

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
PROCESSOS TEÓRICOS E HISTÓRICOS EM ARTES VISUAIS

CARLOS HENRIQUE DE DAVID GERALDO

ARTE CONTEMPORÂNEA DO CARIRI CEARENSE:  
SUBVERSÃO DE IMAGENS/IMAGINÁRIOS

Orientação: Prof. Dr. Rui Chaves

Recife, Junho de 2024

**ARTE CONTEMPORÂNEA DO CARIRI CEARENSE:  
SUBVERSÃO DE IMAGENS/IMAGINÁRIOS**

**Carlos Henrique de David Geraldo**

Dissertação de mestrado apresentada ao PPGAV UFPB/UFPE na UFPB, na área de concentração em Artes Visuais e Seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos na linha de pesquisa em Processos Teóricos e Históricos em Artes Visuais, como exigência parcial para qualificação no Curso de Mestrado em Artes Visuais na UFPE.

Orientação: Rui Chaves.

Recife, Junho de 2024

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Geraldo, Carlos Henrique de David.

Arte contemporânea do Cariri Cearense: subversão de  
imagens/imaginários / Carlos Henrique de David Geraldo. -  
Recife, 2024.

121f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco,  
Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-Graduação  
Associado em Artes Visuais, 2024.

Orientação: Rui Miguel Paiva Chaves.

1. Crítica da arte; 2. Artivismo; 3. Cariri cearense; 4.  
LGBTQIA+; 5. Não-branco. I. Chaves, Rui Miguel Paiva. II.  
Título.

UFPE-Biblioteca Central

CDD 700

**CARLOS HENRIQUE DE DAVID GERALDO**

**ARTE CONTEMPORÂNEA DO CARIRI CEARENSE:  
SUBVERSÃO DE IMAGENS/IMAGINÁRIOS**

Dissertação de mestrado apresentada ao PPGAV UFPB/UFPE na UFPB, na área de concentração em Artes Visuais e Seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos na linha de pesquisa em Processos Teóricos e Históricos em Artes Visuais, como exigência parcial para qualificação no Curso de Mestrado em Artes Visuais na UFPE.

Aprovada em: 27/06/2024

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Rui Miguel Paiva Chaves  
(Orientador)  
Universidade Federal da Paraíba

---

Profa. Dra. Sabrina Fernandes Melo  
(Examinadora interna)  
Universidade Federal da Paraíba

---

Profa. Dra. Sofia Porto Bauchwitz  
(Examinadora externa)  
Universidade Federal da Paraíba

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por me conceder força e perseverança para concluir este trabalho. À minha família, pelo apoio incondicional e amor constante, que foram fundamentais em cada etapa desta jornada. Em especial, à minha mãe Maria Anadja, por seu carinho e incentivo diário e por me ajudar num momento muito delicado que enfrentei durante a tessitura desta dissertação.

Ao meu orientador, Rui Miguel Paiva Chaves, pela orientação precisa, paciência e valiosos conselhos que enriqueceram imensamente este trabalho. Sua dedicação e expertise foram essenciais para o desenvolvimento desta dissertação.

À Universidade Federal de Pernambuco e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPB/UFPE, pela oportunidade e pelo suporte acadêmico e administrativo ao longo destes anos.

Às pessoas que participaram da minha vida, que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste estudo. Em particular, Isaac Assunção, Wellington Soares e Carlos Tomaz pelas discussões inspiradoras e pelas valiosas contribuições.

Às/aos artistas Charles Lessa, Maria Macêdo e Renata Felinto, por compartilharem suas histórias e experiências, que foram cruciais para a elaboração deste trabalho. Suas obras não só enriqueceram esta pesquisa, mas também inspiraram novas perspectivas sobre arte e resistência. Às/aos minhas/meus amigas/os, pelo apoio, compreensão e por sempre acreditarem em mim, mesmo nos momentos mais desafiadores.

E, finalmente, a todas/os que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho, meu sincero agradecimento. Este projeto é fruto de uma construção coletiva e cada um de vocês fez parte dessa jornada. Muita gratidão!

## RESUMO

Este estudo visa desconstruir estereótipos e promover novas formas de pensar o mundo e o território que habitamos, atualizando as perspectivas de vida por meio da produção artística enquanto ativismo. Utilizando investigações qualitativas e bibliográficas, a pesquisa foca na região do Cariri cearense, especificamente nos municípios de Crato e Juazeiro do Norte. Esses locais são o cenário das produções artísticas de Charles Lessa, Maria Macêdo e Renata Felinto, cujas obras dialogam intensamente com esses territórios e a região como um todo. Referenciando Terry Barrett (2014) e Lucy Lippard (1984), foram realizadas análises críticas e interpretativas dos trabalhos de cada artista, auxiliadas por dados coletados através de entrevistas e visitas a ateliês. Essas análises fortaleceram a conexão entre as obras e o lugar que influencia seus processos criativos, considerando a realidade e a história do Cariri, e atravessando diferentes tempos e espaços para ampliar a compreensão das dinâmicas culturais e artísticas da região. Durante a realização da crítica, estabeleci conexões com minhas experiências de vida como gay afroindígena, destacando os impactos dessas produções sobre as subjetividades. Dialogando com essas/es autoras/es, a crítica de arte foi utilizada para mostrar como a poética desses artistas promove uma compreensão mais inclusiva de subjetividades que resistem às imposições da supremacia branca, cisgênera e heterossexual. Esses trabalhos não apenas preservam e revitalizam histórias marginalizadas, mas também desempenham um papel crucial na transformação dos imaginários do Cariri cearense. Inspirando futuras gerações a lutar por reconhecimento e justiça, eles transformam o Cariri em um território de inovação cultural e resistência sociopolítica.

**Palavras-chave:** Crítica da Arte, Ativismo, Cariri Cearense, LGBTIQIA+, Não-branco

## ABSTRACT

This study aims to deconstruct stereotypes and promote new ways of thinking about the world and the territory we inhabit, updating life perspectives through artistic production as activism. Using qualitative and bibliographic investigations, the research focuses on the Cariri region of Ceará, specifically in the municipalities of Crato and Juazeiro do Norte. These places are the setting for the activist productions of Charles Lessa, Maria Macêdo and Renata Felinto, whose works interact intensely with these territories and the region as a whole. Referencing Terry Barrett (2014) and Lucy Lippard (1984), critical and interpretative analyzes of each artist's work were carried out, aided by data collected through interviews and visits to studios. These analyzes strengthened the connection between the works and the place that influences their creative processes, considering the reality and history of Cariri, and crossing different times and spaces to broaden the understanding of the region's cultural and artistic dynamics. During the critique, I established connections with my life experiences as an Afro-indigenous gay man, highlighting the impacts of these productions on subjectivities. Dialoguing with these authors, art criticism was used to show how the poetics of these artists promote a more inclusive understanding of subjectivities that resist the impositions of white, cisgender and heterosexual supremacy. These works not only preserve and revitalize marginalized histories, but also play a crucial role in transforming the imaginaries of Cariri Ceará. Inspiring future generations to fight for recognition and justice, they transform Cariri into a territory of cultural innovation and sociopolitical resistance.

**Keywords:** Art Criticism, Activism, Cariri cearense, LGBTQIA+, Non-white

## SUMÁRIO

|                                                                                                      |           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>LISTA DE FIGURAS.....</b>                                                                         | <b>9</b>  |
| <b>LISTA DE ABREVIACÕES .....</b>                                                                    | <b>11</b> |
| <b>1.A CRÍTICA DE UMA ARTE QUE ABRE PORTAIS PARA CORPOS (IM)POSSÍVEIS.....</b>                       | <b>12</b> |
| 1.1. As trajetórias de vida como marco para a pesquisa.....                                          | 12        |
| 1.2. A pesquisa e suas origens: a crítica de uma arte transgressiva .....                            | 17        |
| 1.3. Mapeamento Acadêmico: Crítica da Arte e Ativismo LGBTQIA+ e Não-branco no Cariri Cearense ..... | 26        |
| 1.4. Organização estrutural da dissertação.....                                                      | 29        |
| <b>2. DESMONTANDO A HISTÓRIA DA GRANDE JUAZEIRO .....</b>                                            | <b>33</b> |
| 2.1. Das tentativas de extermínio à resistência afroindígena caririense.....                         | 33        |
| 2.2. Contrastes coloniais: a luz do Crato e a sombra de Juazeiro do Norte .....                      | 35        |
| 2.3. Milagres e moralização: a metamorfose de Juazeiro do Norte .....                                | 37        |
| 2.4. A colonização não é apenas branca, ela é cristã e cis-heterossexual.....                        | 38        |
| 2.5. Resistência e Cultura no Cariri: vozes ancestrais e lutas contemporâneas .....                  | 42        |
| <b>3. DO GESSO À RFFSA: VISIONANDO OUTROS CORPOS CRATENSES NA OBRA DE CHARLES LESSA.....</b>         | <b>45</b> |
| 3.1. Meninas indo em <i>Pantuca</i> : nas entranhas da Comunidade do Gesso.....                      | 48        |
| 3.2. Deslocando-se do Gesso para o Centro do Crato - as ousadias de <i>Casalzim</i> na RFFSA .....   | 56        |
| 3.3. Ecos de Resistência: As Narrativas Invisíveis do Crato através da Arte de Charles Lessa.....    | 62        |
| <b>4. MARIA MACÊDO: O EVOCAR DOS SABERES DA TERRA .....</b>                                          | <b>64</b> |

|                                                                                                             |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 4.1. Tálamo: da costura ao caos.....                                                                        | <b>66</b>  |
| 4.3. Do asfalto às águas: as colheitas de uma procissão para os corpos que não<br>morreram .....            | <b>75</b>  |
| 4.4. Considerações finais: a produção de memória e resistência nas obras de Maria<br>Macêdo.....            | <b>83</b>  |
| <b>5. RENATA FELINTO – INVOCANDO AS ENTIDADES ANCESTRAIS CEARENSES<br/>PARA REPARAÇÕES HISTÓRICAS .....</b> | <b>85</b>  |
| 5.2. Araújo: uma rua entre as encruzilhadas da favela juazeirense .....                                     | <b>89</b>  |
| 5.3. Um altar para Araújo: resgate memorial da verdadeira padroeira do Cariri ....                          | <b>99</b>  |
| 5.4. Subvertendo a história: as performances e instalações de Renata Felinto ....                           | <b>107</b> |
| <b>SELANDO PORTAIS: INTERFERÊNCIAS NA DIFUSÃO DA COLONIALIDADE VIA<br/>ARTES VISUAIS.....</b>               | <b>109</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                                                                     | <b>116</b> |

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                                                                                 |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1. Sagrada Criança Bixa, desenho e pintura digital. Dimensões variáveis .....                                                            | 13 |
| Figura 2. Mate o pastor que há em você, desenho e pintura digital. Dimensões variáveis.....                                                     | 13 |
| Figura 3. Álbum de estúdio de Rouge .....                                                                                                       | 14 |
| Figura 4. Mapa da Região do Cariri e delimitação territorial da pesquisa .....                                                                  | 18 |
| Figura 5. Chapada do Araripe .....                                                                                                              | 20 |
| Figura 6-8. Cartografia cultural da região do Cariri .....                                                                                      | 21 |
| Figura 9. Mapeamento das produções de acordo com o local de realização .....                                                                    | 24 |
| Figura 10. Manifestações culturais existentes na região.....                                                                                    | 43 |
| Figura 11. Charles Lessa: Ninguém vai pegar ninguém vai roubar, autorretrato, acrílica sobre tela, 135x100 cm, 2023. ....                       | 45 |
| Figura 12. Conexões territoriais entre as produções de Charles Lessa.....                                                                       | 46 |
| Figura 13. Meninas indo em Pantuca .....                                                                                                        | 48 |
| Figuras 14 e 15. Bar do Pantuca e Fátima e seu interior .....                                                                                   | 50 |
| Figuras 16 e 17. Paz Errázuriz, seleção seis fotografias da Série C: La Manzana de Ádan [A Maçã de Adão], 1983. ....                            | 53 |
| Figura 18. Mariângela comprando 2 reais de salsicha vermelha, caderno de artista. ....                                                          | 54 |
| Figura 19. As meninas fazendo o corre delas, caderno de artista.....                                                                            | 54 |
| Figura 20. Rolê pós-trabalho do Laboratório de Estudos e Criação - BIXÓRDIA e amigas/os no Bar do Pantuca e Fátima na Comunidade do Gesso ..... | 55 |
| Figura 21. Registros imagéticos da RFFSA.....                                                                                                   | 57 |
| Figura 22. Charles Lessa – Casalzim na RFFSA. Pintura sobre placa de mdf, 65 x 51 cm, 2020.....                                                 | 59 |
| Figura 23. Ismael Nery – Namorados. Óleo sobre tela, 58,5 x 58,5 cm, 1927. ....                                                                 | 61 |
| Figura 24. Conexões territoriais entre as produções de Maria Macêdo.....                                                                        | 64 |
| Figura 25. Registro da performance Tálamo, 2019. ....                                                                                           | 66 |
| Figura 26. Registro de Tálamo, 2019. Foto: Jaque Rodrigues.....                                                                                 | 67 |

|                                                                                                                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 27. Registro da performance Tálamo, 2019.....                                                                                                                                 | 68  |
| Figura 28. José Celestino da Silva, Sem título, madeira, dec. 1990 .....                                                                                                             | 73  |
| Figura 29. Procissão para os corpos que não morreram, performance, 2020. Captação fotográfica e audiovisual: Wandeáallyson Landim, edição: Francisco Luiz, Juazeiro do Norte-CE..... | 75  |
| Figura 30. Frames do vídeo Procissão para os corpos que não morreram, performance, 2020.....                                                                                         | 76  |
| Figura 31. Gê Viana, Sobreposição da história, fotomontagem 2020. ....                                                                                                               | 81  |
| Figura 32. Gê Viana, Sobreposição da história, fotomontagem 2020. ....                                                                                                               | 81  |
| Figura 33. Conexões territoriais entre as produções de Renata Felinto .....                                                                                                          | 85  |
| Figura 34-40. Parte da série de pinturas Afro-Retratos, dimensões variadas.....                                                                                                      | 87  |
| Figura 41. Registro da performance Araújo da série e vídeo instalação Axé Marias!, 2019, realizada na Rua Beata Maria de Araújo, Juazeiro do Norte .....                             | 90  |
| Figura 42. Registro da performance Araújo da série e vídeo instalação Axé Marias!, 2019, realizada na Rua Beata Maria de Araújo, Juazeiro do Norte.....                              | 91  |
| Figura 43. Escultura de Padre Cícero e da Beata Maria de Araújo no Museu Vivo do Padre Cícero, em Juazeiro do Norte-CE.....                                                          | 92  |
| Figura 44. A permanência das estruturas, impressão digital sobre tecidos, recorte e costura, 93 x 110cm, 2017. ....                                                                  | 95  |
| Figura 45. Altar para Beata Maria de Araújo. Escultura em gesso e velas, 2018. ....                                                                                                  | 99  |
| Figura 46. Maria Caboré, Beata Maria de Araújo e Maria Margarida, pinturas estandartes, 2018.....                                                                                    | 100 |
| Figura 47. Sertão doce na dureza, instalação, 2018.....                                                                                                                              | 101 |
| Figuras 48-50. Amnésia, tinta látex sobre bronze, 137 x 30 x 26 cm, 2015.....                                                                                                        | 105 |
| Figura 51. Oxumaré em Nova Juazeiro do Norte. Dimensões variáveis .....                                                                                                              | 115 |

## LISTA DE ABREVIACÕES

- **GPEACC** – Grupo de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos;
- **LGBTQIA+** – Lésbica, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queers, Intersexuais, Assexuais;
- **URCA** – Universidade Regional do Cariri;
- **IA/UNESP** – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista;
- **PPGAV UFPB/UFPE** – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba/Universidade Federal de Pernambuco;
- **CRAJUBAR** – Crato, Juazeiro e Barbalha;
- **BDTD** – Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações;
- **RFFSA** – Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima.

## **1. A CRÍTICA DE UMA ARTE QUE ABRE PORTAIS PARA CORPOS (IM)POSSÍVEIS**

### **1.1. As trajetórias de vida como marco para a pesquisa**

Início a escrita desta dissertação abrindo as gavetas do armário que guardam minhas memórias e subsequentes trajetórias pessoais que levam à tessitura deste trabalho. A construção da minha identidade e o lugar de onde venho têm muito a dizer sobre este escrito, pois é impossível dissociar minha pessoa desta dissertação – na luta para me reinventar e reimaginar enquanto jovem gay, afro-indígena, artista, professor e pesquisador.

Para começar, trago duas artes digitais desenvolvidas durante a pandemia de Covid-19. Estas imagens, fruto de reflexões sobre minha própria história, refletem os temas centrais desta pesquisa. A elaboração dessas obras ajudou-me a driblar minhas fragilidades emocionais decorrentes daquele período, contando minha história através de ícones visuais que reproduzem momentos cruciais da minha construção enquanto ser humano.

Figura 1. Sagrada Criança Bixa, desenho e pintura digital. Dimensões variáveis.



Arte digital: Carlos Henrique, 2020.  
Fonte: acervo pessoal.

Figura 2. Mate o pastor que há em você, desenho e pintura digital. Dimensões variáveis.



Arte digital: Carlos Henrique, 2020.  
Fonte: acervo pessoal

Como nas imagens mencionadas, penso em cada palavra escrita como uma forma de arrancar as mágoas da rejeição causada pela discriminação colonial. Este exercício de escrita retira minha identidade da indefinição e possibilita a expansão da minha emancipação e das/dos possíveis leitoras/es deste trabalho. Essas imagens representam minha ruptura com os sentimentos de exclusão enraizados durante a adolescência. A primeira trata das pazes que faço com a "criança viada" que fui, e a segunda aborda minhas rupturas com o radicalismo cristão e aceitação da minha condição homossexual.

Meu nome é Carlos Henrique de David Geraldo e nasci no dia 08 de abril de 1997 em Fortaleza. No entanto, me vejo como cratense, pois quem eu sou se deu no Crato, berço da cultura do Cariri cearense. Sou filho único de Maria Anadja Geraldo da Cunha, hoje casada com Nilson Florêncio da Cunha. Fui criado em berço cristão e conservador numa família composta por católicas/os e evangélica/os, cuja matriarca

era a minha avó, Maria Valneide Geraldo, doutora em enfermagem. Apenas minha mãe, minha avó e minha tia – Maria Vanessa Félix Geraldo – foram as responsáveis pela minha criação. Estas mulheres fortes foram as principais lideranças da casa e da família. Nunca tive pai, ele desapareceu durante a gravidez da minha mãe.

Sempre fui uma criança diferente das outras, nunca gostei de jogar futebol ou brincar de carro ou de luta. Eu não suportava o que era vulgarmente considerado como “masculino”. Durante os anos iniciais do Ensino Fundamental eu gostava de desenhar, brincar de boneca com as minhas primas e dançar Ragatanga da girl group<sup>1</sup> Rouge.

Figura 3. Álbum de estúdio de Rouge.



Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Rouge\\_%28%C3%A1lbum%29](https://pt.wikipedia.org/wiki/Rouge_%28%C3%A1lbum%29) Acesso em: 23 de jun. 2023.

---

<sup>1</sup> Girl group é um grupo vocal com diversas cantoras que geralmente se harmonizam juntas. Disponível em:

<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Girl\\_group#:~:text=Girl%20group%20%C3%A9%20um%20grupo,cantoras%20que%20geralmente%20harmonizam%20juntas.](https://pt.wikipedia.org/wiki/Girl_group#:~:text=Girl%20group%20%C3%A9%20um%20grupo,cantoras%20que%20geralmente%20harmonizam%20juntas.)> Acesso em: 23 de jun. 2023

Assim como muitas crianças, Rouge me conectou à cultura pop, dança, música e cultura visual. O glamour feminino despertava em mim o desejo de ser como elas, o que incomodava os homens da minha família. Lembro da Tia Edileuza, minha professora na Escolinha Beija Flor, colocando o CD das divas para que eu e meus colegas dançássemos. Em casa, alguns primos me chamavam de "rosinha" por brincar de bonecas ou "comidinha" com minhas primas, gerando medo nos familiares de que eu fosse "viado". Minha mãe frequentemente ouvia reclamações para que eu me interessasse por "coisas de homem". Mas o que seriam essas coisas de homem?

Ao chegar no ensino fundamental, por volta dos 8 anos, sofri exclusão e rótulos devido às minhas performances afeminadas e rejeição às atividades consideradas masculinas. "Viado" era uma das palavras que eu mais ouvia, e isso persistiu até o Ensino Médio. Aos 14 anos, fui coagido a frequentar a igreja evangélica, que tentava incutir em mim um desejo por mulheres e a ilusão de que o casamento heteronormativo era o melhor caminho para a minha vida.

Esse contexto me levou a crises de ansiedade e a um possível Transtorno de Déficit de Atenção. Durante a adolescência, tive dificuldades sociais e medos, ao tentar "reverter" minha sexualidade. Aos 17 anos, as coisas começaram a mudar. Nos intervalos escolares, eu me isolava para escrever e desenhar, encontrando um refúgio. Muitos estudantes faziam o vestibular e pulavam grande parte do ensino médio para entrar na universidade. Segui esse caminho e na minha segunda tentativa, em 2014, fui aprovado para Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Regional do Cariri - URCA, sem precisar completar metade do 3º ano.

No início da graduação entrei no Grupo de Pesquisa Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos - GPEACC/CNPq<sup>2</sup> (2015-2021), onde tive minhas

---

<sup>2</sup> O Grupo de Pesquisa "Ensino da Arte em Contextos Contemporâneos – GPEACC" é liderado pelo professor Dr. Fábio José Rodrigues da Costa (URCA) e vinculado ao Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Artes – PROF-ARTES e ao Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq. Seu objetivo é desenvolver pesquisas para a formação inicial e continuada de artistas/professores/pesquisadores em artes visuais, focando em duas linhas de pesquisa: Didática do

primeiras experiências com a arte LGBTQIA+/dissidente. Participei de pesquisas de iniciação científica como *Ensino de Artes Visuais e Escola sem Homofobia* (2015-2016), *Gay Power - Ensino de Artes Visuais e Utopias Pedagógicas na América Latina* (2019-2020), e *Artistas LGBTI+ nos Catálogos das Bienais de São Paulo* (2020-2021). Essas pesquisas exploravam a produção dissidente como ferramentas de emancipação e combate à lgbtifobia nos diferentes espaços educativos.

Em janeiro de 2019, junto com os colegas de graduação Wandellyson Landim, Vita da Silva, Wellington Soares Gomes e Lucas Villi, fundamos o Laboratório de Estudos e Criação - BIXÓRDIA. Atualmente, de forma autônoma e coletiva, gerimos projetos, eventos e formação voltados à reflexão e análise de como as produções artísticas LGBTI+ se aliam ao combate à lgbtifobia. Através deste coletivo, tive contato com artistas cujas produções refletiam sobre outras formas de se inserir e ver o mundo. Enxerguei e compreendi a potência das produções artísticas oriundas das minhas origens, percebendo como a prática artística pode desconstruir estereótipos sobre o Cariri e revelar realidades ocultas do território brasileiro e latino-americano.

Durante minha participação no BIXÓRDIA, concluí minha graduação e temporada no GPEACC com a monografia *Do Cariri à capital paulista: o ensino de artes visuais na educação não-formal no Centro de Cidadania LGBTI Edson Neris*. O trabalho é um relato sobre minhas experiências neste centro, localizado na zona sul de São Paulo, no qual realizei uma oficina de retrato para trans e travestis em situação de vulnerabilidade.

A ação educativa e a construção desta monografia me permitiram refletir sobre o contexto sociopolítico enfrentado pela população trans e as vantagens de ser

---

Ensino das Artes Visuais e Arte/Educação para uma educação dissidente. Essas linhas se conectam às linhas de pesquisa do PPGMPA: Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes, e Abordagens teórico-metodológicas das práticas docentes. O GPEACC valoriza a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, centralizando a pesquisa na articulação entre graduação, pós-graduação e extensão universitária. Criado em 2007 como um braço do NEPEA – Núcleo de Estudos e Pesquisas em Ensino da Arte, que iniciou suas atividades em 1999, o GPEACC promove essa articulação em suas atividades. Disponível em: <<https://www.gpeacc.com/quem-somos>> Acesso em: 15 de nov. 2023

um gay cisgênero. Questionei como é ser trans/travesti em um ambiente conservador e hostil em um território como São Paulo. Apesar do conhecimento adquirido, não consigo descrever a coragem das pessoas trans diante deste conservadorismo caótico.

Em 2022, com base nas experiências no BIXÓRDIA e no GPEACC, desenvolvi uma pesquisa sobre artistas que reconfiguram a visualização do Cariri. Iniciei o mestrado PPGAV UFPB/UFPE, na linha de pesquisa Processos Teóricos e Históricos em Artes Visuais. Minha pesquisa se definiu pela delimitação temática do projeto e pelo acesso a um extenso repertório bibliográfico, permitindo uma análise das obras de Charles Lessa, Maria Macêdo e Renata Felinto.

Todo este trabalho carrega não só uma parte da história do Cariri, ela é fruto também de uma parte da minha história de vida. São micronarrativas de um espaço-tempo situado fora do eixo Rio/São Paulo que desfazem as deformações do conceito dos interiores e periferias do Nordeste brasileiro. Nesse sentido, surge mais uma evidência das existências plurais não-brancas e não-cisheteronormativas do interior do Ceará que se aflora através da arte desenvolvida no solo e questiona o que é o Cariri Cearense. Através dessas produções artísticas o discurso do “cabra da peste”, predominante na região, cai por terra.

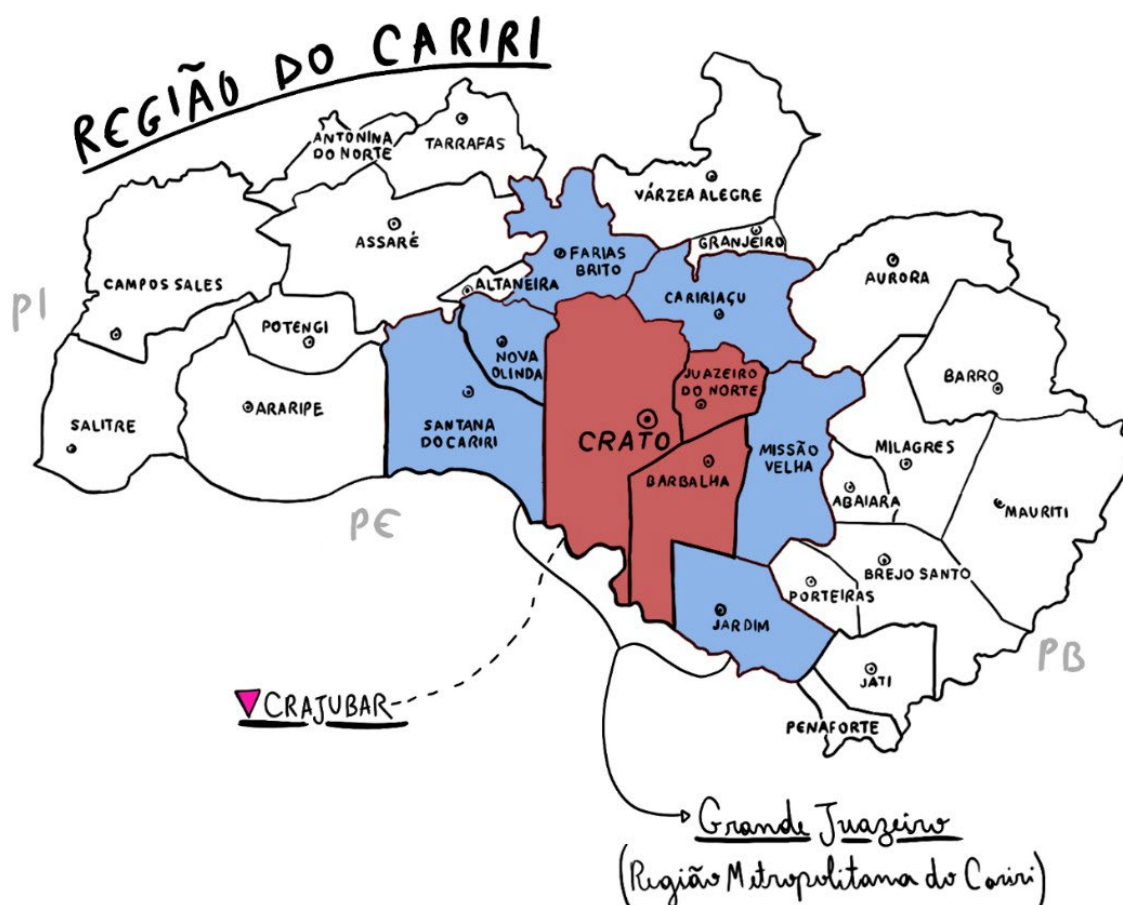
As minhas experiências, o potencial das produções visuais que serão expostas no futuro, e a necessidade de investigar questões relacionadas às diversidades que compõem a região do Cariri Cearense e sua história serão os pontos de partida desta investigação.

## **1.2. A pesquisa e suas origens: a crítica de uma arte transgressiva**

Desconstruir estereótipos, possibilitar outras formas de pensar o mundo e o território que habitamos, atualização das perspectivas de vida via produção artística, este é o foco deste projeto. Para isso, foi realizada uma delimitação territorial visando dar destaque ao Triângulo Crajubar, lugar de residência de Charles Lessa, Maria

Macêdo e Renata Felinto, artistas selecionadas/os para a composição desta dissertação, que fizeram parte da minha evolução enquanto artista e do meu circuito social.

Figura 4. Mapa da Região do Cariri e delimitação territorial da pesquisa.



Desenho digital: Carlos Henrique, 2023.

O Triângulo Crajubar é o trio municipal constituído pelas cidades Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha, a zona central da Grande Juazeiro<sup>3</sup>, também conhecida como a Região Metropolitana do Cariri que abriga Juazeiro do Norte como a capital regional (terceira maior cidade do Estado do Ceará). A identificação deste recorte territorial destacado com um triângulo rosa (Figura 4), alude aos corpos dissidentes

<sup>3</sup> Chamo a Região Metropolitana do Cariri de “Grande Juazeiro” devido a sua intensa riqueza cultural e o seu acelerado desenvolvimento socioeconômico além dos municípios estarem, historicamente e politicamente, conectados.

que foram mortos nos campos de concentração nazista sob o discurso de afirmação da supremacia que não é só branca, mas também cisgênero e heterossexual.

Esta alusão surge para afirmar que os corpos dissidentes também existem nas terras caririenses resistentes a esta supremacia enraizada no imaginário popular. As produções das/dos artistas aqui mencionadas/os combatem esta supremacia, desconstruindo narrativas que deturpam o Cariri. Estes artistas expandiram minha visão e minha relação com o mundo através de sua arte. Conheci-os durante minha graduação: Charles e Maria foram meus colegas em várias disciplinas, e Renata Felinto foi minha professora em História da Arte do Brasil e do Ceará e Cultura Africana e Afro-brasileira.

Assim como muitas/os professoras/es e colegas de graduação, essas relações foram essenciais para minha formação como "Viado Cyberpunk dos Trópicos" e afro-indígena em retomada. Eles desconstruíram estereótipos que distorcem as histórias e realidades do Cariri cearense, permitindo repensar a história de um território e de um povo resistente às políticas repressivas da colonialidade.

O Cariri cearense é uma região com uma cultura, fauna e flora extremamente ricas. A área tem fortes relações socioeconômicas e culturais com Paraíba, Piauí e Pernambuco devido ao intenso fluxo migratório de trabalhadoras/es, incluindo artistas. A Grande Juazeiro é o epicentro desse fluxo, gerando diversas transformações culturais, especialmente com Pernambuco. O Crato, berço da cultura regional, faz divisa com Exu, onde fica o Museu Gonzagão dedicado a Luiz Gonzaga, o Rei do Baião.

A Chapada do Araripe (Figura 5) marca a transição territorial entre Ceará e Pernambuco, onde as culturas e biomas dos dois estados se encontram. É a porta de entrada e saída do Cariri cearense, dando acesso ao Crato e aos demais municípios da Grande Juazeiro.

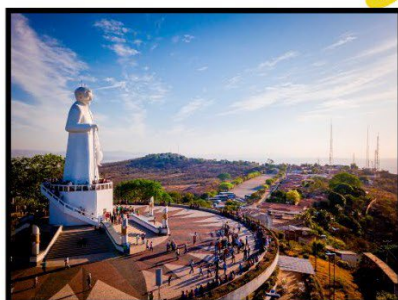
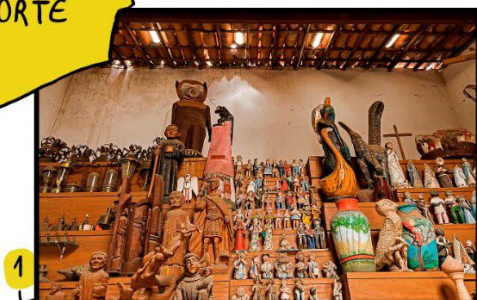
Figura 5. Chapada do Araripe.



Disponível em: <<https://www.opovo.com.br/noticias/ceara/araripe/2024/03/18/chapada-do-araripe-avanca-processo-de-reconhecimento-como-patrimonio-mundial.html>> Acesso em: 18 de abr. 2024.

Segundo Alencar (2020), por sua rica diversidade de fauna e flora, o Vale do Cariri já era tido como uma terra encantada para os povos mais antigos que aqui viveram. Essa região também “é considerada caldeirão cultural graças às múltiplas manifestações da arte e cultura, fruto da interação dos povos que aqui se encontraram” (Alencar, 2020, p.18). As imagens a seguir enfatizam o pensamento do autor a respeito do potencial cultural existente do Triângulo Crajubar.

Figura 6-8. Cartografia cultural da região do Cariri.





Desenho e colagem digital: Carlos Henrique, 2023.

Os trabalhos selecionados para esta dissertação foram mapeados de acordo com a localidade de sua realização e/ou com relação à história do lugar presente em seu processo criativo.

Quando uma obra de arte narra o mundo é impossível fazer uma análise desconectada dos eventos ao nosso redor e dos momentos de nossas vidas. Para isso, é fundamental acessar nossas memórias – um vasto arquivo que guarda narrativas, imagens, experiências pessoais e profissionais, tudo cronologicamente organizado.

Durante essa análise, o acesso aos nossos arquivos não se limita às experiências acadêmicas; aspectos de nossas vidas podem dialogar com essas produções. O público pode ter suas percepções de mundo alteradas por meio dos dissensos, conflitos e provocações que essas obras proporcionam. Para além disso, a análise dessas produções foi construída com base em visitas a ateliês e entrevistas, tanto presenciais quanto virtuais.

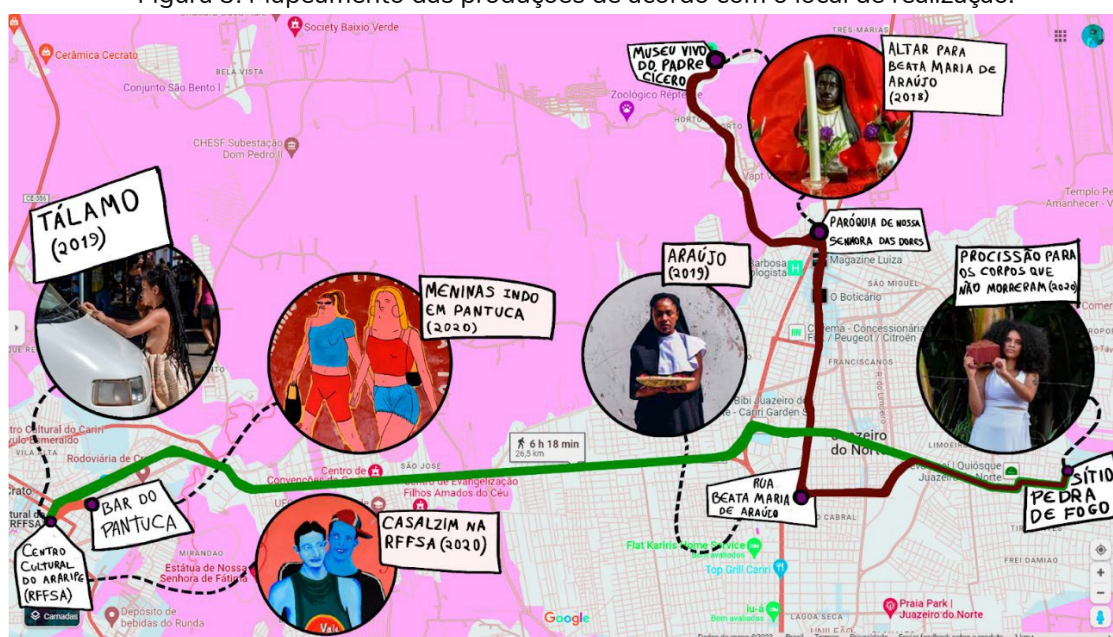
Nesse sentido, e em linha com o pensamento do estadunidense Terry Barrett (2014), penso que a análise de uma obra de arte cria uma rede de conexões entre

nossas memórias, a produção artística, o artista e o contexto temporal e espacial de sua criação. Essa análise expande nossa compreensão da obra e nossa forma de lidar com a realidade.

Partindo desta perspectiva, foram construídas análises dos trabalhos de Charles Lessa, Maria Macêdo e Renata Felinto de maneira a possibilitar a conexão entre cada um deles, além de abrir diálogos com o território que influencia seus processos criativos. Elas foram realizadas considerando a realidade e a história do Cariri, atravessando diversas temporalidades e espacialidades, ampliando a compreensão das dinâmicas culturais e artísticas dessa região.

Como podemos ver na figura 9, estas críticas interligam as territorialidades nas quais essas produções estão inseridas, realizando um percurso que vai da periferia ao centro. Os trabalhos de Charles Lessa, Maria Macêdo e Renata Felinto evidenciam esse trajeto, que ocorre do Crato a Juazeiro do Norte. Eles atravessam periferias, como o Bar do Pantuca na Comunidade do Gesso do Crato e o bairro João Cabral em Juazeiro do Norte, assim como zonas centrais, como o Centro Cultural do Araripe/RFFSA, no Centro do Crato, e a Paróquia de Nossa Senhora das Dores localizada no Marco Zero de Juazeiro.

Figura 9. Mapeamento das produções de acordo com o local de realização.



Desenho e colagem digital: Carlos Henrique, 2023.

É perceptível a relação entre periferia e centro em cada cidade, assim como a forma como os corpos e circuitos urbanos se entrelaçam em cada produção. Essa binaridade periferia/centro evidencia as relações fragilizadas entre o corpo e a história dos municípios, devido ao apagamento das existências que transitam entre esses espaços.

As produções aqui expostas destacam essas dinâmicas, revelando as tensões e resistências presentes nas interações diárias. Ao atravessar e documentar tanto as periferias quanto os centros urbanos, essas obras oferecem uma crítica profunda sobre a marginalização e a invisibilidade impostas a certas identidades. Isso reforça a importância de reconhecer e valorizar as narrativas emergentes dessas zonas de interseção – é daí que surge a crítica de uma arte transgressiva.

A arte pode tanto reforçar a colonialidade e suas violências quanto contribuir para a emancipação das existências desviantes. Serge Gruzinski (2006), em "A Guerra das Imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner", ilustra como a arte foi utilizada para domesticar e dominar os povos indígenas latino-americanos. Com a invasão de Cristóvão Colombo em 1492, houve um processo de destruição dos ícones religiosos nativos, que foram substituídos por imagens religiosas europeias para evangelizar e

controlar os povos indígenas. Isso demonstra como a arte foi instrumentalizada para moldar identidades indígenas de acordo com os objetivos dos colonizadores.

No entanto, a arte também pode ser um meio poderoso de resistência e transformação social. O ativismo, como conceito e prática, emerge como uma resposta à instrumentalização da arte pelo colonialismo. Ele representa uma forma de arte que não se limita a criticar passivamente as condições sociais e políticas, mas que busca intervir ativamente nelas, promovendo mudanças concretas e engajando comunidades inteiras. Nesse contexto, a estética deixa de ser apenas uma ferramenta de dominação e se transforma em um veículo de emancipação e reconfiguração das percepções públicas.

Boris Groys (2014), no artigo *On Art Activism* publicado no *e-flux journal*<sup>4</sup>, define o ativismo como uma prática artística que vai além da crítica às condições sociais e políticas, intervindo ativamente nelas. Usando a estética como ferramenta política. Para ele o ativismo reconfigura percepções e discursos públicos, envolvendo a participação ativa do público e da comunidade podendo promover mudanças sociais concretas.

Groys também reconhece os desafios enfrentados pelo ativismo, como a cooptação pelo mercado de arte e a necessidade de manter um impacto político sustentável. Para Groys, o ativismo busca romper com normas estabelecidas para promover a transformação social através da arte.

No caso das/dos artistas selecionadas/os, e seguindo a crítica de arte e curadora Lucy Lippard (1984), penso neles como ativistas. O ativismo é uma forma de arte que vai além da expressão estética, incorporando um forte engajamento sociopolítico. Para ela, o ativismo rompe com as fronteiras tradicionais entre arte e ativismo, utilizando a criatividade como ferramenta para promover a transformação social. A crítica destaca que o ativismo é um meio de conscientização, mobilização e

---

<sup>4</sup> Disponível em <<https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>>. Acesso em 06 de maio.2024

empoderamento das comunidades, refletindo as experiências e lutas das pessoas comuns e incentivando um diálogo contínuo entre a arte e a sociedade.

Inspirado por essa visão, minha abordagem busca criar uma arte que abre novos portais interestaciais e intertemporais no Cariri, revelando outras realidades possíveis. Esses portais são imagens construídas por complexos circuitos que conectam a identidade do artista com sua realidade, seu trabalho e as pessoas que visualizam sua produção. Quando esses portais são abertos, ou seja, quando as/os artistas constroem ou realizam uma prática artística, imaginários podem ser hackeados. Hackear imaginários através da arte é construir novas visões e narrativas sobre os territórios que habitamos. As/os artistas selecionadas/os revisitam a história do Cariri cearense, resgatando suas verdadeiras imagens e histórias invisibilizadas.

### **1.3. Mapeamento Acadêmico: Crítica da Arte e Ativismo LGBTQIA+ e Não-branco no Cariri Cearense**

Perante as questões levantadas na tessitura desta dissertação, foi realizado um levantamento na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – BDTD<sup>5</sup> em busca de produções acadêmicas que abordem os descritores (palavras-chave): “Crítica da arte”, “Ativismo”, “Cariri cearense”, “LGBTQIA+” e “Não-branco”. O objetivo foi compreender como esses temas vêm sendo problematizados na literatura acadêmica e situar nosso estudo no contexto do conhecimento já estabelecido.

Esta forma de levantamento teve como referência a pesquisa de Isaac de Souza Assunção (2021), intitulada *Um estudo sobre as performatividades na prática de*

---

<sup>5</sup> O Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) desenvolveu e coordena a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). A BDTD integra os sistemas de informação de teses e dissertações existentes nas instituições de ensino e pesquisa do Brasil e estimula o registro e a publicação de teses e dissertações em formato eletrônico. Em parceria com as instituições brasileiras de ensino e pesquisa, a BDTD permite que a comunidade brasileira de Ciência e Tecnologia (C&T) publique e difunda suas teses e dissertações produzidas no país e no exterior, proporcionando maior visibilidade à produção científica nacional. Disponível em <<https://bdttd.ibict.br/vufind/>> Acesso em: 02 de jul. 2024.

ensino em uma escola da rede pública municipal da cidade do Recife. Este estudo investigou como as práticas de ensino de Arte na Rede Municipal de Ensino de Recife influenciam as ações dos estudantes nos primeiros anos de escolarização. Dentre estas práticas educativas, destacou-se o projeto *Maravigold*, que permitiu aos jovens desafiar e romper com padrões que desconsideravam suas identidades. Sob a orientação da Abordagem Triangular do Ensino das Artes e das Culturas Visuais, o projeto promoveu uma reflexão crítica e ampliou as perspectivas dos estudantes (Assunção, 2021)<sup>6</sup>.

A escolha dos descritores foi realizada devido à sua relação interdependente e enriquecedora, complementando-se mutuamente nos processos educativos para uma transformação social que abre futuros possíveis para existências desviantes<sup>7</sup>. A crítica de arte é essencial para difundir e popularizar o ativismo, promovendo suas causas, colaborando com artistas e aumentando a compreensão mútua. Isso amplia a visibilidade das questões abordadas, contribuindo para a conscientização e o reconhecimento dessas narrativas. No caso do Cariri cearense, o foco é dar visibilidade às narrativas LGBTQIA+ e não-brancas silenciadas pelas antigas estruturas de poder desde a era colonial.

Durante a construção desta investigação, foram encontrados números elevados para “Crítica da Arte” e “Não-branco” ao pesquisar nas ferramentas de busca de dados. Para “Crítica da Arte”, havia 5.664 trabalhos acadêmicos, e para “Não-branco”, um total de 19.828 pesquisas. Para os descritores restantes, os números de pesquisas foram medianos: “Artivismo” com 76 trabalhos, “Cariri cearense” com 169, e “LGBTQIA+” com 314 investigações.

---

<sup>6</sup> Percebe-se que esta investigação possui uma forte conexão com a referida pesquisa, ao abordar a produção artística como ferramenta de emancipação das subjetividades. Ao aproximar o público dessa produção, são propostas formas de viver e habitar o mundo livres das normas falidas do conservadorismo.

<sup>7</sup> Existências que desviam daqui que é considerado como normal para as estruturas sociais opressivas: o padrão cristão, branco e cis-heterossexual.

Ainda em busca de um resultado mais refinado, optei por atrelar os descritores: "Cariri cearense LGBTQIA+ não-branco", "Crítica da arte Ativismo Cariri cearense" e "Ativismo Cariri cearense". Essas combinações, no entanto, não retornaram resultados. Apenas na combinação "Crítica da arte Cariri cearense" encontrei quatro (4) trabalhos acadêmicos que abordavam a crítica de arte no contexto Cariri. Destes, apenas um tratava da apenas da presença de corpos dissidentes na região, intitulado *Dragqueenismo no Cariri cearense: tradição, corpo, cultura e performance*, uma dissertação de Enrique Bruno Lima Martins (2023), uma dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), em São Carlos/SP.

A tese geral desta dissertação discute a prática do dragqueenismo no Cariri, região sul do Ceará, e como os artistas se articulam em um contexto interiorano. Além de entrevistas com drag queens locais, as análises focam em dois eventos principais: uma competição de drag queens no Crato e um show de drag interpretando Madonna em Juazeiro do Norte. O autor destaca que o objetivo não é compreender o fenômeno drag em sua totalidade, mas apresentar as possibilidades críticas oferecidas por esses artistas que, do sertão cearense, lutam pela afirmação de suas identidades artísticas, contribuindo para a difusão e valorização da cultura regional (Martins, 2023).

O recorte territorial, a autoafirmação enquanto LGBTQIA+, a produção artística enquanto ato de resistência e reconstrução das imagens e imaginários do Cariri cearense são os elementos geram diálogos entre este estudo e a pesquisa de Martins (2023). A pesquisa abordada pelo autor nos possibilita perceber o potencial dos corpos dissidentes não apenas no cenário artístico e compreender os impactos sociopolíticos que a arte drag gera no contexto regional. Porém, o foco principal desta investigação centra-se apenas no contexto dissidente no Cariri cearense.

Fora esta dissertação, não foi encontrada nenhuma pesquisa que aborde a presença de corpos desviantes, principalmente quando se trata de um desvio que vá além do gênero e sexualidade estendendo-se ao campo das etnicidades. Ressaltando

que essa pesquisa está localizada na região Sudeste, não foram encontradas pesquisas relacionadas à crítica da arte dissidente, negra e/ou indígena desta região.

Nesse sentido, diante dos resultados encontrados durante a busca no BDTD, aponta-se a necessidade de realizar pesquisas que tratem do potencial da arte e suas contribuições à presença sociopolítica não-branca e LGBTQIA+ do Cariri cearense – fator que impulsionou o desenvolvimento deste trabalho, que é do Nordeste para o Nordeste, principalmente para as margens e marginalidades deste vasto território.

Além do levantamento realizado, foi necessário estruturar os capítulos para explorar os territórios da zona central da Grande Juazeiro, especificamente nas cidades do Crato e Juazeiro do Norte, a fim de enfatizar o contexto local desta pesquisa. Essa organização respeita os locais onde ocorreram os processos criativos das/dos artistas e as relações existentes entre elas/es. Durante esse percurso, foram estabelecidos diálogos com realidades de outros contextos e temporalidades, ampliando a compreensão sobre o lugar onde essa/es artistas e suas práticas artísticas se situam.

#### **1.4. Organização estrutural da dissertação**

Os capítulos seguintes que irão compor esta dissertação foram organizados da seguinte maneira: 2. *Desmontando a história da Grande Juazeiro*; 3. *Da Comunidade do Gesso à RFFSA: a despadronização dos corpos cearenses na obra de Charles Lessa*; 4. *Maria Macêdo: o evocar dos saberes da terra*; 5. *Renata Felinto - A invocação das entidades ancestrais para reparações históricas*;

O desmonte da história da Grande Juazeiro no capítulo 2 está dividido em dois tópicos: *Das tentativas de extermínio à resistência afroindígena caririense* e *A colonização não foi apenas branca, ela também é cristã/cis-heterossexual*. O primeiro trata-se de um recorte da colonização do território brasileiro, em como a invasão europeia se deu dentro do Cariri e destaca a importância da resistência ancestral na riqueza cultural dos povos da região. O artista e pedagogo Jean Alex da Silva Alencar

(2020), o professor de Direito José Patrício de Melo (2017) e o professor de História Darlan de Oliveira Reis Junior (2016) foram os principais autores que serviram de embasamento sobre o que foi o colonialismo e seu desdobramento para a colonialidade na região do Cariri.

O segundo trata da relação do colonialismo e apagamento dos corpos dissidentes na história da região do Cariri. O professor Fábio José Rodrigues da Costa, escritor João Silvério Trevisan (2018) e do jornalista e escritor Júlio José Chiavenato (1999) e o antropólogo Rafael Estevão Fernandes (2019) foram as principais bases referenciais de construção deste tópico por abrirem conexões entre o colonialismo, o racismo e a lgbtifobia no território brasileiro onde o Cariri se encontra anexo. Através destes tópicos perceberemos o quão a cultura local tem sido um mecanismo de organização social dos povos cujas narrativas sofreram tentativas de silenciamento. Por meio da arte, esta riqueza cultural enraizada na ancestralidade afroindígena se mantém resistente até os dias de hoje, influenciando as produções artísticas das/dos artistas que residem neste lugar.

O capítulo 3 *Da Comunidade do Gesso à RFFSA: a despadroneização dos corpos cearenses na obra de Charles Lessa* explora a capacidade das pinturas de Charles Lessa na construção de imagens sobre um Crato afroindígena, periférico e dissidente. Nele perceberemos a influência das relações cotidianas regionais na produção de suas pinturas. Dissidência e rotina diária são as palavras-chave que definem a essência de seus trabalhos que constroem imagens de um interior cearense distante do contexto religioso que se desloca da Comunidade do Gesso através da pintura *Meninas indo em Pantuca* (2020) para o centro da cidade com o trabalho *Casalzim na RFFSA* (2020).

No capítulo 4 *Maria Macêdo: o evocar dos saberes da terra*, as narrativas caririenses dão continuidade a partir de *Tálamo* (2019), performance realizada no mesmo lugar abordado pelo trabalho de Charles Lessa, que trata de um corpo feminino que transita nos circuitos de violência e morte dentro no contexto regional.

Hierarquia de gênero e a repercussão da violência contra a mulher (cis e trans) na zona urbana e rural definem o eixo central deste trabalho.

Após Tálamo (2019), as narrativas se deslocam para a zona rural de Juazeiro do Norte com a performance *Procissão para os corpos que não morreram* (2020) evocando a ancestralidade afroindígena dos povos agricultores para a retomada das riquezas da mata. Ambas produções desafiam as binariedades tradicionais, como rural/urbano, masculino/feminino, vida/morte e natural/artificial, oferecendo uma perspectiva que transcende essas dicotomias.

Elas exploram a fluidez e a interconexão entre esses conceitos opostos, sugerindo que a realidade é mais complexa e interligada do que as categorias binárias permitem. Suas performances convidam o público a reconsiderar e questionar as fronteiras rígidas que moldam nossa compreensão do mundo, promovendo uma visão mais inclusiva e integrada da experiência humana.

Deslocando-se da zona rural para as periferias de Juazeiro do Norte, as narrativas caririenses se encerram no capítulo 5 *Renata Felinto - Invocando as entidades ancestrais cearenses para reparações históricas*. Assim como Maria Assim como Macêdo abordou a ancestralidade em *Procissão para os corpos que não morreram* (2020) e questionou as binariedades masculino/feminino e vida/morte, Renata Felinto incorpora essas questões na performance *Araújo* (2019) e na instalação *Altar para a Beata Maria de Araújo* (2018) e ambas produções revelam o silenciamento de Beata Maria de Araújo, uma mulher negra que dedicou sua vida ao sagrado, na história de Juazeiro do Norte.

Essas produções destacam como a ascensão política e religiosa de Padre Cícero foi construída em grande parte a partir do silenciamento e marginalização dessa figura crucial. Ao trazer à tona a história de Maria de Araújo, as obras expõem as dinâmicas de poder e exclusão que permitiram a legitimação e o reconhecimento de Padre Cícero, ao mesmo tempo que apagaram a contribuição significativa de Maria de Araújo para a espiritualidade e cultura local.

Os capítulos foram pensados de maneira a explorar possíveis conexões entre as/os artistas e suas produções visuais. As conexões entre cada trabalho abordado nesta dissertação nos permitem visualizar realidades locais tratadas como inexistentes desmontando a história oficial da região do Cariri através do resgate de narrativas que, até hoje, sofrem tentativas de silenciamento.

## 2. DESMONTANDO A HISTÓRIA DA GRANDE JUAZEIRO

### 2.1. Das tentativas de extermínio à resistência afroindígena caririense

O que é o Cariri? Como o extermínio dos povos nativos, a escravidão e o erguer do racismo estrutural contribuíram na violência contra a população dissidente neste território? Como essas questões se interligam com as violências homofóbicas que sofri e com as várias formas violências que presenciei neste lugar?

Parte desse processo de descoberta, fundamenta-se na compreensão da diferença entre o colonialismo e a ideia de colonialidade desenvolvida por Aníbal Quijano (2005). No caso, o colonialismo é o domínio político e econômico direto dos países europeus sobre outras regiões, caracterizado pela ocupação territorial e exploração de recursos. Já a colonialidade, refere-se à persistência das estruturas e mentalidades de dominação mesmo após o fim do colonialismo formal, perpetuando hierarquias raciais e marginalização cultural e econômica nas sociedades pós-coloniais. A colonialidade opera em diversos níveis da existência cotidiana, mantendo desigualdades e discriminações herdadas do período colonial. No Cariri cearense o colonialismo se manifesta com a matança e o apagamento histórico da presença das populações indígenas, negras, femininas e dissidentes. Já a colonialidade, se revela no controle desses corpos e culturas associadas.

Segundo Alencar (2020), em sua dissertação *AS ESCOLAS DA ANCESTRALIDADE NO CARIRI*, o Cariri cearense é um lugar onde as práticas de resistência e partilhas de conhecimento se encontram presentes na cultura tradicional de seu povo. O autor destaca que, no avançar dos séculos, essa cultura tem sido mecanismo da organização social dos povos que tiveram sua autonomia, identidade e protagonismo negados (Alencar, 2020, p.13). Sendo “CARIRI” origina da população

indígena “Kariris” ou “Kiriris”, que por sua vez significa povo “calado” ou “taciturno” no vocábulo tupi<sup>8</sup> (Alencar, 2020, p.19).

A rica fauna e flora, recursos hídricos abundantes, a par de solo apropriado para a pecuária e o cultivo da cana, torna este território alvo de ambição dos invasores portugueses. José Patrício de Melo (2007), em sua tese de doutorado *Índios cariri, identidades e direitos no século XXI*, afirma que desde 1708 os portugueses desejavam expulsar os kariris de suas terras sob a justificativa de que eles estavam pouco interessados na dominação europeia, sendo que o verdadeiro motivo seria a expansão do território português para o aumento da pecuária (p. 87). Segundo ele, por volta de 1767, iniciava-se o processo de “extinção” oficial dos índios kariris, fomentando o apagamento da sua presença social (p. 87). Os kariris enfrentaram umas das maiores cenas de genocídio do Estado do Ceará<sup>9</sup>.

Esse apagamento é também da ordem cultural, como nos relata Antônio José de Oliveira (2017), em sua tese intitulada *Os Kariri – resistências à ocupação dos sertões dos cariris no século XVII*:

Todo esse panorama de transformações veio a ser reforçado pelo Diretório Pombalino, que por decretos modificou toda a forma de gerenciamento e práticas até então recorrentes nos Aldeamentos administrados pelos religiosos. Os índios deveriam, desse momento em diante, ser instruídos na língua portuguesa, em detrimento de suas culturas, tornando-se, assim, aptos para conviverem como cristãos e civilizados. Boa parte da sociedade local acreditava nessa ideia e por todo o século XIX e XX foi se construindo uma representação sobre a invisibilidade indígena – nos Cariris não há mais Kariri (OLIVEIRA, 2017, p.153).

Segundo o geógrafo e antropólogo Alex Ratts (1996), durante o processo de colonização da região, os costumes dos povos Kariris quase desapareceram, restando poucos agrupamentos indígenas que ofereceram pouca resistência aos colonizadores.

---

<sup>8</sup> Esta designação teria sido atribuída pelos Tupis habitantes da costa aos indígenas do Sertão (Alencar, 2020).

<sup>9</sup> Alencar (2020) faz referência ao trabalho do historiador João Capistrano de Abreu (1998). Esse genocídio teria acontecido com a invasão territorial liderada pelo Coronel João de Barros Braga por volta de 1713, na qual os bandeirantes destruíram os indígenas independentemente de gênero e idade.

A constituição da identidade regional do Ceará é marcada pela “extinção” indígena e pela “ausência” da população negra na formação étnica dos cearenses (Ratts, 1996).

Segundo o professor Darlan Oliveira Reis Junior (2016), esse apagamento sustenta, a partir da 2ª metade do século XIX, o desenvolvimento de uma representação regional pautada na auto imagem da classe senhorial, levando a uma imagem de um Cariri enquanto local diferenciado do interior cearense, um verdadeiro “Oasis do Sertão” vocacionado para o trabalho agrícola (p. 345-346). Junior (2016) explica que a elaboração desta auto imagem fazia parte de um projeto civilizador elitista, se definindo enquanto uma construção imagética regional que visava fortalecer a elite no domínio de classe na região (p. 345).

## **2.2. Contrastes coloniais: a luz do Crato e a sombra de Juazeiro do Norte**

O Crato, fundado em 7 de setembro de 1822, foi uma cidade construída a partir da exploração da força de trabalho do povo e legitimada pelo discurso intelectualista da elite. Um exemplo deste discurso é o do educador e pedagogo Manoel Bergström Lourenço Filho (1927):

No Crato, por exemplo, que representa a capital da região chamada do Cariri, depara-se uma cidade que é tentativa vitoriosa para integrar o sertão na vida de hoje. Volta-se a ver a iluminação elétrica, a imprensa, bom hotel, cinema, geral preocupação de higiene e conforto. É impressionante, mas explica-se. A possibilidade de organização econômica, mais ou menos estável da região, permitiu o acúmulo e emprego de maiores capitais e seu consequente e contínuo aproveitamento, capaz de sustentar o progresso. O que é impressionante e, à primeira vista, não se explica é a existência, a três léguas desta cidade, de um estranho aglomerado humano: o Juazeiro, do Padre Cícero. Como que todo o atraso dos sertões aí se condensou, para condicionar maior retrocesso e estabelecer condições propícias de desajustamentos, em que repontam mentalidades atrasadas por séculos. Havemos de fixar algumas das impressões dessa famosa Meca sertaneja – arraial e feira, antro e oficina, centro de orações e hospício enorme.” (Lourenço Filho, 1927, p. 28-29)

Além disso, o autor demonstra sua preocupação com a existência da sociedade diversa e contraditória do “Juazeiro do Padre Cícero”. Esse território, que outrora fazia parte das terras da fazenda Tabuleiro Grande<sup>10</sup>, pertencentes ao Crato, já servia como ponto de encontro para pessoas de diversas localidades da região. Nos sombreiros das árvores da fazenda, esses viajantes encontravam um local de apoio e descanso em suas jornadas (Alencar, 2020, p.22-23). Filho é um claro exemplo da manutenção do racismo estrutural na região.

Alencar (2020) sutilmente desqualifica Juazeiro do Norte devido ao predomínio da população preta e indígena na cidade, refletindo preconceitos raciais e sociais profundamente enraizados. Ele sugere que Juazeiro, em comparação ao Crato, representa um atraso no desenvolvimento, utilizando uma narrativa que associa progresso e modernidade à presença de infraestrutura e capital, características mais proeminentes no Crato.

Essa visão ignora e despreza a rica cultura e resistência histórica das populações preta e indígena de Juazeiro, que contribuíram significativamente para a diversidade e a riqueza cultural da região. A desqualificação de Juazeiro do Norte reflete a perpetuação de uma visão elitista e eurocêntrica que marginaliza e desvaloriza as contribuições das populações não-brancas para a formação e o desenvolvimento regional.

---

<sup>10</sup> Tabuleiro Grande, o antigo povoado que se tornou Juazeiro do Norte, no Ceará, surgiu no final do século XIX e ganhou notoriedade devido ao milagre atribuído à Beata Maria de Araújo em 1889. Este evento atraiu muitos fiéis e foi promovido pelo Padre Cícero Romão Batista, cuja influência ajudou a transformar o povoado em um importante centro de peregrinação religiosa. O crescimento populacional e econômico seguiu, levando à urbanização do local. Hoje, Juazeiro do Norte é conhecido por sua importância religiosa e desenvolvimento cultural e econômico, preservando a memória de sua origem como Tabuleiro Grande. Disponível em: <<https://juazeirodonorte.ce.gov.br/omunicipio.php>> Acesso em: 07 de jun. 2024.

### 2.3. Milagres e moralização: a metamorfose de Juazeiro do Norte

No caso de Juazeiro do Norte, Alencar (2020) destaca que a influência religiosa do Padre Cícero Romão Batista (1844-1934), impulsionada pelo milagre da Beata Maria de Araújo (1 de março de 1889), foi fundamental no desenvolvimento de Juazeiro do Norte (p. 23). Várias famílias de diversas localidades do nordeste brasileiro iam visitar a cidade a fim de receber suas orientações espirituais. Muitas delas se hospedavam no município ou nas cidades vizinhas. Artesãos, agricultores, comerciantes e brincantes da cultura popular oriundos dos outros estados nordestinos se deslocaram ao Cariri encontrando abrigo, orientação espiritual e lugar para expressar seus saberes, homenagear seus ancestrais e exercer o direito de existir (Alencar, 2020, p. 23).

Mesmo havendo toda uma diversidade racial devido à chegada de inúmeras famílias de diversas regiões do Nordeste em Juazeiro do Norte, o município passou por um processo de catequização e moralização. Renata Felinto (2021) destaca que:

Padre Cícero foi extremamente ardiloso ao perceber o potencial de aliar o catolicismo praticado por sua família, e pela população local, ao campo da política. Num exercício hoje considerando inconstitucional, mas que é recorrente na história do Brasil e que, coincidentemente revivemos no atual momento político, ele incorporou premissas religiosas católicas à gestão política de forma a tornar-se poderoso a ponto de emancipar parte da cidade do Crato, o povoado de Juazeiro do Norte/CE que na atualidade é uma das maiores cidades do estado. Investindo em seu desenvolvimento a partir de uma rede de relações, o povoado foi configurando-se também como um dos principais centros de peregrinação católica do país. (Felinto, 2021, p. 70).

É fundamental ressaltar que Padre Cícero foi um dos grandes responsáveis pela moralização dos povos pretos e indígenas por meio dos princípios cristãos enraizados na imposição do modelo de família cis-heterossexual e branca. Modelo—que reverbera negativamente nos corpos dissidentes e não-brancos e na forma em como estes se inserem no mundo.

Assim como os outros territórios, Crato e Juazeiro do Norte se desenvolveram sob os moldes conservadores que visam apagar a história das populações que enfrentam represálias sociopolíticas até hoje. Padre Cícero é um exemplo da ideia de colonialidade, sendo uma grande referência para o conservadorismo contemporâneo.

Este teve um papel fundamental no embranquecimento da população caririense. Isto fica explícito com a história da Beata Maria de Araújo, uma mulher negra que, após o milagre da transformação da hóstia em sangue em sua boca, foi confinada e apagada da história de Juazeiro do Norte a ponto dos seus restos mortais sumirem misteriosamente. Maria de Araújo, a verdadeira santa condenada ao esquecimento, foi usada como ferramenta de ascensão política e religiosa do coronelista Padre Cícero.

#### **2.4. A colonização não é apenas branca, ela é cristã e cis-heterossexual**

As narrativas sobre a construção da região do Cariri, assim como de diversas regiões do Brasil, sempre apresentaram lacunas de onde a história dos colonizadores prevaleceu sobre a dos povos vencidos. Francisco Adegildo Férrer (2007) aponta que "a história dos índios Cariri geralmente é narrada a partir do contato do português colonizador com este povo" (p. 185). Férrer destaca a falta de informações precisas sobre os Cariri, com a maioria dos dados provenientes de documentos dos invasores, presidentes de províncias ou missionários, que observavam os indígenas de maneira negativa e "oposta" ao projeto português (Férrer, 2007, p. 187).

Por outro lado, o professor José Patrício Pereira Melo (2007) traz dados importantes sobre a vida e cultura dos povos Kariri: eles se ocupavam da caça e do plantio, com papéis de trabalho definidos para homens e mulheres, e as atividades de caça sendo transmitidas de pai para filho (p. 79). Ele menciona que a poligamia era uma prática comum e que as mulheres exerciam uma espécie de matriarcado. No entanto, não há registros sobre práticas homossexuais entre esses povos.

O apagamento da diversidade sexual e de gênero entre os indígenas e negras/os no Cariri cearense desempenhou um papel fundamental na imposição de uma forma única de viver, condenando existências que divergiam da norma cis-heterocentrada e branca trazida da Europa para o Brasil.

Segundo o professor Fábio José Rodrigues da Costa (2019), os protocolos de existência em curso no Brasil foram fortemente influenciados pelos ideais de Santo Agostinho, que delimitavam a sexualidade exclusivamente para a reprodução, demonizando e condenando severamente o prazer sexual. Isso resultou na imposição do regime político da heterossexualidade, marginalizando e reprimindo outras formas de expressão sexual (p.201).

O escritor João Silvério Trevisan (2018), em seu livro *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, destaca que as pessoas que transgrediam as normas sexuais da época enfrentavam punições severas, que iam desde multas, prisão, confisco de bens, banimento, trabalho forçado, tortura e até condenação à morte (p.134-135). A demonização de gêneros e sexualidades fora da norma cristã era apoiada pela ignorância acadêmica e cultural, o desprezo do poder público e a desvalorização das práticas ancestrais. Essas violências se perpetuam ao longo das gerações, silenciando narrativas e destruindo fisicamente esses corpos (Trevisan, 2018).

Ao mesmo tempo que a homossexualidade é cruelmente condenada, o jornalista e historiador Julio José Chiavenato (1999) destaca que “na puberdade, ao despertar do sexo, o sinhozinho usava o pequeno negro como “sua mulher”, frequentemente apoiado pelo orgulho machista do pai.” (p.54). Neste trecho, o autor destaca o facto de que muitos jovens negros, desde a infância, eram violados pelos brancos a fim de legitimar a superioridade da masculinidade branca. Isso não se restringia apenas ao contexto masculino, Chiavenatto (1999) explica que “as senhoras brasileiras aprendiam a torturar as escravas desde o berço, beliscando e

mordendo suas negrinhas” (p.53) e que essas práticas se estendiam para o Brasil pós-abolição, mantendo-se firme até hoje.

A subjugação de existências não-brancas e dissidentes tem sido praticada há séculos, sustentando opressões contínuas. Esse exercício não se limita à destruição física, mas envolve corroer esses corpos lentamente, proporcionando prazer à supremacia branca e cis-heterossexual. Dado que essa região faz parte do Brasil, essas narrativas também se aplicam ao Cariri.

O Brasil nasceu do estupro e da hierarquização de raças, gêneros e sexualidades. A fiscalização dos corpos marginalizados (pênis, vagina, ânus, coxa, seios) integra a formação da mentalidade brasileira. O silenciamento dessas violências está interligado à criação de uma imagem contraditória de um país puramente branco e heterossexual. A objetificação das pessoas não-brancas não era apenas para o prazer sádico do colonizador, esta era uma peça-chave no exercício da superioridade racial.

Na história do país, essa subjugação é apenas a ponta do iceberg. Como já vimos, desde o desembarque das caravelas europeias, há um sistema de apagamento histórico e cultural. Fernandes (2019) explica que a aculturação das populações indígenas começou com as primeiras estratégias de apagamento de suas culturas, um processo que continuou com os africanos escravizados. Até hoje, existe uma luta, liderada pelas elites, para eliminar a presença desses corpos desviantes, utilizando aculturação, apropriação cultural e territorial para forçar a população a negar sua ancestralidade e demonizar religiosidades não cristãs.

A negação da história dos corpos LGBTQIA+/dissidentes se conecta com a negação da história dos povos pretos e indígenas no Cariri. As escolas, por exemplo, reforçam a cis-heterossexualidade e romantizam a trajetória dos povos indígenas e negros, promovendo a ideia de que o conservadorismo cristão é a única alternativa para uma boa vida. Isso impõe um modelo único de vida e incentiva as diversas formas de violência contra a diversidade racial e dissidente, visando proteger os "valores

cristãos" estabelecidos durante o colonialismo. Tal imposição leva os estudantes a acreditar que outras subjetividades são insignificantes. Fernandes (2019) explica que esse apagamento histórico continua a ocorrer, esvaziando os povos de si mesmos e negando suas contribuições à sociedade. Para ele, esse esvaziamento

Trata-se de lhes ensinar como sua cultura é equivocada, seus afetos são errados, sua sociedade é atrasada e iletrada, sua religião não tem fé, sua cor é escura demais, seu amor é uma espécie de perversão e, enquanto que se mantiverem sendo e parecendo com o que são e parecem, representarão um atraso no progresso humano, ou um lar apropriado para o capeta, ou uma subversão da ordem das coisas. (Fernandes, 2019, p.13).

E reforça

A mensagem colonial é clara: “seja o que for, mas não seja o que você é”. “Isso é errado!” “A única alternativa é você se tornar o que nós somos”... “vamos lhe ensinar a abrir mão da sua cultura, mas não vamos lhe acolher em nossa sociedade, pois, por mais que queiramos obriga-lo a ser como nós, somos completamente diferentes”. (Fernandes, 2019, p.13)

Os relatos desses autores nos ajudam a entender que a instalação dessas negações no imaginário popular brasileiro vai muito além da vida cotidiana, estendendo-se ao âmbito institucional e estabelecendo limitações sobre como devemos nos inserir no mundo. Essas restrições ultrapassam as fronteiras do corpo e contribuem para a construção da imagem de um Brasil exclusivamente branco e cis-heterossexual.

O constante apagamento histórico para a dominação, controle e extermínio das existências dissidentes não se limita ao embranquecimento das populações negras e indígenas, mas também se expande através da rígida cis-heterossexualização de suas subjetividades e formas de se apresentar ao mundo. Esse contexto descreve a realidade opressiva que afeta não só minha experiência, mas também a da população LGBTQIA+ do Cariri. Este recorte histórico é essencial no combate a toda a colonialidade que, há mais de 520 anos, impõe uma política de controle de vidas.

## **2.5. Resistência e Cultura no Cariri: vozes ancestrais e lutas contemporâneas**

Mesmo com esta violência, as populações não-brancas caririenses resistiram através da cultura popular que tenta desconfigurar as desigualdades construídas ao longo dos séculos pelas elites e legitimadas pelas práticas educacionais colonizantes. A desobediência aos protocolos coloniais contribui para que a/o oprimida/o perceba onde está o seu opressor e como atuam os seus mecanismos de opressão.

Muitas histórias poderiam ser contadas partindo do olhar desses povos que construíram o cotidiano e as estruturas sociopolíticas que mantêm de pé a região do Cariri. Cada igreja, artefacto e casa, traz consigo também resquício de saberes e memórias de trabalhadoras/es que construiu – aquelas/es que pela elite colonizadora, foram marginalizadas/os.

A presença dos sujeitos e comunidades oprimidas se faz viva na história e na rotina diária do Cariri. Isto acontece através de diferentes manifestações culturais (figura 10) como os grupos de côco, bandas cabaçais, os bacamarteiros e outros grupos artísticos que compõem a diversidade cultural do Cariri. Estas vozes dissonantes constituem a essência dos atos de resistência política do Cariri cearense.

Figura 10. Manifestações culturais existentes na região.



Arte digital: Carlos Henrique, 2023.

A Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, representada na figura 10, foi fundada no século XIX por José Lourenço da Silva, conhecido como Aniceto. Seus descendentes mantêm a banda ativa até hoje. O nome "Cabaçal" vem do uso de

cabaças para confeccionar tambores com pele de bode, ou possivelmente de um ritual indígena Kariri onde tocavam pífanos e queimavam Jurema-preta em cabaças.

Outro exemplo é o Coco de Mulheres da Sociedade Cratense de Auxílio aos Necessitados (SCAN), que preserva a ancestralidade dos povos negros trazidos pelos portugueses através da dança do coco, de origem africana. Além disso, os Bacamarteiros da Paz recontam o legado do cangaço de Lampião, que surgiu como resistência dos sertanejos à ausência do Estado. A espingarda do bacamarte, utilizada entre o final do século XIX e o início do século XX, agora faz parte das manifestações culturais dos 18 membros do grupo.

Essas manifestações culturais caririenses são exemplos vivos da manutenção das presenças ancestrais na vida da população. Através da arte, perpetuam a existência desses corpos dissidentes e confrontam a imposição da normalidade branca.

Nos próximos capítulos, perceberemos a relevância das produções artísticas neste combate. Os trabalhos de Charles Lessa, Maria Macêdo e Renata Felinto resgatam narrativas e cenários rotineiros lançados ao anonimato, passados que foram indevidamente enterrados. Essas produções cruzam com o presente e anunciam um novo futuro, representando uma oposição aos constantes processos de apagamento que ainda hoje persistem na esfera política e cultural da Grande Juazeiro.

### 3. DO GESSO À RFFSA: VISIONANDO OUTROS CORPOS CRATENSES NA OBRA DE CHARLES LESSA

Figura 11. Charles Lessa: *Ninguém vai pegar ninguém vai roubar*, autorretrato, acrílica sobre tela, 135x100 cm, 2023.



Fotografia: Jaque Rodrigues (2023). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CnktLRiv-CJ/> Acesso em: 21 de jan. 2023.

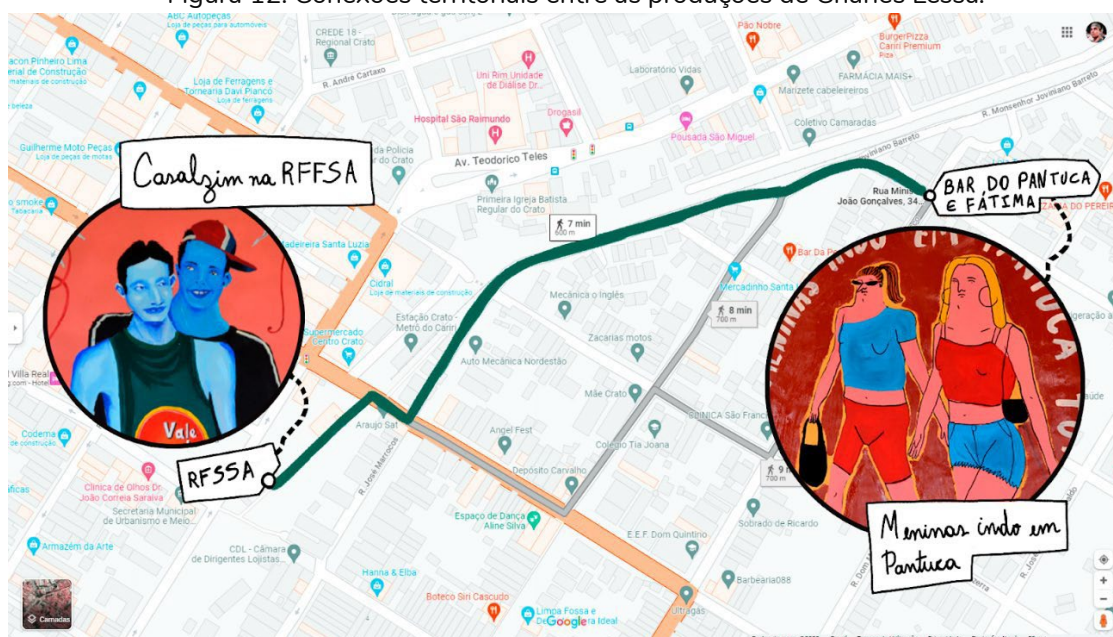
Charles Lessa (1993), nascido no Crato-CE, cidade em que reside, é artista/professor/pesquisador graduado em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Regional do Cariri - URCA, cujo curso teve um papel fundamental em sua trajetória artística, numa produção que se desdobra na arte urbana, pintura e escultura. Seu trabalho tem visibilidade e reconhecimento a nível nacional e internacional no campo das Artes<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> O artista participou de exposições individuais e coletivas, entre elas *Que na próxima existência se houver eu nasça girafa* no Centro Cultural Banco do Nordeste de Juazeiro do Norte - CCBNB/Cariri (2019), e *Viagem à aurora de um novo mundo* na Galeria B\_arco em São Paulo/SP (2020), participou do *Concreto - Festival Internacional de Arte Urbana* (2017/19/20), foi artista pesquisador na 7ª edição do *Laboratório de Artes Visuais do Porto Iracema das Artes* (2020-2021), participou do 72º Salão de Abril (2021), da exposição virtual *Corpo, gênero e Sexualidade: para quê te quero?* e do *Circula Ceará - categoria intervenção urbana* (2021/22).

Através da figura 11, percebemos que Lessa expressa suas emoções através da pintura, revelando o estranho e o extraordinário – elementos que se complementam no florescimento de seus processos criativos. O autorretrato evidencia essa dualidade característica de suas produções artísticas e de sua identidade.

Suas produções tocam as realidades rotineiras da Região do Cariri (Figura 12), onde a valorização da produção artística é um dilema para os artistas locais. Os cenários cotidianos da região e a expressão das emoções do artista são características principais de seu trabalho. Segundo ele, tudo o que vive se transforma principalmente em pintura, refletindo a singularidade de suas vivências e dos ambientes que percorre.

Figura 12. Conexões territoriais entre as produções de Charles Lessa.



Desenho e colagem digital: Carlos Henrique, 2023.

Corpos que se confundem, cores contrastantes e alucinógenas, e a representação de cenários rotineiros dos complexos circuitos cearenses caracterizam a obra de Charles Lessa. Suas imagens e imaginários mostram um Cariri que se distancia dos parâmetros religiosos do catolicismo predominante na região. A produção de Lessa é uma heterodoxia que desconstrói imaginários colonizados e

resgata narrativas de corpos invisibilizados através da criação de personagens que representam outro Cariri e outras regiões do Brasil.

Suas obras são uma exploração visual das tensões e resistências cotidianas, dando voz a personagens marginalizados e realidades ocultas. Ao integrar elementos de arte urbana, pintura e escultura, Lessa desafia as normas estéticas e sociais, propondo uma nova leitura da identidade regional. As cores vibrantes e formas distorcidas em suas peças evocam uma sensação de deslocamento e transgressão, subvertendo as narrativas dominantes e propondo novas formas de ver e entender o espaço e as pessoas que o habitam.

Cada um de seus trabalhos é uma jornada através do tempo e do espaço, capturando a essência de um Cariri multifacetado e em constante transformação. Suas obras não apenas documentam a vida cotidiana, mas também re-imaginam e re-contextualizam as histórias e experiências daquelas/es que são frequentemente esquecidas/os. Por meio da arte, ele cria um diálogo entre o passado e o presente, entre o visível e o invisível, desafiando a/o espectadora/or a confrontar suas próprias percepções e preconceitos sobre a região e seus habitantes.

Em suas obras, o artista se empenha em revelar a beleza e a complexidade das vidas que passam despercebidas, dando visibilidade a histórias e culturas que resistem à homogeneização. Sua arte é um grito de resistência e uma celebração da diversidade, mostrando que o Cariri é um lugar de infinitas possibilidades e realidades, muito além dos estereótipos e limitações impostos pelas visões coloniais e religiosas. Através de sua produção, Charles Lessa convida o público a mergulhar em um universo onde as fronteiras entre o real e o imaginário se desfazem, onde cada cor e cada forma contam uma história de luta, resiliência e transformação.

As pinturas *Meninas indo em Pantuca* (2020) e *Casalzim na RFFSA* (2020) abordadas a seguir, representarão o Crato distante do eixo religioso e situado dentro de um outro contexto de cultura popular: a vida diária das periferias situadas nas margens dos conglomerados urbanos cearenses. As manifestações religiosas da

região se tornam distantes e as relações culturais são representadas de outra forma, forma essa que evidencia alguns detalhes das rotinas periféricas cearenses para além das margens urbanas, tocando as narrativas ocultas no âmbito histórico e político da região.

### 3.1. Meninas indo em Pantuca: nas entranhas da Comunidade do Gesso

A pintura *Meninas indo em Pantuca* (Figura 13) nasceu em 2020, em plena pandemia, ano em que Lessa, segundo ele durante a minha visita ao seu ateliê, conseguiu ser mais disruptivo e menos tolhido em sua forma de desenhar e pintar. Além da pandemia, ele estava em um período em que o queer estava se tornando muito intenso em seus trabalhos.

Figura 13. Meninas indo em Pantuca.



Acrílica sobrecraft, 96 x 66 cm, 2020.

Na imagem, observamos duas mulheres, sem detalhes que permitam identificar se são cis ou trans. O fundo é marrom, e o texto "as meninas indo em

pantuca tomar os três litão 18,00 9 reais p/ kada" ao redor delas revela o modo de falar das/dos moradoras/es locais. Para mim, não tenho uma visão exata sobre quem elas são, mas posso imaginar o julgamento de outras pessoas: poderiam ser moradoras comuns do bairro ou garotas de programa que vivem na comunidade, buscando descontraí-las.

Os corpos dessas meninas são territórios onde a cisgeneridade e a travestilidade se confundem sobre um fundo cuja cor lembra as terras barrentas da comunidade do Gesso. Percebe-se uma série de mistérios que rondam sobre a identidade dessas meninas: quem seriam elas? Elas são mulheres cis ou trans? No que elas trabalham? Como as pessoas as julgariam? Em qual parte do caminho e em qual horário elas estavam? A visualidade destas personagens remete às indumentárias de grande parte das moradoras que vivem nesses bairros: um short de lycra colado na perna, ou um shortinho jeans com uma camiseta simples para aguentar o clima quente da região.

Este trabalho foi exposto na exposição virtual *Corpo, gênero e sexualidade: para quê te quero?* No catálogo desta exposição, Lessa destaca que a pintura trata de “duas amigas indo beber uns litão no Bar do Pantuca e Fátima, no Gesso. Lá é bem tudo. Tem todo tipo de mistério. O som é estrondado, mas dá pra abstrair bem os rolê do dia a dia” (LANDIM et. al. 2021, p.46). Nesse sentido, a imagem parece remeter a um dia qualquer no Bar do Pantuca e Fátima (figuras 14 e 15). Estes estabelecimentos estão localizados na Comunidade do Gesso, uma favela do Crato. O bar se situa próximo do Coletivo Camaradas<sup>12</sup> e do Projeto Nova Vida<sup>13</sup>, duas importantes ONGs que atuam no combate à vulnerabilidade social presente na comunidade.

---

<sup>12</sup> Criada em 2007 como uma organização política de esquerda e marxista, a ONG atua nas artes, cultura comunitária e organização popular, reunindo profissionais de diversas áreas. O Território Criativo do Gesso é uma rede que promove a articulação entre organizações sociais civis e o poder público, lutando para desestigmatizar a Comunidade do Gesso através de ações sociais e da construção de uma nova narrativa territorial. Disponível em: <<https://e.correiodobrasil.com.br/a/coletivo-camaradas-seu-laboratorio-social>> Acesso em: 19 de jul. 2023.

<sup>13</sup> O Projeto Nova Vida, com o início de suas ações sociais em junho de 1992, elegeu a criança e a/o adolescente filhas/os destas mulheres como público-alvo de suas ações. Além de atuar como creche e

Figuras 14 e 15. Bar do Pantuca e Fátima e seu interior.



Fotografia: Carlos Henrique, 2023.

A Comunidade do Gesso, também conhecida como Gesso, foi durante décadas a maior zona de prostituição do Cariri. Isso resultou na exploração das

---

pré-escola, a ONG oferece oficinas artesanais, música, dança, capoeira, e outros cursos de capacitação e formação profissional<sup>1</sup>. Disponível em: <<http://redesolivida.org/pb/perfil/nova-vida/>> Acesso em: 19 de jul. 2023.

mulheres, que foram submetidas a vários tipos de abuso, enfrentando outros problemas sociais, como a adição ao álcool e a exposição a situações de risco. A comunidade ficou marcada como um lugar perigoso, sofrendo com a falta de políticas públicas e o estigma social. Partindo desse contexto, surgem reflexões sobre as relações entre essas personagens e o Gesso: Elas vivem essa realidade? Quem são essas meninas? Elas são algumas dessas mulheres vulneráveis?

A pintura é um registro dos corpos frequentadores e passantes do Bar do Pantuca e outros espaços afins no território brasileiro. No município de Jaboatão dos Guararapes/PE, localizado no Grande Recife, existem diversos bares e botecos que se assemelham ao bar abordados na pintura. As vestimentas das personagens são análogas às meninas que costumam ir para os botecos da Feira de Cavaleiro, no bairro de Cavaleiro do município. Esses botecos têm um “som estrondoso” assim como o Pantuca. No Recife, principalmente no bairro da Várzea, existem botecos que em que o público se assemelha às personagens cujos “rolês” se definem em “amigas indo beber uns litrão” nos barzinhos da Praça da Várzea e em suas redondezas.

O litrão de cerveja, os bares e botecos são elementos socioculturais que se fazem presentes na margem e centros urbanos. A cerveja é a bebida que conecta diversas realidades dos múltiplos lugares deste vasto território brasileiro, como a Feira de Cavaleiro em Jaboatão dos Guararapes, ou a Praça da Várzea no Recife. Ao olhar para esta imagem, pergunto-me sobre o que leva essas meninas a irem juntas ao Bar do Pantuca para tomar um “litrão”? Foi a exaustão do trabalho? Mas que tipo de trabalho? Ou foi apenas para sair de casa a fim de descontraí-las? Até que ponto esta imagem se relaciona com as situações de vulnerabilidade e os atos de resistência que cercam a Comunidade do Gesso?

Percorrendo o campo da história da arte, o corpo dessas meninas e suas vestimentas me lembram das travestis e mulheres trans presentes na série

fotográfica Série C: *La Manzana de Ádan* (1983) da fotógrafa Paz Errázuriz<sup>14</sup>. Assim como a pintura de Lessa, as fotografias abordam os cenários rotineiros de pessoas nas margens da capital chilena em pleno período ditatorial de Pinochet (1973 - 1990).

Durante essa época, travestis viviam trancadas em bordéis em Santiago do Chile cercadas pela violência policial e reféns de da ausência de políticas públicas (contexto social relacionado às vulnerabilidades das mulheres da Comunidade do Gesso). A diferença entre os trabalhos de Lessa e de Errázuriz é a presença explícita do corpo trans e o contexto político explícito que ele se insere, algo que em *Meninas indo em Pantuca* (2020) não está evidente. Considero que esta diferença se prende a uma asserção (em Lessa) sobre a fluidez com que neste momento discutimos a ideia de corpo, subjetividade e gênero.

---

<sup>14</sup> Trabalho exposto na exposição *Histórias da Sexualidade* no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP em São Paulo em 2017.

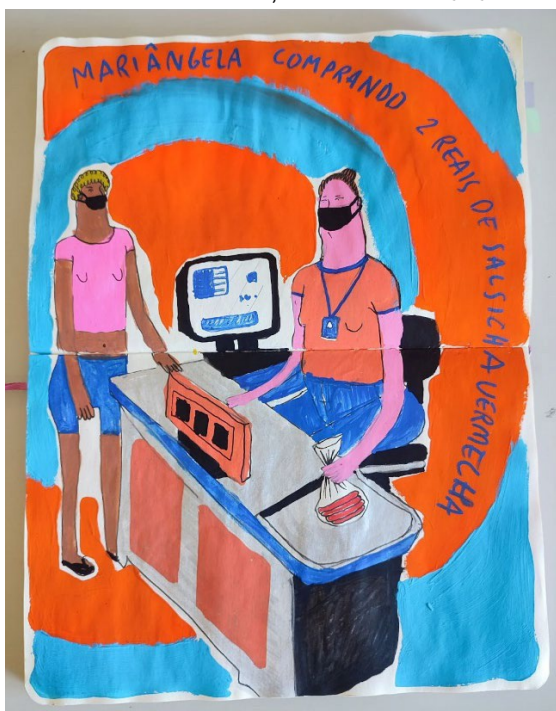
Figuras 16 e 17. Paz Errázuriz, seleção seis fotografias da Série C: La Manzana de Ádan [A Maçã de Adão], 1983.



Digitalização: Carlos Henrique, 2023. Disponível em: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. *Histórias da Sexualidade*. São Paulo: MASP, 2017. p. 171-172.

Entre os trabalhos de Lessa e Errázuriz, há corpos dissidentes entrando em estado de festividade mesmo dentro de um território hostil. As meninas de Lessa poderiam estar indo para o Bar do Pantuca e Fátima a fim de também viver um momento de festividade, alegria e companheirismo. *Meninas indo em Pantuca* (2020) faz parte de um tríptico que aborda outros cenários rotineiros desta comunidade. Os planejamentos encontram-se no mesmo caderno em que está o projeto desta pintura: intitulados *Mariângela comprando 2 reais de salsicha vermelha* (figura 18) e *As meninas fazendo o corre delas* (figura 19).

Figura 18. Mariângela comprando 2 reais de salsicha vermelha, caderno de artista.



Fotografia: Carlos Henrique, 2023.

Figura 19. As meninas fazendo o corre delas, caderno de artista.



Fotografia: Carlos Henrique, 2023.

Em ambas as pinturas, as máscaras presentes nas personagens apresentam uma conexão direta com o contexto pandêmico em que elas foram produzidas. Nota-se a presença da fragilidade das fronteiras do isolamento social na rotina daquelas/es que vivem nas favelas dos grandes e pequenos centros urbanos. Em *Mariângela comprando 2 reais de salsicha vermelha* percebemos a imagem de uma mulher negra em um mercado ou mercearia que está fazendo a compra de salsichas, um alimento de fácil acesso cuja composição se faz de partes menos nobre de carnes suínas, bovinas e de frango: sobras da fabricação de outros produtos. Já *As meninas fazendo o corre delas* trata-se da compra da cannabis realizada por duas meninas. Não percebemos a identidade de quem vende e muito menos o lugar onde se percebe a compra. Pela composição do fundo, nota-se um cenário noturno onde a negociação acontece iluminada pela lâmpada de um poste.

Lembro-me que as minhas primeiras visitas ao Bar do Pantuca e Fátima aconteceram durante os eventos culturais e artísticos organizados pela própria

comunidade junto com o Coletivo Camaradas por volta do ano de 2016 e em um “rolê” com as/os artistas, amigas/os e colegas de graduação do curso para de Artes Visuais da URCA em 2021 no período de construção da exposição virtual *Corpo, Gênero e Sexualidade: para quê te quero?* tomando uma “cervejinha” para descontrair o trabalho intenso. que estava havendo nesta construção (figura 20).

Figura 20. Rolê pós-trabalho do Laboratório de Estudos e Criação - BIXÓRDIA e amigas/os no Bar do Pantuca e Fátima na Comunidade do Gesso.



Fotografia: Carlos Henrique, 2021.

Abrindo conexões entre estas produções, a representação da rotina diária da Comunidade do Gesso é o fator principal que interliga estas imagens. Ao observar estas imagens, percebe-se a presença de um mistério espacial que rondam as personagens destes trabalhos. Em que parte do caminho as meninas estão ao ir para o Bar de Pantuca? Mariângela está em um supermercado, um mercado ou mercearia? Em que parte da comunidade as meninas estão fazendo o corre delas? Como o Gesso se faz presente nestas imagens? Para uma/um não-cratense e até mesmo para uma/um cratense será difícil perceber o fato das narrativas presentes nestes trabalhos

acontecerem na comunidade, mas os elementos visuais presentes na imagem revelam a ideia de uma margem, de momentos corriqueiros das periferias dos grandes centros urbanos ou de pequenas cidades interioranas.

Cenários como esses, manifestados nas produções artísticas do artista, ocorrem em diversos pontos da comunidade do Gesso e ao redor do mundo. As imagens representam uma vida simples e cotidiana, mas invisível aos olhos daqueles que ocupam espaços de privilégio e poder, desconhecendo as realidades das periferias dos grandes e pequenos centros urbanos. Essas imagens podem muito bem capturar momentos específicos que ocorrem em outras grandes metrópoles. Elas revelam realidades que acontecem até mesmo em lugares que menos imaginamos. A pintura a seguir também revela situações cotidianas no município.

### **3.2. Deslocando-se do Gesso para o Centro do Crato - as ousadias de Casalzim na RFFSA**

Enquanto as meninas estão indo beber uma cervejinha no Bar do Pantuca e Fátima, o trabalho seguinte acontece no antigo Largo da Rede Ferroviária Federal Sociedade Anônima, popularmente conhecido como RFFSA e localizado no Centro da cidade do Crato, em frente à Praça Cristo Rei, também conhecida como Praça dos Pombos.

A RFFSA, junto com a Cristo Rei, é palco de diversos eventos culturais da cidade e da região, como a Mostra Sesc, Batalha de Rima e outros movimentos artístico-culturais majoritariamente organizados pelas comunidades próximas a esse lugar. Ela é bastante conhecida também por abrigar diferentes serviços públicos do município<sup>15</sup>. Este lugar marca a saída do Centro do Crato e a entrada para a

---

<sup>15</sup> A Secretaria de Cultura do Crato, o Centro Cultural Araripe (antiga Estação Ferroviária do Crato), o Restaurante Popular Municipal, a Biblioteca Pública do Crato, o Restaurante Popular e a Estação Crato (Metrô do Cariri, conexão Crato - Juazeiro do Norte) e a Secretaria de Meio Ambiente são alguns dos serviços públicos que se localizam na RFFESA e ao seu entorno.

Comunidade do Gesso, sendo próxima ao Bar do Pantuca e Fátima presentes em *Meninas Indo em Pantuca* (2020).

Figura 21. Registros imagéticos da RFFSA.



Fotomontagem: Carlos Henrique, 2023.

O Largo da RFFSA é alvo de preconceitos e descasos do poder público. Para algumas/uns, este lugar é visto enquanto área de risco por ser um local de pegação, de aventuras sexuais noturnas, de prostituição e tráfico de drogas. Para outras, é um espaço que sofre com a ausência de políticas públicas que tanto movimentam o cenário cultural.

Durante a nossa conversa em seu ateliê, Lessa traz um pouco de suas memórias afetivas sobre as suas relações com a RFFSA interligadas à sua produção: ele cresceu no Seminário, um bairro vizinho ao centro da cidade. Suas vivências com

a praça eram poucas devido à distância do lugar na qual morava, próximo à praça dos 4 Bancos, que marca a divisa entre o bairro do Seminário e o bairro das Cacimbas, localizada a 2,5 km da RFFSA ao leste do Centro. O Seminário é outro território que, assim como a comunidade do Gesso, é classificado como um lugar de risco devido à ausência da segurança pública municipal.

O que me chamou a atenção no nosso diálogo foi o fato de que o seu primeiro cigarro tenha sido na RFFSA com uma colega do curso de Artes Visuais. Isto, ao mesmo tempo em que estava se desconstruindo esteticamente devido ao contato com as pessoas do curso e discussões relativas à arte. Ele relata que estava em uma fase “meio gótica/emo” tardia e que este lugar já tinha um caráter *underground* por ser uma cena anárquica e alternativa. A Feira do Cariri Criativo marca os seus últimos momentos enquanto frequentador deste espaço ao se deslocar, segundo ele, dá margem para o centro deste espaço enquanto um artista empreendedor que vende seus trabalhos artísticos.

Pelas minhas experiências com este lugar, entendo a RFFSA como um território *underground* onde as/os “malokas”, roqueiras/os, “bixas”, “sapatonas”, travestis e “boyceetas” se reúnem para se divertir, ouvir um violão, fumar maconha, “cheirar pó”, beber vinho, cerveja e cachaça --- algo que se repete no gramado do Marco Zero (Recife), ou na Praça Franklin Roosevelt (São Paulo).

Nesse sentido, Casalzim na RFFSA lembra-me dos meus antigos relacionamentos, cujos momentos se assemelham ao casal gay representado na imagem. Momentos na RFFSA, que envolveram troca de afetos e intimidades no gramado, acompanhados do vinho Vale Real, bebida presente na camisa de um dos personagens da pintura.

Figura 22. Charles Lessa – Casalzim na RFFSA. Pintura sobre placa de mdf, 65 x 51 cm, 2020.



Disponível em: <https://labbixordia.wixsite.com/corpogenero/exposi%C3%A7%C3%A3o> Acesso em: 20 de fev. 2023.

A imagem de um abraço caloroso entre os dois personagens manifesta um caráter homoerótico, simbolizando resistência e fuga do medo. Este abraço expressa uma posição contra qualquer forma de constrangimento homofóbico, revelando atos constantes de resistência. Ele representa uma oposição às repressões diárias enfrentadas por gays, lésbicas, travestis e trans-masculinos que frequentam este local.

Eu mesmo sofri ataques homofóbicos por ficar com outros rapazes durante a Parada da Diversidade LGBTQIA+ do Crato, um evento que deveria ser de celebração e conforto. Xingamentos e constrangimentos, que não se transformaram em agressões físicas, porque eu e meus parceiros estávamos em grupo.

*Casalzim na RFFSA* (2020) é um trabalho que não apenas narra fração da vida noturna cratense, ao conhecermos o contexto territorial e sociocultural nos quais

estes personagens estão inseridos, memórias são despertadas, diálogos entre realidades distintas são provocados, as compreensões sobre o que é a região do Cariri sofrem distorções benéficas para possíveis emancipações das existências marginalizadas. Mas o que seria a RFFSA do Crato para alguém que nunca visitou e nunca ouviu falar da cidade? Como seria visto este casal sem o conhecimento deste lugar? O que seria este trabalho para alguém que não tem conhecimento da produção artística? A RFFSA não está muito evidente na imagem. Se não fosse o título da pintura, não saberíamos onde o “casalzim” estaria vivendo “curtições”.

O Largo da RFFSA enfrenta problemas estruturais e ausência de políticas públicas que não garantem segurança para a população. As movimentações culturais são insuficientes somadas aos descasos estruturais deste espaço. Um destes descasos se define na promessa da prefeitura para a construção de um cinema, possivelmente perto do gramado de onde o “casalzim” se aloja para trocar afetos, que está inacabada e aos destroços contribuindo com a vulnerabilidade das/dos passantes deste espaço durante a noite. Estas ruínas são um dos locais onde acontecem as aventuras sexuais noturnas, além de ser um lugar onde muitas/os em situação vulnerável se escondem para usar drogas. Atualmente, as construções inacabadas foram demolidas, cancelando, assim, o desenvolvimento do cinema tão prometido pela prefeitura da cidade.

A afetividade negra existente entre os rapazes da pintura de Charles dialoga com a pintura *Namorados* (1927) do pintor paraense Ismael Nery, um dos precursores do Surrealismo no Brasil. Outro fator que aproxima os dois trabalhos é a forma em como os personagens estão sendo representados, principalmente pela pele negra evidenciada em tons de azul e a semelhança entre a paleta de cores em ambas pinturas - múltiplos tons azulados em contraste com o rosa, cores usadas pelo regime da cis-heterossexualidade na manutenção da binariedade de gênero. Essa manutenção é desmantelada quando estas cores se aliam ao relacionamento, ao contexto e à estética dos personagens de ambas produções.

Figura 23. Ismael Nery – Namorados. Óleo sobre tela, 58,5 x 58,5 cm, 1927.



Digitalização: Carlos Henrique, 2023. Disponível em: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. *Histórias Afro-atlânticas*. São Paulo: MASP, 2018. p. 141.

Enquanto que as afetividades negras em *Namorados* (1927) se manifesta no contexto heterossexual, *Casalzim na RFFSA* (2020) se desdobra para além do negro, atravessando os traços físicos indígenas, um casal gay possivelmente afroindígena ou apenas negro. Os laços entre os personagens destas duas pinturas revelam um amor afrocentrado que acontece nas rotinas diárias brasileiras. O que Charles fez ao expor parte das narrativas cotidianas do Crato se assemelha ao que Nery fez ao expor as afetividades rotineiras do Rio, porém não dá para saber em que contexto social o casal de *Namorados* (1927) se insere. Outro fator importante a ser mencionado entre estas duas pinturas é o fato de Charles representar afetividades negras opositoras à fronteira da cis-heterossexualidade, algo que não acontece no trabalho de Nery.

### 3.3. Ecos de Resistência: As Narrativas Invisíveis do Crato através da Arte de Charles Lessa

A produção de Charles Lessa destaca as dissidências sexuais e de gênero nas periferias do Crato, evidenciando as "falhas" dos processos de cis-heterossexualização promovidos pelo conservadorismo. Suas pinturas e instalações criticam as narrativas hegemônicas que tentam apagar essas existências, criando espaços onde as histórias e identidades LGBTQIA+ emergem com força. Sua obra documenta e celebra a diversidade das comunidades locais, desafiando normas opressivas e promovendo visibilidade e representatividade.

Lessa explora as narrativas cotidianas da região, reconfigurando os imaginários sobre o Crato e, por extensão, o Brasil. Sua obra mergulha profundamente nas histórias e experiências diárias das pessoas, revelando camadas de significados e contextos que muitas vezes passam despercebidos. Ao fazer isso, ele desafia e desconstrói estereótipos e preconceitos, oferecendo uma visão mais autêntica e rica da vida no Crato.

A cultura popular, em seu trabalho, vai muito além das manifestações artísticas tradicionais, como a música, a dança e o artesanato. Para Lessa, a cultura popular está intrinsecamente ligada às relações humanas, à maneira como as pessoas se conectam umas com as outras e com o mundo ao seu redor. Ele destaca a importância das interações cotidianas, dos gestos simples e das conversas informais que moldam a identidade coletiva e individual.

O artista utiliza sua arte para criar esses momentos efêmeros e significativos, transformando-os em peças visuais que convidam a/o espectadora/or a refletir sobre a vida e a cultura do Crato. Suas obras frequentemente incorporam elementos do dia a dia, como objetos encontrados, fragmentos de conversas e cenários familiares, criando uma ponte entre o comum e o extraordinário. Ao fazer isso, ele não apenas celebra a vida cotidiana, mas também eleva e dignifica as experiências das pessoas comuns.

Além disso, ao reconfigurar os imaginários sobre o Crato, Lessa também contribui para uma reavaliação mais ampla da identidade brasileira. Ele desafia as narrativas dominantes que frequentemente marginalizam ou simplificam as culturas regionais, apresentando uma visão mais inclusiva e diversificada do país. Seu trabalho sugere que a verdadeira essência do Brasil está nas suas múltiplas histórias e vozes, e que cada região, cada comunidade e cada indivíduo tem algo valioso a oferecer à compreensão coletiva de quem somos como nação.

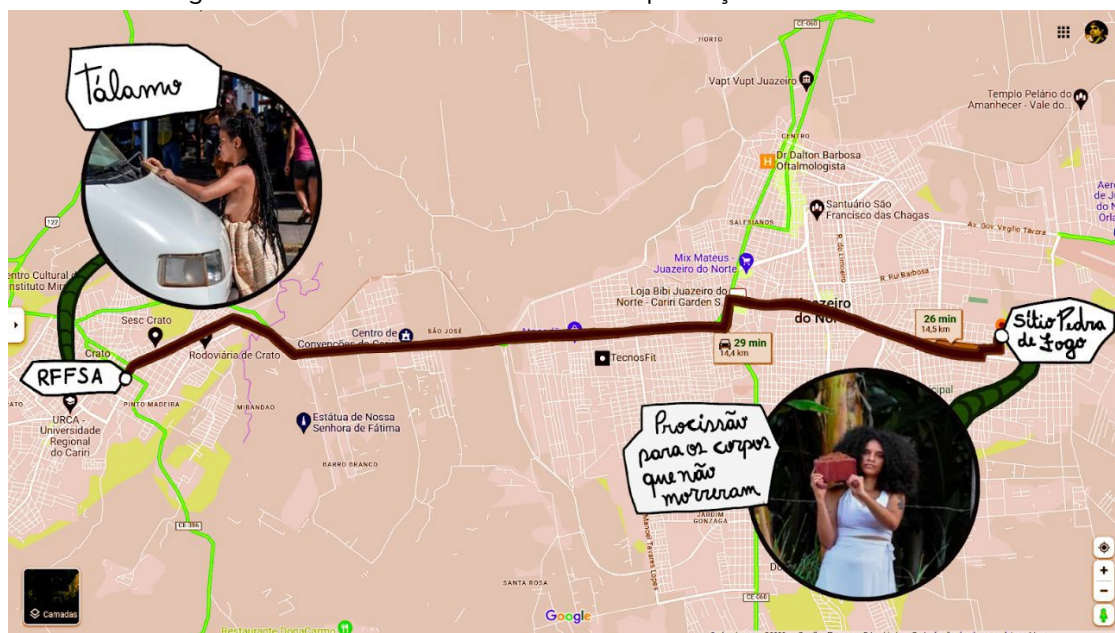
Em última análise, a arte de Lessa é um convite para ver o mundo com novos olhos, para apreciar a beleza e a profundidade das narrativas cotidianas e para reconhecer a importância das conexões humanas na construção de uma cultura vibrante e resiliente.

Obras como "Meninas indo em Pantuca" (2020) e "Casalzim na RFFSA" (2020) exemplificam essa outra dimensão da cultura popular. Através de seus desenhos e pinturas, Lessa captura fragmentos das relações humanas cratenses, fortalecendo o imaginário de um Crato plural, desde as meninas que vão beber em um bar até um casal gay trocando afetos em uma praça pública.

O próximo capítulo abordará o Cariri em um contexto de violência, expondo como o conservadorismo imposto pela religiosidade cristã afeta a população caririense. Isso permitirá reflexões sobre nossas relações com o espaço e com as existências, fundamentais para a emancipação (trans)feminina e para desafiar o ideal do "cabra da peste" que mantém a violência e a hierarquia de gêneros e sexualidades na região.

#### 4. MARIA MACÊDO: O EVOCAR DOS SABERES DA TERRA

Figura 24. Conexões territoriais entre as produções de Maria Macêdo.



Desenho e colagem digital: Carlos Henrique, 2023.

Maria Macêdo (1996), nascida em Quitaiús, um distrito do município de Lavras da Mangabeira/CE na região do Cariri. Seu trabalho tem conquistado visibilidade e reconhecimento tanto a nível nacional quanto internacional no campo das artes. Aos 11 anos, mudou-se para o Sítio Pedra de Fogo, na zona rural de Juazeiro do Norte. Atualmente, reside no Crato/CE.

Ao se mudar para Juazeiro do Norte, Maria teve um contato mais profundo com a cultura popular caririense, especialmente com os movimentos de tradição e os diversos brinquedos populares vibrantes da região. Juazeiro desempenhou um papel crucial na sua interação com a cidade, ampliando sua percepção sobre as diferenças entre o meio rural e o urbano, particularmente no que diz respeito ao acesso à educação, emprego e saúde.

Maria foi a primeira pessoa da família a adentrar no ambiente acadêmico. Na universidade, e através dos movimentos estudantis, começa a adquirir uma compreensão interseccional acerca da sexualidade, raça e identidade enquanto mulher negra. O seu nascente trabalho artístico foca no processo de uma retomada

de si, tendo o território do rural como locus do seu trabalho. No caso, o distrito de Quitaiús define os rumos de sua produção. Os saberes dos povos negros, indígenas e afroindígenas que vivem nos campos, das/dos agricultoras/es que fertilizam e semeiam a terra para a criação de plantações tornaram-se a essência de suas práticas artísticas<sup>16</sup>.

O seu processo poético foca na conexão entre o corpo feminino e a energia da natureza na eliminação das ervas daninhas que sufocam a vida e o cultivo de sementes para o surgimento de novas existências que são particularidades das suas produções. Seus trabalhos, desenvolvidos a partir da ciência da mata<sup>17</sup>, evocam a força ancestral do campo “traçando caminhos a partir das lacunas historiográficas, as construções afetivas e memórias pessoais/coletivas”<sup>18</sup>. *Tálamo* (2019) e *Procissão para os Corpos que não morreram* (2020) são alguns dos seus trabalhos que traçam esses caminhos.

---

<sup>16</sup> Hoje, Maria Macêdo é Artista/Educadora/Pesquisadora, licenciada em Artes Visuais pela Universidade Regional do Cariri - URCA (2019) e co-líder do Grupo de Pesquisa Novos Ziriguiduns (Inter)Nacionais Gerados na Arte - NZINGA/CNPq liderada pela Profa. Dra. Renata Felinto.

<sup>17</sup> A ciência da mata é um conjunto interdisciplinar de conhecimentos científicos e tradicionais focados no manejo, conservação e entendimento dos ecossistemas florestais. Abrange ecologia florestal, botânica, etnobotânica, conservação, silvicultura e o papel das florestas no ciclo do carbono e no clima global. Esse campo valoriza tanto a pesquisa acadêmica quanto os saberes indígenas e tradicionais, promovendo práticas sustentáveis que protegem a biodiversidade e garantem a saúde dos ecossistemas florestais para as futuras gerações.

<sup>18</sup> Disponível em: <<https://www.macedomaria.com/sobre>> Acesso em: 30 de ago. 2023.

#### 4.1. Tálamo: da costura ao caos

Em uma manhã de sol quente, uma mulher misteriosamente circula entre a Praça Cristo Rei e o Largo da RFFSA (figura 25) vestida de retalhos. Cada retalho tinha um texto impresso. À medida que ela caminha por entre os espaços públicos, ela desfaz o vestido arrancando os retalhos e os deixando em lugares aleatórios. Uma ação, que a deixa com os seios à mostra (figura 26).

Figura 25. Registro da performance Tálamo, 2019.



Fotografias: Jaque Rodrigues (2019). Fotomontagem: Carlos Henrique, 2022.

Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/186720744@N06/with/49461995008/>>

Acesso em: 18 de dez. 2022.

Aos poucos, as pessoas se aproximam da artista com estranheza tentando entender o que está acontecendo naquele lugar. Algumas delas são estudantes do Centro de Artes da URCA. As outras eram moradoras e passantes. Alguns olhavam para esta ação performática como absurda, já outras apoiaram o trabalho da artista.

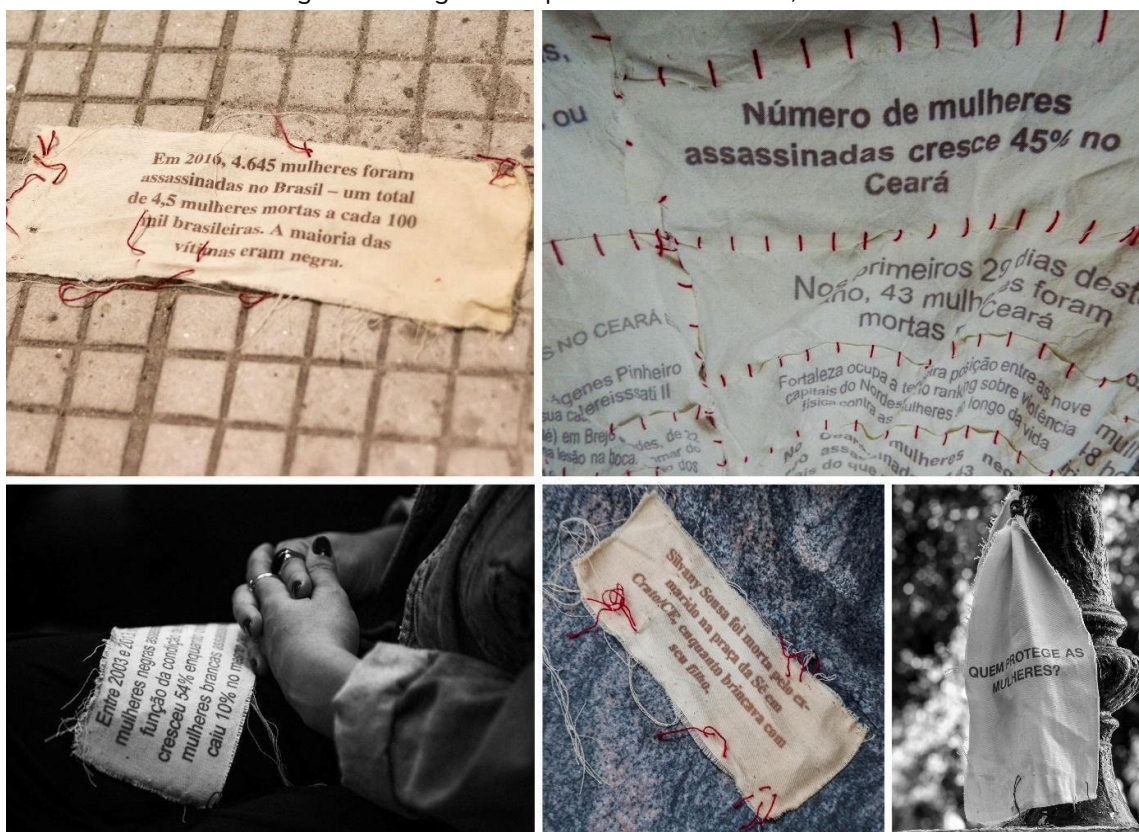
Figura 26. Registro de Tálamo, 2019. Foto: Jaque Rodrigues.



Disponível em: < <https://www.flickr.com/photos/186720744@N06/with/49461995008/> >  
Acesso em: 18 de dez. 2022.

Os tecidos retirados e espalhados pelas praças continham as seguintes frases: “Silvany Souza foi morta pelo ex-marido na praça da Sé em Crato/CE, enquanto brincava com o seu filho”; “Número de mulheres assassinadas cresce 45% no Ceará”; “Fortaleza ocupa a terceira posição entre as nove capitais do Nordeste no ranking sobre violência física contra as mulheres ao longo da vida”; “Em 2016, 4.645 mulheres foram assassinadas no Brasil – um total de 4,5 mulheres mortas a cada 100 mil brasileiras. A maioria das vítimas eram negras” (figura 27).

Figura 27. Registro da performance Tálamo, 2019.



Fotografias: Jaque Rodrigues (2019). Fotomontagem: Carlos Henrique, 2022. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/186720744@N06/with/49461995008/>  
Acesso em: 18 de dez. 2022

Durante a realização da performance, ao descosturar o seu vestido a ponto de expor seus seios em plena praça pública, ela questiona o fato do corpo feminino (cis e trans) ser um corpo público onde acham que qualquer um tem o direito de por a mão – um ato relevante que provoca a revelação das verdadeiras faces que estão, inconscientemente, adeptos às violências do regime político da masculinidade e heterossexualidade compulsória.

O tálamo é um substantivo masculino que pode referir-se ao leito conjugal. Na botânica, o tálamo, ou receptáculo floral, é a parte da planta onde sépalas, pétalas, estames e carpelos estão inseridos, sustentando e organizando essas partes para a reprodução. Em algumas plantas, ele pode ser modificado para melhor cumprir essa função. Na anatomia humana, ele é uma estrutura no cérebro, especificamente no diencéfalo, que funciona como um centro de retransmissão para quase todas as informações sensoriais, direcionando-as para o córtex cerebral. Além disso, o tálamo

desempenha um papel crucial na regulação do sono, da consciência e da percepção sensorial.

Para Macêdo, *Tálamo* (2019) simboliza um estado de alerta constante. Para as mulheres, esse alerta se manifesta como medo e receio diante das múltiplas violências que podem ocorrer tanto dentro quanto fora de casa, representando a sensação de perigo ao caminhar pelas ruas de grandes e pequenas cidades. Para os homens, esse estado de alerta surge quando se sentem ameaçados por mulheres que lutam por sua autonomia e independência, desafiando as imposições de subserviência tradicionalmente impostas por eles.

A partir dessa intertextualidade e de um corpo envolvido numa constante ação de denúncia pública, Macêdo se transforma num corpo coletivo. Um corpo investido em atrair a atenção das/dos passantes da Praça Cristo Rei de da RFFSA, provocando reflexões e dissensos sobre os temas abordados pela performance. Evidenciando uma violência que não é vivida apenas individualmente, mas como também compartilhada por muitas mulheres. A artista destaca que sua produção:

“é um corpo feminino negro que transita silenciosamente pelas ruas. Um corpo que carrega em si outros corpos femininos que foram/são violentados de alguma forma, num país que é o quinto mais violento para as mulheres, e que mais mata travestis e transsexuais no mundo”. (Macêdo, 2019 p.92).

Macêdo atravessa o campo das mulheridades e percorre os dilemas do feminino interseccional, abordando questões de identidade, opressão e resistência que afetam as mulheres em diferentes contextos. A linha vermelha usada na costura do vestido simboliza essas temáticas, destacando a violência e as lutas enfrentadas pelas mulheres, especialmente as mais marginalizadas. A artista enfatiza:

Pautar o feminicídio é deixar evidente que nós mulheres negras somos a maioria entre as vítimas de violência doméstica, e que ao passo que o número de violência contra as mulheres brancas diminui, o nosso segue crescente. É lembrar que uma a cada três mulheres indígenas são violentadas ao longo da vida, que entre as mulheres lésbicas, os números entram gradativamente, sendo registrado entre 2000 e 2017 180 homicídios, e que em 2017 registramos o maior número de

violência contra mulheres trans e travestis, além das várias mulheres que nem sequer entram nas estatísticas. (Macêdo, 2019, p.93)

A linha vermelha, portanto, não é apenas um detalhe estético, mas um símbolo potente das realidades cruas enfrentadas por essas mulheres. Macêdo utiliza sua arte para trazer visibilidade às desigualdades e injustiças, criando um espaço de reflexão e resistência. Essa linha destaca a interseccionalidade das opressões e a urgência de abordar essas questões de maneira inclusiva e abrangente. Ao evidenciar as diferentes formas de violência e discriminação que atingem mulheres negras, indígenas, lésbicas, trans e outras marginalizadas, Macêdo chama a atenção para a necessidade de uma luta coletiva e interseccional por justiça e igualdade.

A costura é um elemento que Macêdo evoca dos saberes de sua família e do campo, incorporando a ancestralidade das mulheres pretas e agricultoras que unem os retalhos de algodão cru, originados das plantações de algodão, cujo material é extraído pelas próprias para serem transformados em linhas e em tecidos. Nesse sentido, existe um conjunto de narrativas históricas evocadas na produção de seu trabalho.

Durante a entrevista, ela explica que Tálamo (2019) reflete um antigo medo de transitar pelas ruas da cidade, um circuito composto de asfalto, concreto e fios elétricos onde as violências se escondem e são mascaradas pela mídia local. A mídia destaca avanços e glamour, minimizando problemas como criminalidade e pobreza, criando uma visão distorcida das cidades. Contudo, reportagens sobre violência e descaso emergem, alimentando o medo de ir para a cidade e criando um dilema entre a atração pelas oportunidades urbanas e o medo das dificuldades reais.

O tálamo é essencial para poder pensar e, com o poder do pensamento aliado ao discurso, semear novas possibilidades de habitar este mundo caótico. As mulheres utilizam do tálamo (de seu cérebro) no cultivo de narrativas que possam gerar rachaduras nos concretos da masculinidade colonizante presente nas entranhas das zonas urbanas.

O termo “circuito” é algo que se faz presente na essência do seu trabalho, principalmente no processo criativo onde a construção do seu vestido se dá através do corte e costura de retalhos com as notícias, dados e estatísticas, coletadas via ciberespaço, da violência contra as mulheres. A costura com linha vermelha, que alude à uma sutura de cor vermelho-sangue, atravessa e une os tecidos impressos criando ligações entre os dados coletados, num mapeamento têxtil da violência desfeito durante o trânsito nas ruas e praças cratenses.

A tensão entre o rural e o urbano ilustra como os binarismos sociais contribuem para a violência contra expressões não-hegemônicas, criando hierarquias que marginalizam culturas e identidades que não se encaixam nas categorias dominantes.

Este binarismo se manifesta quando o atraso, a simplicidade e a autenticidade são associados ao mundo rural, enquanto o urbano é visto como um espaço de progresso, complexidade e inovação. Isso resulta numa violência simbólica e material contra as comunidades rurais, cujas culturas e modos de vida são constantemente marginalizados e inferiorizados. Essas dinâmicas também influenciam as relações de gênero e normatividade, onde o masculino/normativo vê o feminino/dissidente como inferior.

Lembro-me que ao assistir a realização da performance, muitas mulheres ficaram chocadas e sem compreender o que estava acontecendo, já alguns homens não tiravam os olhos de seus seios e faziam questão de dizer que estavam olhando-os no intuito de afirmar sua “masculinidade”.

Segundo a artista, ao realizar esta performance em Salvador/BA, uma mulher quase a agrediu por achar que ela estava tirando a roupa para se exhibir para o seu marido, já na cracolândia de Belo Horizonte/MG, as reações foram inesperadas, pois sua performance foi muito bem recebida pela/os moradoras/es, principalmente daquelas/es que viviam abaixo da linha de pobreza. Partindo destes relatos, percebe-se que é através destas ações que seu corpo se manifesta enquanto um ponto

nervoso, gerando nervosismo aos olhos daquelas/es que vêem o mundo enraizados na colonialidade.

A performance abre possibilidades de reconstrução das subjetividades e compreensão das repressões sobre corpos femininos e corpos que se aproximam do feminino. Ao expor dados de violência e as fragilidades do próprio corpo, a artista denuncia o falso moralismo da masculinidade colonial, mostrando como ele fomenta a violência, inclusive contra outros homens. Ela confronta discursos de extermínio ao compartilhar os efeitos devastadores dessa moralidade com o público. Essa prática artística é transgressiva e desafia protocolos morais, pois expõe as violências cotidianas no Cariri e propõe a emancipação feminina.

Os dados presentes nos tecidos denunciam não só uma constante violência neste território como abre diálogos com outros circuitos de violência globais. Encontro pontos de conexão com a escultura em madeira sem título do artesão juazeirense José Celestino da Silva (1952-2015) que aborda o tema da emancipação feminina (Figura 28) no contexto Juazeiro do Norte.

Figura 28. José Celestino da Silva, *Sem título*, madeira, dec. 1990.



Disponível em: <https://twitter.com/maspmuseu/status/949285057197477888/photo/1> Acesso em: 08 de set, 2023.

O protesto, composto por várias mulheres e alguns homens, é evidente. Os personagens desta escultura têm origens humildes, com vestimentas que lembram costureiras, mulheres simples das zonas rurais do Cariri e devotas das romarias de Juazeiro. A escultura traz frases como “viva a mulher e morra o homem”, “temos capacidade em política”, “podemos exercer engenharia” e “mulher não é lixo”, protestando contra a subserviência feminina, semelhante ao que Maria faz ao expor seus seios junto a notícias sobre feminicídio no Ceará.

Ao observar os trabalhos de Maria e Celestino, lembro-me do local de trabalho do meu ex-marido, Carlos Tomaz, professor de Português no Centro de Internação Provisória de Santa Luzia (CENIP Santa Luzia) da FUNASE em Recife/PE, que ressocializa adolescentes femininas cis, trans e meninos trans. Segundo ele, muitas das meninas na FUNASE são negras e/ou indígenas das periferias pernambucanas e vivem em vulnerabilidade. Elas são frequentemente internadas por atos infracionais decorrentes da pobreza, lutando pela sobrevivência em meio à fome e à necessidade de dinheiro para roupas, maquiagem, diversão e ajudar suas famílias.

Penso numa relação entre o caos sócio-político abordado em *Tálamo* (2019) e o contexto destrutivo imposto a essas meninas. Assim como o corpo negro da artista, os corpos dessas meninas também se afirmam enquanto pontos nervosos que atravessam as armadilhas mortíferas dos circuitos urbanos. Creio que seja contra estas situações de morte que as personagens na escultura de Celestino estavam protestando.

Os corpos das/dos personagens de Celestino, das/dos meninas/os na FUNASE e da própria artista nunca morrem e nunca morrerão. Eles estão em todos os lugares, não apenas em termos de espaço físico, mas também na história que atravessa o passado e o presente, e nas ficções que podem narrar o futuro. Esses corpos ocuparão o futuro, percorrendo os circuitos das grandes cidades e dos campos, e os múltiplos contextos temporais que surgirão com as próximas gerações. A ancestralidade não morre; ao contrário, ela ganha força a partir das relações culturais nas quais está inserida.

Assim como *Tálamo* (2019) é marcado pelo trânsito entre os circuitos urbanos, a performance *Procissão para os corpos que não morreram* (2020) é atravessada pelo percurso da zona urbana para a rural na grande Juazeiro do Norte. Ambos trabalhos apresentam o corpo feminino negro em conexão com as práticas ancestrais como a costura, no caso de *Tálamo* (2019), e o uso da terra vermelha adubada presente nesta procissão.

Na obra a seguir veremos um ato político anti-êxodo rural frisado pela saída da zona urbana para a zona rural, questionando a imposição de submissão dos povos residentes dos campos ao ambiente caótico das grandes cidades, no sonho de conquistar uma melhor vida.

#### 4.3. Do asfalto às águas: as colheitas de uma procissão para os corpos que não morreram

Em *Procissão para os corpos que não morreram* (2020), Maria realiza uma devoção, registrada em vídeo, que evoca os saberes ancestrais dos povos agricultores para a retomada das riquezas da mata. O deslocamento é realizado em Juazeiro do Norte acompanhado de um andor, que ao invés de carregar um santo, carrega terra vermelha misturada com adubo – fertilizada, pronta para gerar vida. O vídeo mostra a artista fazendo um percurso usando um vestido branco e de pés descalços (Figura 29).

Figura 29. *Procissão para os corpos que não morreram*, performance, 2020. Captação fotográfica e audiovisual: Wandeáallyson Landim, edição: Francisco Luiz, Juazeiro do Norte-CE



Disponível em: < <https://www.premiopipa.com/maria-macedo/> > Acesso em: 22 de fev. 2023

Na sequência imagética abaixo (Figura 30), percebemos o lento desaparecimento do asfalto e do concreto, os cercados de madeira e arame farpado são tomados pela vegetação juazeirense.

Figura 30. Frames do vídeo *Procissão para os corpos que não morreram*, performance, 2020.



Captação fotográfica e audiovisual: Wandeályson Landim, edição: Francisco Luiz, Juazeiro do Norte-CE. Colagem: Carlos Henrique, 2023. Disponível em: <<https://vimeo.com/409922864>> Acesso em: 09 de set. 2023

Na parte final do vídeo, ouvimos o canto dos grilos e cigarras e vemos um boi rondando o lugar. Segundo o Dicionário dos Símbolos<sup>19</sup>, o boi simboliza bondade, calma e força pacificadora, representando a capacidade de trabalho e sacrifício. Esse significado se aproxima das duras realidades dos povos agricultores e retirantes, responsáveis pela manutenção da mata. A bondade, calma e força pacificadora estão presentes nos trajetos que Maria realiza ao sair da cidade e adentrar a mata, vista como um território de paz e vida. Esse gesto culmina na fusão do seu corpo com as águas de um açude no meio de uma mata.

<sup>19</sup> Disponível em:

<<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/boi/#:~:text=O%20boi%20simboliza%20bondade%2C%20calma,muito%20respeitado%20na%20%C3%81sia%20Oriental.>> acesso em: 20 de mai. 2024.

A artista brinca com os símbolos da Igreja Católica. Ela usa um vestido branco, evocando as promessas de sua mãe para uma vida saudável, e modifica a função do andor. O que era para ser utilizado em procissões religiosas para carregar imagens sagradas, santos, relíquias ou símbolos religiosos, passa a carregar uma terra fértil, pronta para gerar vida. Partindo disso, ocorre um processo de reintrodução e recontextualização desses símbolos para gerar novos significados e narrativas.

Outro ponto importante destacado pela artista é a sua referência à Santa Luzia<sup>20</sup>, uma figura religiosa venerada por sua pureza e devoção. A santa é conhecida por ser a protetora dos olhos e da visão, simboliza a luz e a clareza espiritual. Assim como Macêdo ressignifica os elementos simbólicos da igreja para trazer à luz memórias esquecidas e marginalizadas, Santa Luzia simboliza a revelação e a iluminação.

A performance faz parte do projeto *Língua Ferina: artista retirante e a fertilização da imagem* executado no Porto de Iracema das Artes no Laboratório de Criação entre 2020 e 2021, sob a tutoria da artista visual e especialista em teoria e crítica da cultura Ana Lira. Este projeto objetiva “pesquisar e elaborar imagens a partir da perspectiva da artista/retirante/agricultora, explorando as possibilidades de gestar arte através da fertilização da imagem, deslocando o eixo e excluindo o centro”<sup>21</sup>. Os campos de investigação incluem práticas ancestrais, a zona rural e a vida dos povos pretos dessas regiões.

A ação visa criar uma produção que se opõe à lógica colonial e historiográfica, compreendendo “a imagem como um elemento de poder para destruição e

---

<sup>20</sup> Santa Luzia, nascida em 283 d.C. em Siracusa, Itália, é venerada como padroeira dos olhos e da visão. Após fazer um voto de virgindade e dedicar sua vida ao serviço dos pobres e à fé cristã, foi denunciada durante a perseguição do imperador Diocleciano e submetida a torturas, incluindo ter seus olhos arrancados, mas milagrosamente restaurados. Executada em 304 d.C., sua veneração se espalhou rapidamente. O dia de Santa Luzia, celebrado em 13 de dezembro, envolve tradições como procissões e serviços religiosos focados na cura e proteção dos olhos. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-63905279>> Acesso em 07 de jun. 2024.

<sup>21</sup> Disponível em: <https://labs.portoiracemadasartes.org.br/2020/lingua-ferina-artista-retirante-e-a-fertilizacao-da-imagem/> Acesso em: 14 de set. 2023.

reconstrução de narrativas”<sup>22</sup>. Segundo Maria na entrevista, *Língua Ferina* remete a pessoas com respostas prontas e palavras incisivas, definindo a performance como um feitiço de palavras para profetizar a continuidade desses corpos que não morreram e outros destinos além da morte. Para ela, *Procissão para os corpos que não morreram* (2020) não tem um início e um fim exato, é um trabalho inacabado, que sofre transformações ao decorrer de futuras execuções envolvendo a fertilização de imagem como revisitação do passado.

Essa fertilização para revisitar o passado ocorre durante a execução de sua performance, ao utilizar um andor, usado para carregar imagens de santos em procissões, para carregar terra adubada. Esta terra é vista como um símbolo de vida, fertilidade e conexão com os antepassados. Adubar a terra, ou enriquecê-la com nutrientes, é um ato que vai além do cultivo físico, incorporando significados espirituais e culturais profundos. Este gesto simboliza a renovação contínua e a reverência pelas gerações passadas, destacando a ligação entre a prática agrícola e a memória ancestral. A partir do momento em que a performance foi registrada em vídeo, a fertilização imagética foi concluída.

Ao mesmo tempo há essa fertilização, Macêdo realiza um movimento inverso ao êxodo rural, que ela denomina como êxodo urbano, ao migrar da zona urbana para a zona rural de Juazeiro do Norte, do asfalto para a terra. Este deslocamento simboliza um retorno às origens e uma revalorização dos espaços rurais, desafiando as narrativas que associam progresso ao urbano. Ela destaca a importância da ruralidade, explorando questões de identidade, pertencimento e memória, e promovendo uma visão equilibrada entre campo e cidade.

Segundo o jornal *Estadão*, o êxodo rural trata-se dos movimentos migratórios das pessoas de origem campestre para o caos da cidade grande em busca de melhores condições de vida. Esses fluxos migratórios intensificaram-se entre os anos

---

<sup>22</sup> Disponível em: <https://labs.portoiracemadasartes.org.br/2020/lingua-ferina-artista-retirante-e-a-fertilizacao-da-imagem/> Acesso em: 14 de set. 2023.

60 e 80 em pleno contexto ditatorial militar e intensa industrialização nacional<sup>23</sup>. Este avanço se sustenta na mão de obra barata (subemprego) e na negação de oportunidades de acesso ao trabalho e vida de qualidade dos povos de maioria preta, indígena e afroindígena retirantes dos seus locais de origem. O aumento do desemprego, do subemprego e a marginalização foram as principais consequências dessa migração nas quais as grandes cidades não estavam preparadas.

Quantas famílias saíram do campo para a cidade em busca de uma vida melhor? Quantas delas enfrentam a extrema vulnerabilidade como consequência deste trajeto? Por estarem vulneráveis, elas são lembradas? Como elas vão ser vistas na história da humanidade?

Quando fui para São Paulo em 2018 para a mobilidade acadêmica no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - IA/UNESP, lembro-me dos relatos de pessoas que tiveram de sair do Norte e do Nordeste, muitas delas dos interiores dos estados, em busca de emprego, educação e meios de sobrevivência. Porém, a xenofobia, a escassez de empregos, o trabalho precário além dos constantes processos de fragilização da saúde mental devido a rigorosa rotina metropolitana eram situações inevitáveis. Uma realidade não muito diferente do Recife que, segundo o G1 Pernambuco, lidera o maior índice de desemprego do país entre as capitais brasileiras<sup>24</sup>.

Durante uma ação educativa que realizei no Centro de Cidadania LGBTI Edson Neris, localizado na zona sul de São Paulo em 2018, tive contato com várias pessoas trans e travestis que vieram do interior de outros estados em busca de melhores condições de vida. Muitas delas são oriundas de pequenas cidades e foram expulsas de casa pela própria família, tendo seus direitos de viver dignamente negados em seus territórios de origem.

---

<sup>23</sup> Disponível em: <<https://agro.estadao.com.br/summit-agro/exodo-rural-causas-e-consequencias>> Acesso em: 03 de jun. 2024

<sup>24</sup> Disponível em: <<https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2023/08/16/pernambuco-tem-maior-taxa-de-desemprego-do-pais-no-segundo-trimestre-de-2023-diz-ibge.ghtml>> Acesso em 03 de jun. 2024.

Ao chegarem na grande cidade, enfrentaram dificuldades no acesso ao mercado de trabalho e tiveram que recorrer à prostituição para garantir comida e moradia. A subjugação de seus corpos apaga suas histórias e enterra indevidamente um passado onde não puderam viver livremente. Esse passado é marcado pela instauração do regime político da cis-heteronormatividade, que nega nossa história e perpetua violências.

O lançamento às margens destes povos que saem dos campos para a cidade e as situações vulneráveis que lhe foram impostas definem um espécie de dupla negação das suas memórias e histórias. Percebe-se que a procissão é uma oposição à hierarquização territorial, da submissão das pequenas cidades interioranas às grandes capitais brasileiras que concentram maior parte dos meios de acesso à educação, saúde e emprego de qualidade.

Outras questões possivelmente levantadas em seu ato performático tem haver com os povos pretos escravizados responsáveis pela construção do nosso país tendo a agricultura como uma de suas principais ferramentas de desenvolvimento socioeconômico somado ao extermínio dos povos indígenas, guardiões das matas e das florestas, e as tentativas de apagamento da sua história e cultura como base para a construção da região do Cariri.

Este enfrentamento aos traumas coloniais abre uma conexão direta com o trabalho da artista maranhense Gê Viana em *Sobreposição da história* (2020), uma colagem analógica e digital desenvolvida no mesmo ano de construção desta procissão. Nessas colagens, Viana “lança questões sobre os corpos abjetos pela cultura colonizadora hegemônica e seus sistemas de arte e comunicação (corpos marginalizados e invisibilizados)” (Viana, 2020, p.66).

Figura 31. Gê Viana, Sobreposição da história, fotomontagem 2020.



Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/confronting-the-traumas-of-colonization-ge-viana/>> Acesso em: 18 de set. 2023.

Figura 32. Gê Viana, Sobreposição da história, fotomontagem 2020.



Disponível em: <<https://galeriasuperficie.com.br/artistas/ge-viana/>> Acesso em: 18 de set. 2023

Viana é uma artista maranhense, lésbica e indígena, cuja produção revisita sua ancestralidade com o objetivo de combater o apagamento colonial dos seus antepassados indígenas e desafiar a hegemonia branca. Seu trabalho busca promover uma retomada das identidades negra, indígena e afroindígena. Assim como Maria Macêdo, Viana revisita as dores do passado para que possam ser enterradas de maneira adequada.

É perceptível a relação do seu povo com a mata como um lugar de produção de diversas formas de resistência, através da fertilização da imagem. Suas colagens resgatam uma ancestralidade agricultora, tratando a mata como um lugar de vivência e sobrevivência. Isso se dá pela colheita de suas riquezas e pela coleta de imagens históricas e cotidianas, transformando o sofrimento em luta. Essa intensa poética visual das heranças afroindígenas é evidente, por exemplo, em *Procissão para os Corpos que Não Morreram* (2020), onde Maria Macêdo percorre as matas carregando um andor. A obra de Viana, assim, não só honra as memórias e as lutas de seus antepassados, mas também reconstrói narrativas que valorizam a resistência e a sobrevivência de seu povo.

Da mesma forma que Maria evoca os saberes de seus antepassados na elaboração de suas performances, Viana traz a força ancestral através de um ferro cristal, ferramenta usada no corte da cana-de-açúcar, como símbolo de derrubada da colonialidade e retomada do que sempre pertenceu ao seu povo. A ciência da mata e os recursos que ela oferece para o desenvolvimento de poéticas visuais aproximam os trabalhos de ambas as artistas, pois ambas resgatam e sobrepõem as narrativas de seus ancestrais roubadas pela colonialidade.

A floresta, o trabalho braçal, a terra, o esforço árduo nos campos, e os corpos exaustos do controle, da vigilância e da exclusão são elementos centrais que definem o conceito das obras de ambas. O deslocamento dos povos ameríndios e afro-descendentes através de diversos territórios e contextos temporais na história da humanidade une as trajetórias de Maria e Viana. Para que esses trabalhos ganhassem

potência, foi necessário que ambas revisitassem os traumas do passado de seus povos, transformando o sofrimento em força criativa e resistência.

#### **4.4. Considerações finais: a produção de memória e resistência nas obras de Maria Macêdo.**

*Tálamo* (2019) e *Procissão para os Corpos que Não Morreram* (2020) são trabalhos que revisitam o passado de maneira profunda e significativa. Como nos lembra Grada Kilomba (2019), a “nossa história nos assombra porque foi enterrada indevidamente” (p.223). A partir dessa perspectiva, a artista utiliza a pré-produção, produção e pós-produção dessas performances para 'desenterrar' o passado, possibilitando um sepultamento adequado através da imagem como meio de reconstrução da narrativa de sua ancestralidade.

Vimos que em *Tálamo* (2019), a artista explora as memórias e os traumas associados à violência contra as mulheres, utilizando elementos simbólicos para recontextualizar essas experiências e oferecer um espaço de cura e reflexão. A performance se torna um ritual de lembrança e reconhecimento, onde cada gesto e imagem são cuidadosamente elaborados para honrar as histórias de sofrimento e resistência.

Já em *Procissão para os Corpos que Não Morreram* (2020) amplia essa abordagem ao incorporar a participação de diferentes pessoas, corpos e coletivos. Através de uma procissão que atravessa as matas, carregando um andor, a artista presta homenagem às vidas perdidas e às resistências cotidianas. Este ato performático não apenas lembra os ancestrais, mas também cria um espaço para a comunidade se unir e refletir sobre a continuidade de suas lutas.

Através destas performances a artista enfatiza a importância de reconhecer e interromper os ciclos de violência, propondo novos futuros possíveis. Através da arte, ela cria um diálogo entre o passado e o presente, oferecendo visões de um futuro onde a violência é substituída por reconhecimento, respeito e empoderamento. Ao

homenagear e lembrar diferentes pessoas e coletivos, a artista busca transformar a dor em força, possibilitando uma reconciliação com a história e a construção de narrativas que celebram a resistência e a resiliência de sua ancestralidade.

## 5. RENATA FELINTO – INVOCANDO AS ENTIDADES ANCESTRAIS CEARENSES PARA REPARAÇÕES HISTÓRICAS

Figura 33. Conexões territoriais entre as produções de Renata Felinto.



Desenho e colagem: Carlos Henrique, 2023.

Renata Felinto<sup>25</sup> nasceu em São Paulo em 1978 e é a filha mais velha de cinco irmãos. Seus pais, trabalhadores dedicados, foram fundamentais em sua educação e formação humana. Após concluir o Ensino Médio, ela começou a trabalhar enquanto frequentava um cursinho pré-vestibular, onde era a única pessoa negra na sala. Posteriormente, ingressou no curso de Bacharelado em Artes Plásticas, atualmente Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - IA/UNESP. Renata foi a primeira pessoa da família a entrar em uma universidade. Durante a graduação, era uma das três alunas negras em todos os

<sup>25</sup> Conheci Renata durante a disciplina de História da Arte do Brasil e do Ceará que cursei durante a graduação. Também fui um de seus bolsistas no Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência/PIBID (2016-2017) e foi uma das/dos educadores responsáveis pela minha conquista à mobilidade estudantil no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista IA/UNESP realizada em 2018. Em 2019, após meu retorno ao Ceará, fui seu aluno na disciplina de Cultura Africana e Afro-brasileira, um momento de aprendizado fundamental no conhecimento sobre o que são as produções artísticas visuais negras e as suas contribuições à história da humanidade e às relações humanas.

cursos de música, artes cênicas e artes plásticas da instituição. Ela conciliava seus estudos com um emprego em telemarketing.

Hoje, Renata possui Bacharelado, Mestrado e Doutorado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNESP e é especialista em Curadoria e Educação em Museus de Arte pela USP, professora adjunta na Universidade Regional do Cariri - URCA e lidera o grupo de pesquisa NZINGA. Seu trabalho aborda temas como identidade negra e globalização, com destaque para a série "Afro-Retratos" (2010-2014). Renata tem ampla participação em exposições nacionais e internacionais e foi vencedora do Prêmio PIPA 2020.

A série de pinturas *Afro-Retratos* (2010-2014) faz um trocadilho com a palavra "auto" buscando refletir sobre a identidade das pessoas pretas no Brasil e que, muitas vezes, são esbranquiçadas com ausência de informações sobre as origens históricas dos povos pretos. O desenvolvimento dessa série (figuras 35-41) se deu há mais de 1 década, em um contexto de pouco acesso a essas informações.

Figura 34-40. Parte da série de pinturas Afro-Retratos, dimensões variadas.



Disponível em: <<https://renatafelinto.wordpress.com/afro-retratos/>> Acesso em: 01 de out. 2023.

A ênfase na cor, com o uso de tinta acrílica, aquarela e técnicas mistas, caracteriza parte dos trabalhos de Renata Felinto. Além disso, a performance e a fotografia também integram suas investigações, especialmente quando tratam da história do Brasil, das mulheres, da sociedade, do mundo e das populações. Isso fica bastante evidente em seus Afro-Retratos (2010-2014), como a própria artista destaca em seu site oficial:

Nas pinturas, feitas nas técnicas de desenho, colagem e pintura, estão referências a características e adornos femininos de algumas culturas representadas, com o objetivo de proporcionar reflexões sobre a identidade congelada que se forjou na sociedade brasileira sobre ser mulher negra. Propõe-se a discussão das várias culturas que constituem as identidades contemporâneas a partir de influências na construção de histórias pessoais, considerando o mundo globalizado no qual vivemos<sup>26</sup>.

Além das temáticas que constituem a essência de sua produção, a artista carrega referências estéticas como Yoko Ono, Gustavo Klimt e Toulouse-Lautrec e referências posturais como Rosana Paulino e Ana Maria Maiolino. Paulino é a referência que se manifesta mais intensamente por se tratar das existências dos povos pretos e como essa existência é tratada pela história, digo o mesmo a respeito da Maiolino devido os temas relacionados ao cotidiano e à condição da mulher.

Quais as relações entre o trabalho de Felinto e a história das populações? Partindo da minha compreensão, percebo os impactos da indústria midiática, fortemente embasada no embranquecimento sociocultural, sobre as múltiplas identidades globais. Esse processo mantém o regime político da branquitude, perpetuando estruturas de poder que privilegiam estéticas e narrativas brancas, enquanto excluem ou marginalizam identidades negras, indígenas e outras minorias.

Essa dinâmica reforça estereótipos negativos e contribui para a invisibilização de culturas e histórias diversas. A mídia molda a percepção pública de forma a

---

<sup>26</sup> Disponível em: <<https://renatafelinto.wordpress.com/afro-retratos/>> Acesso em: 02 de out. 2023.

sustentar a hegemonia branca, limitando a representação autêntica das diversidades culturais e impactando como diferentes origens são vistas e se veem no mundo.

Os *Afro-Retratos* (2010-2014) estabelecem uma relação entre a sua constituição enquanto mulher negra e a história dos povos pretos ao abordar os impactos do racismo cotidiano em sua vida. Nesse sentido, podemos dizer que seu trabalho narra uma fração da história da humanidade. Esta abordagem continua nas obras a seguir.

## **5.2. Araújo: uma rua entre as encruzilhadas da favela juazeirense**

Em um dia quente em João Cabral<sup>27</sup>, periferia de Juazeiro do Norte, uma mulher vestida de beata circula enigmaticamente pela Rua Beata Maria de Araújo. Durante sua caminhada, ela aborda moradoras/es e passantes, perguntando quem foi a beata Maria de Araújo. Aquelas/es que não sabiam responder recebiam um mini acarajé, sem saber que estava extremamente apimentado. Muitas/os reclamavam do ardor, com poucas pessoas apreciando o nível de picância. A artista continuava com sua performance, oferecendo o acarajé apimentado a todas/os que desconheciam o nome da beata, provocando reflexões sobre a falta de conhecimento histórico e cultural da comunidade.

Enquanto caminhava pelos asfaltos quentes da rua, Renata Felinto incorporava Maria de Araújo, transitando pela via que leva o nome da beata. Na placa de identificação, o nome da beata estava apagado, refletindo sua ausência na história de Juazeiro do Norte. A performance de Felinto não apenas questiona o desconhecimento sobre Maria de Araújo, mas também critica a invisibilidade histórica e cultural. Ela utilizava o ardor dos minis acarajés como uma metáfora para a

---

<sup>27</sup> O bairro João Cabral é um lugar que enfrenta diversos desafios devido à falta de políticas públicas e infraestrutura adequada. As ruas do bairro, como a Rua Beata Maria de Araújo e a Avenida Nossa Senhora Aparecida, refletem a carência de investimentos públicos necessários para melhorar a qualidade de vida das/dos moradoras/es.

ignorância e a necessidade de reavivar e preservar a memória local. A artista oferecia os mini-acarajés extremamente apimentados àqueles que não conheciam a beata, castigando simbolicamente as línguas que não pronunciavam seu nome e incentivando a reflexão sobre a importância do reconhecimento histórico.

Figura 41. Registro da performance Araújo da série e vídeo instalação *Axé Marias!*, 2019, realizada na Rua Beata Maria de Araújo, Juazeiro do Norte



Fotografia: Jaqueline Rodrigues, 2019. Fonte: FELINTO, Renata. Reintegração de posse, da posse de nossas existências e inscrições na história dos mundos: *Axé Marias*. SOARES, Ana Cecília. PIMENTA, Junior. RETICÊNCIAS. v.4. Fortaleza: expressão gráfica. 2021.

*Araújo* (2019) é uma performance, no qual através do corpo de Renata, a Beata sai do estandarte, exposto na figura 47 do tópico seguinte, e caminha pela rua sem nome para um resgate de sua história e a aplicação de uma penitência. A penitência está nos mini-acarajés apimentados que a artista carrega. Através do ardor na boca do público, eles conectam a performance à conversão da hóstia em sangue e

resgatam a ancestralidade, pois o acarajé é um alimento votivo popularizado pelas mulheres negras e baianas que o vendem em trajes típicos, dedicando-o à Iansã (Felinto, 2023, p.77).

Figura 42. Registro da performance Araújo da série e vídeo instalação *Axé Marias!*, 2019, realizada na Rua Beata Maria de Araújo, Juazeiro do Norte.



Fotografia: Jaqueline Rodrigues, 2019. Fonte: FELINTO, Renata. Reintegração de posse, da posse de nossas existências e inscrições na história dos mundos: *Axé Marias*. SOARES, Ana Cecília. PIMENTA, Junior. RETICÊNCIAS. v.4. Fortaleza: expressão gráfica. 2021.

Segundo Felinto (2021), a Beata Maria Magdalena do Espírito Santo de Araújo (1862-1914) nasceu órfã de pai e mãe em Juazeiro do Norte. Ela foi fiadora de algodão e bonequeira, sendo orientada por Padre Cícero a conduzir oficinas de artesanato para as crianças da região (p.72). Felinto destaca que, em 1885, a Beata participou de um retiro espiritual de oito dias organizado pelo Padre Cícero e pelo Padre Vicente Sóter de Alencar, e desde então passou a vestir-se como freira, conforme representado na estátua presente no Museu Vivo do Padre Cícero, na Colina do Horto em Juazeiro do Norte (figura 43). Embora a Beata esteja representada no museu, ela é ausente no imaginário popular caririense.

Figura 43. Escultura de Padre Cícero e da Beata Maria de Araújo no Museu Vivo do Padre Cícero, em Juazeiro do Norte-CE.



Disponível em: <[https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-q1733557-d4427044-i148077114-Vivo\\_do\\_Padre\\_Cicero\\_Museum-Juazeiro\\_do\\_Norte\\_State\\_of\\_Ceara.html](https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-q1733557-d4427044-i148077114-Vivo_do_Padre_Cicero_Museum-Juazeiro_do_Norte_State_of_Ceara.html)> Acesso em: 21 de fev. 2023.

Felinto (2021) destaca que, em 1º de março de 1889, a hóstia se transformou em sangue na boca de Maria de Araújo durante uma comunhão oficializada por Padre Cícero. Após esse evento, a população de Juazeiro a reconheceu como santa e começou a organizar peregrinações em sua honra (p.72). Além disso, houve relatos de que a hóstia se tornou numa porção carnosa em forma de coração, chagas apareciam e desapareciam em seu corpo, ela suava sangue e entrava em êxtase (p.72).

Durante seu depoimento à primeira comissão de inquérito para investigar estes fenômenos, designada pelo Bispo Dom Joaquim José Vieira, ela afirmou que, em transe, visitava o inferno e o purgatório, falava com Jesus Cristo e transmitia

ensinamentos em latim (Beata, 2019 apud Felinto, 2021, p.72-73). A comissão não encontrou nada que pudesse justificar o que acontecia no corpo desta:

Maria de Araújo foi examinada por vários profissionais de saúde a fim de buscarem explicações científicas para os acontecimentos que se manifestavam a partir de sua pessoa, sem que a mesma tivesse absoluto controle sobre eles. Um dos objetivos era o de se encontrar alguma enfermidade que justificasse o sangue expelido de sua boca, como alguma tuberculose, por exemplo, entretanto, a sua saúde tanto física quanto psiquiátrica que foi uma segunda hipótese levantada, como se os relatos desses ocorridos fossem frutos de algum distúrbio dessa natureza, estavam em perfeito estado. (p. 73)

Segundo a historiadora Sued Carvalho, na matéria *MORTE DA BEATA MARIA DE ARAÚJO*<sup>28</sup>, a beata foi severamente enclausurada por ordem dos religiosos que defendiam o milagre da hóstia, ocorrido na atual igreja-matriz, a Paróquia Nossa Senhora das Dores, que é localizada no Marco Zero de Juazeiro do Norte. Entre os séculos XIX e XX, a beata e o povoado de Juazeiro do Norte sofreram ataques ideológicos de influenciadores religiosos e políticos. Maria foi vítima da repressão do Bispo do Crato, Dom Joaquim José Vieira, enquanto aos padres brancos foi ordenado apenas silêncio. A beata foi mantida presa até sua morte em 17 de janeiro de 1914. Araújo morreu com 53 anos, vítima de câncer de mama. Mesmo após sua morte, continuou a sofrer repressões eclesiais. Seu corpo, enterrado na Igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, foi roubado em 1931 e até hoje não se sabe o paradeiro de seus restos mortais.

O fato da maioria das/dos moradoras/res não saberem dizer quem é a Beata Maria de Araújo, durante a performance, define a mais clara manifestação de um projeto político de embranquecimento cultural que ainda hoje está em andamento.

Este projeto se sustenta não apenas pelo silêncio da Igreja sobre as atrocidades contra a beata, mas também pelo silêncio no contexto educacional e social, onde o nome da Beata raramente é mencionado. Só descobri a existência de Maria de Araújo

---

<sup>28</sup> *MORTE DA BEATA MARIA DE ARAÚJO* (CANDEEIROS, 15 de janeiro, 2023). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nUS1wP5IDq0>> Acesso em: 25 de jan. 2023.

na graduação, pois nunca ouvi falar dela no Ensino Fundamental ou Médio. Além disso, a história regional não era abordada na escola, contribuindo para o apagamento da história local. Viver sem conhecer a história de nossos ancestrais é como andar em uma névoa densa, sem enxergar nosso lugar e cultura. Esse é o projeto político imposto pelas estruturas de poder branca e cis-heteronormativa.

Araújo (2019) é uma performance que rasga o véu atemporal da invisibilidade construída pela Igreja Católica cearense e reivindica a memória não só apenas da Beata, mas das mulheres não-brancas violentadas pelo sistema político-religioso dos eclesiásticos. Seu trabalho dialoga com as realidades das periferias, das violências que essas mulheres enfrentam e abre buracos nos pilares da supremacia cristã revelando os fios conectores não só apenas de uma branquitude, mas de uma cis-heterobranquitude que marginalizam os corpos das existências que, aos olhos da igreja, são dignas de controle e subordinação.

Como a Beata Maria de Araújo se aproxima das realidades das periferias brasileiras? Sua subordinação ao controle dos legalistas cristãos se relaciona com o contexto de João Cabral e outras favelas brasileiras. Isso me lembra da tentativa de evangelização e apagamento da minha identidade gay e afro-indígena. Quando morei em Cavaleiro, um bairro periférico de Jaboatão dos Guararapes/PE, fui seguido por um evangélico que queria impor sua fé, dizendo que Cristo me amava. Isso aconteceu porque ele me viu vestido com roupas semelhantes às dos povos umbandistas e candomblecistas, algo parecido com o processo de moralização do Padre Cícero sobre Juazeiro e o controle ao qual a Beata Maria de Araújo foi submetida.

Este controle no qual este legalista desejava me impor é o mesmo controle que a Beata sofreu nas mãos dos eclesiásticos que resultou na sua prisão perpétua na Paróquia de Nossa Senhora das Dores no Marco Zero de Juazeiro do Norte. É um processo de manutenção da permanência das estruturas brancas e cristãs que insistem na negação de nossa presença e a importância dela no mundo. Por se tratar dessa manutenção, abro um diálogo entre esta performance e o trabalho de Rosana

Paulino *Permanência das Estruturas* (2017) que rememora a condenação dos corpos pretos ao controle da escravidão trazidos à força para o território brasileiro.

Figura 44. *A permanência das estruturas*, impressão digital sobre tecidos, recorte e costura, 93 x 110cm, 2017.



Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/a-permanencia-das-estruturas>> Acesso em: 18 de out. 2023.

Enclausuramento, penitência e morte são as palavras que aproximam a performance de Renata Felinto dos tecidos impressos e costurados de Rosana Paulino. As duas práticas artísticas são um resgate histórico da construção do território brasileiro e narram o funcionamento do genocídio dos povos negros. Enquanto que a submissão dos corpos à penitência se faz presente na biografia da personagem incorporada por Renata em Araújo (2019), esta mesma submissão aparece explicitamente em *A permanência das estruturas* (2017).

Nota-se que um dos tecidos existe a silhueta de um corpo negro que está em branco, podendo estar relacionado ao apagamento dos povos pretos nas narrativas

históricas da sociedade brasileira. Este espaço em branco pode ser o mesmo espaço em branco na história de Juazeiro do Norte quando se trata da invisibilidade da influência da Beata Maria de Araújo na construção do município. No contexto territorial, Araújo (2019) trata de como funciona a violência contra a população negra, numa perspectiva micro por se tratar de apenas um recorte territorial, já a *Permanência das estruturas* (2017) se relaciona com o macro por abranger a construção do território brasileiro.

Quais as relações entre o tráfico negreiro e a morte da beata? O controle dos povos pretos e sua submissão às autoridades brancas são os fatores que aproximam ambas as produções, já a maneira em como as violências se manifestam além da linguagem utilizada para a elaboração de cada prática artística distanciam o trabalho um do outro. O que está em pauta nas narrativas expostas de ambas artistas é o castigo dado para os corpos pretos em razão de sua existência e as formas de controle impostas. Araújo (2019) toca as manifestações de violência no contexto religioso e *Permanência das estruturas* (2017) remete à retirada forçada de um povo do seu território de origem para o trabalho escravo no Brasil. Olhando para cada um destes trabalhos, exponho a seguinte reflexão: como a escravidão se relaciona com o silenciamento da Beata na história do Cariri?

Possivelmente Maria de Araújo não teria conhecimento de seus antepassados, um fator que facilitaria para a doutrinação da igreja sob sua existência. Esta doutrinação é a própria colonização de sua mente para a negação do passado representado no trabalho de Rosana Paulino. O tráfico negreiro exposto em *A permanência das estruturas* (2017) proporciona a visualização da destruição do direito à vida, à liberdade e à cultura dos povos africanos. Já na performance de Renata Felinto acontece a manutenção dessa destruição através das doutrinações cristãs.

Araújo (2019) se destaca ao desfazer essa destruição e reconstruir direitos, usando o acarajé como punição para aqueles que se submetem aos paradigmas

coloniais estabelecidos há mais de 520 anos. O acarajé apimentado subverte os parâmetros coloniais do cristianismo. A performance penaliza quem desconhece a história da personagem incorporada pela artista, mas não castiga aquelas/es que conhecem a beata. No entanto, é difícil para alguém compreender a relação entre os acarajés e a performance devido ao desconhecimento das conexões entre o alimento e as religiosidades de matriz africana e afro-brasileira.

Esta relação é fundamental para resgatar as narrativas negras caririenses, abordando a história de uma população cujos direitos são negados. O bairro de João Cabral sofre as consequências dessa negação devido à ausência de políticas públicas que atendam às necessidades de suas/seus moradoras/es. Araújo (2019) evoca a existência de uma mulher como entidade que ampara os corpos marginalizados. Essa entidade destitui o Padre Cícero do catolicismo popular caririense e fortalece a luta contra as injustiças coloniais impostas pela branquitude. A história da beata representa a resistência de um povo contra as hierarquias sociopolíticas baseadas em raça e gênero.

Este trabalho mostra como a arte pode revelar diferentes realidades de tempos e lugares diversos. Quando o público acessa essas realidades, pode ter suas mentes transformadas pelas reflexões que elas proporcionam, permitindo a construção de novas narrativas que desafiam a colonialidade.

O silenciamento da Beata Maria de Araújo está relacionado ao racismo e lgbtfobia na medida em que ambos são exemplos de como narrativas e identidades marginalizadas são suprimidas pelas estruturas de poder dominantes. A Beata Maria de Araújo, uma figura histórica de grande importância para a religiosidade popular do Cariri, teve sua história apagada e desvalorizada pelas instituições religiosas e políticas. Esse apagamento reflete um padrão maior de silenciamento e marginalização de vozes que desafiam ou não se encaixam nas normas hegemônicas, sejam elas religiosas, raciais ou de gênero.

Embora Maria de Araújo não fosse explicitamente uma figura LGBTQIA+, seu silenciamento reflete a supressão de todas as identidades que não se alinham com as normas heteronormativas e cisgêneras. A luta contra a invisibilidade é comum entre a marginalização das pessoas LGBTQIA+ e figuras históricas como a própria beata. As opressões de raça, gênero e orientação sexual são interligadas, e a marginalização de Maria de Araújo exemplifica como diferentes formas de opressão se reforçam mutuamente, perpetuando a marginalização de diversas comunidades.

Araújo (2019) e *Altar para Beata Maria de Araújo* (2018) de Renata Felinto desconstroem as distorções históricas da Grande Juazeiro e da Região do Cariri, promovendo a luta antirracista e combatendo a lgbtifobia e o machismo. Resgatar a verdadeira história de um povo, de um território e de culturas silenciadas é uma forma poderosa de emancipação, enfraquecendo os pilares da colonialidade e levando esse sistema à ruína.

Diante desse contexto de apagamento histórico e social, surge a instalação *Altar para Beata Maria de Araújo* (2018), uma obra que busca resgatar e celebrar a memória dessa figura histórica. Esta instalação não apenas presta homenagem à beata, mas também atua como uma crítica às estruturas de poder que perpetuaram seu silenciamento. O altar é uma evocação visual e espiritual da resistência e da importância cultural de Maria de Araújo, trazendo à luz a história e o impacto de uma mulher cuja contribuição foi deliberadamente esquecida.

### 5.3. Um altar para Araújo: resgate memorial da verdadeira padroeira do Cariri

Figura 45. Altar para Beata Maria de Araújo. Escultura em gesso e velas, 2018.



Colagem: Carlos Henrique, 2023. Fotografia: autoria desconhecida. Disponível em <  
<https://renatafelinto.wordpress.com/axe-marias/>>

Acesso em: 22 de fev. 2023.

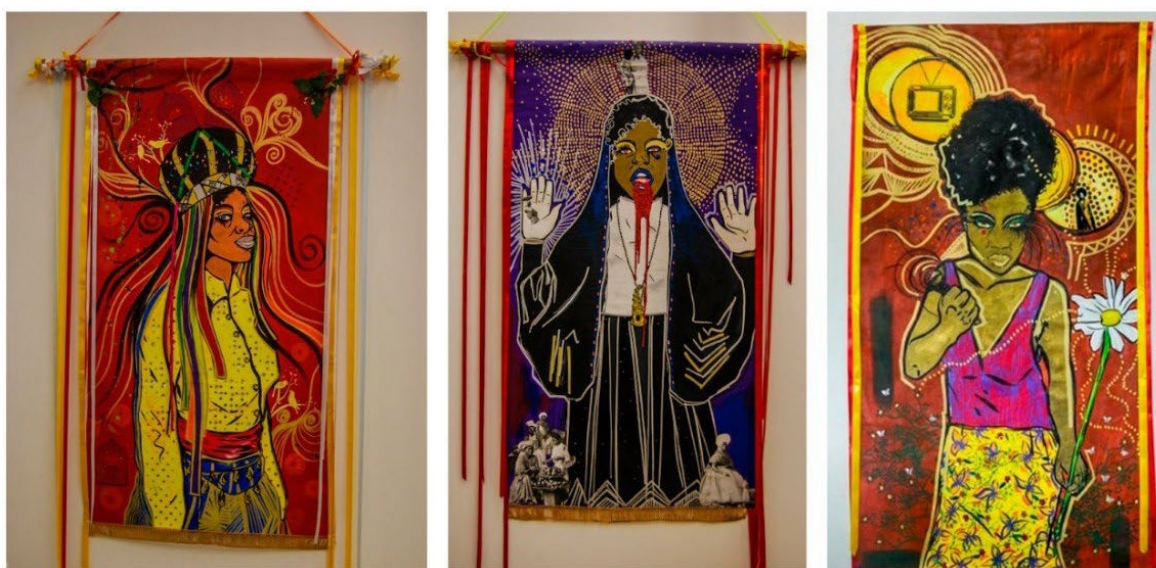
Ao chegar no Cariri, uma das coisas que chamou a atenção de Felinto, causando-lhe estranhamento visual e interesse estético, foram os altares repletos de imagens de santos em pintura, foto-pintura, impressão, escultura de gesso, borracha ou madeira presentes nas casas. Muitos desses altares são adornados com flores, fotos de familiares e outros ornamentos. Esses objetos materializam a fé do povo caririense, cuja visualidade lembra as decorações dos terreiros que visitei em Jaboatão dos Guararapes/PE e Recife/PE. Eles constroem a estética do cotidiano caririense e representam a fé cristã católica popular, consolidada no imaginário da população.

Na figura 46, observamos a imagem do Altar para a Beata Maria de Araújo (2018). A escultura em gesso da beata está posicionada sobre uma mesa de madeira coberta com tecido de cetim dourado e crochê vermelho, adornada com flores e ornamentos simples. O fundo é composto por um tecido de cetim vermelho. As flores, embora pareçam sintéticas, juntamente com toda a composição visual, revelam um sincretismo com as religiões de matriz africana. Esse sincretismo é simbolizado pela conexão com Exu, que abre os caminhos, evidenciada pelo contraste entre a pele preta da beata e a decoração predominantemente vermelha.

Altar para a Beata Maria de Araújo fez parte de uma exposição no Aparelha Luzia a convite da artista e ex-deputada estadual de São Paulo, Erika Malunguinho, um centro cultural e quilombo urbano fundado em 2016, que é localizado no bairro de Santa Cecília na capital paulista. O nome da exposição foi *Projeto Axé-Marias* (2018), composto pelas pinturas-estandartes que homenageiam três mulheres negras da Região do Cariri como a Maria Caboré (ano de nascimento desconhecido), Maria de Araújo (1862-1914) e Maria Margarida (1935-), e as instalações *Sertão doce na dureza* (2018) e o *Altar para Beata Maria de Araújo* (2018) - as 3 Marias.

Cada um desses estandartes dará origem a uma performance e uma delas Araújo (2019) foi explorada na seção anterior. Vale destacar que este projeto, incluindo o altar, foi construído em São Paulo, no ano de extrema ascensão do bolsonarismo e da eleição de Jair Messias Bolsonaro.

Figura 46. Maria Caboré, Beata Maria de Araújo e Maria Margarida, pinturas estandartes, 2018.



Colagem: Carlos Henrique, 2023. Fotografia: autoria desconhecida. Disponível em: <https://renatafelinto.wordpress.com/axe-marias/> Acesso em: 08 de out. 2023.

Figura 47. Sertão doce na dureza, instalação, 2018.



Colagem: Carlos Henrique, 2023. Fotografia: autoria desconhecida. Disponível em: <https://renatafelinto.wordpress.com/axe-marias/> Acesso em: 08 de out. 2023.

Mesmo realizada em São Paulo, as produções rememoram a existência do povo cariense e sua cultura influente na vida de Renata. Junto com os 3 estandartes e a instalação, o Altar para Beata Maria da Araújo (2018) exposto no Aparelha Luzia, vai além de uma narrativa autobiográfica, é um resgate memorial que percorre da Igreja de Nossa Senhora das Dores, localizada no Marco Zero de Juazeiro do Norte/CE, até o Museu Vivo do Padre Cícero na Colina do Horto, lugar onde a estátua da beata está localizada.

Mesmo com a presença da beata no Museu, por que ela continua sendo silenciada na história de Juazeiro? Em 2021, a LEI Nº 5142 decretou a presença da imagem da beata em todos os lugares que têm a imagem de Padre Cícero, mas isso não se concretizou devido à dificuldade de encontrar imagens da beata no comércio local. Felinto teve dificuldades para encontrar essa escultura para a construção do altar. Ao encontrá-la, Araújo foi finalmente restituída a um lugar sagrado, já que sua

vida foi dedicada ao sagrado. Mesmo após sua morte e o desaparecimento de seus restos mortais, o poder religioso e as forças conservadoras lhe negaram esse lugar.

Como essa negação se efetivou? Por que lhe foi negado um lugar sagrado na história do município? Como a manutenção das representações brancas do catolicismo popular caririense contribui para a ausência da beata no vocabulário popular?

O silenciamento de Maria de Araújo foi fundamental na identificação do povo caririense com a imagem de Padre Cícero, pois até hoje é inadmissível para o sistema religioso a imagem de uma mulher negra e pobre enquanto imagem de uma grande população. A ascensão de um homem branco enquanto figura principal do Cariri tem como consequência a modelagem dos imaginários para um viés conservador e embranquecedor. O reconhecimento da população caririense com a Beata Maria de Araújo ainda é uma utopia justamente devido aos efeitos do apagamento histórico de sua presença. Ainda existe um longo, lento e demorado trabalho para que a imagem venha à tona no imaginário populacional.

Com o resgate da imagem da beata, a história de Padre Cícero é desmascarada revelando o uso da religião como plataforma de ascensão política - algo que hoje está sendo usado pela extrema direita brasileira liderada pelos fundamentalistas cristãos. Vale destacar que o falido conservadorismo contemporâneo mantido pelos extremistas religiosos influenciam na manutenção do silenciamento não só da Beata na história sociopolítica de Juazeiro do Norte, mas da existência de todas/os desviantes à branquitude, à cis-heterossexualidade cristã de todo o Brasil.

Ao refletir sobre o silenciamento imposto à Beata Maria de Araújo, lembro-me do apagamento que sofri na igreja após assumir minha homossexualidade. O respeito à minha presença foi negado, minhas contribuições foram apagadas e meu nome se tornou inexistente na história daquele espaço, como ocorreu com a beata, uma mulher negra que marcou o desenvolvimento de Juazeiro do Norte e ajudou a consolidá-la como um dos maiores destinos de romarias no Brasil. No projeto *Axé Marias* (2018),

Renata dedica um espaço sagrado à Beata Maria de Araújo, evocando a memória de inúmeras mulheres negras que foram pilares da história do país, mas cujas imagens foram invisibilizadas para manter uma identidade nacional moldada por mãos brancas.

Aqui, a sexualidade é um assunto inexistente, porém o gênero é um assunto primordial na essência do trabalho quando aliado às pautas raciais: a instrumentalização da mulher negra e o seu descarte após o uso. A instrumentalização acontece quando Padre Cícero e a igreja usam-na enquanto plataforma de ascensão política após os fenômenos sobrenaturais vivenciadas por Maria de Araújo e o descarte trata-se da sua condenação à prisão perpétua e do sumiço de seus restos mortais para assegurar a autoridade masculina e branca enquanto símbolo de uma população.

Partindo desses apontamentos, qual foi a participação de Padre Cícero no desenvolvimento da Região do Cariri? Quais os impactos de sua ascensão político-religiosa nas políticas públicas do Cariri cearense? É possível estender essas violências para o contexto das dissidências sexuais e de gênero?

A modelagem das subjetividades para a manutenção do patriarcado é um assunto indispensável ao se tratar do silenciamento da beata na história do Cariri. Acredito que se Juazeiro do Norte fosse chamado de “Juazeiro da Beata” em vez de “Juazeiro do Padim Ciço” a consciência negra da população afroindígena caririense seria muito mais forte mesmo com o conservadorismo do catolicismo popular regional. Mas, com o crescimento das influências políticas de Padre Cícero através da religiosidade, essa população tornou-se cada vez mais devota ao catolicismo e, simultaneamente, perdeu a consciência da sua identidade negra.

Segundo a historiadora Edianne dos Santos Nobre (2010), Juazeiro do Norte, no séc. XIX, começou como um povoado construído numa encruzilhada, era um entreposto comercial entre as maiores cidades da região da época, Crato e Missão Velha, cujo atrativo era apenas a sombras dos juazeiros onde se reuniam diversos

trabalhadores da região em rodas de samba, consumo alcoólico além da presença de prostitutas que marcavam sua presença nas festividades e sambas do povoado (p. 46-47).

Nobre (2010) destaca que sob o pedido destas pessoas, Padre Cícero realiza uma missa neste lugar e, após esta missa, ele se instala no povoado de Juazeiro em abril de 1872 passando a proibir as rodas de samba e dá início ao processo de moralização do povoado fazendo com que os homens parassem de beber e as prostitutas a confessarem os seus pecados via penitência pública (p. 48)

Ao empreender um esforço de moralização do lugar, o padre Cícero não está fazendo nada além do que pedia a própria Igreja na qual ele se ordenara. A Igreja romanizadora tinha como principal objetivo conduzir uma política moralizadora do clero e dos leigos” (Nobre, 2010, p. 47).

Quais são as relações entre o processo de moralização de Juazeiro e a história da Beata? Como se deu essa penitência pública? Será que a prostituição foi erradicada durante essa época? Como o fim das rodas de samba e as constantes moralizações influenciaram o presente?

Segundo Nobre (2010), Padre Cícero instaurou um rigoroso controle da Igreja sobre Juazeiro do Norte, iniciando um ciclo de conservadorismo cristão que se espalhou por todo o Cariri. Esse movimento impôs um processo de embranquecimento cultural à população afroindígena, suprimindo suas práticas e identidades culturais.

A Igreja utilizou a educação e a doutrina cristã para promover valores alinhados com o conservadorismo, marginalizando as tradições afro-indígenas e reforçando a hegemonia cultural cristã. No entanto, apesar dos esforços de apagamento, as comunidades afro-indígenas encontraram formas de resistir e preservar suas tradições ancestrais, evidenciando a importância da resistência cultural.

A escultura *Amnésia* (2015) de Flávio Cerqueira simboliza esse embranquecimento, com um corpo negro coberto de tinta branca, representando a

submissão dos povos negros ao regime cis-hetero-branco cristão. Isso aconteceu não apenas com os moradores de Juazeiro, mas também com a atual população do Cariri, que desconhece a história da Beata Maria de Araújo.

Figuras 48-50. Amnésia, tinta látex sobre bronze, 137 x 30 x 26 cm, 2015.



Fotografia: Romulo Fialdini, 2015.

Disponível em: <<http://flaviocerqueira.com/trabalhos/920-2/>> Acesso em: 10 de out. 2023.

A revelação da história, o corpo negro em silenciamento, diálogos entre gerações distintas são as frases que aproximam a instalação de Renata das esculturas de Flávio por tratar-se de questões relacionadas à exclusão da presença do corpo negro na história de uma nação. Enquanto que o embranquecimento da população se faz presente estética escultórica de *Amnésia* (2015), este mesmo branqueamento se faz na história de Maria de Araújo representada no *Altar para Beata Maria de Araújo* (2018) que afetam as relações interpessoais de Renata Felinto e de inúmeras pessoas não-brancas na Região do Cariri cearense.

Comparado ao trabalho de Flávio Cerqueira, o embranquecimento é algo sutil por aparecer apenas na história envolta do processo criativo da instalação de Renata.

Amnésia (2015) em diálogo com o *Altar para Beata Maria de Araújo* (2018) revela-se enquanto uma consequência do apagamento da presença negra e afroindígena na história de um território que acontece quando as pessoas não-brancas sentem a necessidade de estarem, culturalmente e ideologicamente, mais próximas dos detentores do poder religioso, político e econômico - como o poder de influência que o coronelista Padre Cícero exerce sobre a população caririense.

E se as comunidades periféricas do Juazeiro do Norte e de outras localidades do Brasil tivessem acesso a estes trabalhos? Qual o olhar que lançariam para o trabalho de Renata? Suspeito que das/dos poucas/os que terão e tiveram acesso, a maioria dessas pessoas dificilmente saberiam quem era Araújo e quais foram os motivos de construção deste altar.

Esse desconhecimento é a tinta branca derramada sobre o corpo negro que dificulta a formação de uma consciência de que vivemos em uma sociedade estruturalmente racista. O desconhecimento do nosso próprio passado nos proporciona uma identificação com uma cultura que não nos pertence, com o desejo ilusório de estarmos mais próximos daquelas/es que anseiam exercer poder sobre os nossos corpos.

A Beata Maria de Araújo é uma figura importante na história do Ceará e do Brasil. Ela foi central no milagre da hóstia em 1889, onde a hóstia supostamente se transformou em sangue durante uma comunhão ministrada por Padre Cícero. Esse evento atraiu peregrinações e fez de Juazeiro do Norte um importante centro de religiosidade popular. Além disso, Maria de Araújo enfrentou repressão e silenciamento pelas autoridades eclesiásticas, tornando-se um símbolo de resistência. Ela também atuou como artesã e educadora, contribuindo para o desenvolvimento cultural e econômico local.

Recuperar e valorizar a história de Maria de Araújo é um ato de resistência contra o apagamento histórico colonial. Sua história destaca a importância das figuras marginalizadas e suas contribuições para a cultura local. Reconhecer Maria de Araújo

desafia a narrativa hegemônica que valoriza apenas figuras brancas e masculinas, promovendo uma visão mais inclusiva da história brasileira.

Como mulher negra, ela representa a luta das comunidades afrodescendentes e indígenas contra a opressão, fortalecendo sua identidade na construção da identidade nacional. Sua história lembra a importância de abordar as desigualdades sociais de forma interseccional na luta por justiça social.

#### **5.4. Subvertendo a história: as performances e instalações de Renata Felinto**

O que foram as populações pretas para uma história da humanidade escrita por mãos brancas? Que impactos essa história tem sobre a sociedade? Essa história constrói que imagens e imaginários acerca de Juazeiro? Como subvertê-la? Esses são alguns dos questionamentos que vejo presente em sua performance Araújo (2020) e em sua instalação *Altar para Beata Maria de Araújo* (2018) que tratam dos dilemas sociopolíticos da construção histórica do Cariri cearense, tendo como recorte a grande Juazeiro do Norte, escrita não apenas por mãos brancas, mas por mãos cristãs e cis-heterossexuais responsáveis pelas constantes tentativas de apagamento das presenças negras e indígenas no território cearense.

O feminismo negro, enquanto subversão de uma história branqueadora, se revela profundamente nos trabalhos de Renata Felinto, estabelecendo um sincretismo significativo com as religiões de matriz africana. A Beata Maria de Araújo é o tema central dessas obras, que não apenas exploram as realidades católicas, mas também evocam entidades ancestrais das religiões de matriz africana. Araújo é transformada em algo mais do que uma santa; ela é apresentada como uma entidade injustiçada pelos dogmas fundamentalistas utilizados por Padre Cícero para sua ascensão política.

Através dessa abordagem, Felinto expõe a complexa interseção entre religião, raça e gênero, destacando como as histórias das mulheres negras são frequentemente distorcidas ou apagadas pela narrativa dominante. O uso de

elementos das religiões afro-brasileiras nos trabalhos de Felinto não é apenas um resgate cultural, mas também um ato de resistência contra a hegemonia branca e cristã que tentou silenciar essas vozes. A figura da Beata Maria de Araújo, portanto, é recontextualizada e celebrada, não apenas como uma figura religiosa, mas como um símbolo de resistência e de luta contra a opressão histórica.

Esses trabalhos também questionam a estrutura de poder que marginaliza as contribuições das populações negras e indígenas, propondo uma reavaliação crítica da história oficial. A evocação de entidades como Exu, que abre os caminhos, sugere uma abertura para novas narrativas e possibilidades de reescrever a história de forma mais inclusiva e justa. Felinto, através de sua arte, não apenas homenageia essas figuras esquecidas, mas também desafia o público a reconsiderar e reconhecer a verdadeira profundidade e riqueza das contribuições afro-brasileiras à cultura e à história do Brasil.

Araújo foi uma mulher de extrema importância na transformação do Cariri em um lugar que abriga uma das maiores romarias do Brasil, suas memórias estão expostas no Museu Vivo do Padre Cícero localizado na Colina do Horto de Juazeiro do Norte, porém está ausente do conhecimento popular caririense. Encerro este tópico com os seguintes questionamentos: a maioria da população local desconhece quem foi Beata Maria de Araújo.

## SELANDO PORTAIS: INTERFERÊNCIAS NA DIFUSÃO DA COLONIALIDADE VIA ARTES VISUAIS

Ao longo desta dissertação, percebemos a extrema relevância da arte na história de um território, pois através da imagem é possível desconfigurar as narrativas deturpadas pelas estruturas de poder brancas e cis-heterocentradas. A arte tem o papel fundamental de reconstruir histórias e retomar narrativas roubadas por aquelas/es que impõem um modelo "correto" de existir no mundo. Ela desafia o conservadorismo, que vê a diversidade e a mudança como sinônimos de degradação e retrocesso, um modelo de pensamento responsável por marginalizar corpos não-brancos e dissidentes.

O processo criativo destes trabalhos propõe novas formas de visualizar e refletir sobre realidades distintas das nossas, além de oferecer diversas maneiras de emancipação. A exploração das/dos artistas que compõem a essência deste trabalho foi fundamental no resgate da minha identidade afro-indígena de raízes culturais caririenses. Essas narrativas apresentam um Ceará distante dos parâmetros impostos pela colonialidade e profetizam a emancipação dos corpos desviantes reprimidos pela normatividade.

As/os artistas exploradas/os nesta dissertação demonstram que a análise crítica de suas obras expande significativamente o potencial narrativo das práticas artísticas. Suas criações hackeiam os imaginários estabelecidos, desafiando e reconfigurando mentalidades ao colapsar visões estereotipadas do mundo.

Ao abordar temas como identidade, raça, gênero e história, essas obras desconstroem narrativas dominantes e promovem uma compreensão mais profunda e inclusiva das experiências humanas. Através de elementos visuais, performáticos e simbólicos, Lessa, Macedo e Lessa provocam reflexões e debates, incentivando o público a questionar e reavaliar suas percepções e preconceitos. Assim, a arte se torna uma ferramenta poderosa de transformação social e cultural, capaz de inspirar mudanças e fomentar a diversidade e a justiça.

A produção artística, aliada à leitura de imagem, tem o poder de desconstruir mentalidades. Conforme Barrett (2014), quando uma produção visual é acompanhada de uma análise crítica, a possibilidade do público compreender a intencionalidade da/do artista, a composição utilizada e as/os personagens presentes (ou a ausência deles) na imagem aumenta significativamente.

Assim, a arte não apenas reflete a sociedade, mas também atua como um agente de transformação, questionando e subvertendo as estruturas de poder estabelecidas. Através das obras e das análises apresentadas, é possível vislumbrar um futuro onde as histórias e identidades marginalizadas são reconhecidas e valorizadas, contribuindo para uma sociedade mais justa e inclusiva.

Barrett (2014) enfatiza a importância da crítica de arte na política e no ativismo ao destacar como a análise crítica pode promover um entendimento mais profundo e diálogos transformadores. Ele argumenta que a crítica envolve interpretações que vão além de julgamentos simples, incentivando o público a ver obras de arte como argumentos persuasivos que refletem contextos sociais e políticos mais amplos. Esse processo pode iluminar perspectivas marginalizadas e desafiar narrativas dominantes, tornando a arte uma ferramenta poderosa para a mudança social e o ativismo.

Nesse sentido, a crítica de uma arte transgressiva pode ajudar a dar voz àquelas/es situadas/os nas margens, cujas experiências são ignoradas ou silenciadas pelas narrativas dominantes. A arte tem o potencial de desafiar o status quo e promover a justiça social, e a crítica desempenha um papel crucial nesse processo ao ajudar o público a ver além da superfície e compreender as implicações mais profundas das obras de arte. Ela promove uma compreensão mais ampla ao destacar diálogos com contextos sociais e políticos.

A visibilidade e representação, o empoderamento e identidade, a desconstrução de narrativas normativas, a educação e a consciência social são alguns dos fatores aos quais a crítica de uma arte transgressiva pode contribuir. Seu objetivo

não é esclarecer fatos, mas provocar dúvidas que possibilitam o processo de desconstrução das imagens e imaginários sobre territórios e existências estereotipadas.

A transgressividade nos ajuda a educar o público sobre as realidades e desafios enfrentados pelas populações marginalizadas. Ao interpretar e contextualizar produções artísticas que abordam identidade, território, opressão e resistência, a crítica pode aumentar a consciência social, fomentar um maior entendimento e empatia, e apoiar causas sociais e políticas que beneficiam essas comunidades.

Dialogando com Lippard (1984), a autora defende a arte como uma ferramenta de mudança social e a importância de uma crítica transgressiva que desafia normas estabelecidas e questões políticas. Ela argumenta que a arte deve ser um veículo para a transformação social e critica o sistema tradicional excludente e destaca como a arte pode visibilizar grupos marginalizados e como a crítica deve valorizar essas representações para refletir a riqueza cultural das comunidades (Lippard, 1990).

A autora enfatiza a desconstrução de narrativas dominantes que perpetuam a opressão (Lippard, 1997), acreditando que a crítica de arte deve empoderar comunidades locais, desafiar narrativas hegemônicas e promover uma compreensão inclusiva da história e da cultura. Ela defende que a crítica de arte transgressiva deve provocar o público, estimular a reflexão e a ação, indo além da análise estética para engajar-se com questões sociais e políticas.

As reflexões propostas pelas produções artísticas, por meio da crítica de arte, nos ajudam a abrir conexões profundas entre obras que, à primeira vista, podem parecer distintas. A crítica de arte fornece ferramentas analíticas que revelam temas subjacentes, técnicas comuns e preocupações compartilhadas, independentemente das diferenças aparentes em estilo, meio ou contexto cultural. Por exemplo, uma escultura contemporânea e uma pintura renascentista podem ambas explorar

questões de poder e identidade, ainda que suas abordagens estéticas e históricas sejam diferentes.

Além disso, a crítica de arte promove um diálogo contínuo entre o passado e o presente, permitindo que as obras sejam vistas não apenas em seu contexto original, mas também à luz de novos entendimentos e interpretações que podem influenciar o futuro. Isso é crucial para a valorização de práticas artísticas que desafiam normas e expandem o campo da expressão humana.

Conectar essas produções artísticas facilita uma apreciação mais ampla e inclusiva da arte, destacando as maneiras pelas quais diferentes culturas e períodos históricos respondem a questões universais como a condição humana, a injustiça social e a busca pela beleza.

Por meio dessas conexões, a crítica de arte não só enriquece nossa compreensão individual das obras, mas também fortalece a teia cultural que une diferentes práticas artísticas em uma tapeçaria global de expressão criativa. Ao examinar e interpretar diversas obras de arte em conjunto, conseguimos perceber um panorama mais abrangente da criatividade humana e de como ela reflete e molda nossas realidades sociais e culturais.

Vimos que essas conexões entre os artistas e suas produções são evidentes. Charles Lessa escolheu o Crato como cenário para suas pinturas *Meninas Indo em Pantuca* (2020) e *Casalzim na RFFSA* (2020), criando novas imagens do município a partir de suas experiências e observações das periferias sob uma perspectiva dissidente. Utilizando cenários cotidianos do Crato, Lessa destaca a realidade das pessoas marginalizadas, documentando momentos de interação social e resistência para desafiar representações estereotipadas.

Enquanto que Lessa escolhe a RFFSA como lugar de narrativa para *Casalzim na RFFSA* (2020), enquanto Macêdo usou a esse lugar para a performance *Tálamo* (2019), que aborda a violência de gênero no Ceará através do ato de rasgar bordados e espalhar seus fragmentos. Em *Procissão para os Corpos que Não Morreram* (2020),

a artista conecta o corpo feminino com a natureza, marcando a transição da zona urbana para a rural e resgatando raízes familiares e ancestrais agricultoras. Em ambas performances, ela usa elementos da natureza e da ancestralidade, como retalhos de algodão cru e terra vermelha adubada, explorando as binaridades natural/artificial e rural/urbano.

Interligando a produção de Macêdo com o trabalho de Renata Felinto, as práticas artísticas convergem quando se trata de desafios às narrativas dominantes, subversões e reparações históricas. As obras de Renata Felinto focam em Maria de Araújo, uma santa cuja narrativa foi apagada pelos dogmas cristãos. Em *Altar para Beata Maria de Araújo* (2018), Felinto expõe as injustiças da branquitude cis-heterossexual/cristã e conecta existências africanas e afro-brasileiras. Em *Araújo* (2019), Maria de Araújo se manifesta no corpo da artista como uma santa defensora dos corpos afroindígenas, revitalizando pessoas através dos acarajés e punindo aqueles que silenciam seu nome.

Todas/os estas/es três artistas têm um ponto em comum: subversões das imagens/imaginários do que é a região do Cariri Cearense, em específico a zona central da Grande Juazeiro. Através das produções de Lessa, Macedo e Felinto, visualizamos cariris em um só cariri, um território que abriga existências que, para muitas/os, são impossíveis ultrapassando as fronteiras da cultura popular tradicional. Cada trabalho exposto configura-se como um ato de resistência.

Convém sublinhar que os atos de resistência das/dos artistas não apenas reconfiguram as narrativas do Cariri Cearense, mas também oferecem novas perspectivas sobre identidade, memória e cultura. Suas obras desafiam as representações estereotipadas e hegemonias estabelecidas, promovendo um diálogo entre passado e presente, e entre as tradições e a modernidade. Essas ações artísticas não apenas preservam e revitalizam as histórias e identidades marginalizadas, mas também inspiram futuras gerações a continuar lutando por reconhecimento e justiça.

Assim, o Cariri emerge como um território de resistência e inovação cultural, onde a arte se torna um poderoso meio de transformações sociopolíticas.

Encerro esta dissertação com a imagem *Oxumaré em Nova Juazeiro do Norte* (2023), onde substituo a estátua de Padre Cícero na Colina do Horto através da arte digital. Oxumaré é uma divindade do candomblé e da umbanda, é o orixá da riqueza, continuidade e movimento. Representado pelo arco-íris e a serpente, simboliza a dualidade, renovação, alternância entre chuvas e seca, e a transição entre o masculino e o feminino.

Esta imagem profetiza o surgimento de um novo Cariri e de um novo Ceará, que transcendem a figura do "cabra macho" devoto do "Padim Ciço". O "velho Juazeiro" transiciona para "nova Juazeiro", onde corpos dançam sobre as ruínas do antigo sistema sexo/gênero. Esta obra subverte a predominância da religiosidade cristã sobre os corpos do território caririense, fechando os portais opressivos da colonialidade que sustentam a ilusão de um lugar puramente conservador.

Figura 51. Oxumaré em Nova Juazeiro do Norte. Dimensões variáveis.



Desenho e pintura digital: Carlos Henrique. 2023.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Jean Alex Silva de. **AS ESCOLAS DA ANCESTRALIDADE NO CARIRI. Dissertação de mestrado**. Crato: Universidade Regional do Cariri – URCA, 2020.
- ASSUNÇÃO, I. S.; SOUZA, A. P. A. Por uma Arte Educação Decolonial. In: Ângelo Roberto Silva Barros; Michelle de Sousa Bahury. (Org.). Cultura, Educação, Identidade e Linguagens. 1ed. Olinda: Livro Rápido, 2020, v. 1, p. 01-209
- ASSUNÇÃO, Isaac de Souza. **ENSINO DAS ARTES E CULTURAS VISUAIS: UM ESTUDO SOBRE AS PERFORMATIVIDADES DA PRÁTICA DE ENSINO EM UMA ESCOLA DA REDE PÚBLICA MUNICIPAL DA CIDADE**. Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Educação, Culturas e Identidades, Recife, 2021. Dissertação de mestrado.
- BARRETT, Terry. **A Crítica de Arte - Como entender o mundo contemporâneo**. Trad. Alexandre Salvaterra. 3. ed. Porto Alegre: AMGH, 2014.
- BEZERRA, Ana Patrícia da Silva. SANTOS, Cecília Ferreira dos. NASCIMENTO, Diego Coelho do. DIREITO À CIDADE: A ESTIGMATIZAÇÃO DO BAIRRO JOÃO CABRAL EM JUAZEIRO DO NORTE CE E SUA INTERFERÊNCIA NA GARANTIA E ACESSO ÀS POLÍTICAS PÚBLICAS. **XXXI CONGRESSO ALAS 2017**. Montevideo: Asociación Latino Americana de Sociologia, 2017. ISBN: 978-9974-8434-7-9
- COSTA, F. J. R. da. Ensino/Aprendizagem das Artes Visuais na América Latina: colonialidade cultural e emocional aliada a questões LGBT. **Revista GEARTE**, [S. l.], v. 6, n. 2, 2019. DOI: 10.22456/2357-9854.92908. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/92908>. Acesso em: 9 jun. 2022.
- CHIAVENATO Júlio José. **O NEGRO NO BRASIL – Da senzala à abolição**. São Paulo: Moderna, 1999.
- CARVALHO, Rawan. ENSINO DAS ARTES VISUAIS E ESCOLA SEM HOMOFOBIA. I Semana Nacional de Ciência e Tecnologia da Região do Cariri Cearense e XVIII Semana de Iniciação Científica, 2015, Crato. Anal. Crato: Universidade Regional do Cariri. 2015. Disponível em: <http://sistemas.urca.br/URCA-Eventos/anais/areastematicas/gerarpdf/?acao=screen&idevento=024&idarea=0309&idartigo=05394>> Acesso em: 23 de jun. 2023.
- BRASIL. Ministério da Saúde. **Covid 19: situação epidemiológica do Brasil a SE 10 de 2023. 2023**. Disponível: <https://www.gov.br/saude/pt-br/coronavirus/informes-diarios-covid-19/covid-19-situacao-epidemiologica-do-brasil-ate-a-se-10-de-2023>> acesso em: 30 de jun. 2023

**Dicio, Dicionário Online de Português.** Porto: 7Graus, 2023.

DICINÁRIO DE SÍMBOLOS. Significado de Boi. **Dicionário de símbolos.** Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/boi/#:~:text=O%20boi%20simboliza%20bondade%2C%20calma,muito%20respeitado%20na%20%C3%81sia%20Orienta%20l.>> Acesso em: 18 de set. 2023.

EULER, Madson. Brasil é o país que mais mata transsexuais no mundo. **Rádio agência Nacional.** São Luís. 27 de jan. 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/direitos-humanos/audio/2023-01/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-transexuais-no-mundo#:~:text=Em%20relat%C3%B3rio%20divulgado%20pela%20Antra,assassinados%20no%20pa%C3%ADs%20em%202022> Acesso em: 19 de maio. 2023.

ESTADÃO. Êxodo Rural: causas e consequências. **ESTADÃO.** 22 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://summitagro.estadao.com.br/noticias-do-campo/exodo-rural-causas-e-consequencias/#:~:text=O%20que%20%C3%A9%20%C3%AAXodo%20rural,com%20destino%20%C3%A0s%20grandes%20cidades>. Acesso em: 14 de set. 2023

FERNANDES, Rafael Estevão. **“EXISTE ÍNDIO GAY?” A COLONIZAÇÃO DAS SEXUALIDADES INDÍGENAS NO BRASIL.** 2. Ed. Curitiba: Editora Brazil Publishing, 2019.

FELINTO, Renata. Reintegração de posse, da posse de nossas existências e inscrições na história dos mundos: Axé Marias. SOARES, Ana Cecília. PIMENTA, Junior. **RETICÊNCIAS.** v.4. Fortaleza: expressão gráfica. 2021. ISBN: 2237-3942 p. 68-79

FÉRRER, Francisco Adegildo. Os Índios Cariri e sua resistência à conquista "branca": uma leitura a partir dos relatos da época colonial. **Revista Instituto do Ceará.** 2007. p. 185-200

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160

FORTE, Bruna. Grupo Bacamarteiros da Paz transforma armas do cangaço em arte. O POVO. 29 de nov. 2021. Disponível em: <https://mais.opovo.com.br/jornal/vidaarte/2021/11/29/grupo-bacamarteiros-da-paz-transforma-armas-do-cangaco-em-arte.html>

GERALDO, Carlos Henrique de David; CHAVES, Rui Miguel Paiva. NARRATIVAS CYBER-TRANSGRESSIVAS: PROFECIAS DE UM CARIRI PÓS-COLONIAL E QUEER.. In: Existências: **Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP.** Anais... Recife(PE) On-line, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/31ENANPAP2022/511909->

NARRATIVAS-CYBER-TRANSGRESSIVAS--PROFECIAS-DE-UM-CARIRI-POS-COLONIAL-E-QUEER>. Acesso em: 16/02/2023 12:48

GRUZINSKI, Serge. **A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner** (1492-2019). São Paulo: Companhia. das Letras, 2006.

GROYS, Boris. **On Art Activism**. *e-flux journal* 56, 2014. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>> Acesso em: 6 de maio, 2024.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**.

Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

ITAÚ CULTURAL. Festival de Arte Como Respiro: assista à Mostra 3 de artes visuais.

**ItaúCultural. 14 de setembro de 2020. Disponível em:**

**<<http://portale.icnetworks.org/festival-arte-como-respiro-mostra3?p=2>> Acesso em: 11 de set. 2023.**

Joyce Delfim, «Revolver a terra, revoltar as narrativas: Uma aproximação à performance *Axexê da Negra* ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas de Renata Felinto», **Artelogie** [Online], 19 | 2023, posto online no dia 09 março 2023, consultado o 13 setembro 2023. URL:

<http://journals.openedition.org/artelogie/11661>; DOI:

<https://doi.org/10.4000/artelogie.11661>

JUNIOR, Darlan de Oliveira Reis. A região como artefato: o Cariri na segunda metade dos Oitocentos. **Cadernos de História**, v. 17, n. 27, p. 342-367, 30 out. 2016.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Cotidiano* Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LANDIM, Wandeadlyson et. al. **Exposição virtual - corpo, gênero e sexualidade: para quê te quero?** Fortaleza: Imaginários, 2021.

LIPPARD, Lucy R. **Get the Message? A Decade of Art for Social Change**. New York: E.P. Dutton, 1984.

LIPPARD, Lucy R. **Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America**. New York: Pantheon Books, 1990.

LIPPARD, Lucy R. **The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society**. New York: The New Press, 1997.

LUCAS, Alexandre. O Coletivo Camaradas e seu laboratório social. 14 de junho de 2021. Disponível em: <<https://e.correiodobrasil.com.br/a/coletivo-camaradas-seu-laboratorio-social>> Acesso em: 19 de jun. 2023.

MARTINS, Enrique Bruno Lima. **Dragqueenismo no Cariri cearense: tradição, corpo, cultura e performance**. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2023. Dissertação de mestrado.

MELO, José Patrício Pereira. **Índios Cariri, Identidade e direito no século XXI**. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curitiba, 2017.

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **Histórias da Sexualidade**. São Paulo: MASP, 2017.

NOBRE, Edianne dos Santos. **O teatro de Deus: a construção do espaço sagrado de Juazeiro a partir de narrativas femininas (Ceará, 1889-1898)**. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2010

OLIVEIRA, José Jaildo da Silva. **DIÁLOGOS ENTRE AS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS VISUAIS GAYS E O ENSINO DE ARTE: UMA CONSTRUÇÃO PARA UMA ESCOLA SEM HOMOFOBIA**. Juazeiro do Norte: Universidade Regional do Cariri, 2012.

Paulo Raposo, «“Artivismo”: articulando dissidências, criando insurgências», **Cadernos de Arte e Antropologia**, Vol. 4, No 2 | -1, 3-12.

PORTO IRACEMA DAS ARTES. Língua Ferina: Artista retirante e a Fertilização da imagem. 2020. Disponível em: <<https://labs.portoiracemadasartes.org.br/2020/lingua-ferina-artista-retirante-e-a-fertilizacao-da-imagem/>> Acesso em: 14 de set. 2023.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto Contrassexual: práticas subversivas da identidade sexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. – São Paulo: n-1 edições, 2014.

PROJETO NOVA VIDA. Perfil. Disponível em: <<http://redesolidada.org/pb/perfil/nova-vida/>> Acesso em: 19 de jul. 2023.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

RATTS, ALECSANDRO J. P. **Os povos invisíveis: territórios negros e indígenas no Ceará**. Dissertação (Mestrado) Universidade de São Paulo, 1996.

RODRIGUES, Antônio. Morte da Beata Maria de Araújo completa 105 anos. **Diário do Nordeste**. 16 de janeiro de 2019. Disponível em: <<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/morte-da-beata-maria-de-araujo-completa-105-anos-1.2050671>>

ROQUE, Giuliano. Pernambuco tem maior taxa de desemprego do país no segundo trimestre de 2023, diz IBGE. **G1 Pernambuco. 16 de agosto, 2023.** Disponível em: <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2023/08/16/pernambuco-tem-maior-taxa-de-desemprego-do-pais-no-segundo-trimestre-de-2023-diz-ibge.ghtml> Acesso em: 18 de set. 2023.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto. **A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE AFRODESCENDENTE POR MEIO DAS ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS: ESTUDOS DE PRODUÇÕES E DE POÉTICAS.** Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista: São Paulo, 2016.

QUIJANO, Aníbal. **“Colonialidade do poder, eurocetrismo e América Latina”.** LANDER, Edgardo (org). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. CLACSO, Buenos Aires, Argentina. 2005.

Transgredir In.: **Dicio, Dicionário Online de Português.** Porto: 7Graus, 2023.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso:** a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. rev. e ampl. Rio de. Janeiro: Objetiva, 2018.

VALDANHA, Gabriela. Os Brasis dentro do Brasil. **Arte que acontece.** 12 de fevereiro de 2022. Disponível em: <<https://www.artequaeacontece.com.br/os-brasis-dentro-do-brasil/#:~:text=Na%20performance%20Prociss%C3%A3o%20para%20os,migra%C3%A7%C3%B5es%20do%20Nordeste%20para%20o>> Acesso em: 11 de set. 2023.

VIANA, Gê. Sobreposição da História. SOARES, Ana Cecília. PIMENTA, Junior. **RETICÊNCIAS.** v.4. Fortaleza: expressão gráfica. 2021. ISBN: 2237-3942 p. 62-67.