

A demonização das imagens do outro: o mural Do Orun ao Aiye

The demonization of other's images: the mural From Orun to Aiye

DOI: 10.20396/rhac.v5i2.19933


INGRID FERREIRA DOS SANTOS

Mestranda em Artes Visuais Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

 0009-0006-9119-7006

MARIA EMILIA SARDELICH

Doutora em Educação, Professora Associada Universidade Federal da Paraíba

 0000-0001-8134-8807

Resumo

Este artigo apresenta uma reflexão sobre gestos de insurgência contra produções artísticas em cidades brasileiras no século XXI e, mais especificamente, contra o mural *Do Orun ao Aiye: Afrika Elementar*, produzido por Nathê Ferreira, Adelson Boris e Emerson Crazy, na cidade do Recife em 2021. A partir de uma revisão bibliográfica, explora os quereres das imagens e possíveis gestos insurgentes contra elas. Conclui que o gesto insurgente de demonização contra o mural analisado não sinaliza apenas uma motivação religiosa, mas revela a persistência de um regime racializado de representação e estereotipagem contra as populações negras, que pode colocar em risco a integridade do patrimônio artístico das cidades brasileiras.

Palavras-chave: Iconoclastia. Gestos insurgentes contra imagens. Regime racializado de representação. Cultura Visual.

Abstract

This article presents a reflection on gestures of insurgency against artistic productions in Brazilian cities in the 21st century and, more specifically, against the mural *Do Orun ao Aiye: Afrika Elementar*, produced by Nathê Ferreira, Adelson Boris and Emerson Crazy, in the city of Recife in 2021. Based on a bibliographical review, it explores the desires of images and possible insurgent gestures against them. It concludes that the insurgent gesture of demonization against the analyzed mural does not only signal a religious motivation but reveals the persistence of a racialized regime of representation and stereotyping against black populations, that can jeopardize the integrity of the Brazilian cities' artistic heritage.

Keywords: Iconoclasm. Insurgent gestures against images. Racialized regime of representation. Visual Culture.

Introdução

A televisão aberta ainda é a grande fonte geradora de visualidades da maior parte da população brasileira, como também uma diversão nem sempre apreciada. Segundo dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística¹, de 2022, 91,6% dos domicílios brasileiros possuem uma Tevê com recepção de sinal analógico, ou digital, de televisão aberta. Mesmo que os serviços de *streaming* e/ou de Tevê por assinatura venham crescendo nos últimos anos no País, são as imagens da televisão aberta que ainda despertam fortes emoções na população brasileira. Um dos últimos capítulos de uma telenovela² veiculada no chamado horário nobre da televisão aberta brasileira exibiu, em 2023, o ficcional encontro de uma filha que perdera sua mãe, devido ao falecimento desta em um acidente pouco depois do parto. O encontro entre ambas aconteceu no metaverso³. Milhares de telespectadores enternecidos puderam acompanhar a jornada de uma filha, equipada com óculos e outros dispositivos de realidade virtual, em busca do encontro com sua mãe em uma recriação virtual, por meio de uma imagem fixa com o potencial de parecer um ser vivo e despertar a emoção de interagir com ela.

Iniciamos este artigo sobre a demonização das imagens com esta referência sobre a televisão aberta no Brasil para pensar como uma já idosa tecnologia visual⁴, a televisão com quase cem anos, exhibe uma das mais atuais tecnologias digitais que simulam a realidade paralela do metaverso. Um exemplo de como esse complexo de tecnologias visuais se aplica à uma das mais velhas funções das imagens: a de tornar presente o ausente. Uma pequena alegoria de como os suportes e as tecnologias se transformam, porém, as imagens continuam dando mostras dos efeitos que podem provocar em quem as vê, o visível poder da imagem.

Em relação ao poder das imagens, William John Thomas Mitchell considera que esse poder envolve a temporalidade, seja na lembrança de um passado que se volta a chamar para o presente pelo exercício da memória ou imaginação, seja pelo “[...] presente percebido de uma representação ‘em tempo

¹ AGÊNCIA IBGE Notícias. **PNAD Contínua**. Estatísticas Sociais. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38306-em-2022-streaming-estava-presente-em-43-4-dos-domicilios-com-tv>. Acesso em: 9 dez. 2024.

² *Travessia*, telenovela brasileira em 179 capítulos, produzida pela rede aberta da TV Globo exibida entre 10 de outubro de 2022 a 5 de maio de 2023.

³ O termo metaverso designa a tecnologia que busca replicar a realidade por meio de mundos digitais virtuais em três dimensões -MDV3D- com diferentes espaços para viver e conviver, uma espécie de “mundos paralelos” contemporâneos. Ver: SCHLEMMER, Eliane; BACKES, Luciana. **Metaversos**: novos espaços para construção do conhecimento Rev. Diálogo Educ., Curitiba, v. 8, n. 24, p. 519-532, maio/ago. 2008.

⁴ Tecnologia Visual como qualquer forma de dispositivo desenhado para ser observado e/ou para aumentar a visão natural, abarcando das primeiras pinturas em pedras e cavernas até a Internet realidade virtual. Ver: MIRZOEFF, Nicholas. **Una introducción a la cultura visual**. Barcelona: Paidós, 2003.

real’ – como uma sombra, um reflexo, uma apresentação dramática ou uma transmissão televisa ‘ao vivo’ – ou como uma imaginação de um futuro aguardado ou temido”⁵.

Ao longo de mais de 45.500 anos⁶, tempo aproximado que abarca o complexo desenvolvimento das tecnologias visuais que geram imagens, os gestos de iconolatria e iconoclastia tem revelado a potência para a construção de diversas narrativas. Historicamente associado aos fenômenos religiosos e políticos, como os do Império Bizantino no século VIII e a episódios da reforma protestante no norte da Europa, no século XVI, como o representado na pintura de Frans Hogenberg (1535–1590), a iconoclastia, a perseguição e destruição de imagens, está intimamente vinculada à iconolatria, a adoração das imagens.

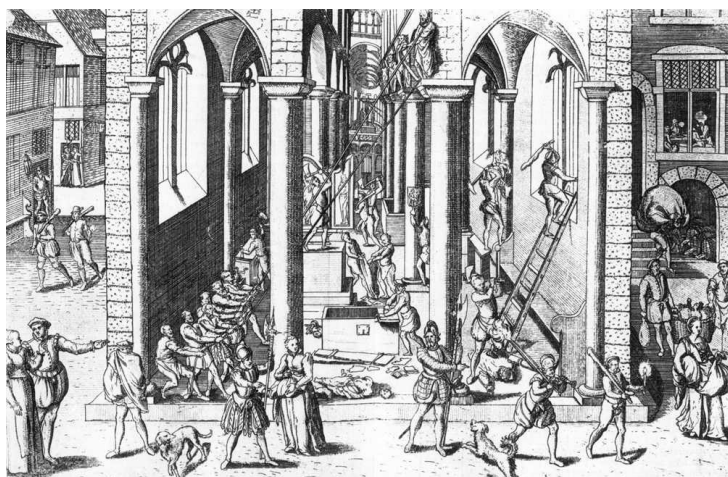


Figura 1:
Franz Hogenberg (1535–1590),
Beeldenstorm, 1566-1570. Gravura,
Rijksmuseum, Amsterdã. Fonte:
<https://artsandculture.google.com/asset/beeldenstorm-1566-frans-hogenberg/EgG-RfBwFgBqDQ>

De certo modo, os episódios iconoclastas revelam os esforços para estabelecer um consenso e aceitação social em torno da desnecessidade de determinadas representações. Luiz Vives-Ferrándiz Sanchez⁷ observa que convém aprofundar nos motivos que podem levar um indivíduo, ou grupo de indivíduos, a destruir imagens ou atentar contra o patrimônio, posto que a iconoclastia constitui uma resposta extrema aos efeitos que as imagens geram nas pessoas que as contemplam.

⁵ MITCHELL, William John Thomas. O futuro da imagem: a estrada não trilhada por Rancière. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (orgs.). **Culturas das imagens**: desafios para a arte e para a educação. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2012. p. 24-25

⁶ Datação de pinturas rupestres conhecidas como os porcos de Sulawesi, na Indonésia. Ver: BRUM, Adam *et al.* Oldest cave art found in Sulawesi. **Science Advance**, v. 7, n. 3, jan. 2021. Disponível em: <https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.abd4648>. Acesso em: 9 dez. 2024.

⁷ SANCHEZ, Luiz Vives-Ferrándiz. **La cultura visual en tiempos digitales y posthumanos**. Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, 2022.

A iconoclastia, entendida como destruição de imagens com valor simbólico, tem limites complexos e paradoxais em função de quem a cometa. É uma resposta extrema diante do poder das imagens e perguntar-nos pelas possíveis causas que a motivam pode nos ajudar a entender por que as imagens são escolhidas como alvo.⁸

O autor considera que obras de arte, imagens ou o patrimônio artístico e cultural podem gerar aversão, discordância, repugnância, rejeição, estupor, porém recorrer à destruição ou alteração supõe transpor um limite que atende a distintas motivações. É na busca de entender as distintas motivações de gestos insurgentes contra as imagens que vem ocorrendo nas cidades brasileiras no século XXI que este artigo propõe uma reflexão sobre tais gestos, mais especificamente, os praticados contra o mural *Do Orun ao Aiye: Afrika Elementar*, produzido por Nathê Ferreira, Adelson Boris e Emerson Crazy, na cidade do Recife em 2021. Para tanto organizamos a argumentação do seguinte modo: inicialmente uma discussão sobre os “quereres das imagens”⁹ e a noção de “gestos insurgentes contra imagens”¹⁰. Na sequência, uma cronologia referente a uma série de ataques à produção artística em cidades brasileiras no século XXI focalizando a demonização do mural *Do Orun ao Aiye: Afrika Elementar* e, por fim, as considerações que conseguimos alcançar na realização deste estudo.

Os quereres das imagens e gestos insurgentes

Mitchell¹¹ é um dos pesquisadores que considera as perguntas em torno das imagens que dominam os trabalhos nos campos de estudo da Cultura Visual e da História da Arte como interpretativas e retóricas. Defende que as imagens antecedem as palavras, sendo o signo arcaico, o mais antigo, renunciando que elas “[...] não apenas têm um futuro vinculado à tecnologia e à transformação social, mas são o futuro visto através de um espelho em enigma”¹². O autor reconhece uma certa aversão à concepção clássica da iconoclastia como possibilidade de a imagem chegar a ser destruída, pois considera que a tentativa de eliminar qualquer imagem apenas a torna mais poderosa em sua capacidade de multiplicação.

⁸ *Ibidem*, p. 34.

⁹ MITCHELL, William John Thomas. O que as imagens realmente querem. In: ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015.

¹⁰ KLEIN, Alberto. Contra imagens: apagamento, iconoclastia, devoração e demonização. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v.22, n.42, p. 103–119, set. 2021. DOI: <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2021.63194>. Acesso em: 9 dez. 2024.

¹¹ MITCHELL, *op. cit.*, 2015.

¹² *Idem*, *op. cit.*, 2012. p. 29.

Na compreensão de Mitchell,¹³ os historiadores da arte se posicionam frente às imagens sabendo conscientemente que estão diante de objetos materiais produzidos por suportes que sustentam linhas, cores e formas, porém, frequentemente se expressam como se essa materialidade tivesse “[...]sentimentos, vontade, consciência, agência e desejo”¹⁴. Esta seria uma das evidências de que, mesmo no século XXI, convivendo com um desenvolvimento tecnológico que permite um adensamento de produção visual inigualável a nenhum outro momento histórico, quando qualquer habitante do planeta de posse de um celular conectado às redes biotecnológicas de informação pode nos fazer ver um fragmento do mundo - capaz de produzir realidades distintas e, também, a sensação de que não vale mais a pena qualquer tentativa de controle sobre a proliferação de imagens - todavia seguimos presos a atitudes mágicas e pré-modernas, flertando com o animismo, a idolatria e o totemismo frente à elas. O autor considera que a tarefa de um estudioso das imagens não seria a de superar tais atitudes, mas compreendê-las, para sabermos lidar com a sua sintomatologia.

Como viventes do século XXI sabemos que qualquer fotografia de um álbum de família não tem vida como a do seu querido parente representado, mas dificilmente destruiríamos essa imagem. Essa atitude não se restringe somente a imagens que possuem um significado pessoal, nem sequer às obras de arte consagradas, mas qualquer publicitário conhece a capacidade de algumas imagens ganharem novos sentidos “[...]como se tivessem inteligência e propósitos próprios”¹⁵. A partir do clichê bem conhecido sobre a noção do poder social ou psicológico das imagens no campo de estudos da Cultura Visual, de como não falamos apenas a respeito das imagens, mas com e pelas imagens, não deveríamos ter nenhuma dificuldade em reconhecer nossa tendência ao animismo, idolatria e totemismo em relação a elas. Por isso Mitchell questiona qual seria a tarefa dos críticos culturais, se destruir ídolos, desmistificar imagens, discriminar verdades das falsidades, entre outras possíveis.

Mitchell reconhece uma grande tentação para responder afirmativamente a tais questionamentos e transformar a crítica da cultura visual em uma estratégia de intervenção política como, por exemplo, a de revelar as imagens como agentes de manipulação ideológica, estereotipação e discriminação visual, entre muitas outras possíveis, porém mesmo que todos esses argumentos tenham certo grau de verdade “[...] há algo de radicalmente insatisfatório neles”¹⁶. No entendimento do autor, expor esse desprezível poder das imagens é uma tarefa tão fácil quanto ineficaz, pois elas continuam exercendo a sedução sobre nós. Por isso, considera que o trabalho crítico com as imagens poderia admitir

¹³ *Idem, op. cit.*, 2015.

¹⁴ *Ibidem*, p. 168.

¹⁵ *Ibidem*, p. 169.

¹⁶ *Ibidem*, p. 170.

a ficção das imagens como seres animados questionando seus desejos, perguntando sobre o que querem, porém, não dirigir essas perguntas como se fossem sujeitos soberanos ou desencarnados, mas sim como subalternos marcados pelos estigmas da diferença,

[...] que funcionam tanto como *mediuns* quanto como bodes expiatórios no campo social da visualidade humana. É crucial para essa mudança estratégica que não confundamos o desejo da imagem com o desejo do artista, do espectador ou mesmo das figuras na imagem. O que as imagens querem não é o mesmo que a mensagem que elas comunicam ou o efeito que produzem, não é sequer o mesmo que elas dizem querer. Como as pessoas, as imagens podem não saber o que querem, devem ser ajudadas a lembrá-lo através do diálogo com outros¹⁷.

Alberto Klein¹⁸ também reconhece as imagens como dotadas de uma espécie de vida própria, capaz de provocar, estimular sensações, paixões, indignações. Considera que os eventos iconoclastas como os do Império Bizantino no século VIII e os episódios da reforma protestante no norte da Europa, no século XVI, demarcam pontos de tensão sobre a presença e legitimidade das imagens nas práticas cristãs, porém a distância temporal entre eles está atravessada pela própria concepção de imagem em cada um desses momentos históricos, o que torna arriscado tecer generalizações de processos históricos distintos, ainda que se assemelhem em relação à violência dirigida contra as imagens. O autor identifica quatro formas de insurgência contra as imagens que seriam: o apagamento, entendido como censura, impedimento de circular em virtude de um suposto caráter imoral; a iconoclastia, em sua clássica concepção de destruição das imagens; devoração, como a obsessão consumista das imagens midiáticas e, por fim, a demonização no duplo sentido das imagens do outro e a demonização do outro por imagens.

O insurgente gesto de apagamento das imagens se depara com a contraditória condição de uma cultura centrada na visualidade e o severo apelo midiático no consumo de informações cotidianas. Os gestos de apagamento operacionalizados por uma censura prévia conforme interesses hegemônicos acabam gerando mais visibilidade em torno do objeto de disputa, o que impede o sonho iconoclasta se cumprir totalmente, ou seja, “[...]viver em um espaço livre de imagens ou, especificamente, daquelas imagens que o ofendem. Elas retornam sempre pela porta dos fundos”¹⁹. É possível identificar essa estratégia de apagamento na exposição *Queer museu: cartografias da diferença na arte brasileira*, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, em 2017, que provocou uma ação violenta de grupos conservadores, como

¹⁷ *Ibidem*, p. 185.

¹⁸ KLEIN, *op. cit.*

¹⁹ *Ibidem*, p. 110.

a do Movimento Brasil Livre (MBL), que conseguiu pressionar o patrocinador do evento a encerrar a exposição, mas não impediu a circulação de imagens como *Travesti de lambada e deusa das águas*, de Bia Leite, pelas redes sociais e outros arquivos digitais.



Figura 2:

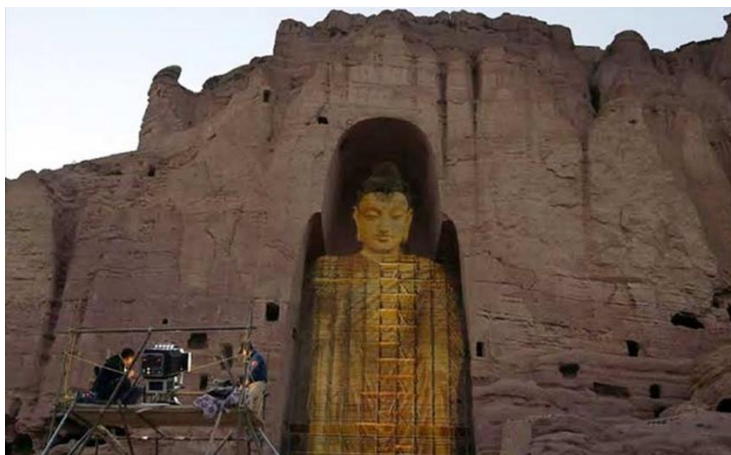
Bia Leite, **Travesti da lambada e deusa das águas**, 2012/13, acrílico, óleo e spray sobre tela. Foto de Ricardo Caldeira.

Fonte: https://www.pipaprizo.com/bento/img_5960-copia/

O gesto violento da iconoclastia difere do apagamento, pois resulta de uma atitude desmedida, em geral revestido de teatralidade, cuja violência da ação lida com a contradição do gesto da espetacularidade ser, em si mesmo, uma imagem, como a derrubada das torres gêmeas, em Nova York no 11 de setembro de 2001, ou a explosão das gigantescas estátuas dos Budas de Bamiã, escavadas em nichos na rocha, por volta do século V, perpetrada por ordem do governo fundamentalista do Talibã, no Afeganistão, no mesmo ano de 2001. No caso dos Budas de Bamiã, vale recordar que a filósofa estadunidense Susan Sontag já afirmara que câmaras fotográficas “[...]são máquinas que cifram fantasias e criam adição”²⁰. Quatorze anos depois das estátuas gigantes serem explodidas, um casal chinês, com autorização da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e governo afegão, preencheu as cavidades vazias no penhasco do Vale de Bamiyan, em Hazarajat, com uma projeção de luz em 3D²¹. Durante uma noite, a imagem virtual de Buda reevocou um passado que se fez presente, mesmo que percebido como um reflexo.

²⁰ SONTAG, Susan. **Sobre la Fotografia**. Barcelona, Alfaguara, 2007, p. 30.

²¹ WORLD-FAMOUS Buddhas of Bamiyan Resurrected in Afghanistan. *New Delhi Television*, 15 jun. 2015. Disponível em: <https://www.ndtv.com/world-news/world-famous-buddhas-of-bamiyan-resurrect-in-afghanistan-771524>. Acesso em: 9 dez. 2024.

**Figura 3:****A projeção de Buda**, 15 junho de 2015.

Fotografia: AFP Photo. Fonte:

<https://www.ndtv.com/world-news/world-famous-buddhas-of-bamiyan-resurrect-in-afghanistan-771524>

A devoração consiste em uma estratégia de sobrevivência do indivíduo contemporâneo diante da excessiva oferta de imagens, ao se anestesiar para incorporar o insano fluxo de informações cotidianas. Esse gesto insurgente pode ser entendido como uma espécie de vingança contra a própria imagem, dada a virulência da “[...] digitalização do mundo que transfigura tudo em imagem. Só com muita gula pode-se caminhar por esses espaços”²².

A demonização é um gesto frequente em contextos de polarização cultural, política, religiosa e outras manifestações sociais “[...] em que a demarcação de limites representacionais precisos dá ensejo a uma nítida separação entre ‘nós’ e ‘eles’”.²³ Esse gesto pode acontecer pela demonização do outro por imagens como também pela demonização das imagens do outro. A demonização do outro por imagens não tem por objetivo a imagem em si, mas serve-se dela para representar o inimigo.

Figura 4:
Wendie Renard e Amandine Henry
celebram a vitória do jogo. Foto de Lucy

Nicholson, Agencia Reuters.

Fonte: <https://oglobo.globo.com/celina/o-que-os-ataques-racistas-sobre-cabelo-de-francesa-que-tirou-brasil-da-copa-dizem-sobre-nosso-pais-23759832>²² KLEIN, *op. cit.*, p. 115;²³ *Ibidem*.

São exemplos abundantes da demonização do outro por imagens as charges, os memes e, até mesmo, imagens do fotojornalismo, como por exemplo a da Figura 4, sobre a excepcional atleta francesa, nascida na Martinica, Wendie Renard, alvo de comentários abusivos sobre seus cabelos durante os jogos da Copa do Mundo de Futebol Feminino de 2019, na França. O episódio na época levou a escritora brasileira Djamila Ribeiro²⁴ manifestar-se nas redes sociais observando que esse tipo de estratégia de demonização do outro por imagens, em geral travestida de humor, também pode ser categorizada como “racismo recreativo”²⁵.

Na demonização das imagens do outro o alvo dos ataques são os símbolos do considerado inimigo atravessados pelos significados de perigo, risco, ameaça que deve ser aniquilada a qualquer custo. Nesse segundo aspecto “[...] pouco se distingue entre a imagem e o que ela representa. Em geral, esse processo desemboca em ritos iconoclastas, como queima de bandeiras ou imagens do gênero”²⁶.

Consideramos que a estratégia da demonização, seja das imagens do outro como a do outro por imagens, se fundamenta em um “regime racializado de representação”²⁷ como explica Stuart Hall. As ideias ocidentais sobre raça sustentam as imagens da diferença racial geradas a partir de três “[...]encontros fatídicos”²⁸ do Ocidente com as populações negras: o primeiro no século XVI, fonte de africanas e africanos escravizados durante três séculos; o segundo no século XIX, com a colonização da África e sua partilha entre as potências europeias; o terceiro na segunda metade do século XX, com as migrações de africanas e africanos predominantemente para a Europa e América do Norte. Hall observa que ao longo desses encontros, os diversos povos africanos foram identificados como os descendentes do personagem bíblico Cam, amaldiçoado por Noé à servidão e, conseqüentemente, associados ao abjeto, bárbaro, canibal, libertino, monstruoso, inferior, infantil, incivilizado, primitivo, selvagem, estruturando um discurso de oposições binárias entre as virtudes brancas contra os vícios e pecados negros. Desse modo, políticas racializadas de representação se sustentaram na estratégia de naturalização da diferença na tentativa de fixar a diferença e ancorá-la para além da história, o que justificaria todas as atrocidades cometidas contra as populações negras. Reduzindo algumas características dessa pseudo natureza negra, a estereotipagem

[...] é parte da manutenção da ordem social e simbólica. Ela estabelece uma fronteira simbólica entre o ‘normal’ e o ‘pervertido’, o ‘normal’ e o ‘patológico’, o ‘aceitável’ e o

²⁴ RIBEIRO, Djamila [@djamilaribeiro1]. Quantas de nós já fomos Wendie Renard? Instagram, 24 jun. 2019. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BzGHFJMgoKO/>

²⁵ MOREIRA, Adilson. **Racismo Recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

²⁶ KLEIN, *op. cit.*, p. 116.

²⁷ HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

²⁸ *Ibidem*, p. 161.

‘inaceitável’, o ‘pertencente’ e o que não pertence ou é o ‘Outro’, entre ‘pessoas de dentro’ (*insiders*) e ‘forasteiros’ (*outsiders*) entre nós e eles²⁹.

Hall argumenta que o poder de representar o outro ocorre em relações de extrema desigualdade, excluindo tudo o que não se alinhe com a ordem simbólica e social dominante, servindo como uma estratégia de manutenção dessa ordem. Além disso, a dinâmica dessa ordem constrói imagens que não apenas reduzem e tentam fixar identidades, mas também reforçam essas desigualdades em múltiplos níveis, perpetuando uma estrutura social injusta e desigual. Apesar do grande esforço da estratégia de estereotipagem tratar de fixar determinados significados as “Palavras e imagens carregam conotações não totalmente controladas por ninguém, e esses significados marginais ou submersos vem à tona e permitem que diferentes significados sejam construídos, coisas diversas sejam mostradas e ditas”³⁰.

Imagens artísticas sob ataque

Clara Habib e Arthur Valle³¹ levantam uma série de hipóteses sobre a iconoclastia religiosa no Brasil e iniciam a enumeração de uma grande lista de ataques ocorridos em cidades brasileiras pelas já históricas imagens transmitidas pela televisão aberta brasileira em 1995, conhecidas como “O chute na Santa”, que consideram como inaugural do crescente fenômeno de destruição de imagens da tradição religiosa católica por representantes de outras denominações cristãs no país.

A discussão deste artigo não focaliza imagens de tradição religiosa, mas sim do patrimônio artístico urbano, porém reconhecemos que mesmo as imagens do patrimônio artístico podem ser entendidas e tratadas “[...]como objetos multifuncionais – ou seja, como peças que são, ao mesmo tempo, religiosas, artísticas e utilitárias”³². Consideramos que as imagens do patrimônio artístico urbano podem ganhar sentidos a partir de diversas práticas sociais e religiosas, especialmente pelo fato do denominado núcleo central do fluido e aberto sistema da arte afro-brasileira se constituir com obras e artistas que, independentemente da sua origem étnico-racial, se preocupam com a continuidade dos elementos culturais africanos no Brasil no campo da religiosidade, como categorizou o antropólogo brasileiro-congolês Kabengele Munanga³³. Na zona intermediária do sistema da arte afro-brasileira encontramos

²⁹ *Ibidem*, p. 192.

³⁰ *Ibidem*, p. 211.

³¹ HABIB, Clara; VALLE, Arthur. “Em nome de Deus”: hipóteses sobre o fenômeno da iconoclastia religiosa no Brasil contemporâneo. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 43, n. 3, p. 173-200, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1590/0100-85872023v43n3cap06>. Acesso em: 9 dez. 2024.

³² *Ibidem*, p. 174.

³³ MUNANGA, Kabengele. Arte Afro-Brasileira: O que é afinal? In: AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do Descobrimento: Arte Afro-brasileira**. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

obras e artistas que integram os contatos estabelecidos com outras culturas, em um universo que ultrapassa fronteiras nacionais, e que nem sempre a matriz africana da obra e a origem étnica do artista se confundem. A periferia do sistema, está composta pelas fronteiras movediças daquela produção artística que remete ao mundo africano integrando características da arte ocidental, dos povos indígenas ou outras, formando o mosaico plural da arte brasileira.

A partir desse entendimento, reconhecemos como gesto insurgente o praticado contra o *Monumento aos Orixás do Dique do Tororó*, do escultor baiano Tatti Moreno (1944-2022), inaugurado na cidade de Salvador, em abril de 1998, e devidamente documentado por Roger Sansi³⁴. O tema dos Orixás foi uma constante na produção artística do escultor Tatti Moreno que começou a trabalhar com o mesmo na década de 1970, produzindo esculturas de pequeno porte nessa temática. O monumento é composto por 7 figuras, cada uma com 7 metros de altura, relacionadas aos Orixás, mas a

[...]representação que Tati Moreno faz dos orixás não corresponde ao uso litúrgico do Candomblé, no qual as imagens antropomorfas não têm um lugar central, mas são só um, dentre os objetos que se encontram nos altares. Poderíamos dizer, de fato, que os orixás, no Candomblé, não são representados, mas se fazem presentes³⁵.

A prática do Candomblé parte de uma lógica de ocultação, por isso as imagens não têm a centralidade como, por exemplo, na lógica da visibilidade da prática católica. Sobre os objetos de culto do Candomblé, “[...]o poder desses objetos é aumentado pela invisibilidade. Pelo contrário, as imagens católicas manifestam seu poder precisamente através da sua absoluta visibilidade”³⁶.

Figura 5:
Tatti Moreno (1944-2022), **Monumento aos Orixás do Dique do Tororó**, 1998, conjunto de 7 esculturas de 7 mts. Foto: Divulgação TV Bahia. Fonte: <https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2022/07/14/criador-dos-orixas-do-dique-do-tororo-tatti-moreno-esculpiu-grandes-pecas-afrorreligiosas-na-bahia-conheca.ghtml>



³⁴ SANSI, Roger. Fetiches e Monumentos. Arte pública, iconoclastia e agência no caso dos 'orixás' do Dique de Tororó. *Religião & Sociedade*, v. 25, n. 2, p. 62-81, 2005. Disponível em: <https://religioesociedade.org.br/revistas/v-25-no-02>. Acesso em: 9 dez. 2024.

³⁵ *Ibidem*, p. 66.

³⁶ *Ibidem*, p. 67.

Desde o seu projeto, o *Monumento aos Orixás do Dique do Tororó* foi exposto à polemicas de diferentes ordens no âmbito artístico, acadêmico e religioso. Antropólogos e sociólogos se manifestavam contrários à mercantilização da cultura afro-brasileira na cidade de Salvador que passou a considerar o monumento como novo cartão postal da cidade. Entre artistas o argumento principal girava em torno da folclorização do Candomblé, popularizada nos mercados de *souvenires* para turistas, desde a década de 1950 a partir das imagens de Pierre Verger (1902-1996) e Carybé (1911-1997). Artistas contemporâneos baianos tentavam se desvencilhar tanto dessas imagens estereotipadas quanto das políticas culturais que as promoviam. Embora fomentassem essa polêmica, intelectuais e artistas nunca se confrontaram abertamente contra o *Monumento*, posição adotada pela Igreja Universal com pedido direto ao governador do estado da Bahia pela não instalação do monumento, pedido este que não foi atendido. A cúpula dirigente da Igreja Universal no estado organizou manifestações no local, com cultos de até 8 horas de duração, além de ameaças telefônicas ao artista. Apesar das virulentas manifestações da Igreja Universal contra o monumento, o governo do estado não cedeu à pressão dos religiosos argumentando em favor do seu valor artístico e cultural, inaugurando o mesmo como programado.

A escultura intitulada *Exu dos Ventos*, produzida em 1992 pelo escultor baiano Mario Cravo Junior (1923-2018), com aproximadamente 10 metros de altura também sofreu com atos insurgentes. Uma base estável em forma de tripé sustentava suas partes superiores que giravam com o vento. Na tradição do povo africano ioruba³⁷, Exu é o orixá mensageiro. A estátua foi comprada pela empresa LAMSA, a concessionária que administra a Linha Amarela, uma das vias expressas da cidade do Rio de Janeiro que liga a Baixada de Jacarepaguá à Ilha do Fundão, onde foi instalada a obra em 2002.



Figura 6: Mario Cravo Junior (1923-2018), **Exu dos Ventos**, 1992, Escultura em ferro, 10 m. Fonte: <http://www.monumentosdorio.com.br/antigo/br/esculturas/028/008.htm>

³⁷ Ioruba ou iorubá: povo negro da África ocidental, a sudoeste da Nigéria, no Daomé e no Togo. A cultura iorubá foi introduzida no Brasil pelos negros da Costa dos Escravos, sendo comum, em nosso país, chamar-se "nagô" aos iorubás e a sua língua. Ver: SCISÍNIO, Alaôr Eduardo. **Dicionário da Escravidão**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1997.

Monica Maria Linhares Castrioto³⁸ observa que a cidade do Rio de Janeiro recebeu a estátua de Mario Cravo Junior em um cenário social complexo, conturbado por uma acirrada disputa política devido ao ano eleitoral. Sua inauguração, prevista para o ano 2000, só aconteceu dois anos depois. Desde as primeiras iniciativas para sua inauguração, a denominada bancada evangélica da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro se manifestou contrária à sua instalação. Uma moção de protesto do deputado Alessandro Calazans, publicada no Diário Oficial de 2 de fevereiro de 2000, posicionava-se contra a iniciativa da concessionária LAMSA instalar a escultura. A autora destaca como a mídia local deu ampla difusão à insatisfação de católicos e evangélicos com a escultura. Em meio ao descontentamento desses grupos religiosos publicitado pela mídia, cogitou-se transferir a escultura para o Museu de Arte Moderna até que, finalmente, foi instalada no local originalmente previsto. A estátua foi alvo de pichações e inscrições como: “O ídolo vai + Deus fica”, e várias referências às passagens dos Evangelhos. Apesar das diversas versões sobre a violência praticada contra essa escultura, se foram atos iconoclastas de grupos religiosos ou de traficantes instalados nas imediações, a versão oficial da Prefeitura do Rio de Janeiro afirma que a escultura foi derrubada por um forte vento, em maio de 2006, por ter sido instalada contrária à direção do vento Sudoeste, apontado como causador da queda da escultura³⁹.

Também consideramos como gesto insurgente contra a produção artística o que foi praticado contra a intervenção urbana *Tridente de Nova Iguaçu* (NI), do artista carioca Alexandre Vogler, em agosto de 2006.



Figura 7:
Alexandre Vogler, **Tridente de Nova Iguaçu**, intervenção urbana, desenho em cal, agosto, 2006. Foto: João Laet. Fonte: <http://www.alexandrevogler.com.br/projeto/tridente-de-nova-iguacu/>

³⁸ CASTRIOTO, Monica Maria Linhares. **Artes de Exu**: intervenções artísticas e representações afro-brasileiras no Rio de Janeiro: Tridente de Ni e Exu dos Ventos. 2010. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

³⁹ *Ibidem*, p. 85.

A intervenção urbana de Alexandre Vogler consistia no desenho de um tridente, feito com cal, na encosta da Serra do Vulcão, atrás de um cruzeiro considerado referência visual no centro de Nova Iguaçu, estado do Rio de Janeiro. A materialidade do Tridente desenhado, cal branca sobre a terra, evocava os “pontos riscados”⁴⁰ de rituais religiosos de matriz africana. A mídia local veiculou uma série de três reportagens associando a forma do tridente ao diabo. A prefeitura local fez algumas tentativas fracassadas para apagar o desenho. Em meio à essa celeuma, o artista se posicionou na mídia esclarecendo que havia desenhado o tridente de Netuno⁴¹, embora reconhecesse que o mesmo poderia ser associado aos símbolos das religiões de matriz africana. Apesar do alvoroço instalado pela e na mídia local, a intervenção urbana foi desaparecendo pela ação das chuvas na encosta na qual foi desenhada.

Do Orun ao Aiyé: Afrika Elementar

A Secretaria Executiva de Inovação Urbana da cidade do Recife, estado de Pernambuco, promove o Programa Colorindo o Recife desde o ano de 2012, com o intuito de requalificar espaços urbanos da cidade por meio do *graffiti* e valorizar artistas locais envolvidos com a transformação social. No ano de 2021 o Programa aprovou a proposta de um grande mural no Túnel da Abolição, localizado no bairro da Madalena, pintado pelos artistas Adelson Boris⁴², Emerson Crazy⁴³ e Nathê Ferreira⁴⁴, com o apoio da iniciativa privada⁴⁵.

O mural ocupa 550 metros nos dois lados do túnel e tem por título *Do Orun ao Aiyé: África Elementar*. O Túnel da Abolição leva o mesmo nome do Museu que se localiza na rua sobre o mesmo, conhecido como o Casarão da Madalena. O bairro da Madalena se assenta sobre uma região que, no passado, foi crucial para o sucesso da empresa colonial de produção do açúcar. Inicialmente pertencentes a Jerônimo de Albuquerque⁴⁶ (Lisboa, 1510 – Olinda, 1584), parte das terras foram vendidas a Pedro Afonso Duro (1559-1649), casado com Madalena Gonçalves, que fundou um lucrativo engenho conhecido como Engenho

⁴⁰ As entidades espirituais que atuam em rituais religiosos africanos costumam desenhar pontos riscados sobre o chão ou uma pessoa. Um ponto riscado está formado por sinais que podem atrair ou dissipar determinadas correntes de energia. Ver: SARDELICH, Maria Emilia. Patrimônio cultural afro-brasileiro: mapeando questões nas Artes Visuais. *Revista de Estudos Brasileños*, v. 6, p. 205-218, 2019. DOI: <https://doi.org/10.14201/reb2019612205218>. Acesso em: 9 dez. 2024.

⁴¹ Na mitologia romana deus dos mares e da água, filho de Saturno e Ops, irmão de Júpiter e Plutão.

⁴² Artista, educador com a Organização Não Governamental Cores do Amanhã. Primeira exposição individual Mulheres Negras: Expressões da Liberdade no Museu de Artes Afro-Brasil Rolando Toro, em Recife - *@adelsonboris* - adelsonboris@gmail.com

⁴³ Artista, educador, entre outros projetos contemplado no Projeto Museu de Arte de Rua, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, em 2023. - *@osu.ttt*

⁴⁴ Artista, educadora licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) participa do coletivo Articulação Nacional Trovoa - *@natheferreira__* - nath.c.ferreira@gmail.com - <https://beacons.ai/natheferreira>

⁴⁵ Iquine Indústria De Tintas Do Nordeste, Jaboatão dos Guararapes, Pernambuco.

⁴⁶ Administrador colonial, cunhado do navegador Duarte Coelho (Porto, 1485 – Lisboa, 1554), primeiro capitão-donatário da Capitania de Pernambuco e fundador de Olinda.

Madalena. Rever a trajetória desse casarão que, além de engenho também foi residência do abolicionista João Alfredo Correia de Oliveira (1835- 1919) e hoje abriga um centro de referência da cultura afro-brasileira, é necessário posto que seu acervo dispõe tanto de artefatos do cotidiano das casas grandes e senzalas quanto do tráfico de escravizados e suas práticas religiosas. Em relação ao Túnel da Abolição, apesar de ser um espaço requalificado pela Secretaria Executiva de Inovação Urbana em 2015, o mesmo apresenta problemas estruturais até o momento da redação deste artigo, com constantes interdições devido às inundações que ocorrem com frequência na cidade⁴⁷.

Nathê Ferreira, Anderson Boris e Emerson Crazy, são artistas, ativistas, educadores que se reconhecem como pessoas negras com a intenção de participar da ressignificação do bairro da Madalena, contribuindo com a produção de um imaginário sobre o que pode ser afro-brasileiro em um país marcado pela “colonialidade”⁴⁸. Apesar do Túnel da Abolição ser um local de difícil acesso à pedestres, faz parte de uma rota de grande circulação viária, o que permite a visualização do mural, quase sempre, na velocidade de algum transporte. Os artistas partiram da ideia inicial dos quatro elementos da natureza -terra (aiye), fogo (inã), ar (afefe) e água (omi) - para a composição do mural, dividindo o mesmo em quatro painéis, cada um dedicado à um desses elementos.

Emerson Crazy contribuiu com o mural pintando o painel Aiyê, dedicado à terra, composto por dois homens em uma floresta com fundo dourado. O artista, que se reconhece como Juremeiro⁴⁹ e iniciado no Candomblé, declarou à imprensa local que:

Foi de grande importância participar de um grande painel, em que tive a oportunidade e o prazer de representar o culto iorubá, ao qual faço parte. No primeiro painel, foram abordados as matas e dois orixás da Egbé Odé (sociedade dos

⁴⁷ COMPANHIA de Trânsito e Transporte Urbano (CTTU). **CTTU Recife. Alertas**. 26 de maio de 2024: https://x.com/CTTU_Recife/status/1794706081282920780

⁴⁸ A colonialidade pode ser entendida como uma mentalidade para além do momento específico de dominação, que é o colonialismo. Essa mentalidade se materializa no exercício do controle hegemônico sobre as dimensões: econômica, com a apropriação e exploração da terra, mão de obra e controle financeiro; política, com o controle da autoridade; social, com o controle do gênero e a sexualidade; epistêmica/subjetiva: pelo controle do conhecimento e da subjetividade. No campo das artes tem negado todas as formas de vida e produção das culturas autóctones do continente americano e dos povos da diáspora africana forçada pelo tráfico transatlântico de escravizados. Ver: SARDELICH, Maria Emilia. Curadoria compartilhada: ensinar e aprender com e sobre arte para além das fronteiras. **Interfaces da Educação**, v. 12, n. 34, p. 185–212, 2021. DOI: <https://doi.org/10.26514/inter.v12i34.4600>. Acesso em: 9 dez. 2024.

⁴⁹ A Jurema Sagrada, o Candomblé e a Umbanda podem ser considerados organizações sociais e coletivas que estão para além da perspectiva de religião, pois sua materialidade se faz em todos os aspectos e espaços em que seus praticantes se inserem nas práticas sociais que buscam vivenciar a completude do ser, existente na intersecção das forças da natureza e da humanidade. Ver: SILVA, Deyvson Barreto Simões da Silva; BOTELHO, Denise Maria. Mulheres negras e a representação dos sentidos na construção do sagrado-educativo em terreiros. **Revista Mosaico**, Goiânia, Brasil, v. 17, n. 1, p. 66–76, 2024. DOI: <https://doi.org/10.18224/mos.v17i1.13922>. Acesso em: 9 dez. 2024.

caçadores), e no segundo painel representei a orixá Osun da Egbé Omi (sociedade das águas), e ambos trazendo significados específicos para o culto de cada orixá⁵⁰.



Figura 8:
Emerson Crazy, **Aiyê**, 2021, para
o **Mural Do Orun ao Aiyê:**
Áfrika Elementar.
Fotografia: Domar, 2024.
Fonte: Acervo das autoras.

Adelson Boris pintou o painel dedicado à terra, Inã, composto pela figura de uma mulher entre duas sankofas⁵¹. Em matéria de jornal local o artista declarou que:

Eu pensei em construir um painel que dialogasse com a energia daquele túnel, é um espaço que guarda muita memória de corpos negros em busca da sua liberdade. No momento que estava elaborando os painéis lembrei que estava acontecendo um momento único e histórico, é como se estivesse voltando ao passado para resgatar uma memória para o presente e ressignificar o futuro, por isso pensei: isso é Sankofa! Os painéis foram construídos pensando nessa perspectiva ancestral como resgate dos saberes milenares presentes nos elementos da natureza⁵².

⁵⁰ BENTO, Emmanuel. Túnel da Abolição, no Recife, ganha painel de grafite sobre ancestralidade afro-brasileira. **Diário de Pernambuco**, 22 jul. 2021. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2021/07/tunel-da-abolicao-no-recife-ganha-painel-de-grafite-sobre-ancestrali.html>. Acesso em: 9 dez. 2024.

⁵¹ O Adinkra, conjunto de símbolos que representam ideias expressas em provérbios, dos povos acã da África Ocidental, notadamente entre os Asante de Gana, é um entre vários sistemas de escrita africanos, fato que contraria a noção de que o conhecimento africano se resume apenas à oralidade. O conceito de Sankofa (Sanko = voltar; fa = buscar, trazer), representado como um pássaro mítico que voa para frente, tendo a cabeça voltada para trás e carregando no seu bico um ovo, o futuro, origina-se de um provérbio tradicional “se wo were fi na wosan kofa a yenki” que pode ser traduzido por “não é tabu voltar atrás e buscar o que esqueceu”. Ver: IPEAFRO. **Adinkra**. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acoes/pesquisa/adinkra/>. Acesso em: 9 dez. 2024.

⁵² BENTO, *op. cit.*, 2021, s.p.

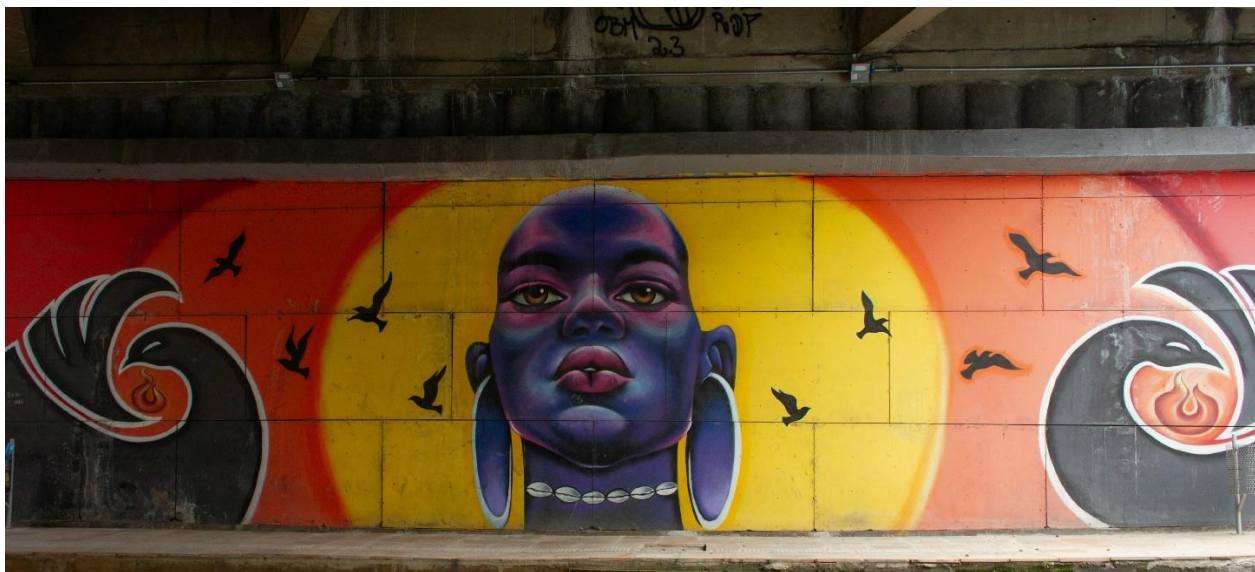


Figura 9:
Adelson Boris, **Inã**, 2021, para o **Mural Do Orun ao Aiye: África Elementar**.
Fotografia: Domar, 2024. Fonte: Acervo das autoras.

Nathê Ferreira pintou a partir dos elementos ar (afefe) e água (omi). O painel do elemento ar (afefe) dialoga com o elemento terra (inã), de Adelson Boris, e o signo sankofa.



Figura 10:
Nathê Ferreira, **Afefe**, de, 2021, para o **Mural Do Orun ao Aiye: África Elementar**.
Fotografia: Domar, 2024. Fonte: Acervo das autoras.

A artista declarou que para compor a imagem de uma menina montada em um pássaro de pescoço longo, pensou na representação de:

[...]uma menina de rosto comum, que me remetesse as meninas suburbanas que vejo na minha rua, daí os elementos de roupas mais comuns, mas com adereços de realeza.

Dando a entender que essa menina estivesse em mais um dia do cotidiano, buscando e levando uma mensagem muito importante, na contramão da via de carros que passam no túnel⁵³.

Para o painel Omi, de 250 metros, Nathê Ferreira partiu da ideia de uma sereia contra colonial.



Figura 11:
Nathê Ferreira, **Omi**, 2021, para o **Mural Do Orun ao Aiye: África Elementar**.
Fotografia: Domar, 2024. Fonte: Acervo das autoras.

O painel Omi, remete ao ambiente de um grande aquário, com uma sereia que captura a representação de uma caravela portuguesa, “nafragando colonizadores” com sua longa cauda, pois para a artista:

[...]uma das coisas mais mágicas que a Arte nos proporciona, é poder reimaginar a História! Eu sempre penso na História, algo que a universidade me ensinou, mas também falo de coisas futuras. Eu estou sempre brincando com isso, ao mesmo tempo em que falo da minha vivência. É uma questão de representatividade da vivência da mulher negra que ainda está muito ligada à periferia⁵⁴.

O mural foi destaque na mídia recifense em julho de 2021, quando foi concluído em meio a segunda onda da Pandemia de Covid-19 atravessando todo o tecido social com um inédito distanciamento e isolamento sociais simultâneos de milhares de pessoas que gerou um crescimento exponencial da sociabilidade mediada pelas redes sociais. No Brasil, o impacto da pandemia agravou-se sob o negacionismo e Anti-intelectualismo do governo do ex-presidente Jair Bolsonaro, o crescimento da desinformação e *fake-news*, os atritos com o poder judiciário alimentados pelo fanatismo político-religioso de grupos neopentecostais.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

Nesse contexto, fanáticos protetores de um suposto modo de vida e fé cristã foram ganhando espaço na mídia e redes sociais. Entre os meses de fevereiro e julho de 2021, quando o mural *Do Orun ao Aiye* foi finalizado, o pastor Aijalon Heleno Berto Florêncio, do Ministério Dúnamis⁵⁵, de Igarassu, na Região Metropolitana do Recife, postou vídeos no YouTube, Instagram e Facebook, afirmando que:

Esse painel, na verdade, representa um ponto de contato com forças místicas intrinsecamente ligadas à feitiçaria, entidades reverenciadas nos terreiros, no Candomblé. Esse painel aí é, nada mais, nada menos, do que uma reverência a entidades malignas, satânicas, espíritos das trevas, à luz da palavra de Deus. Você precisa entender que essa palavra bonita ‘retorno à ancestralidade’ é, nada mais, nada menos, do que uma redescoberta dos poderes místicos das trevas que energizam o Candomblé, a umbanda e as religiões de matrizes afro⁵⁶.

Os vídeos do pastor, com mais de 18 mil visualizações, causaram reação entre a população recifense com notas de repúdio por parte de artistas, coletivos, terreiros, praticantes e não praticantes de cultos de matriz africana nas redes sociais. O Conselho Estadual de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Coepir) e a Rede de Mulheres de Terreiro de Pernambuco denunciaram o pastor ao Ministério Público de Pernambuco (MPPE), que instaurou um inquérito civil para investigar possível ato de ódio e preconceito religioso contra religiões afro-brasileiras.

Após a repercussão da instalação do inquérito, o pastor voltou a se manifestar em sua conta do Instagram. “Querem criminalizar a nossa fala bíblica. Não há instância jurídica nesse Brasil que tenha o poder de sequestrar a consciência profética de um pastor e a liberdade de crença”, afirmou em postagens consecutivas de sua rede social que: “Quero denunciar que as pinturas grafitadas no Túnel da Abolição não são apenas gravuras, são pontos de contato com poderes dantescos, com poderes demoníacos”.

Essas ações insurgentes contra o mural instigaram a movimentação em torno da proteção das mesmas. Em 16 de agosto de 2021 um protesto intitulado *Ato-xirê contra o racismo religioso*, organizado pela Articulação Negra de Pernambuco (ANEPE) reuniu grupos do movimento negro para cobrar posicionamento dos órgãos públicos em relação aos ataques do pastor ao mural. A promotoria de Justiça de Defesa da Cidadania de Recife classificou a conduta do pastor como crime contra o sentimento

⁵⁵ No grego, a raiz da palavra Dunamis é dynamus, que significa o poder explosivo do Espírito Santo com uma conotação de dinamite e dinâmica. Ver: DUNAMIS Mouvement. Disponível em: <https://dunamismovement.com/>. Acesso em: 9 dez. 2024.

⁵⁶ COSME, Jorge. MP investiga pastor por demonizar arte sobre religião afro. **Leia Já**, 6 ago. 2021. Disponível em: <https://www.leiaja.com/noticias/2021/08/06/mp-investiga-pastor-por-demonizar-arte-sobre-religiao-afro/>. Acesso em: 9 dez. 2024.

religioso e violação da Lei Antidiscriminação⁵⁷, representando uma ofensa manifesta aos direitos fundamentais da liberdade de consciência e crença.

Aproximadamente dois anos depois, em abril de 2023, o pastor chegou a ser preso, porém teve concedida a liberdade provisória três dias depois. Julgado em setembro de 2023, o pastor foi condenado a pagar uma multa de R\$ 100.000,00 e suspender sua conta da rede Instagram por ofender toda uma coletividade por meio do discurso de ódio fincado em preconceito à religião de origem africana, extrapolando, portanto, o direito ao proselitismo de sua crença ou à liberdade de expressão e “[...] praticar, induzir ou incitar a discriminação ou preconceito de raça, cor, etnia, religião ou procedência nacional”⁵⁸.

Embora a fala de apenas um dos três produtores das várias imagens que compõem o mural *Do Orun ao Aiyé: África Elementar* fazer uma referência explícita ao culto iorubá dos orixás, o mural não teve um propósito religioso, pois trata de uma representação do que os artistas compreendem como forças da natureza, em um imaginário diretamente relacionado a ancestralidade africana, afro-brasileira em um Programa de requalificação dos espaços da cidade, promovido pela Secretaria Executiva de Inovação Urbana. Também vale salientar que nas práticas sociais que buscam vivenciar a completude do ser, existente na intersecção das forças da natureza e da humanidade, como podem ser a Jurema ou o Candomblé, o poder não está nas imagens dos Orixás. O suposto animismo e totemismo associado às imagens do mural foi atribuído pelo pastor como um gesto de insurgência baseado na estratégia de demonização das imagens do outro, demonização de símbolos de culturas milenares, como o conjunto de símbolos que representam ideias expressas em provérbios, o Adinkra, dos povos acã da África Ocidental, que foram atravessados pelos significados de entidades malignas, satânicas, espíritos das trevas, à luz de uma “cosmovisão monoteísta euro-cristã colonialista”⁵⁹ baseada em um regime racializado de representação, que se estrutura a partir de oposições binárias entre as virtudes brancas monoteístas contra os vícios e pecados negros politeístas.

Antônio Bispo dos Santos, o Nego Bispo, observa que a cosmovisão monoteísta euro-cristã colonialista:

Enxerga na verticalidade, na linearidade, tudo para ele tem que ser nivelado. O euro-cristão monoteísta só vê Deus quando olha para cima. Ou melhor, ele tenta ver Deus olhando para cima; não conseguem ver olhando para baixo. Está olhando para frente

⁵⁷ BRASIL. **Lei n. 7.716**, de 5 de janeiro de 1989. Define os crimes resultantes de preconceito de raça ou de cor. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l7716.htm. Acesso em: 9 dez. 2024.

⁵⁸ Pastor que associou pinturas em túnel no Recife a "entidades satânicas" é condenado à prisão. 25 set. 2023. Disponível em: <https://emtemponoticias.com/gastronomia/2023/09/25/127-pastor-que-associou-pinturas-em-tunel-no-recife-a-entidades-satanicas-e-condenado-a-prisao>. Acesso em: 9 dez. 2024.

⁵⁹ BISPO, Nêgo [Antônio Bispo dos Santos]. A influência das imagens na trajetória das comunidades tradicionais. In: VILELA, Bruno (org.). **Mundo, Imagem, Mundo**. Belo Horizonte: Malagueta Produções, 2018, p. 111-119.

ou para cima, não faz o movimento circular. E isso produz imagens de uma forma fantástica; em todo processo colonialista as imagens sempre foram usadas como uma linguagem poderosa, até porque elas são o que mais se aproxima de uma linguagem universal. Além do mais, esse povo colonialista usa a imagem para negar, subjugar ou para punir. Nós, ao contrário, usamos as imagens ou para elevar, engrandecer, enaltecer ou, no mínimo, que também é o máximo, para resolver. Usamos as imagens de maneira resolutiva⁶⁰.

Essa maneira resolutiva de usar as imagens a partir do movimento circular reconhece a capacidade de interpretar as imagens como instrumento de poder, “[...] como a pressão que uma imagem exerce contra a outra” ⁶¹. O modus operandi da cosmovisão monoteísta euro-cristã colonialista desterritorializa o ente atacado no esforço da estereotipagem fixar determinados significados, quebrando sua identidade, arrancando sua cosmologia, desprendendo-o dos seus sagrados, negando seu modo de vida, impondo-lhe outro nome, apagando sua memória. A cosmovisão monoteísta euro-cristã colonialista opera na verticalidade com os iguais, enquanto as cosmologias politeístas da circularidade de relações preza pelo diverso, os diversos que não querem se desenvolver, mas envolver, compartilhar, germinar, confluír.

Considerações finais

Consideramos que são muitos os motivos que podem levar um indivíduo ou grupo de indivíduos se insurgir contra imagens do patrimônio artístico e cultural. Nos casos apresentados neste estudo, a motivação aparente seria uma suposta crença religiosa em uma suposta agência maléfica das imagens na vida de toda e qualquer pessoa e lugar. Esses gestos insurgentes, vindos de um grupo religioso neopentecostal muito específico, buscaram atacar o patrimônio artístico das cidades brasileiras, porém nem sempre chegaram a ser efetivos em suas pretensões.

No caso do mural *Do Orun ao Aiye: Afrika Elementar* o gesto de insurgência foi punido com multa em base na Lei n. 7716 de 5 de janeiro de 1989, que define os crimes resultantes de preconceito de raça ou de cor e, também, no artigo quinto, inciso VI e VII da Constituição Federal de 1988. Por outro lado, pensamos que o mural não teve um propósito religioso, pois trata de uma representação do que os artistas compreendem como forças da natureza, em um imaginário diretamente relacionado a ancestralidade africana, afro-brasileira. Consideramos que a aversão, discordância, repugnância, rejeição, estupor que o mural pode causar origina-se na agência que os símbolos representados podem ativar nas memórias de corpos negros

⁶⁰ *Ibidem*, p. 113.

⁶¹ *Ibidem*, p. 118.

em busca de reconhecimento e respeito. O poder dos símbolos presentes no mural são as conotações nunca totalmente controladas, são os significados submersos por um regime racializado de representação que emergem e permitem que outras coisas sejam vistas e ditas, significados para além do que o regime racializado de representação tem perseverado em tornar visível e dito.

Podemos afirmar que o mural *Do Orun ao Aiyé: África Elementar* é uma potente afirmação da identidade e memória afro-brasileira, ressignificando o espaço urbano do Túnel da Abolição, na cidade do Recife, promovendo um diálogo crucial sobre a história e a cultura afro-brasileira. Apesar das tentativas de demonização que enfrentou, o mural permanece, mesmo que parte dele já tenha sentido as insurgentes ações do tempo, do ar poluído e calor excessivo emitido pelos inúmeros veículos que transitam diária e ininterruptamente diante dele, da água das chuvas desmedidas. Assim, o mural serve como um convite à reflexão e à ação, reforçando a importância de proteger e celebrar as expressões culturais que revelam a diversidade e a riqueza das cidades.

Na tentativa de pensar as imagens de maneira resolutiva podemos perguntar o que querem as imagens do mural *Do Orun ao Aiyé: África Elementar*? Nos sentimos tentadas a responder que, talvez, as imagens do mural possam não saber o que querem e desejem ser ajudadas a lembrar de seus quereres em diálogo com um futuro que busca o esquecido. Talvez as imagens *Do Orun ao Aiyé* queiram confluir com os diversos marcados pelos estigmas da diferença, sem apagar, sem censurar, sem devorar, sem demonizar, sem fixar consensos de um presente “[...] interlocutor do passado e o locutor do futuro”⁶². Para nós, as imagens dessa *África Elementar* desejam confluir em um saber circular, germinante de confiança e reconhecimento. Querem se fortalecer no colo da ancestralidade, como em um comovedor encontro de uma mãe que não se conheceu, para poder resistir à pressão que uma imagem exerce contra a outra.

⁶² BISPO, Nêgo [Antônio Bispo dos Santos]. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023, p. 33