

Construções simbólicas no campo da performance e o fomentar de um pensamento crítico decolonial

Anna Carolina de Oliveira Campos* 

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) – Brasil

*Autor de correspondência: accampos805@gmail.com

RESUMO

Diante da dificuldade em relacionar as novas produções simbólicas com o fomentar de um pensamento latino-americano que se distancie de um discurso desconexo, este trabalho, fundamentado na perspectiva dos estudos culturais e literários, em adjunto com os estudos de performance, propõe que as práticas de performance sejam analisadas além dos limites tradicionais das artes cênicas e visuais. Para esse fim, foram analisados dois trabalhos distintos em sua configuração, mas convergentes em essência: a tradição dos Reinados e Congados, com base nos estudos de Leda Maria Martins, e a exposição *Quipus Desaparecidos*, da artista Cecilia Vicuña. A análise dos Reinados e Congados, à luz dos estudos de Leda Maria Martins permite que os agentes participantes dessa tradição sejam reconhecidos como agentes ativos e donos da sua própria história, refletindo um “falar-com”. Em contraste, os quipus desaparecidos de Cecilia Vicuña podem contribuir em construir com as imagens um discurso que supõem denominar uma arte, uma ausência, uma linguagem, mas ao mesmo tempo, caracterizando-se como um “falar-por”.

PALAVRAS-CHAVE:

Estudos Decoloniais
Performance
Oralidade
Estudos Culturais
Epistemologias do Sul

SUBMETIDO: 19 de fevereiro de 2025 | **ACEITO:** 16 de agosto de 2025 | **PUBLICADO:** 31 de dezembro de 2025
© fólio – revista de letras 2025. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

As análises levantadas nesse trabalho surgem a partir das discussões abordadas no artigo “Para uma sobrevivência do latino-americano: encarar a face obliterada da acumulação primitiva” (2020), no qual o autor compara a exposição *Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* (Museu Reina Sofía, 2010) e sua contestação, intitulada *Principio Potosí reverso* (Museu Reina Sofía, 2010). O artigo, desenvolvido por Byron Escallón, fundamentado no texto de Jens Anderman (2017), propõe um debate sobre a sociologia da imagem e dos estudos latino-americanos e culturais, questionando

como o populismo progressista se internaliza em debates hegemônicos e prolifera cada vez mais movimentos políticos que utilizam de atores sociais que lutam entre si por questões identitárias (Laclau, 2018, p.285). Para exemplificar, a segunda exposição citada, em sua coletânea de performances e intervenções, nos apresenta a performance “*Ave María, eres llena de rebeldía*” da artista e performer María Galindo e do coletivo *Mujeres Creando*. Essa performance, considerada uma representante da esquerda ocidentalizada, propõe desconstruir o quadro de pintura barroca *Virgen del Cerro Potosí* (1720) em uma feira boliviana, tendo como objetivo conscientizar sobre a exploração da terra e da mulher (Escallón, 2020, p.123), no entanto, alcança o efeito contrário, tornando-se exemplo de uma ação política que perpetua aquilo que procura combater. Isso acontece devido ao fato de que durante a desconstrução do quadro, que acontece em uma feira boliviana, não existe comunicação com os demais que estão presentes na feira, que inclusive, não estão compreendendo o que está acontecendo.

Nesse contexto, objetiva-se apresentar dois trabalhos analisados no âmbito da performance, que se diferenciam em sua configuração, mas que se aproximam em sua essência: os *Reinados* e *Congados* à luz de Leda Maria Martins e “*Quipu Desaparecido*” de Cecilia Vicuña, para demonstrar que a performance, conceito discutido para além dos estudos das artes cênicas e visuais, abarca outras compreensões como a que propõe Diana Taylor (2013), uma prática que constrói sentido de identidade e que funciona como um suporte para a transferência de conhecimentos. No primeiro caso, temos uma tradição afro-brasileira que ocorre principalmente na região de Minas Gerais e que representa a travessia dos africanos em direção à América. Em contraste, “*Quipu Desaparecido*”, uma exposição do ano de 2018 no Brooklyn Museum, busca representar e fazer conhecer esse instrumento andino. Assim como a performance de María Galindo, “*Quipu Desaparecido*” e outras exposições que vão nesse sentido têm sido criticadas por autores críticos ao pós-modernismo, como Enrique Dussel, Silvia Cusicanqui, Georges Didi-huberman, por sua insuficiência política.

Diante do cenário de que os estudos literários e culturais da América Latina têm falhado na tentativa de conectar as produções simbólicas com os contextos

sociais atuais, muito se tem discutido sobre como fomentar novamente um pensamento latino-americano que não sirva de base para um discurso político desconexo, mas que, em troca, procure desenvolver uma crítica que una as lutas das diferentes identidades sociais a uma luta comum de superação do que Ramón Grosfoguel (2012) denomina “colonialidade global”.

Debates atuais no campo teórico dos estudos culturais latino-americano

Os debates atuais nos campos teóricos dos estudos culturais latino-americano está marcado pelo prefixo “pós”, segundo Bhabha (1998), o pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo, pós-ocidentalismo. A virada do século e as novas produções simbólicas nos evidenciam que as principais categorias organizacionais, “classe” e “gênero”, já não são suficientes para compreender a identidade moderna. Conforme Bhabha (1998), surgem outras categorias – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual (Bhabha, 1998, p.19), novas categorias que pertencem a um “entre-lugar” e que são parte de um projeto estratégico de subjetivação.

Nesse contexto, ao aprofundar a discussão sobre a falha dos estudos literários e culturais da América Latina em conectar as produções simbólicas com os contextos sociais, observa-se que essa limitação decorre da ênfase excessiva em correntes que apenas celebram a “fragmentação das ‘grandes narrativas’ do racionalismo pós-iluminista.” (Bhabha, 2001, p.23 *apud* Ribeiro, 2012, p.17), além daquilo que Cornejo Polar identifica como síntese conciliante, isto é, uma ideologia de mestiçagem ou do mestiço, no qual se pensa o corpo sociocultural latino-americano como algo homogêneo e não se questionam as novas formas de dominação oriundas da modernidade. Igualmente, a socióloga Silvia Cusicanqui contribui com esse debate defendendo que “coexistem em paralelo múltiplas diferenças culturais, que não se fundem se não que se antagonizam ou se complementam” (Cusicanqui, 2010, p.6-7), isto é, “o ch’ixi que conjuga o mundo índio com seu oposto, sem se misturar nunca com ele” (Cusicanqui, 2010, p.70). Nesse sentido, ao dedicar-se a trabalhar nesse campo de estudos é necessário compreender que se trata de um campo fronteiro de cultura.

Postulado isso, aqui vão alguns dos questionamentos feitos por Silvia Cusicanqui em seu livro “*Ch’ixinak utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos*

descolonizadores” (2010) que guiarão este trabalho: “como realmente movimentar-se de forma decolonial no campo teórico dos estudos culturais? Como se tem pensado esse presente colonizado e como ir em direção à sua superação?” Em primeiro lugar, é preciso pensar em como os estudos das imagens podem contribuir para uma compreensão do social, nesse sentido, pensar a arte além da estetização ou como uma recuperação do passado e, sim, como um “passado-presente”, conforme Bhaba, que “torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia de viver” (Bhabha, 1998, p.27). Em segundo lugar, ao se falar de culturas que estão à “margem”, ou em um “entre-lugar”, não se deve descontextualizar suas manifestações culturais; isto é, ao buscar analisar e interpretar algumas culturas e sua história, deve-se considerar sua localidade e contexto, para que o “outro” esteja no centro das considerações morais e políticas, como propõe Dussel (2000), de forma que esse não esteja limitado a um reconhecimento apenas simbólico.

Nessa linha de raciocínio, o que propõe Cusicanqui a partir de suas análises voltadas principalmente para a questão indígena, é que para um discurso descolonizador é necessária uma prática descolonizadora. Isto é, trazer essas identidades das “margens”, não-canônicas, como sujeitos da história e “converter suas lutas e suas demandas em ingredientes de uma engenharia cultural e estatal capaz de submetê-las a sua vontade neutralizadora” (Cusicanqui, 2010, p.62), diferente, do que já foi dito anteriormente, de uma função reduzida ao simbólico e a “serviço do espetáculo pluri-multi do estado e dos meios de comunicação massiva” (Cusicanqui, 2010, p.62). A partir destas considerações, será realizada uma breve contextualização teórica dos estudos da performance e, em seguida, as análises dos Reinados, a partir da pesquisa de Leda Maria Martins, e dos Quipus, nos trabalhos de Cecilia Vicuña, para que o “outro” esteja no centro das considerações morais e políticas, como propõe Dussel (2000), de forma que esse não esteja limitado a um reconhecimento simbólico.

Performance: das artes cênicas e visuais aos estudos da antropologia

A performance é uma arte que cruza diferentes artes, campos de estudos e a vida. Conforme Renato Cohen (2013), trata-se de uma arte de fronteira que rompe com as convenções, as formas e a estética (Cohen, 2013, p.27). É uma

expressão artística que se afasta do conceito de “fazer arte” tradicional e se situa em um espaço tênue que separa a arte e a vida. Para mais, concerne a uma arte complexa que permite a análise da representação, do uso da convenção, do processo de criação (Cohen, 2013, p.27).

Embora tenha uma característica híbrida, é reconhecida como expressão cênica. Cohen exemplifica que um quadro exibido não pode se caracterizar como performance, mas o quadro sendo pintado ao vivo sim (Cohen, 2013, p.28). Nesse sentido, a performance é determinada por um acontecimento dentro de um instante e um local pontual, no qual o atuante não é precisamente um ser humano, podendo ser um animal, um objeto e até mesmo, uma forma abstrata. Por outro lado, no que concerne ao texto e à presença de uma audiência, o texto deve ser compreendido “no seu sentido semiológico, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais” (Cohen, 2013, p.29), e em relação aos espectadores, o autor considera duas formas cênicas básicas: “a forma estética, que implica o espectador, e a forma ritual, em que o público tende a se tornar participante, em detrimento de sua posição de assistente.” (Cohen, 2013, p.29).

Desenvolvendo um pouco mais sobre a relação da performance com a arte e a vida, Richard Schechner, em “O que é performance?” (2006), discute esse conceito além do campo das artes, mas também nos rituais e na vida cotidiana. Nesse contexto, compreende-se a performance como um “comportamento restaurado”, no qual, tanto na arte, quanto na vida, as ações realizadas precisam ser treinadas e ensaiadas. No caso da vida, entende-se que nossas práticas sociais advêm de anos de prática e treino, ao longo dos quais desenvolvemos nossos comportamentos culturais, sociais e pessoais. Nessa perspectiva, “uma performance acontece enquanto ação, interação e relação” (Schechner, 2003, p.28). Para exemplificar o autor apresenta uma ação da vida cotidiana: uma mãe que procura ensinar o bebê a comer sozinho. Ela faz primeiro a demonstração e leva a colher até a sua própria boca, e então para a boca do bebê. Em princípio, o bebê é o espectador da performance de sua mãe e depois coadjuvante, quando sozinho recolhe a colher e a leva para a boca repetindo a mesma ação. Em síntese, “o comportamento restaurado se trata de ‘eu me

comportando como se fosse outra pessoa', ou 'como me foi dito para fazer', ou 'como aprendi'." (Schechner, 2003, p.32)

Conforme Schechner (2003), existe um limite para o que pode ser caracterizado como performance, e mais, existe uma diferença entre algo que é considerado uma performance e algo que é observado enquanto performance. Por esse ângulo, alguns eventos são facilmente denominados como performance, enquanto outros não são naturalmente colocados nessa categoria. Algo é considerado como performance quando os contextos históricos e sociais, as convenções, os usos e as tradições o definem como tal, dessa forma, os rituais, os jogos, as peças teatrais e até mesmo os papéis desempenhados na vida comum podem ser compreendidos como performances, porque as convenções, o contexto, o uso e a tradição assim os determinam. Em resumo, segundo o autor, não se pode determinar o que "é" performance sem primeiro levar em conta as circunstâncias culturais específicas.

Seguindo a linha de raciocínio da performance como um comportamento restaurado, Diana Taylor, em seu livro *O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas* (2013), explora as tensões entre o arquivo e o vasto repertório de saberes e práticas incorporados nos processos coloniais na América. Diana Taylor desenvolve o conceito de performance como uma prática que não apenas constrói um sentido de identidade, mas também serve como um meio para a transferência de conhecimentos: "seria a performance aquilo que desaparece ou o que persiste, transmitindo por meio de um sistema não arquivado que acabei chamando de repertório?" (Taylor, 2013, p.18). Questionando a visão ocidental que coloca a escrita como lugar do reconhecimento da memória e, até mesmo, como atestado de existência, os estudos da performance, tal como proposto por Taylor, procuram entender como as performances incorporadas têm "um papel central na conservação de memória e na consolidação de identidades letradas, semiletradas e digitais" (Taylor, 2013, p.21), visto que não são todas as pessoas que chegam à "cultura" ou à "modernidade" através da escrita.

A autora reflete sobre a dicotomia entre a palavra escrita e oral, evidenciando que durante os processos colonizadores se deu a distinção entre o que ela denomina como "arquivo" (escrita) e "repertório" (oralidade). O "arquivo" refere-se a documentos duradouros, prédios, ossos, enquanto o "repertório", engloba

performances verbais e corporais. A prática da escrita ganhou força no contexto da América Latina colonial, profissões como: escrivães, escreventes e escritores adquiriram grande importância, pois eram eles os responsáveis por produzirem documentos que legitimavam a posse e existência de bens e direitos. Além disso, essa prática conferia poder excessivo aos clérigos e aos poucos letrados da época. Desse modo, o domínio da escrita possibilitou à Espanha e Portugal, dois centros imperiais europeus, controlarem suas colônias de longe. Em contraste, as práticas indígenas e africanas – como danças, rituais, cantos e culinária, que denomino aqui como práticas incorporadas – foram reprimidas e perseguidas. Consideradas pagãs pela Igreja Católica e pelos conquistadores, essas práticas foram sistematicamente deslegitimadas e destruídas.

Nesse contexto, pensar a performance como uma episteme possibilita ampliar o que consideramos conhecimento: ampliar os saberes para o conhecimento do corpo e da voz, bem como para pensar uma poética vocal e corporal. Segundo Zumthor (1990), a performance é uma chave para conhecer o funcionamento, as modalidades e o efeito das transmissões orais da poesia. Dessa forma, o autor sintetiza e separa a performance em quatro pontos centrais. (1) A performance é reconhecimento, ela realiza e concretiza. (2) A performance se realiza em um contexto cultural e situacional. Assim como para Schechner (2014), (3) a performance é compreendida como um comportamento, uma conduta relativa às normas socioculturais, ou também uma conduta em que o sujeito se apropria, por exemplo, de comportamentos verbais de um grupo que podem ser “interpretados”, ou comportamentos que possuem a qualidade da “reiterabilidade”, nos quais a repetição não é compreendida como redundante, mas como a performance em si. (4) Os conhecimentos transmitidos e a performance estão intimamente relacionados: por meio da performance é transmitido um conjunto de conhecimentos, mas, ao mesmo tempo, esses conhecimentos são também modificados por ela (Zumthor ,1990, p.35). Nessa linha de raciocínio, pensar alguns eventos como performance nos permite reavaliar o que é considerado o próprio conhecimento e, mais do que isso, nos permite considerar o corpo como lugar de sapiências e memória.

O corpo e a voz: performances da oralitura em Leda Maria Martins

Pensando alguns eventos como performance, a poeta, ensaísta, dramaturga e professora Leda Maria Martins, desenvolveu seus projetos de pesquisa focados principalmente nos sistemas religiosos negros. Entre os seus trabalhos mais importantes está *Afrografias da Memória*, livro publicado pela primeira vez em 1997, no qual a autora analisa os Reinados de Nossa Senhora do Rosário. Os Reinados são compreendidos como uma performance da oralitura, isto é, um conhecimento que faz parte de repertórios milenares, falados e cantados, enunciados por mestres da voz e dos ritos:

Aos atos de fala e performance dos congadeiros denominei oralitura, matizando nesse termo a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, “letra”, grafa o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de litura, “rasura” da linguagem, alteração significativa, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas. (Martins, 1997a, p.21)

Nesse sentido, a autora pensa os Reinados como parte de uma formação cultural afro-americana, no qual se reinterpreta as travessias dos negros da África às Américas. Esse evento-rito, criado pelos escravizados e seus descendentes no Brasil entre os séculos XV e XVIII, é uma performance mitopoética que reproduz a narrativa da retirada de Nossa Senhora do Rosário das águas. A história, narrada de diversas formas na oralidade, resume-se em como a santa foi levada para os altares negros. De forma sucinta, conta-se que, ao ser avistada por um grupo de escravizados no mar, a santa foi levada pelos senhores de escravos, que a retiraram do oceano e a colocaram em um altar. No entanto, no dia seguinte, a santa foi vista novamente no mar. Sendo assim, os negros voltaram ao mar com tambores, flores e danças que encantaram a imagem, que então permaneceu nos altares negros. Esse ato tornou a santa uma figura de grande importância para os escravizados e os negros libertos no Brasil.

Esse mito fundador é revivido e recriado nas celebrações dos Reinados, uma manifestação cultural que ocorre em diversos estados brasileiros, com destaque para o estado de Minas Gerais. Em relação à estrutura desse evento, considerado um patrimônio cultural do Sudeste, existem diferentes grupos de dançantes, conhecidos como guardas, cada um com funções, vestes e ritmos distintos, conforme sua linhagem e tradição. Por exemplo, o grupo dos congados

representa a vanguarda, sendo responsável por “iniciar os cortejos e abrir os caminhos, rompendo, com suas espadas e/ou longos bastões coloridos, os obstáculos” (Martins, 2021b, p.122), ou o Congo e o Moçambique que são os responsáveis por retirar a santa da água. Trata-se de uma celebração repleta de cores, cantos, danças, cortejos, falas e tambores, e segundo a análise de Leda Maria Martins, há nessa performance três elementos essenciais que traspassam a rede de enunciação e contribuem para a construção de seu enunciado:

1ª – a descrição de uma situação de repressão vivenciada pelo negro escravizado; 2ª - a reversão simbólica dessa situação com a retirada da santa das águas, sendo o canto e a dança regidos pelos tambores; 3 – a instituição de uma hierarquia e de um outro poder, o africano, fundados pelo arcabouço mítico e místico. (Martins, 2021b, p.123.)

Nessa mesma linha, conforme Martins (2021), quando os negros retiram a santa da água, eles performam um ato de apropriação e de reconfiguração das posições de poder entre brancos e negros. O tambor, fonte do som que dita ritmo e faz pulsar os movimentos do corpo, torna-se aqui uma linguagem, ele é o sopro dos antepassados e, citando a autora, “de forma oracular, prenuncia uma subversão da ordem social, das hierarquias escravistas e dos saberes hegemônicos” (Martins, 2021b, p.123). Esse saber, que até então estava concentrado única e exclusivamente na escrita, é, para Leda Maria Martins, transferido para a natureza sagrada da voz e para o poder do corpo nas tradições afro-brasileiras, influências e reverberações das heranças africanas. Conforme a autora, “o corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, nesse sentido, significa inscrever, repetir, transcribando, revisando” (Martins, 2021b, p.130).

A partir de seus estudos e de sua participação direta nos Reinados, Leda Maria Martins reinscreve a história desse evento-mito deslocando a escrita como único lugar de reconhecimento da memória e postulando a voz e o corpo como local de inscrição de conhecimento. Paralelamente, para além de uma visão limitada da concepção pós-moderna, que reduz essa tradição a um sincretismo e a uma assimilação dos santos católicos por parte dos escravos, Martins demonstra que os escravos “transculturalizaram”, “quilombolizaram” as imagens dos santos católicos dentro de uma cosmologia africana (Grosfoguel, 2012, p.27).

As imagens de Iansã e Iemanjá são transformadas em “Nossa Senhora do Rosário” e “Nossa Senhora” e, sob o disfarce de uma reza aos santos católicos, os escravizados e os afro-brasileiros celebram nos Reinados e Congados, a cosmologia africana em silêncio. E a preponderância do tambor africaniza melodias europeias.

Desse modo, Leda Maria Martins reposiciona a América Latina em uma cena global, não apenas como produtora de cultura, mas também como fornecedora de conhecimento. Ancorada na teoria de comportamento restaurado de Ricardo Schechner, a autora pensa a performance além do teatro experimental, considerando as cerimônias e rituais, provenientes predominantemente de culturas orais, como produtoras de um conhecimento que “se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem” (Martins, 2021b, p.66), permitindo desvendar e resgatar as reminiscências e conhecimentos de uma ancestralidade africana na América, ao mesmo tempo, ressignificando o corpo como signo e significado. Com isso, questiona os conhecimentos hegemônicos que postulam a escrita como garantidora de existência e de veracidade. Desta maneira, tornando-se um exemplo de um “falar-com”, visto que mantém as identidades afro-brasileiros como sujeitos de sua própria história e, em nenhum momento, a descontextualiza (figura 1).

Figura 1: Reinados e Congados, foto por Renata Garbocci.



Fonte: Portal Minas Gerais (2024)

Cecilia Vicuña: Quipu Desaparecido

Por outro lado, a exposição “Quipu Desaparecido” (2018), exposta no museu Brooklyn pela poeta e performer chilena Cecilia Vicuña, concerne a uma representação dos *quipus*, um sistema de registro e de contabilidade andino, feito à base de pelo de alpacas e lhamas, que armazenava compreensões e crenças sagradas para aqueles povos. Esses instrumentos de contabilidade eram de grande importância para o Império Inca, visto que por meio deles eram mantidas informações administrativas e eram perpetuadas histórias contadas através dos nós feitos nos grandes tecidos. No entanto, esse sistema foi praticamente erradicado pelas instituições católicas da ocupação espanhola que acusaram de idolatria o manuseio dos *quipus* e os proibiram sob sua administração. Desse modo, refletindo sobre o apagamento das histórias indígenas e dos espaços em branco deixados pelos processos de colonização, a autora explica que sua reprodução artística dos *quipus* representa os corpos indígenas. Além de fazer uma referência aos corpos indígenas dizimados durante os processos coloniais, a autora que faz parte da geração de poetas chilenos da década de 70 que viveram o golpe militar de Pinochet, uma das piores ditaduras da América Latina, também faz uma alusão aos desaparecidos do regime militar, que acumulou inúmeros crimes contra os direitos humanos e as liberdades sociais durante o regime que durou em torno de dezessete anos.

A proposta da exposição “Quipu Desaparecido” tem como objetivo destacar o desaparecimento do conhecimento associado a uma complexa e antiga tradição têxtil, ao mesmo tempo que celebra o legado cultural dos povos andinos. Ao trasladar esse artefato para os Estados Unidos, uma potência global que tem investido e continua a investir em regimes ditatoriais latino-americanos, a exposição levanta críticas sobre o seu propósito. Ao remover um artefato indígena de seu contexto original, corre-se o risco de transformá-lo em um objeto de museu, resultando, segundo Georges Didi-Huberman, em um “falar-sobre” que equivale a um “falar por” ou “em nome” dos povos indígenas, em vez de um “escrever com” esses povos, que envolveria uma interação mais autêntica e respeitosa (Didi-huberman, 2014 *apud* Escallón, 2020, p. 120). Nesse cenário, esse instrumento ritualístico e de sagrado tecer se torna o que o cineasta italiano Pasolini (Didi-huberman, 2011) nomeia como “vaga-lume”, uma imagem que

desaparece de nossa vista e vai ser percebida em outro lugar, em um lugar em que sua sobrevivência poderá ser observada.

Dessa forma, assim como Pasolini observou nas suas análises do cinema italiano, a imagem do *quipu* combina elementos estéticos, políticos e econômicos, acabando por se transformar em mercadoria. No entanto, essa imagem-mercadoria não é apenas um produto da comercialização, ela representa também uma junção entre a imaginação e a política. Embora a mercantilização seja um destino inevitável atualmente, a imagem do *quipu* também se reinventa como uma forma de sobrevivência.

Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado remanescente. (Didi-huberman, 2011, p.61.)

Neste sentido, a exposição “Quipu Desaparecido” pode ser compreendida dentro do que Didi-Huberman identifica como um “falar-sobre”, embora seja possível que também possa se enquadrar no que ele indica como uma “política das sobrevivências”, em que a imagem oferece algo próximo a “lampejos”, a “conhecibilidade”, ela seria, desse modo, “uma bola de fogo que transpõe todo o horizonte do passado” (Benjamin, 1991, p.348 *apud* Didi-huberman, 2011, p.117). No entanto, segundo o autor, para que essa imagem, que remete a uma experiência interior, funcione como um lampejo para o outro, sua construção, narração e transmissão devem ser feitas de forma ética. Desse modo, a exposição de Cecilia Vicuña (figura 2) levanta alguns questionamentos: (1) “a reprodução dos *quipus* por Vicuña perde seu significado quando está cercada por paredes estrangeiras? (2) “trata-se de apenas uma reprodutividade estética que como mensagem perpetua a convivência entre diferentes realidades (a hegemônica e a indígena)?”. Estas são perguntas difíceis de responder e talvez as respostas sejam ambíguas. Contudo, o que sabemos é que vivemos em um mundo dúbio, em que um está sob holofotes e o outro é atravessado pelo desconhecimento. Nos holofotes, o mundo hollywoodiano e seus atores tratados como divindades, enquanto nas margens temos os “povos-vaga-lumes”, dos quais se sabe muito pouco, povos que precisam lutar para “afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros” (Didi-huberman, 2011, p.155).

Desse modo, deve-se buscar uma representação ética, para que estes povos não percam seu protagonismo e para que a representação desse instrumento potente não perca sua intenção epifânica em encontrar-se com o sagrado e o cosmos andinos. Convertendo-se num gesto de esvaziamento simbólico.

Figura 2: Cecilia Vicuña: Quipu desaparecido.



Fonte: Brooklym Museum (2018)

Considerações finais

Ao refletir sobre como as produções simbólicas transmitem intensamente aspectos da realidade, este trabalho busca evidenciar a dramática colonização intelectual que a América Latina vem tentando superar, para deixar de ser um lugar estudado, e se tornar um lugar que produz pensamento crítico (Mignolo, 1996, p. 683). Segundo Mignolo, é uma situação complexa, visto que, por um lado, nos encontramos com teóricos motivados genuinamente com a situação histórico-social da América Latina, por outro, com teóricos que reproduzem o que Dussel, segundo Grosfoguel (2012, p.22), chama de “uma crítica eurocêntrica do eurocentrismo”.

Nesse contexto, pensando a performance em sua via dupla, procurou-se compreender como integrar os estudos da performance com a área dos estudos culturais, de modo que os trabalhos desenvolvidos possam contribuir para as demandas e desafios da sociedade pós-ocidental. Para isso, foram comparados

dois trabalhos que apresentam diferenças significativas: o de Leda Maria Martins sobre os Reinados e Congados, e o de Cecilia Vicuña sobre os *quipus*. O objetivo foi analisar como essas abordagens podem auxiliar na superação das dinâmicas coloniais ou, alternativamente, se elas acabam transformando certas culturas em símbolos e componentes de um espetáculo multicultural.

Como já discutido anteriormente, as respostas para estes questionamentos não são óbvias e podem ser ambíguas. O trabalho de Leda Maria Martins mantém os agentes participantes dessa manifestação cultural, no caso especificamente os Reinados e Congados, como sujeitos de sua própria história e contribui para uma discussão que expande o que se entende por conhecimento e até mesmo a escrita. Pode ser considerada uma “experiência democrática” (Escallón, 2020, p.131), já que viabiliza uma forma de viver e pensa nas tensões relativas a esse grupo. Por outro lado, o trabalho de Cecilia Vicuña, reduzido a uma representação simbólica, contribui em construir com as imagens uma manutenção da memória, denominando uma arte, uma ausência, uma linguagem. Entretanto, ao descontextualizar e estetizar objetos rituais que são sagrados para os povos andinos, a representação dos *quipus* se reduz a uma captura de sentido, tornando-se espaço para uma representatividade simbólica, e não de escuta.

REFERÊNCIAS

- ANDERMANN, Jenns. Para una hermenéutica de la enemistad: los estudios culturales latinoamericanos y el nuevo fascismo. *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, v.21, n.41, p.79-89, 2017.
- ANTELO, Raúl. Para una archifilología latinoamericana. *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, v.17, n. 33, p. 253-281, 2013.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ufmg, 1998.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Ch`ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizados*. Buenos Aires: Editorial Tinta Limón, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Abreu. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- DUSSEL, Enrique. La filosofía de la liberación ante el debate de la posmodernidad en los estudios latinoamericanos. *Denevires*, v.1, n.1, p.39-57, 2000.
- ESCALLÓN, Byron Vélez. Para uma sobrevivência do latino-americano: encarar a face obliterada da acumulação primitiva. *Revista de Estudos Literários Latinoamericanos*, n.78, p.111-135, 2020.
- GROSGOUEL, Ramón. Descolonizar as esquerdas ocidentalizadas: para além das esquerdas eurocêntricas rumo a uma esquerda transmoderna descolonial. (Trad. Larissa Pelúcio) *Contemporânea: Dossiê Saberes Subalternos*, Berkeley, v.2, n.2, p.337-362, jul-dez. 2012.
- LACLAU, Ernesto. A imanência consegue explicar os conflitos sociais? (Trad. Stelamaris Coser). *Alea*, v.20, n.2, p. 279-289, 2018.
- MARTINS, Leda Maria. *Afografias da memória, o reinado do rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, [s. l], n.26, p.63-81, 2003.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MIGNOLO, Walter. Posocidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de areas. *Iberoamericana*, Santiago de Chile, p.679-696, jul-dez. 1996.
- RIBEIRO, Claudio. "Fronteiras", "entrelugares" e lógica plural: a contribuição dos estudos culturais de homi bhabha para o método teológico. *Estudos de Religião*, [s. l], v.26, n.43, p.12-24, 2012.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, n.12, p.25-50, 2003.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e repertório: performance e memória cultural nas américas*. Trad. Eliana Reis. Belo Horizonte: Ufmg, 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Construcciones simbólicas en el área de la performance y un fomentador de un pensamiento crítico decolonial

RESUMEN

Frente a la dificultad en relacionar las nuevas producciones simbólicas con el fomentador de un pensamiento latinoamericano que se aleje de un discurso inconexo, este trabajo, fundamentado en la perspectiva de los estudios culturales y literarios, en conjunto con los estudios de la performance, propone que las prácticas de performance sean analizadas además de los límites tradicionales de artes escénicas y visuales. Para ese fin, fueron analizados dos trabajos distintos en su configuración, pero convergentes en esencia: la tradición de los Reinados y Congados, con base en los estudios de Leda María Martins, y la exposición Quipus Desaparecidos, de la artista Cecilia Vicuña. La análisis de los Reinados y Congados, a la luz de los estudios de Leda María Martins permite que los agentes participantes de esta tradición sean reconocidos como agentes activos y dueños de su propia historia, reflejando un “falar-con”. En contraste, los quipus desaparecidos de Cecilia Vicuña pueden contribuir en construir con las imágenes un discurso que supone denominar un arte, una ausencia, un lenguaje, pero al mismo tiempo, se caracteriza como un “falar-por”.

PALABRAS CLAVE:

Estudios Decoloniales
Performance
Oralidad
Estudios Culturales
Epistemologías del Sur

SUBMETIDO: 19 de fevereiro de 2025 | **ACEITO:** 16 de agosto de 2025 | **PUBLICADO:** 31 de dezembro de 2025
© fólio – revista de letras 2025. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
