliza seus poderes e castiga o povo com crueldade. “Com trovões e pedras de raio Xangô usou dos seus poderes e castigou com crueldade o povo de Cossô” (Prandi, 2001, p. 246). Este Xangô, o divinizado, tem a mesma origem do histórico, entretanto sua mãe é Yamase e suas esposas são: Oiá, Oxum e Obá. Para Verger (1999, p. 135):

Xangô é viril e atrevido, violento e justiceiro; castiga os mentirosos, os ladrões e os malfeitores. Por esse motivo, a morte pelo raio é considerada infamante. Da mesma forma, uma casa atingida por um raio é uma casa marcada pela cólera de Xangô. O proprietário deve pagar pesadas multas aos sacerdotes do orixá que vêm procurar nos escombros èdùn àrà (pedra de raio) lançados por Xangô e profundamente enterrados no local onde o solo foi atingido.

O raio é elemento primordial presente no universo mitopoético de Xangô, atrelado a sua força e predisposição a guerra, além do fogo como mostra Prandi (2001, p. 289) em itã onde o orixá aparece num “enorme trovão,/e Xangô, num lampejo de fogo,/surgiu gritando: ‘Emi Xangô Olu Inã’./ ‘Eu sou xangô, o dono do fogo!’”, assim como quando criança quando brincava:

[...]e caiu dentro do fogão.  
Dadá ficou muito assustada,  
Mas Xangô queria continuar brincando com as brasas,  
Porque ele gostava de ver como elas brilhavam.  
E elas não lhe causavam nenhum dano.  
(Prandi, 2001, p. 252)

Em outra ocasião, um animal feroz aparece em um povoado chamado Tácia, este monstro devorava homens e mulheres, velhos e crianças. Xangô soube do que acontecia e decidiu acabar com o monstro. Sozinho, ele dispensou soldados para vencer o animal, “Só, e no corpo a corpo, Xangô lutou e matou o monstro./Xangô cantava e lançava chamas pela boca.”(Prandi, 2001, p. 251). Este fogo mágico que o ajuda nas guerras e batalhas, Xangô o obteve através de um trabalho, no período em que se torna rei a contragosto de muita gente. Assim, lhe falaram que para conseguir prestígio, ele precisava de algo que lhe desse poder e causasse medo. Então ele mandou uma mulher de sua confiança a terra dos baribas, povo vizinho. Esta trouxe em sua boca um objeto que soltava fogo, a partir de então Xangô passou a usá-lo, de sorte que sempre que falava o fogo saía da sua boca.

O símbolo de Xangô é o *osé* (oxé), um machado de duas lâminas, que os iniciados nos ritos do orixá trazem nas mãos quando entram em transe, como o mostrado na Figura 13. Segundo Verger (1999, p. 135) esse instrumento aparenta ser “a estilização de um personagem

carregando o fogo sobre a cabeça; este fogo é, ao mesmo tempo, o duplo machado e lembra, de certa forma, a cerimônia chamada *ajere*, no qual os iniciados de Xangô devem carregar na cabeça uma jarra cheia de furos, dentro do qual queima um fogo vivo”.

Figura 13: Oxé de Xangô | Povo Iorubá



Fonte: Museu Afro Brasil - MAB<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Disponível em: <https://museuafrobrasil.org.br/acervo/oxe-de-xango-insignia-de-xango-6/>. Acesso em 11 fev. 2026.

Figura 14: Bastão (oxê) Com Emblema de Xangô, Séc. XX, Nigéria



Fonte: Casa Museu Ema Klabin<sup>13</sup>

<sup>13</sup> <https://emaklabin.org.br/explore/obras/bastao-oxe-com-emblema-de-xango-2/>

O duplo é tema recorrente em Xangô, Poli (2019) aponta, por exemplo, para uma relação de simetria presente no oxé que indica harmonia entre poderes e equilíbrio, que é promovido no plano espiritual, mas também em sua relação com o masculino e feminino. O autor neste encaixe aponta para um aspecto de androginia presente no orixá, pois como mostra um de seus orikis “ele trança os cabelos como uma moça” (Poli, 2019, p. 174). No itã Xangô foge de seus perseguidos vestido de mulher (Prandi, 2001), o orixá utiliza as roupas e os cabelos de Oiá, que ela corta para cobrir a sua cabeça, além de enfeitar-lhe com vários colares, anéis e pulseiras. Esse duplo que Xangô incorpora não é apenas um ornamento que remete ao mito: é o modo como o orixá lida com o mundo para produzir equilíbrio, deslocando e reorganizando energias. Ao vestir-se com os adornos de Oiá, ele não mimetiza o feminino — ele o convoca como força. Assim, o corpo de Xangô torna-se território de atravessamentos, uma estética do entre. É nessa dobra, onde o axé circula entre polos que se completam, que Majur inscreve sua própria narrativa, atualizando no corpo o princípio cosmológico do duplo que funda sua performance.

O duplo em Xangô também se relaciona com a ideia dos gêmeos que na maior parte da África subsaariana alude a uma forma de poder simétrica, ou seja, onde não há forma de opressão nas relações sociais, que são vistas como relações harmônicas e espirituais. Isso é visível na relação que o orixá mantém com suas esposas, onde o feminino nunca é menosprezado, mas utilizado como poderio bélico, como o já citado caso em que o orixá se veste de mulher para fugir dos seus inimigos, mas também como quando ele vence a morte com a ajuda de Oiá (Prandi, 2001). O oxé, entretanto, onde o duplo se materializa, é também uma ferramenta de guerra, usada estrategicamente pelo orixá, como quando numa festa é desafiado por um touro bravo e o acerta bem entre os chifres com a ferramenta, derrubando-o (Prandi, 2001).

É nesse duplo que reside o princípio cosmológico de Xangô como orixá da justiça que organiza o mundo através de uma simetria que exclui sistemas de opressão. No entanto, isso não significa um afastamento da violência, pois Xangô é um guerreiro e o seu senso de justiça se desenvolve juntamente com a sua inclinação para a guerra. No itã que narra como ele se torna reconhecido como orixá da justiça, ele está sendo vencido em uma guerra, os seus inimigos matam, torturam e cometem atrocidades com os seus. Sem se dar por vencido, Xangô consulta Orunmilá, pedi-lhe ajuda. Irado, ele bate o seu oxé em pedras no alto de um monte, arrancado deste atrito numerosas línguas de fogo. Assim, o orixá dizima todos os seus inimigos com um

raio. “Através dos séculos, /os orixás e os homens têm recorrido a Xangô/ para resolver todo tipo de pendência, / julgar as discordâncias e administrar justiça.” (Prandi, 2001, p. 245).

A justiça de Xangô é colérica, ela se apoia no duplo e no senso de cooperatividade enquanto valor civilizatório, pois é a partir desse princípio cosmológico que ele organiza a sociedade e governa para o seu grupo, rompendo com as opressões e as divisões que subalternizam corpos-territórios.

Na performance de Majur que se desenha na capa do álbum Ojunifé (Figura 15), os afetos que dão passagem para a materialidade de Xangô estão principalmente concentrados na cor vermelha, que segundo Magalhães (2015) é uma das cores que o representa, assim como o branco. Prandi (2001) narra um itã onde Xangô precisa se prostar aos pés de Obatalá, para honrar-lhe como ancestral, nele, o orixá já carrega um colar de contas vermelhas que lhe pertence, mas ganha do seu pai um novo colar vermelho e branco. Na capa do álbum Ojunifé, o vermelho está presente nas duas penas no topo da cabeça de Majur, assim como no fundo texturizado onde a artista está enquadrada. Em entrevista ao Casa Natura Musical (2021) no programa Capa de disco, Majur afirma que a predominância de Xangô na capa do álbum é justamente através da cor vermelha, completando com o fato de que quis trazer essa representação, pois por seu álbum se chama Ojunifé, que significa olhos do amor, ela queria homenagear os seus pais de cabeça, Xangô e Iemanjá, já citado anteriormente, conectando-se com a sua ancestralidade.

Figura 15: Capa do álbum “Ojunifé” de Majur



Fonte: Spotify (2021)

Para construir esse bordado, trago a psicologia das cores para dentro da discussão, pois o vermelho que tem ligação com Xangô, também é a cor que os humanos associam ao fogo. Eva Heller (2013) em sua pesquisa sobre os sentidos que as cores despertam, afirma que quando os humanos pensam em chamas vermelha o que a maioria das pessoas pensam instintivamente, mesmo que na maioria das vezes as chamas como fenômeno sejam vermelhas e azuis. O simbolismo do fogo se liga ao simbolismo do sangue, o que torna o vermelho a cor de todas as paixões. O vermelho-laranja é a principal cor da paixão (62%), pois, como o fogo, a paixão pode "queimar" e "consumir" (Heller, 2013). No mapa de sentidos construído através da cartografia dos mitos de Xangô, o sangue está presente através da guerra, assim como o fogo é seu domínio, o que ele solta pela boca, o que ele produz quando evoca os trovões.

Esse movimento feito pela artista evoca afetos diversos, que agora, como pesquisador-cartógrafo intento dar passagens. Ao olhar as penas vermelhas no topo da cabeça de Majur, presentes na Figura, 16, 17 e 18, é possível perceber que elas estão divididas em duas, assim

como o duplo que coaduna com o princípio cosmológico de Xangô, o da justiça, harmonia e simetria para organizar o mundo, colocando masculino e feminino, não como fontes opostas, mas sim como energias complementares. As penas, estes elementos, que também dão passagem para outros afetos que serão explicitados mais adiante lembram o oxé, onde há uma figura humana posicionada no centro como na Figura 14.

Figura 16: Majur | Divulgação | Foto – MAR+VIN



Fonte: Majur (2021)

Figura 7: Majur | Divulgação | Foto – MAR+VIN



Fonte: Majur (2021)

Figura 18: Majur | Divulgação | Foto – MAR+VIN



Fonte: Majur (2021)

Neste enalço Martins (2024, p. 104) afirma que:

As vestimentas e o modo do vestir integram as práticas corporais e a elas acrescentam valores, dinâmica de movimentos e perfis que, por sua vez, produzem imagens, esculpindo movimentos, gestos e posturas, desenhando cenografias, espacialidades e luminosidades, traduzindo conceitos e hábitos.

A oralitura, portanto, se desenha pelo corpo de Majur através da tecitura do mito iorubá de Xangô, mas não só dele, há outros, que ainda sobre os quais serão percorridos durante esta pesquisa, mas o orixá da justiça se projeta evidenciando o seu princípio cosmológico e os seus valores civilizatórios. Majur (Casa Natura Musical) afirma que a sua música é uma plataforma para lutar por igualdade e justiça social, assim ela utiliza de elementos modernos, misturando o pop com a música ancestral para criar uma atmosfera imagética que transgride a indústria cooptada pelas colonialidades.

Ainda sobre Xangô, Poli (2019, p. 167) aponta para a sua característica transgressora, “pois não pode haver controle da ordem do universo se quem rege não tem em si o princípio do caos e da transgressão”. Portanto, ao evidenciar Xangô, Majur enquanto corpo-território se utiliza de uma estratégia sensível através das cores para hackear o olhar colonizado pelo sistema/mundo colonial/moderno. O duplo que surge através das penas – referência ao oxé que o meu olhar de pesquisador-cartógrafo capta representa, “em sua simetria e gemelaridade, o equilíbrio que há entre os elementos tradicionais e elementos novos. Assim como também representa o movimento de resistência dos elementos tradicionais que incorporam e ressignificam elementos novos” (Poli, 2019, p. 171), assim a arkhé ganha vida no corpo, o ancestral é performado como uma tecnologia aliada a contemporaneidade. Majur faz um movimento de sankofa ao olhar para trás e construir a sua identidade enquanto artista saudando os seus ancestrais. É nesse ponto que o seu corpo-território se torna um corpo-hacker.

É importante destacar que Majur é uma mulher transsexual de axé, negra, periférica e nordestina – um corpo que nasce na margem, nos desvios do que a monocultura do sistema/mundo colonial/moderno impõe. A sua performance, portanto, é transgressora, ao teatralizar a sua ancestralidade através do seu corpo, ela transita entre os dois espaços, o centro e a margem, ela inscreve a arkhé por meio da oralitura em um espaço que não é visto como seu espaço, onde a sua diferença, é negada. Nesta indústria cultural da música, como já foi explicitado, é o lugar onde as colonialidades são propagadas pelos produtos culturais, neste cenário, tanto Rachel Reis, quanto Majur hackeiam, utilizando a sua arte, os seus corpos, os códigos e os signos que alicerçam esse lugar de trocas simbólicas, e assim, produzem sentidos outros, unindo o ancestral ao contemporâneo, impondo as suas identidades, existências e reexistências.

A transgressão que Xangô evoca está inscrita no próprio corpo-território de Majur, é este corpo, que de cócoras na Figura 18, evoca o poder bélico do feminino, assim como na Figura 2 que representa uma Iemanjá do Séc. XVII, construída na Nigéria e disponível na

Barakat Gallery, nos Estados Unidos. Esta posição muitas vezes associada ao parto, desenha não só a dualidade que faz referência ao oxé, no topo da cabeça, mas promove a passagem para o real de outros afetos, tessituras mitopoéticas que se encontram na encruzilhada em que Iemanjá como sua mãe, e Obaluaê, outro orixá homenageado pela artista, se cruzam para dar forma a sua estratégia sensível. Majur intersecciona elementos através da oralitura para construir uma identidade artística.

Em entrevista a Casa Natura Musical (2021) ela revela que Iemanjá está presente principalmente nos cristais que usa, inclusive, ligados aos seus cabelos, que são representados pelos vários brilhos transparentes na parte da cabeça e na construção do chapéu, como pode ser visto na Figura 18, onde Majur está debruçada sobre as águas. Como mostrado anteriormente, ao cartografar a capa do álbum *Meu Esquema de Rachel Reis*, é do domínio de Iemanjá a fecundidade, as águas, as conchas, os peixes e as madreperolas (Prandi, 2001). Assim, a artista dá linguagem aos sentidos que permitem a presença de tantos princípios cosmológicos através da sua arte.

A presença da palha que cobre o corpo de Majur também é marcante na capa do álbum (Figura 15) e nas outras fotos (Figura 16, 17 e 18), que nas próprias palavras da artista é uma forma de homenagear a Obaluaê, já que ela foi feita numa casa de domínio deste orixá, mas também representa sua ancestralidade indígena (Casa Natura Musical, 2021). A partir de agora, surge em mim enquanto pesquisador-cartógrafo a necessidade de voltar os olhos tanto para Iemanjá e Obaluaê, quanto para a ancestralidade indígena que corporificam a arkhé em Majur.

Como já dito, a tessitura mitopoética feita sobre Iemanjá, na análise do álbum *Meu Esquema de Rachel Reis*, já me permite, nesse lugar, apontar elementos específicos que fazem parte da construção signica de Majur, mas é preciso aprofundar o entendimento sobre Obaluaê e a sua relação com a artista, nesse encaixe, a própria orixá das águas volta a aparecer, já que como indica um dos seus itãs é ela que oferece abrigo ao orixá quando ele é abandonado (Prandi, 2001). Segundo a narrativa, Omulu – um dos nomes do orixá – foi salvo por Iemanjá, quando este foi abandonado por sua mãe Nanã Burucu, quando doente, diversas chagas se espalharam pelo seu corpo. Iemanjá recolheu o deus e o lavou com a água do mar. As suas feridas sararam, mas as cicatrizes permaneceram. A orixá confeccionou para ele uma roupa de ráfia para que ele escondesse as suas marcas. Omulu se tornou poderoso por onde passava deixa a cura, a saúde e por vezes a doença, mas ainda assim continuava sendo um homem pobre. Vendo a pobreza do filho adotivo, Iemanjá dona de todas as riquezas existentes no mar, pensou no que poderia

dar a ele para que se tornasse um homem rico. Assim, após muito matutar, resolveu que a ele caberia as pérolas, que a ela era fornecida pelas ostras.

Iemanjá, muito contente com a sua lembrança,  
Chamou Omolu e lhe disse:  
‘De hoje em diante, és tu quem cuidas das pérolas do mar.  
Serás assim chamado de Jeholu, o Senhor das Pérolas’.  
Por isso as pérolas pertencem a Omolu.  
Por baixo de sua roupa de ráfia,  
Enfeitando seu corpo marcado de chagas,  
Omolu ostenta colares e mais colares de pérola,  
Belíssimos colares.  
(Prandi, 2001, p. 216)

Nessa encruzilhada, alguns afetos ganham a dimensão do real, ao pensar nas imagens onde o corpo-território de Majur performa a oralitura que evidencia o mito. Em entrevista a artista revela que as pérolas que carrega sobre os olhos e no chapéu são referências a deusa Iemanjá (Casa Natura Musical, 2021), mas para além do que é visível, a arkhé desenha no seu corpo outros significados, e como demonstra o itã, além da roupa de ráfia, que são palhas secas e naturais, as mesmas pérolas de Iemanjá são também do domínio de Obaluaê, ou Omolu. Ao imergir numa observação participante da Figura 18, vislumbro o corpo-território de Majur à mostra, trazendo à tona uma narrativa que pode ser relacionada ao que esse corpo significa, através da sua existência, das suas vivências, do que se inscreve nele através da ancestralidade – as cicatrizes de Omolu serviriam, portanto, de metáfora, aludindo para o que a artista desenha com a sua performance. Entretanto, ao contrário do orixá que se mantém coberto, a transgressão de Majur impõe um corpo à mostra, são as suas cicatrizes que a posicionam no sistema/mundo colonial/moderno, o seu corpo-território marcado pela diferença que a faz mobilizar sentidos, catalisar afetos que a transformam num corpo-hacker.

Entretanto, antes de continuar a dar passagem aos afetos que Majur mobiliza, é necessário situar Obaluaê enquanto orixá dentro desta tessitura mitopoética. Como já citado anteriormente, Obaluaê também pode ser chamado de Omolu, mas além disso possui outros nomes como Xapanã e Sapatá. Segundo Verger (1999) Obalúayé pode ser traduzido como Senhor da Terra, já Omolu como Filho do Senhor, Sànpponná, é o deus da varíola e das doenças contagiosas “cujo nome é perigoso ser pronunciado” (Verger, 1999, p. 212). Não há consenso sobre a origem do orixá, Verger (1999) aponta para um possível sincretismo entre diferentes entidades vindas uma do leste da África e outra do Oeste, ou trata-se de “uma divindade única, trazida por migrações leste-oeste, como os de Ga, que foram de Benim para a região de Accra,

durante o reino de *Udagbede*, no fim do século XII e levada depois para seu lugar de origem, com um novo nome que, no início, era apenas um epíteto” (Verger, 1999, p. 214).

Sobre o que não se tem dúvida é quais são os domínios de Obaluaê. Ele é um guerreiro, punitivo e uma ferida feita por uma de suas flechas pode tornar uma pessoa cega, surda ou manca. O seu domínio é a doença, mas também a cura. Ele é o senhor da terra, pois é dela que vem os homens e todas as suas dores. Todavia, Poli (2019) aponta um princípio cosmológico em Obaluaê regulador das sociedades, seus itãs e orikis desenham uma estrutura social através de uma relação de respeito às doenças, a morte, e da varíola, assim:

da mesma forma que traz as doenças, Obaluaê também as cura, e tem uma relação ambígua com as doenças e a morte, pois, da mesma forma que o poder tem caráter duplo nas sociedade subsaarianas em geral, os binômios de vida e morte, de saúde e doença têm que ter a mesma origem e estar entrelaçados, pois ambos regulam inclusive as condições de vida das aldeias.  
(Poli, 2019, p. 131)

Assim como as pérolas que ganha de Iemanjá, é do domínio de Obaluaê o dinheiro “pois o senhor da morte também cria os herdeiros e legitima o poder econômico dos que herdam os bens dos que deixam de encabeçar as linhagens e são redimidos pelo senhor da terra” (Poli, 2019, p. 135). Desse modo, o orixá que em um itã é castigado pela mãe com a varíola por tê-la desobedecido é também o que cura os doentes utilizando o seu xaxará (Figura 21), é ele quem ordena a sociedade, quem dá a fortuna e em contrapartida também castiga aqueles que merecem.

Figura 19: Xaxará – Emblema do Orixá Obaluaê, 1964 – década de 2000/ Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos)



Fonte: Acervo Museu Afro Brasil (MAB)

Caminhando por essa encruzilhada, é a rafia elemento que aparece com maior destaque quando cartografo Obaluaê. A roupa de palha é usada por ele para cobrir as suas cicatrizes, em Majur, como anteriormente citado, a palha não cobre seu corpo, ao contrário do orixá que se envergonha das suas marcas, ela mostra as suas, evidenciando a diferença que seu corpo escreve, seja através da performance, seja através da sua existência enquanto mulher transexual negra e nordestina. Nesse endosso, Miranda (2025) propõe um discurso interessante em torno da diversidade, que ele denuncia os sentidos atribuídos ao conceito como constructos cooptados pelo neoliberalismo, pelas colonialidades, pela monocultura. O que Majur faz, ao vestir-se com as vestes de Obaluaê, e hackear-lhe o sentido, é evidenciar a sua diferença.

Miranda (2025, p. 77) reforça que:

A diversidade encobre Omolu com uma roupa que conduz o outro em acionar a cosmovisão e excluí-lo somente pelo que consta no campo do visual: as marcas no

seu corpo. Marcas estas que são construções históricas que tem permitido corpos-territórios subalternizados serem alijados da plenitude cidadã e democrática. O corpo negro, por exemplo, tem no campo da diversidade acionada a sua condição fenotípica destoante da corporalidade padronizante e, para atenuar as disparidades socioeconômicas, o neoliberalismo se vale das ações afirmativas a longo prazo, sem ter a garantia imediata de reconfigurações na estrutura do poder.

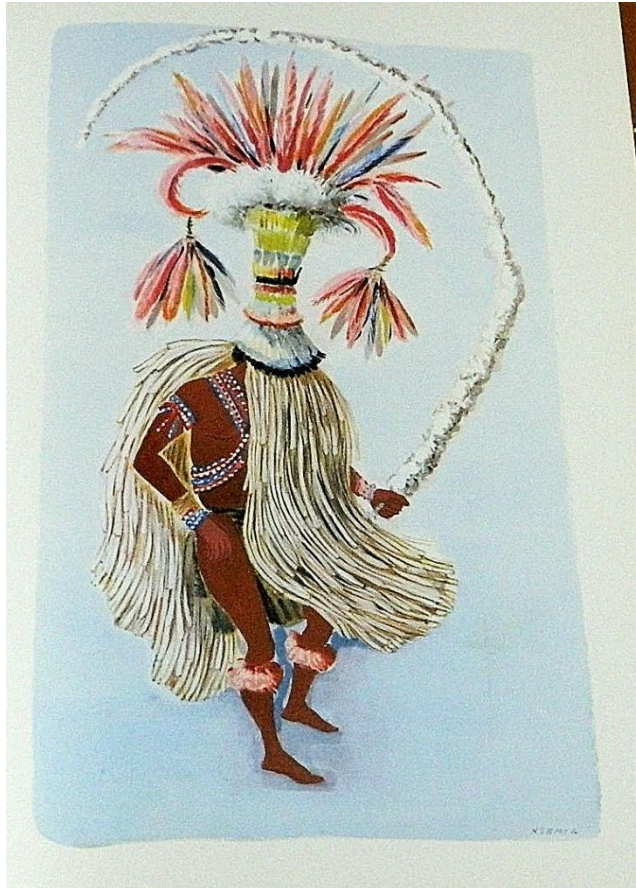
Nesse encaixo, Majur não aceita as roupas que lhe cobrem o corpo, que escondem a diferença que ela grita, ao contrário, ela a evidencia, e se utiliza dos códigos ancestrais para performar através da arte as marcas que o seu corpo-território carrega. Assim como em Xangô, que organiza a sociedade de maneira simétrica e harmoniosa excluindo formas de poder que oprimem aqueles que dela fazem parte, Obaluaê utiliza a doença e a cura para manter essa estrutura punindo com o seu poder aqueles que tentam usurpar o tecido social estruturado a partir do valor civilizatório da cooperatividade, assim como da ancestralidade. Portanto, a terra em Omolu, o fogo em Xangô e a água que vem de Iemanjá são os elementos que Majur borda numa encruzilhada em que forja o seu corpo-território enquanto espaço de comunicação visual, mas que também reconfigura, transfigura e hackeia os códigos do sistema/mundo colonial/moderno através da performance. Nesse lugar onde atua como catalizadora de sentidos, Majur é o agente que viabiliza um enfrentamento ao alicerce que cimentado pelas colonialidades, logo, como afirma Miranda (2025) ela faz o movimento de se despir das roupas que cobrem as suas feridas causadas pelas opressões, tentando vislumbrar uma libertação dos corpos-territórios subalternizados.

No entanto, nada na visualidade que Majur nos apresenta na capa do álbum *Ojunifé* através do seu corpo-território é tão simples quanto parece. Em entrevista *A Casa Natura Musical* (2020), a artista revela que com a ajuda da também cantora Maria Gadú, tiveram acesso a um livro, do qual também buscaram referências indígenas para a construção da identidade visual do álbum. Majur, nesta mesma entrevista afirma que o desejo também surge, justamente pelo fato dela ter uma ascendência indígena, portanto, decide referenciar e honrar os seus ancestrais originários. Assim, a cartografia aqui feita pode ser traçada através do caminho da mitologia Iorubá, mas dela não se pode escapar um olhar atento que percebe as nuances dos povos originários das américas na construção da artista.

O corpo-território de Majur se torna um caleidoscópio que sintetiza elementos diversos, expõe as diferenças e desenha a ancestralidade. Desta forma, as referências utilizadas pela artista estão presentes no livro *Arte Plumária e Máscaras de Dança dos Índios Brasileiros*, de Noêmia Mourão de autoria da desenhista e aquarelista Noêmia Mourão. No entanto, para a construção dessa pesquisa, por conta da sua raridade o acesso ao livro não foi possível, porém,

algumas das imagens apresentadas por Majur na entrevista concedida a Casa Natura Musical (2021) foram possíveis de serem encontradas na internet como pode ser visto nas Figura 20 e 21.

Figura 20: Ilustração do livro Arte Plumária e Máscaras de Dança dos Índios Brasileiros



Fonte: Moura Azevedo Leilões<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.mouraazedoleiloes.lel.br/peca.asp?ID=5879271&ctd=4>. Acesso em 11 fev. 2026.

Figura 8: Ilustração do livro Arte Plumária e Máscaras de Dança dos Índios Brasileiros



Fonte: Novidades e Antiguidades<sup>15</sup>

As ilustrações do livro usadas como referência por Majur destacam a arte plumária produzida pelos povos originários das américas. Segundo Ribeiro e Ribeiro (1957) a arte plumária é uma criação estética altamente elaborada que utiliza a plumagem dos pássaros, com sua variedade de formas e riqueza de colorido, que envolve a elaboração de uma tecnologia refinada, que associa penas e plumas a diversos outros materiais, como cordéis de carauá e tecidos de algodão. A fibra de carauá é usada para os amarrilhos e cordéis de sustentação de todas as feiras de penas, esta se assemelha a palha ou a ráfia, que aparece na capa do álbum de Majur também como uma homenagem a Obaluaê/Omolu. A palha também é usada como uma coroa trançada para assentar o diadema (*AKANGATAR*) na cabeça, permitindo que o adorno se abra horizontalmente. Para os Kaapur, indígenas que são evidenciados no livro de Ribeiro e Ribeiro (1957), que habitam a Terra Indígena do Alto Turiaçu, no Maranhão, a arte plumária é um momento de honrar a ancestralidade e evocar o herói mítico Maíra ou Mair, fundador e civilizador que ensina a caça, o convívio em sociedade e está presente na cosmogonia desse povo. Na tradição oral Kaapor existe a lembrança de antigos pajés (xamãs) que usavam

---

<sup>15</sup> Disponível em: <https://novidadeseantiguidades.com.br/peca.asp?ID=5835825>. Acesso em 11 fev. 2026.

ornamentos plumárias e possuíam poderes sobrenaturais para facilitar a coleta de penas, indicando que a arte esteve ligada a rituais sagrados no passado.

Assim como as ilustrações de Noêmia Mourão e a capa do álbum de Majur, o manto tupinambá, que por mais de 300 anos ficou exposto no Museu da Dinamarca, e só retorna ao Brasil no ano de 2024, também possui semelhanças com as vestimentas e adereços que ornamentam o corpo-território de Majur, como pode ser visto na Figura 22 e na 23. O manto foi produzido por indígenas tupinambás por volta dos anos de 1500, e foi um presente de um pajé ao conde Maurício de Nassau, que o leva para a Holanda, mas em 1965 dá a peça para a família real dinamarquesa.

Figura 22: Manto Tupinambá do Século XVI



Fonte: Portal Gov<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2024/manto-tupinamba-governo-federal-celebra-retorno-do-artefato-sagrado-ao-brasil-e-reafirma-direitos-indigenas-como-uma-prioridade>. Acesso 11 fev. 2026.

Figura 9: Ilustração do Século XVI/XVII – Autor desconhecido



Fonte: Portal Raízes<sup>17</sup>

A narrativa histórica que acompanha a tomada e a devolução do Manto Tupinambá denuncia como o colonialismo agiu durante o período das grandes navegações, roubando dos povos originários não só as suas terras, mas também a sua arte, seus modos de construir sentidos, de ser e de produzir conhecimento e cultura. É nesse encaixo que volto a falar em como a demarcação do sujeito como Outro, é atravessada pelos processos de ontocídios, epistemicídios, mas também de semiocídios. Assim, o colonialismo se propaga através de séculos e munido das colonialidades se perpetua no sistema/mundo colonial/moderno. Ao se empossar dos elementos que produzem sentido no seu corpo-território, Majur age como o corpo-hacker, retomando o que havia sido roubado, reconfigurando o que é imposto pela colonialidade do ver. A arte que evoca a ancestralidade tanto iorubá, quanto indígena, não é só uma forma de reverenciar os ancestrais, mas é utilizar a arkhé como tecnologia de

<sup>17</sup> Disponível em: [https://www.portalraizes.com/a-historia-do-mundo-em-6-obras-de-arte/#goog\\_rewarded](https://www.portalraizes.com/a-historia-do-mundo-em-6-obras-de-arte/#goog_rewarded). Acesso em 11. Fev. 2026.

enfrentamento ao que perdura, vigia, pune e subalterniza corpos-território, empurrando-os para a margem. Assim, o pensamento liminar que nasce desse lugar marginalizado se potencializa no centro do sistema/mundo colonial/moderno hackeando os seus instrumentos, usando-os como forma de resistência.

Seguindo esta trilha é possível pontuar através do coro-hacker de Majur, os valores civilizatórios afrobrasileiros que são evidenciados pela sua performance de acordo com as categorias elegidas por Azoilda Trindade (2010).

A corporeidade é central na produção artística de Majur, pois é através do seu corpo que a arkhé é evocada e a oralitura faz o desenho desses valores civilizatórios. A música é o veículo para sua expressão oral carregada de sentido e marcas da existência, comunicando e afirmando sua diferença e reexistência, ou seja, assim como está presente no seu corpo através da oralitura, o valor civilizatório da oralidade, assim como o da musicalidade estão presentes não só no desenho do corpo-território, bem como nas próprias músicas da artista. Xangô em Majur, assim como Obaluaê, evoca a cooperatividade, pois ambos organizam a sociedade, cada um a seu modo, mas prezando pela afetividade e proteção dos seus. Neste enalço, a ancestralidade surge como o princípio ético de saudação e honra a quem veio antes e sobrevive através da memória continuada, assim Xangô, Iemanjá, Obaluaê, surgem como ancestrais diretos da artista, bem como os povos originários indígenas com a sua indumentária. Desse modo, Majur reorganiza os sentidos através da sua performance, unindo o mitológico, o ritual, mas também o político e o artístico, utilizando-os como forma de romper com as colonialidades que perpassam a indústria cultural, que reproduz os preceitos do sistema/mundo colonial/moderno e é potencializada pelo processo de midiaticização, forjando no seu corpo-território o corpo-hacker como forma de desobediência.



IN(CONCLUSÕES)

## A CARTOGRAFIA COMO FISSURA NO DESENHO DO FIM

Concluir esta pesquisa de mestrado não significa colocar um ponto final no debate em torno da problematização que perpassa os temas aqui desenvolvidos. Pelo contrário: é, acima de tudo, almejar um caminho que sirva de mapa para a minha própria jornada acadêmica. É nessa lacuna que me faço corpo-território. Em conformidade com a perspectiva de que sujeitos também desenham paisagens, traço um percurso para pensar a comunicação através de uma cosmo percepção que não subalternize o "outro", mas que o coloque como protagonista na produção de sentidos — como corpos-territórios que evocam, desenham e promovem a memória continuada do povo iorubá em uma perspectiva de resistência.

É importante ressaltar que a construção desta dissertação também se deu em paralelo com a minha "troca de peles". Afirmo isso pois, até então, o que havia sido pensado enquanto pesquisa — motivado por um olhar atravessado pelas colonialidades — perde sua força epistemológica na minha constituição enquanto pesquisador. Tal mudança ocorre não apenas como uma construção ideológica, mas como experiência vivida e encarnada.

A cartografia sentimental, portanto, enquanto metodologia utilizada para dar andamento ao pensamento que nasce na academia, mas se materializa enquanto vivência, permitiu que eu me colocasse no lugar de pesquisador-cartógrafo. Essa posição deu-me a liberdade para escolher as ferramentas que melhor se adequassem ao que eu pretendia desenhar pois, como afirma Suely Rolnik (2011), a cartografia se dá simultaneamente ao desenho que é feito — assim como a minha troca de peles. Ao passo que a pesquisa se aprofundava e outros territórios emergiam enquanto paisagem, novas possibilidades de tensionamento foram potencializadas.

Nesse ínterim, surgiu a necessidade de voltar o meu olhar para a comunicação, minha área de formação, para questionar sua estrutura. Busquei, em uma encruzilhada de saberes e no intento de descolonizar esse campo, evidenciar pesquisadoras e pesquisadores que bebessem de fontes contra-hegemônicas para embasar o que estava sendo proposto.

Contudo, voltar-me apenas para o campo da comunicação não era o suficiente. Assim, Rachel Reis e Majur — sujeitos que cocriam esta pesquisa comigo — surgem como faróis que iluminam o caminho que eu pretendia percorrer. É através das materialidades que produzem e

do desenho que fazem utilizando o "saber aurático" de seus corpos — como grifa Martins — que foi possível entender como os corpos-territórios de duas mulheres negras baianas produzem epistemologias. Elas evocam a ancestralidade enquanto princípio ético e regulador dos modos de viver de um povo, reafirmando seus valores civilizatórios. A performance dessas artistas, portanto, registrada em fotografias — que nesta pesquisa foram tratadas como arquivos híbridos repositórios da memória, e não como mera representação do corpo-território —, constitui o ponto de confluência de onde emerge a perspectiva teórica que atravessa as constatações feitas ao longo do texto.

Nessa perspectiva, a mídia foi demarcada como lugar de produção de sentidos atravessado pelas colonialidades, que afetam diretamente a interação dos sujeitos com a sociedade e o modo como enxergam os corpos colocados no lugar de subalternos. Desta forma, a indústria cultural, onde circulam os bens culturais de consumo e as produções de artistas da cena musical, tais como Rachel Reis e Majur, é alicerçada pela mesma tessitura que dá substância ao sistema-mundo colonial/moderno.

Para falar de comunicação e imagem, foi necessário trazer para o cerne da discussão a colonialidade do ver e o imaginário, pois um não sobrevive sem o outro; o imaginário tem sua estrutura narrativa cooptada pelo grupo hegemônico que controla os meios de comunicação e, por conseguinte, viabiliza as imagens e os significados que delas manifestam-se na indústria cultural. Desta forma, emerge o corpo-hacker, conceito que só foi possível de ser articulado nesta pesquisa através das minhas vivências enquanto pesquisador-cartógrafo e da experiência estética que Rachel Reis e Majur proporcionam.

O corpo-hacker é o corpo-território que compreende que, para burlar o sistema, não deve atingi-lo apenas de fora; ele se infiltra, bebe de suas fontes, mas carrega consigo um repertório de saberes que fogem à regra da monocultura — termo que pego emprestado de Nego Bispo. Elas utilizam as ferramentas desse sistema-mundo colonial/moderno, reconfigurando-as para possibilitar outras narrativas, antes marginalizadas. Tanto Rachel Reis quanto Majur utilizam as mitologias dos orixás nagôs como inspiração, conferindo-lhes uma roupagem que dialoga com a estética *pop* do *mainstream*.

As histórias dos orixás são contadas através do corpo-território das artistas: nos adereços, nas vestes, nos gestos e nas posturas onde coexistem como portadoras de axé. Esse corpo-território não apenas narra, ele desenha novos imaginários no cenário musical. É a oralitura que me dá suporte para entender como esse desenho é feito, o que ele comunica e como se comporta enquanto repositório da memória.

No entanto, não são apenas as histórias das divindades iorubás que são narradas, mas os próprios valores civilizatórios de um povo. Como afirma Sodré, os orixás são princípios cosmológicos, fundadores de modos de viver preservados nos terreiros e traduzidos pela ancestralidade. A esses princípios, que nascem da memória continuada, Trindade (2010) denomina valores civilizatórios afro-brasileiros, pois os povos escravizados trazem consigo seus territórios e as regras reguladoras de suas sociedades. Assim, ao performarem um orixá, Rachel Reis e Majur não apenas contam uma história; elas inscrevem os valores civilizatórios iorubás na cena contemporânea.

Nesse ponto, é importante demarcar que o mito iorubá é considerado nesta pesquisa por sua dimensão epistemológica. O conhecimento que dele emerge possibilita que a comunicação seja pensada através da perspectiva de agenciamento de Exu. As imagens de Majur e Rachel Reis, enquanto fontes da memória desses orixás, são por eles viabilizadas; são os elementos de sua tessitura mitopoética que permitem ao corpo-hacker emergir. Iemanjá, orixá da maternidade que é também bélica, ensina que uma guerra também pode ser ganha através da sedução. Obaluaê/Omolu ensina que o diferente resiste e possui poder para desestabilizar estruturas ao mostrar a ferida — local onde a colonialidade incide. Com Exu, aprendi que a comunicação é uma troca que só acontece quando há protagonismo de todos os envolvidos. Já Xangô ensina a olhar para os seus e usar das armas disponíveis para vencer batalhas; o fogo, seu domínio, não visa apenas purificar, mas queimar as estruturas que tentam subjugar seus iguais.

A ancestralidade é, portanto, a tecnologia que me deu as ferramentas para cartografar e construir esta dissertação. Contudo, no decorrer deste percurso, inúmeras perguntas surgiram com a emergência da perspectiva teórica do corpo-hacker — não com o intuito de serem respondidas de imediato, mas abrindo fissuras que, no prazo de dois anos de um mestrado, não poderiam ser esgotadas. São questionamentos que colocam, por exemplo, a branquitude como protagonista nos processos de subalternização dos corpos-territórios negros e o seu papel, enquanto grupo étnico-racial, na descredibilização de epistemologias que fogem à sua hegemonia. Portanto, como dito anteriormente, abstenho-me de colocar um ponto final nesta pesquisa, pois acredito que, a partir de seu conteúdo, outras lacunas podem ser evidenciadas e preenchidas através de cartografias que partam de outros territórios.

Por fim, encerro estas conclusões admitindo que há ainda outras trocas de peles que precisarei realizar para, futuramente, potencializar o que chamei de corpo-hacker. É preciso aprofundar como os mitos iorubás e os valores civilizatórios afro-brasileiros existem e resistem

no sistema-mundo colonial/moderno, não apenas na margem, como pensamento liminar (Mignolo, 2020), mas deslocando-se para o centro, infiltrando-se para possibilitar uma implosão que desestabilize a configuração da monocultura.

Assim, visto-me da incompletude cultural, pois há ainda um longo itinerário a ser traçado. Como Exu, que tem a fome de devorar o mundo, minha fome de conhecimento levar-me-á, junto ao que inicio com esta pesquisa, em direção a uma encruzilhada onde as possibilidades não se esgotam. Pensar o mundo sob outras lentes permitirá travar uma batalha contra as desigualdades, a hegemonia epistêmica e as colonialidades que efetivam os racismos, as lgbtfobias e as violências contra os corpos-territórios subalternizados.

## REFERÊNCIAS

ALBANO, Ana Angélica. **O espaço do desenho: a educação de educador**. 8. Ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

ALOI, André. **“Ojunifé”**: Majur canta ao mundo sua existência em álbum de estreia. Harper's Bazaar, 07 jun. 2021. Disponível em: <https://harpersbazaar.uol.com.br/cultura/ojunife-majur-canta-ao-mundo-sua-existencia-em-album-de-estreia/>. Acesso em: 22 de novembro de 2025.

ALOI, André. **Rachel Reis celebra a Bahia no álbum “Meu Esquema”**. Haper's Bazar, 2022. Disponível em: <https://harpersbazaar.uol.com.br/cultura/rachel-reis-celebra-a-bahia-no-album-meu-esquema>>. Acesso em: 14, de julho de 2025.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**, em: Caeiro, A. C., São Paulo: Atlas Editora, 2009

ARISTÓTELES. **Política**. São Paulo, SP: Martin Claret, 2007

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 2012.

BAHIACAST (Canal YouTube). **Calcinhas na Mesa – Episódio 2: Majur e o GIRA MUNDO**. [S.d.]. 1 vídeo (duração não especificada). Disponível em: <https://youtu.be/2IHOWoax3F4?si=CtzD1u9nEhNNS0k6>>. Acesso em: 18 de novembro de 2025.

BARRIENDOS, Joaquín. **A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico**. Giro decolonial I: Artes visuais, arquiteturas e visualidades v. 3, n. 1, p. 38-57, 2020.

BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. **Introdução: decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. In. BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

BULFINCH'S, Thomas. **O livro da mitologia**: idade da fábula. São Paulo: Martin Claret, 2015.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em: 07 set. 2024.

CASA NATURA MUSICAL. **Xangô, Iemanjá e Maria Gadú**: a capa de "Ojunifé", da Majur | Capa do Disco #3. [Vídeo]. São Paulo: Casa Natura Musical, 2021. Disponível em: <[https://youtu.be/ZgvYT\\_cLKtY](https://youtu.be/ZgvYT_cLKtY)>. Acesso em: 19 de novembro de 2025.

CASCUDO apud SELJAN, Zora A. O. **Iemanjá Mãe dos Orixás**. Prefácio de Jorge Amado. Introdução de Jamil Rachid. São Paulo: Editora Afro-Brasileira, 1973. p. 21.

COSTA, Bruno. **Ojunifé**: O afropop de Majur, em seu disco de estreia. **Vogue**, 12 mai. 2021. Disponível em: <https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/Musica/noticia/2021/05/ojunife-o-afropop-de-majur-em-seu-disco-de-estreia.html>. Acesso em: 24 de novembro de 2025.

DE SANTANA, M. **Legados africanos**: palavra enunciadora de simbolismos étnicos. **ODEERE**, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 05-33, 2017. DOI: 10.22481/odeere.v3i3.1571. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/1571>. Acesso em: 24 fev. 2025.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ESCOBAR, Arturo. **Autonomía y diseño**: La realización de lo comunal. Popayán: Universidad del Cauca, Sello Editorial, 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020/320p.

FAUSTINO, Deivison; LIPPOLD, Walter. **Colonialismo digital**: por uma crítica hacker-fanoniana. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2023.

FERREIRA, Edson Dias. **Desenho conhecimento**: em direção à construção de sua epistemologia. In: PACHECO, Lílian Miranda Bastos; TRINCHÃO, Gláucia (Org.). Tempo, cultura, linguagem: reflexões sobre a área do conhecimento do desenho e algumas implicações. Salvador: EDUFBA, 2017.

FUNAI – Fundação Nacional dos Povos Indígenas. **Manto Tupinambá**: Governo Federal celebra retorno do artefato sagrado ao Brasil e reafirma direitos indígenas como uma prioridade. Brasília: Funai, 12 set. 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2024/manto-tupinamba-governo-federal-celebra-retorno-do-artefato-sagrado-ao-brasil-e-reafirma-direitos-indigenas-como-uma-prioridade>. Acesso em: 10 dezembro 2025.

GERBER, Raquel. **Ôrí**. Direção: Raquel Gerber. Produção: Estelar Produções Cinematográficas e Culturais Ltda. Brasil, 1989. Vídeo, 131 min., colorido.

GOMES, Nilma Lino. **Educação, identidade negra e formação de professores/as**: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. Educ. Pesqui. [online]. 2003, vol.29, n.1, pp.167–182.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 3.ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

GOMEZ, Luiz Vidal Negreiros. **DESENHISMO**: Para Uma Filosofia do Desenho Industrial. Porto Alegre, RS, 2013.

GROSGOUEL, Ramón. **Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada**. In. BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. Tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva. 1. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HORA, Daniel de Souza Neves. **Arte hacker**: linguagens e materialidades da diferença tecnológica. Vitória, ES: Edufes, 2024.

LARAIA, R. B. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias Africanas**: uma introdução. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MALDONADO-TORRES, Nelson. “**Sobre la colonialidad del ser**: contribuciones al desarrollo de un concepto”. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (eds.). *El giro decolonial*, 2007, p. 127–167.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas**. In. BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

MARCHIORI-SALOMÃO, Suzana. **Deusa, Sereia, Rainha do Mar**: representações de Iemanjá. 2012. 85f. Dissertação (Mestrado em História e Crítica de Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

MERLEAU-PONTY, M. (1999). **Fenomenologia da percepção**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes.

MIGNOLO, WALTER D. **Histórias locais / Projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2020.

MIGNOLO, Walter D.; BRUSSOLO VEIGA, Isabella. **Desobediência Epistêmica, Pensamento Independente e Liberdade Decolonial**. Revista X, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 24–53, 2021. DOI: 10.5380/rvx.v16i1.78142. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/78142>. Acesso em: 22 nov. 2024.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. **CORPO-TERRITÓRIO, DESENHO E PAISAGEM AFROBRASILEIRA: pode um corpo negro desenhar paisagens?**. InterEspaço: Revista de Geografia e Interdisciplinaridade, v. 4, n. 13, p. 62–75, 23 Abr 2018 Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/interespaco/article/view/8173>. Acesso em: 10 jul 2024.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. **O negro do Pomba quando sai da Rua Nova, ele traz na cinta uma cobra coral: os desenhos dos corpos-territórios evidenciados pelo Afoxé Pomba de Male**. 2014. 168 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pos-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, 2014.

MIRANDA, Eduardo. **Epistemologias dos Odus e Decolonialidade Afro-Brasileira**. Revista Estudos Libertários, 2022, 4(11), p. 28-40. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/estudoslibertarios/article/view/53236/29282>. Acesso em: 22 nov. 2024.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. **Decolonialidade afro-brasileira: a educação para a diferença**. Salvador: EDUFBA, 2025.

MORIN, Edgar. **Enigma do Homem: para uma nova Antropologia**, Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo: documentos de uma militância Pan-Africanista**. 3. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **O negro visto por ele mesmo**. São Paulo: Ubu editora, 2022.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Tradução de Yara Aun Houry. História e Cultura, Franca, v. 10, jul./dez. 1993. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/HistoriaECultura/article/view/17101>. Acesso em: 25 jul. 2025.

O'CONNELL, Mark; AIREY, Raje. **Almanaque ilustrado símbolos: origens, significados, utilização e revelações: os códigos secretos dos mistérios, magia e sabedoria de todos os tempos**. São Paulo: Editora Escala, 2016.

ORLANDI, Eni Pucinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 2.ed. Campinas, SP: Pontes, 2000.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. **Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento.

PANOFSKY, Erwin. **Iconografia e Iconologia**: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PEREIRA, Arliene Stephanie Menezes; GOMES, Daniel Pinto. **Epistemologia do sul-corpórea**: por uma pedagogia decolonial em educação física. Revista COCAR, Belém, Edição Especial n.4 p. 93- 117, Jul./Dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.uepa.br/index.php/cocar/article/view/1550>. Acesso em 25 de jul de 2024.

PETIT, Sandra Haydée; CRUZ, Norval Batista. **Arkhé: corpo, simbologia e ancestralidade como canais de ensinamento na educação**. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 31., 2008, Caxambu. Anais...[S.l.]: ANPED, 2008. Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho GT21 -Educação e Relações Étnico-Raciais. Área de Identificação: originais em posse do autor.

PLATÃO. (1999). **Fédon**. Em: Diálogos: Eutífron, Apologia de Sócrates, Críton e Fédon. (Souza, J.C., Trad.). (pp. 115-190). São Paulo: Nova Cultural.

POLI, Ivan. **Antropologia dos orixás**: a civilização iorubá a partir de seus mitos, seus orikis e sua diáspora. Rio de Janeiro: Pallas, 2019.

PORTAL RAÍZES. **A história do mundo em 6 obras de arte**. Disponível em: <https://www.portalraizes.com/a-historia-do-mundo-em-6-obras-de-arte/>. Acesso em: 10 dezembro 2025.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

QUEIROZ, Gleice Melo Silva. **Escrevivências de professoras negras**: caminhos insurgentes para as questões étnico-raciais na escola. 2023. 203 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Educação) - Departamento de Educação, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana.

QUIJANO, Aníbal. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, Brasília, n. 11, p. 89–117, 2013.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In: LANDER, Edgardo (Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais - perspectivas latino-americanas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Clacso, 2005a. p. 107-30.

RIBEIRO, Darcy; RIBEIRO, Berta G. **Arte plumária dos índios Kaapor**. Rio de Janeiro, 1957.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é a Semiótica**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

SANTAELLA, Lucia. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 4. ed. São Paulo, SP: Iluminuras, 2005.

SANTANA, Marise de. **O legado africano como pretexto para pensar desenho e etnicidade.** In TRINCHÃO, Gláucia Maria Costa (Org.). *Desenho, ensino & pesquisa.* Salvador: EDUFBA ; UEFS, 2016. 263 p. (Coleção desenho, cultura e interatividade ; v. 3).

SANTOS, Antonio Bispo dos. **As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético.** In: OLIVA, Anderson Ribeiro et al. *Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal.* Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

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

SILVA, GISELE ROSE. **Azoilda Loretto da Trindade: o baobá dos valores civilizatórios afro-brasileiros.** 2020. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) - Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, RIO de Janeiro, 2020.

SOARES, Lenin Campos. **Dicionário de Mitologia Brasileira.** Natal: LCS, 2022.

SODRÉ, Muniz. **A ruptura paradigmática da comunicação.** Revista MATRIZES. v. 17, n. 3, p. 19-27, 2023. Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/217018>. Acesso em: 15 de dezembro de 2025.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil.** Rio de Janeiro, Codecri, 1983.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SODRÉ, Muniz. **Cultura, Corpo e Afeto.** Dança, Salvador, v. 3, n. 1, p. 10-20, jan./jul. 2014.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira.** Salvador, BA: Secretaria da Cultura e Turismo, Rio de Janeiro: Imago, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô.** Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

SOUZA, Mateus Raynner Andre de. **Filosofias de arkhé como enfrentamento ao ontocídio: oralidade e cultura afro-brasileira.** *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAVUFRJ, v. 27, n. 41, p. 93-109, jan.-jun. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.6>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>. Acesso em 23 de nov de 2024.

THOMPSON, John. **Ideologia e cultura moderna.** Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

TORRICO, Erick. **Para uma Comunicação ex-cêntrica.** MATRIZES, São Paulo, Brasil, v. 13, n. 3, p. 89–107, 2019. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v13i3p89-107. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/159957>.. Acesso em: 20 fev. 2025.

TRINDADE, A. L. **Os valores civilizatórios e a educação infantil: uma contribuição afro-brasileira.** In: BRANDÃO, A. P. TRINDADE, A. L. *Modos de brincar: caderno de atividades, saberes e fazeres.* Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2010. p. 1-116.

WARBURG, Aby. **O nascimento de Vênus e A primavera de Sandro Botticelli**: Uma investigação sobre as concepções de Antiguidade no início do Renascimento italiano. Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências. Org. Leopoldo Waizbord; São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ZUIN, Antonio. **O Corpo Como Publicidade Ambulante**. Perspectiva, 2003.