

Semioses dissidentes na criação artística colaborativa ¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?, do Colectivo Ayllu



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 23, v. 1
nov.-dez. 2025
p. 240-269

(Dissident semioses in the collaborative artistic creation ¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?, of the Colectivo Ayllu)

(Semiosis disidentes en la creación artística colaborativa ¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?, del Colectivo Ayllu)

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa¹

Patrícia de Oliveira Iuva²

Fábio Sadao Nakagawa³

RESUMO: Com base na análise da produção colaborativa ¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?, exposta na 35ª Bienal de São Paulo, este artigo objetiva discutir a maneira pela qual o Colectivo Ayllu, formado por um grupo de migrantxs latinoamericanxs residentes na Espanha, constrói uma prática criativa dissidente, ao mesmo tempo em que se contrapõe às narrativas hegemônicas. Segundo nossa perspectiva, isso ocorre a partir da metodologia de criação coletiva e colaborativa proposta pelo Colectivo, na qual se correlacionam distintas singularidades mediante as performances de corpys dissidentes. Com isso, resultado e processo subsistem em estreito vínculo, de modo que a apreensão do painel-tecido implica a articulação de diversos arranjos signícos num continuum semiótico cuja temporalidade espiralar se desdobra na materialização de estratégias de (re)existência ancestral latinoamericana e artística.

PALAVRAS-CHAVE: semiótica das artes; criação artística colaborativa; Colectivo Ayllu; arte latinoamericana; dissidências sexuais e de gênero.

Abstract: Based on the analysis of the collaborative production ¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?, exhibited at the 35th Bienal of São Paulo, this article aims to discuss the way in which Colectivo Ayllu, formed by a group of Latin American migrants residing in Spain, builds a dissident creative practice, while opposing hegemonic narratives. From our perspective, this occurs based on the collective and collaborative creation methodology proposed by Colectivo Ayllu, in which different singularities are correlated throughout the performances of dissident bodies. Therefore, result and process are closely linked, so that the apprehension of the panel-fabric implies the articulation of different sign arrangements in a semiotic continuum whose spiral temporality unfolds in the materialization of Latin American and artistic ancestral strategies of (re)existence.

Keywords: semiotics of the arts; collaborative artistic creation; Colectivo Ayllu; Latin American art; sexual and gender dissidence.

Resumen: A partir del análisis de la producción colaborativa ¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?, expuesta en la 35ª Bienal de São Paulo, este artículo pretende discutir el modo en que el Colectivo Ayllu, formado por un grupo de migrantxs latinoamericanxs residentes en España, construye una práctica creativa disidente a la vez que se opone a las narrativas hegemónicas. Desde nuestra perspectiva, esto se basa en la metodología de creación colectiva y colaborativa propuesta por el Colectivo, en la que diferentes singularidades se correlacionan a través de las performances de corpys disidentes. Así, el resultado y el proceso están estrechamente vinculados, de modo que la apreensión del panel tejido implica la articulación de diversas disposiciones simbólicas en un continuum semiótico cuya temporalidad en espiral se despliega en la materialización de estrategias de (re)existencia ancestral latinoamericana y artística.

Palabras clave: semiótica de las artes; creación artística colaborativa; Colectivo Ayllu; arte latinoamericano; disidencia sexual y de género.

1 Dra. em Comunicação e Semiótica pela PUCSP, profa. permanente do Programa de Pós Graduação em Comunicação (PPGCOM/ UFRB), do Programa de Pós-Graduação em Culturas, Linguagens e Territórios (PPGCULT/ UFRB) e do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade (POSCULTURA/ UFBA). E-mail: regianemo@ufrb.edu.br.

2 Dra. em Comunicação pela UFRGS, profa. do Depto. de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina, no curso de Cinema. E-mail: patiiva@gmail.com.

3 Dr. em Comunicação e Semiótica pela PUCSP, prof. permanente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (POSCOM/ UFBA) e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (POSCULTURA/ UFBA). E-mail: fabiosadao@gmail.com.



Artigo licenciado sob forma de uma licença Creative Commons [Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)

Recebido em 30/06/2024

Aceito em 07/10/2025

1 Introdução

Grupo de pesquisa colaborativo e de ação artístico-política criado por volta de 2017 na cidade de Madri, capital da Espanha, o Colectivo Ayllu é composto por cinco integrantes: Alex Aguirre Sánchez (nascido na cidade de Quito, Equador, em 1973)⁴, Leticia/Kimy Rojas (Guayaquil, Equador, 1969)⁵, Francisco Godoy Vega (Santiago, Chile, 1983)⁶, Lucrecia Masson Córdoba (Ombucta, Argentina, 1981)⁷, e Iki Yos Piña Narváez Funes (Caracas, Venezuela, 1984)⁸. Trata-se de um grupo de migrantxs antirracista e decolonial (ou anticolonial), motivado pelas ações relativas às dissidências sexuais e de gênero e que “propõe uma crítica à supremacia branca e à ideologia heteronormativa colonial europeia” (35ª Bienal de São Paulo, 2023).

Ayllu é uma palavra do idioma ameríndio Quéchuá (ou Quíchua) “falado por mais de 10 milhões de pessoas espalhadas pela região andina, do sul da Colômbia ao norte do Chile, e pela diáspora boliviana” (Centro Brasileiro de Estudos da América Latina, 2020, p.79). Na tentativa de compreender o conceito nomeado pela palavra *ayllu*⁹ em algumas crônicas do século XVI e início do XVII, Ana Raquel Portugal (2009) afirma que, no período pré-colonial, o *ayllu* referia-se ao modo de configuração de um grupo indígena por meio de laços de parentesco e reciprocidade produtiva (estando ou não em um espaço territorial delimitado), ao mesmo tempo que funcionava como “símbolo do inconsciente coletivo andino, a unidade simbólica mítica, social, econômica e política” (Portugal, 2009, p.32).

No período colonial do vice-rei Toledo, o *ayllu* passou a ser identificado pelo espaço territorial que aglutinava diferentes etnias indígenas com a intenção de funcionar como “núcleo

4 Alex Aguirre Sánchez fez o mestrado em Imigração na Universidad Carlos III de Madrid. É terapeuta em Psicologia Gestalt Humanística (Felipa Manuela, 2023) e “activista sudaca transfeminista y antirracista ecuatorianx” (SESCSP, 2021).

5 Leticia/Kimy Rojas é doutora em Sociologia e Antropologia pela Universidad Complutense de Madrid (UAM) e “activista trans, cuerpe no binario (enchaquirade) y migrante” (Rosa, 2023, p.5).

6 Francisco Godoy Vega é doutor em História da Arte e Cultura Visual pela UAM. Artista, poeta QPOC (Queer Person of Color) e escritor. Publicou recentemente, em 2023, o livro *Usos y costumbres de los blancos* pela editora Pensare Cartonera.

7 Lucrecia Masson Córdoba é “activista antirracista y transfeminista, trabaja con el tema de los cuerpos disidentes (gordura/belleza/funcionalidad, feminismos y decolonialidad)” (Martínez, 2022). Pesquisadora transdisciplinar, artista e escritora, atualmente desenvolve sua pesquisa de doutorado em Filosofia na Universidad de Zaragoza (UNIZAR).

8 Iki Yos Piña Narváez Funes é escritora, artista performática visual, “Parchita, no binarix, afrocaribeñx, diaspóricx-transfronterizx” (Funes, 2021). Realizou seu mestrado em sociologia (no Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas) e em Estudos Críticos (no Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba) e na Universidad Autónoma de Barcelona UAB).

9 É importante ressaltar a existência de muitos estudos no campo da antropologia e da história cultural que buscaram compreender o *ayllu* desde o seu funcionamento, seu conceito e suas diferentes representações em documentos e crônicas feitas por espanhóis e indígenas em momentos históricos distintos. Nosso objetivo é sintetizar as noções que o vocábulo assume em diferentes períodos até sua concepção contemporânea de comunidade, a fim de cotejarmos com a denominação do Colectivo artístico-político aqui analisado.



produtivo e passível de controle” (Portugal, 2009, p.33). Dessa maneira, deixou de ser percebido como um sistema de parentesco andino imerso numa espacialidade simbólica e sistêmica para transformar-se em uma comunidade circunscrita num espaço físico, “conforme os moldes europeus de aldeia detentora de um espaço territorial demarcado” (Portugal, 2009, p.45). Com isso, o *ayllu* converteu-se em estrutura beneficiadora da política colonial espanhola.

Contida na concepção do “*ayllu* colonial” (Portugal, 2009), a ideia de “organização comunal indígena” foi resgatada e relacionada à noção contemporânea de *ayllu* por diferentes intelectuais, tais como Hildebrando Castro Pozo e José Carlos Mariátegui, como forma de colaborar com a luta da *comunidade*¹⁰ ao direito e à demarcação das terras indígenas (Portugal, 2009, p. 103). Já em relação à ideia do “*ayllu* pré-hispânico” (Portugal, 2009), sua noção contemporânea substituiu as relações de parentesco pelo “sentido comunitário do *ayllu*” (Portugal, 2009, p.103).

Ao nomear-se como *Ayllu*, o Colectivo parece, em parte, dialogar com o sentido do *ayllu* pré-hispânico, articulado como “o símbolo da união de uma família extensa” (Portugal, 2009, p.13). No entanto, afasta-se da concepção de família por vínculo de parentesco para se constituir como família unida por meio de outras relações, por exemplo, de natureza artística, política e/ou cultural. Nesse sentido, o nome eleito aproxima-se da noção contemporânea de *ayllu*, a qual se volta para a ideia de união de diferentes por meio de traços em comum.

É por isso que o Colectivo, em entrevista concedida a Ana Luisa González, intitulada “Como curar a ferida colonial?”, se autodeclara uma “‘comunalidade’ de dissidentes” e “uma família na Diáspora, uma família escolhida e dissidente do projeto civilizacional branco e heterossexual. Uma família de indígenas e afrodescendentes com os pés no Estado racista espanhol” (Colectivo *Ayllu*, 2021) que não vislumbra, no continente europeu, a possibilidade de apagamento do passado em busca de uma pretensa ascensão a outra e diferente forma de vida. Ainda com relação a isso, na mesma entrevista, o Colectivo *Ayllu* afirma:

Nossas criações podem traçar outras rotas de fuga das narrativas hegemônicas, brancas, heterossexuais e cisgenéricas que nos intoxicaram. Reescrever a história não é apenas “reescrever” em seu sentido literal, mas abrir espaços coletivos para a circulação das vozes e histórias incorporadas, de memórias de nossas avós, de comidas, de cheiros, de lembranças que inclusive nem sabíamos que tínhamos, porque o projeto branco sempre quis sua eliminação (Colectivo *Ayllu*, 2021).

10 Para Portugal (2009), ao percorrer os estudos de historiadores, antropólogos e etno-historiadores, é possível compreender que a relação do *ayllu* com a concepção de comunidade ganha força a partir do movimento indigenista peruano, que buscava assegurar a demarcação de terras indígenas. No entanto, é necessário destacar que a ideia de comunidade se instaura com o período colonial, quando as relações de parentesco dão lugar às relações circunscritas por um território. Caberá aos estudos contemporâneos reelaborar a noção de comunidade indígena ao resgatar as relações para além do espaço físico.



Tendo em vista essas “outras rotas de fuga” interessa-nos, neste artigo, discutir a maneira pela qual esse posicionamento se materializa na criação colaborativa intitulada *¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?*, realizada pelo coletivo para a 35ª Bienal de São Paulo, ocorrida em 2023. Segundo nossa conjectura, por meio dela, torna-se possível apreender uma série de práticas criativas dissidentes, a começar pela metodologia de trabalho utilizada pelo grupo, a qual diz respeito a uma forma muito específica de “fazer” e/ ou “ação”.

Em consonância com Gell (2020, p.12), entendemos que “a arte consiste no *fazer*” – ainda que, conforme veremos adiante, o Colectivo Ayllu não defina seu trabalho como “arte” o que, inclusive, oferece um importante indicativo desse posicionamento – sendo que, nesse “fazer”, constroem-se formas de constituição de “mundos possíveis” a partir de “bifurcações imprevisíveis” e “aberturas problemáticas” (Lazzarato, 2006, p.156). A referida criação igualmente nos permite aventar sobre os processos compositivos disruptivos que caracterizam as práticas artísticas identificadas como sudakas que, por sua vez, implicam a própria ressignificação daquilo que se entende por sudaka.

Nascido num bairro pobre e periférico de Santiago (Chile), o integrante do Colectivo Ayllu Francisco Godoy Vega – envolto com o pensamento diaspórico e decolonial – nos ajuda a compreender uma das estratégias de crítica e desconstrução do olhar europeu sobre o outro quando, por exemplo, problematiza e desnaturaliza o termo “sudaka”, utilizado pelos espanhóis para nomear os imigrantes da América do Sul. De acordo com Vega (2024), foi na década de 70 que “sudaka” foi utilizado, na Espanha, como nome comum delegado aos exilados políticos das ditaduras da Argentina, do Chile e do Uruguai, o que implica dizer que o “sudaka exilado” estava, na maioria das vezes, relacionado ao “intelectual, de esquerda, de classe média alta e branco” (Vega, 2024)¹¹.

Muito distinta é a conotação atual do termo, considerando o contexto de uma Espanha cada vez mais eurocêntrica, cujos marcos principais foram a sua entrada na União Europeia, em 1986, e a sanção de sua primeira Lei de Imigração (Ley de Extranjería), em 1985, que “tinha um caráter puramente restritivo e o seu primeiro efeito foi condenar à irregularidade milhares de migrantes que viviam no país” (Sainz, 2020)¹². Para Vega (2024), é nesse novo contexto que “o sudaka vai virar panchito, machupichu, [...] vai ficar mais moreno e mais próximo à concepção do indígena que se produziu na Espanha desde o século XVI”, ou seja, esse “não é o sudaka que parece bom

11 No original: “sudaca exiliado” e “intelectual, de izquierdas, de clase media-alta y blanco” (Vega, 2024).

12 No original: “un carácter puramente restrictivo y su primer efecto fue condenar a la irregularidad a miles de personas migrantes que vivían en el país” (Sainz, 2020).



ter no seu espaço de trabalho, uma vez que ter um argentino ou um chileno branco no seu espaço de trabalho confere-lhe um valor multicultural, mas ter um panchito tira-lhe o valor simbólico” (Vega, 2024)¹³.

Indo do pólo positivo ao seu oposto, a crítica feita ao nome “sudaca” demonstra a escala de valores que vai do imigrante aceitável ao imigrante indesejado. Por trás disso, mascara-se um instrumento de identificação sob o poder e o controle de quem se considera europeu. Paralelamente a essa perspectiva, práticas artísticas e colaborativas dxs migrantxs dissidentes em solo europeu, como é o caso do Colectivo Ayllu, explicitam justamente este lugar do “diferente” e/ou indesejado com relação à perspectiva eurocêntrica para construir outras formas de estar no mundo. É o que discutiremos adiante.

2 A metodologia de criação coletiva e colaborativa da comunalidade de dissidentes

O maior evento de arte contemporânea do hemisfério Sul e das Américas, a 35ª Bienal de São Paulo contou com 121 participantes e, aproximadamente, 1.100 produções artísticas de diferentes linguagens. Realizada de setembro a dezembro de 2023, a exposição trouxe uma proposta curatorial colaborativa descentralizada¹⁴, tensionando as práticas criativas desde a sua concepção. Em conjunto com os assistentes e o conselho curatorial, Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel conceberam a edição “a partir de um exercício conceitual que se reflete em nossa própria formação e prática curatoriais. Nós nos reunimos para criar um grupo horizontal, sem a hierarquia de um curador-chefe ou a homogeneidade de um coletivo” (Lima; Kilomba; Menezes; Borja-Villel, 2023, p.12). Assim surgiram as *Coreografias do impossível* que, longe de ser apenas um tema, reporta-se à expansão de processos e perspectivas colaborativas sobre a criação artística.

O Colectivo Ayllu esteve presente na 35ª Bienal com dois painéis-tecidos, compostos por tessituras de diferentes tamanhos, texturas e espessuras, e que igualmente continham intervenções de distintos tipos de materiais. O painel ¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego? (fig. 1) – objeto deste estudo – foi constituído por escritos, serigrafias e bordados

13 No original: “En ese contexto, el sudaca va a devenir panchito, machupichu, [...] va a ser más morenito y se va a parecer más a la concepción del indio que se creó en España desde el s. XVI” e “No es el sudaca que queda bien tener en tu espacio laboral, porque tener un argentino o un chileno blanco en tu espacio laboral le da un valor multicultural, pero tener un panchito le quita valor simbólico” (Vega, 2024).

14 Os integrantes do coletivo responsável pela 35ª Bienal foram: Diane Lima, curadora independente, escritora e pesquisadora; Grada Kilomba, artista multidisciplinar, escritora e teórica; Hélio Menezes, antropólogo, crítico e pesquisador, Manuel Borja-Villel, historiador da arte. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/conheca-o-projeto-curatorial-da-35a-bienal-de-sao-paulo/>. Acesso em: 26 junho 2024.



variados, com dimensões de 320 x 845 cm¹⁵. De acordo com o texto/ legenda que o acompanhou, no processo criativo o grupo utilizou a “metodologia que envolve a escuta e a aprendizagem coletiva” para dar materialidade a uma de suas principais motivações, “o ato de transmitir, sentir e transmutar como uma experiência política e produtora de contra-narrativa” que, no caso, se volta contra a história cis-hetero-patriarcal vinculada à supremacia branca.

Figura 1: Painel-tecido ¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?, em exposição na 35ª Bienal de São Paulo.



Fonte: fotografia do autor.

Importante ressaltar que, em todo processo dialógico, o escutar o outro, como bem caracteriza Byung-Chul Han (2022), não é um ato passivo, pois, de alguma maneira, quem escuta convida o outro a se expressar, uma vez que “o escutador é um espaço de ressonância no qual o outro *fala livremente*” (Han, 2022, p.124, grifos do autor). Além disso, há uma dimensão política no ato de escutar como uma “participação ativa na existência do outro e também no seu sofrimento” (Han, 2022, p.130) quando tal ato promove a constituição de uma comunidade contra os processos de dominação, formando assim uma “comunidade política de escutadores” (Han, 2022, p.131).

A metodologia da escuta e do aprender com o outro não foi desenvolvida a partir dos painéis-tecidos expostos na Bienal de São Paulo, pois foi empregada e aprimorada em outras produções colaborativas do Colectivo Ayllu. É o que ocorreu, por exemplo, na primeira vez que o Colectivo esteve no Brasil, em 2021, para participar da 3ª edição de Frestas – Trienal de Artes –, intitulada “O rio é uma serpente”, promovida pelo SESC São Paulo e realizada no SESC Sorocaba

15 O segundo painel-tecido, de tamanho 290 X 390 cm, foi resultado da oficina “Bordar-Lands: las cartas son el tejido”, que contou com a participação de várixs colaboradorxs.

no período de 21 de agosto 2021 à 30 de janeiro 2022, que envolveu a participação de 53 artistas e coletivos de diferentes nacionalidades.

Para a criação artística da Trienal, o Colectivo contou com a colaboração de pessoas e grupos de países como Brasil, Equador, República Dominicana, Paraguai, Argentina, Chile, México e Colômbia. Juntos, construíram um arquivo material denominado “Sete mil rios nos comunicam” que reúne, numa publicação online, textos, poesias, performances, desenhos, vídeos, curta-metragem, vídeo-arte, litografia, etc. Trata-se de um “arquivo material criado por uma comunidade epistêmica conectada através de sete mil rios que rompem as lógicas espaço-temporais dos territórios que o ocidente ordenou” (Colectivo Ayllu, 2021).

A produção apresentada no evento do SESC foi resultante de oito encontros online entre o grupo e colaboradorxs que ocorreram antes da Fresta, no período de 14 janeiro à 4 de março de 2021, por meio da terceira edição do Programa Orientado às Práticas Subalternas (POPS), idealizado pelo próprio grupo e que opera como um espaço de crítica anticolonial e criação coletiva.

Na época, em entrevista concedida à revista Contemporary And América Latina (C&AL), quando questionado sobre os seus princípios, o Colectivo Ayllu respondeu que atuava como “uma *comunalidade* de dissidentes que quer escapar do sistema de criação individual e promover uma ruptura com a disciplina artística e a estética ocidental. Nossas formas e estéticas não dialogam com os códigos de arte da supremacia branca” (Colectivo Ayllu, 2021, grifo do autor).

Nesse sentido, nota-se um modo de criação cujo processo é tão ou mais importante que o resultado, de modo que a interação e a relação de alteridade ocorrem entre todxs xs envolvidxs. Por isso, entendemos as práticas coletivas e colaborativas do Colectivo Ayllu como performances, em consonância com o pensamento de Richard Schechner (2006) e Leda Maria Martins (2021): de um lado, a performance é ampla e inclusiva, abarcando ações que requerem a presença viva de pessoas para a sua realização e/ou fruição (tal como acontece nos encontros e oficinas realizadas pelo Colectivo Ayllu); por outro, a performance constitui uma lente metodológica, pois nos permite ler “simultaneamente um processo, uma prática, uma episteme, um modo de transmissão e um meio de intervenção no mundo” (Martins, 2021, p.39). Assim, as performances atuam como meio de transferência, comunicando conhecimento social, memórias e identidades mediante a realização de ações reiteradas.

Envolvendo a escuta, a aprendizagem e a ação mútua, a criação coletiva e colaborativa (presente em todos os trabalhos desenvolvidos pelo Colectivo Ayllu) funciona como um contra-dispositivo com relação à ideia de obra tanto como produto e índice da autoria do pensamento de um artista iluminado criativamente, quanto resultado a ser alcançado pelo processo criativo.



Com isso, coloca-se contrária à dominância da lógica vinculada à perspectiva teleológica, a qual possibilita que a obra alcance certa autonomia ao se afastar e superar o processo que a originou, ou seja, sua instância de enunciação.

Por outro lado, a criação colaborativa do grupo parece se aproximar da ação de ruminar, modo pelo qual Lucrecia Masson Córdoba, integrante do Colectivo Ayllu, define sua forma de apreender, processar e configurar o mundo, em seu texto intitulado *Epistemologia Ruminante* (2021). Consciente de que a fala do colono sobre o colonizado, ao associá-lo a um animal, o desumaniza, Lucrecia utiliza a própria linguagem zoológica para confrontar esse discurso de ódio, pois, “o colonizado ri quando se descobre animal nas palavras do colonizador” e, por isso, afirma: “sou a vaca”, uma vez que “busco na animalidade minha própria enunciação. Sou um ruminante e ousa desafiar os limites que foram (im)postos ao meu corpo e à minha humanidade” (Córdoba, 2021, p.123).

Como enfatiza Taylor (2013), o processo colonizador não pode ser dissociado de dois aspectos, ambos intrinsecamente relacionados: primeiro, o desprezo com relação às performances dos povos originários, vistas como formas primitivas e “selvagens” de interação e, portanto, incapazes de produzir uma episteme; segundo, o caráter idólatra associado a essas formas expressivas, às quais se vinculavam crenças religiosas pagãs. Paralelamente, não se pode desconsiderar o ambiente comunicacional vinculado ao colonizador, caracterizado pela supremacia exercida pela escrita alfabética – até mesmo pela perenidade dessa forma de registro, diferente da efemeridade da performance –, vista por ele como o único código passível de produzir um conhecimento realmente válido.

Como decorrência das formas lógicas e abstratas de raciocínio incitadas pela escrita (McLuhan, 1972), constrói-se a radical separação entre natureza e cultura, aliada a outras como “verdadeiro/ falso, visível/ invisível” (Taylor, 2013, p.73), que muito contribuem para construir a perspectiva do colonialismo e “justificar” suas formas de ação. Muito distinta é a cosmologia relacionada aos grupos nativos das américas que, por sua vez,

não admitiam nenhuma distinção ontológica entre criação humana e não humana (isto é, ritual/ “natureza”). Ao invés disso, para os méxicas a criação humana participava do dinamismo da ordem cósmica. A natureza era ritualizada assim como o ritual era naturalizado [...] Esse conceito tem pouco a ver com as teorias da representação, mimese ou isomorfismo que subscrevem a separação entre ‘o original’ e o que se afasta ligeiramente. As performances – rituais, cerimônias, sacrifícios – não eram “apenas” representações, mas (entre outras coisas) apresentações para os deuses como formas de débito-pagamento. Elas constituíam não só o *é*, mas também o *como se*. Essas performances eram certamente também políticas - elas cimentavam e tornavam visível a ordem social, rompendo o universo conhecido [...] (Taylor, 2017, p.73-74).

Segundo a perspectiva discutida por Taylor, pela performance confere-se materialidade a



um modo de estar no mundo em que a cisão entre o humano e o não humano inexistente, de modo que os gestos – e a comunicabilidade deles resultante – realizados pelo corpo exercem um papel central. Tal é, a nosso ver, a episteme subjacente à *Epistemologia Ruminante*, pois é pela performance que o humano “se faz animal” – como afirma Lucrecia, “sou a vaca” – do qual resulta a constituição de uma prática dissidente por si, sobretudo quando contraposta ao ponto de vista lógico-colonial.

Por sua vez, esse fazer não se dissocia do ambiente cultural da oralidade ao qual a performance encontra-se diretamente relacionada, visto que, como Zumthor (1993, 1997) afirma, tal ambiência não é constituída apenas pelo que é vocalizado, ao contrário: reporta-se à toda gestualidade que não apenas acompanha a voz, mas que a antecede e que, muitas vezes, pode dela prescindir. E, como “captar uma performance, no instante e na perspectiva em que ela importa, mais como ação do que pelo que ela possibilita comunicar” (Zumthor, 1993, p.219) exige necessariamente a presença do outro, logo, não se pode desconsiderar a maneira pela qual ela potencializa formas coletivas de associação e, por consequência, de diálogo.

Da mesma forma que a oralidade, diálogo não implica vocalização, mas uma atitude responsiva (Bakhtin, 1997) ativa, mesmo que nada seja dito, em que os interlocutores se colocam em interação e “livre troca” (Zumthor, 1993, p.222) com aquilo que é performado, de modo que o “ouvinte não é necessariamente destinatário”, como exemplo, “os cantos africanos de elogio do chefe lhe são destinados, mas o povo inteiro é receptor deles e, virtualmente, co-autor” (Zumthor, 1997, p.243).

Por isso, o ruminar como ato político será sempre uma ação coletiva de interação e diálogo que possibilita a construção de ferramentas e dispositivos contra as formas de opressão, sendo que “essas ferramentas não são algo ao qual se chega, mas que está em constante construção” (Córdoba, 2021, p.124). Com isso, a invenção política enfatiza o processo que também é produto pois, como Zumthor afirma, a “performance configura a experiência, mas ao mesmo tempo é a própria experiência” (1997, p.247), além disso, será sempre promovida por aqueles que, de alguma forma, sofrem ou sofreram um dano, ou seja, os precários, pois “o ruminante é precário, e, como precário, desafia o futuro” (Córdoba, 2021, p.124).

Nota-se assim que a metodologia de trabalho do Colectivo Ayllu, a qual se constitui pela performance/ prática de criar, envolve necessariamente um fazer coletivo que não pode ser dissociado do processo de configuração do painel-tecido ¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?, visto que a ação que o gerou igualmente o constitui, sobretudo se considerarmos o uso de uma epistemologia que retoma práticas ancestrais. Trata-se de um arranjo combinatório entre diferentes, no qual cada individualidade se apresenta como um mundo



e todas elas atuam de forma comunitária. Vejamos como isso se configura na materialidade do painel.

3 O painel-tecido como *continuum* semiótico das produções colaborativas do Colectivo Ayllu

Figura 2: Fragmentos do painel-tecido. Da esquerda para a direita temos Fig.2a, Fig.2b, Fig2.c.



Fonte: fotografia do autor.

No painel-tecido ¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?, articula-se um entrelaçamento imagético de algumas criações, ações e práticas propostas pelo Colectivo Ayllu, o qual nos permite apreender a relação sistêmica e mnemônica entre suas produções colaborativas, tais como a tarde poética *Escupir la rabia*, as jornadas do *No son 50, son 500 años de resistencia* e o livro *Devuélvannos el oro. Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales* (2018) (figura 2 a, b, c). Trata-se de uma criação resultante não apenas de outras produções, mas também de um modo de ser e estar no mundo, um modo de existência e “de experiência coletiva de corpxs migrantes y críticxs com o regime político da branquitude” (Colectivo Ayllu, 2018, p.5).

Ao percorrermos o painel-tecido, nos deparamos com a frase serigrafada *Escupir la rabia* (Figura 2a) costurada sobre um pedaço de tecido colorido em estilo gráfico de arte indígena asteca. Na frase, a palavra “escupir” aparece na cor azul e o restante dela está num degradê que vai do tom amarelo até atingir a tonalidade vermelha, de modo a associar, visualmente, a ideia de raiva com o fogo. Tal imagem remete ao evento, organizado pelo Colectivo Ayllu, denominado *Escupir la rabia: Tarde de poéticas monádicas*, um encontro poético e performático que aconteceu no dia 28 de dezembro de 2017, no Centro de residências artísticas de Matadero Madrid¹⁶ e que também

¹⁶ Página da internet: <https://www.mataderomadrid.org/>. Contato de redes sociais: <https://www.instagram.com/residenciasmatadero/>. Acesso em: 26 junho 2024.



contou com diferentes colaboradorxs¹⁷. No evento, objetivou-se utilizar a poesia como ferramenta para “reconstruir nossas memórias arrasadas pelo colonialismo e a supremacia branca”, de modo que ela funciona como “contra-narrativas ao colonialismo” (Matadero Madrid, 2017)¹⁸ e, em específico, também como

[...] respostas à violência da Ley de Extranjería, histórias das comunidades afro no Reino da Espanha, desmemória das relações afetivo-sexuais com a branquitude, inversões do corpo magro e ideal imposto pelo colono e recuperações do conhecimento quéchua ofuscado pelo império espanhol, entre outros assuntos. (Matadero Madrid, 2017)¹⁹.

A tarde performática com a criação de poesias (in)submissas irrompe como uma grafia de restauração e (re)existência de sujeitxs colonizadxs frente à repressão histórica, demonstrando que esse grafar diz respeito a uma experiência corporificada e a um saber encorpado que, nesses corpos em performance, encontra seu lugar e ambiente de inscrição (Martins, 2021, p.36). Para Martins (2021), isso só é possível porque, para além de um domínio da escrita imposta pelos colonizadores, os colonizados carregam em seus corpos um saber aurático, uma espécie de *corpora* do conhecimento. *Esculpir la rabia* manifesta-se, portanto, como caligrafia rítmica, remetendo à tarde performática, ao mesmo tempo em que aponta para um movimento, uma ação do presente e do futuro daquelxs que não se sujeitam ao regime moderno-colonial de gênero e xenófobo. Nestes gestos de grafar frases e imagens no painel-tecido, pelos quais há o agenciamento das vozes e dos corpos dissidentes do Colectivo Ayllu, ocorre a resignificação de feridas históricas como modo de (re)existir no mundo.

No exercício de escaneamento da instalação localizamos, na parte superior ao lado direito do painel ¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?, um tecido serigrafado com a imagem do cartaz promocional da criação colaborativa intitulada *No son 50, son 500 años de resistencia: sexualidades abominables, ancestrales Y placenteras* (figura 2b). A figura refere-se às jornadas realizadas em Madri, entre 26 e 28 de junho de 2009, no Centro de Residências Artísticas

17 Os poemas e performances foram realizados pelo Colectivo Ayllu em colaboração com Sofia Perdomo Sanz, Vicky Paz (Rioko Fotabon), Yeison F. García López, Leo Zelada (acompanhado de Jorge Valverde), Angelo Mst, Nayare Rouge, Caborca Lynch, Gabriela Contreras e Ahmed la Sudanesa Nayare Rouge. Disponível em: <https://www.mataderomadrid.org/programacion/esculpir-la-rabia>. Acesso em: 26 junho 2024.

18 No original: “[...] reconstruir nuestras memorias arrasadas por el colonialismo y la supremacía blanca” e “contra-narrativas al colonialismo” (Matadero Madrid, 2017).

19 No original: “[...] respuestas a la violencia de la Ley de Extranjería, relatos de las comunidades afro en el Reino de España, desmemorias de las relaciones sexo-afectivas con la blanquitud, inversiones del cuerpo delgado e ideal que impuso el colono y recuperaciones del conocimiento quechua opacado por el imperio español, entre otros asuntos” (Matadero Madrid, 2017).



de Matadero²⁰. Elas foram idealizadas pelo Colectivo Migrantes Transgresorxs, grupo constituído a partir de 2009 por “pessoas racializadas, migrantes, negres, refugiades diverses com distintas identidades sexuais e de gênero” (Migrantes Transgresorxs)²¹, no qual também atuava boa parte dxs integrantxs que, posteriormente, criaram o Colectivo Ayllu. Trata-se, assim, de uma produção que recupera não somente uma memória histórica da colonização, mas também a trajetória do próprio coletivo.

As jornadas objetivaram celebrar e refletir acerca dos 500 anos da morte do explorador espanhol Vasco Núñez Balboa que, em 5 de outubro de 1513, dias após a descoberta do Oceano Pacífico, “ordenou a morte de várias centenas de indígenas panamenhos na aldeia de Quarequa, incluindo cerca de quarenta que praticavam a sodomia” (Navarro Espinach, 2014, p.32)²². Também é importante ressaltar que o colonizador espanhol mandou matar o irmão do rei de Quarequa e outros homens jovens depois de encontrá-los “vestidos em roupas femininas, sem pelos e adornados de forma afeminada” (Navarro Espinach, 2014, p.32)²³.

Face a toda crueldade e genocídio contra corpos e identidades constituídas por uma lógica não eurocêntrica (que ainda persiste no mundo contemporâneo), o Colectivo buscou ressignificar a comemoração dos 500 anos da morte de Balboa por meio da celebração aos “500 anos de resistência”, de modo a colocar-se contra a “imposição da heteronormatividade pelo homem branco europeu sobre os corpos racializados de nossos territórios colonizados” (Diario de Madrid, 2019).

Ainda com relação ao tecido serigrafado com a imagem do cartaz das jornadas, nele foi sobreposto um pequeno pedaço de pano azul com a frase *Amasar narrativas inapropriadas*, escrita e desenhada com letras em vermelho, contornadas em preto e com bordas brancas (figura 2b). A frase corresponde à oficina de exercício de escrita colaborativa de narrativas, intitulada *Amasar narrativas (in)apropriadas, infectas, fronterizas*, realizada no dia 2 de março de 2017 na Biblioteca Bellas Artes da Universidad Complutense de Madrid, que contou com a participação

20 Essa criação colaborativa contou com o lançamento e a apresentação do livro *No son 50, son 500 años de resistencia* (mesmo nome das jornadas), o desenvolvimento da oficina de escrita ativista e produção crítica, o debate feito com Jota Mombaça (ensaísta e performer do Brasil), uma festa com a participação de Dj Atropeshadora, Dj Riri, Dj Kala e com diferentes conferências proferidas por colaboradorxs convidadxs.

21 No original: “[...] personas racializadas, migrantes, negres, refugiades diverses con distintas identidades sexuales y de género” (Migrantes Transgresorxs).

22 No original: “el 5 de octubre de 1513, días después del descubrimiento del Océano Pacífico, Vasco Núñez de Balboa mandó matar a varios cientos de indios panameños en la aldea de Quarequa, entre ellos unos cuarenta que practicaban la sodomía” (Navarro Espinach, 2014, p.32).

23 No original: “[...] vestidos con ropa de mujer, lampiños y adornados de un modo afeminado” (Navarro Espinach, 2014, p.32).



de algunxs integrantxs do Colectivo Ayllu e outrxs colaboradorxs²⁴ e se configurou como uma ação de rebeldia dxs corpxs terceiro-mundistas (Biblioteca Complutense, 2017), pois, de acordo com o grupo proponente: “ninguém nos deu permissão para escrever, ninguém nos deu permissão para chegar, para cruzar fronteiras de sexo e gênero, ou muros de arame farpado. Não queremos permissão em lugares ‘legítimos’ para escrever, falar” (Biblioteca Complutense, 2017)²⁵.

A sobreposição do pequeno tecido azul com a frase *Amasar narrativas inapropriadas* no tecido serigrafado do cartaz das jornadas funciona não apenas como uma maneira de lembrar os trabalhos elaborados anteriormente, na época da formação do Colectivo Ayllu mas, sobretudo, dá visibilidade ao fazer colaborativo e coletivo do grupo pelo diálogo entre suas criações. Haja vista, por exemplo, o intuito de ressignificar e ir de encontro à narrativa oficial relacionada ao explorador Balboa, pelo qual ocorre a formulação de outras narrativas (in)apropriadas. Assim, uma criação interage e se expande na outra, pois cada uma não se constitui como um fim, mas como um meio, quase uma espiral – um *continuum* de sentidos e temporalidades. Nesses trabalhos, assim como nos demais, há um desejo que parece persistir e que, na época da oficina de escrita, foi sintetizado pelo grupo com a seguinte afirmativa: “queremos presença na memória, resgate ancestral, queremos sovar nossas próprias memórias, narrativas opacas e marginais, narrativas bastardas” (Biblioteca Complutense, 2017)²⁶. Percebemos um princípio que pulsa pelas criações do Colectivo, o da ancestralidade, o qual implica uma concepção espiralar do tempo. Em outras palavras: a cada encontro, painel-tecido, performance, poesias e oficinas, o Colectivo Ayllu encontra formas de expressar uma “temporalidade transiente, o ilimitado passado, *per si* composto de presente, passado e futuro acumulados” (Martins, 2021, p.58).

Esse princípio se materializa, também, no canto superior esquerdo do painel em um tecido preto que contém a frase “Devolvamos o ouro”, bordada na cor dourada. Além disso, outros dois fragmentos foram bordados: um pedaço pequeno de pano vermelho com a frase redigida em preto “existimos y resistimos” e um tecido com a estampa da figura de um felino, representando o jaguar ou onça-pintada (maior felino da mesoamérica) que, possivelmente, tem relação com a figura do

24 A oficina *Amasar narrativas (in)apropiadas* foi coordenada por Piña Narvaéz e Nando Dorrego Carreira e contou com a participação de Francisco Godoy Vega e Lucrecia Masson (integrantxs do Colectivo Ayllu), Katherine Castrillo, Jota Mombaça, Toni Toni, Yuderlys Espinosa Miñoso, Sol de Aguas, Duen Sacchi, Michelle Mattiuzzi, Fannie Sosa, Fátima Guariota, Óscar Hernández, Luísa Tapajós, Leticia Rojas, Fernanda Guaglianone, Sol Prado, Cus Cus, Anderson Feliciano, Lia Garcia e Val Flores.

25 No original: “Nadie nos dio permiso de escribir, nadie nos dio permiso para llegar, para pasar fronteras sexogenéricas, ni muros alambrados. No queremos permisos en lugares “legítimos para escribir”, para hablar” (Biblioteca Complutense, 2017).

26 No original: “Queremos presencia en la memoria, rescate ancestral, queremos amasar nuestros propios recuerdos, narrativas opacas y laterales, narrativas bastardas” (Biblioteca Complutense, 2017).



Chuquichinchay, que será explicitada no próximo item (figura 2c).

A versão em espanhol da frase em dourado corresponde ao título do livro de autoria do Colectivo Ayllu, *Devuélvannos el oro. Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales*, lançado em 2018. Trata-se de um trabalho resultante da reflexão de um ano de atuação do coletivo, que contou com a colaboração de textos de outrxs autorxs por meio de registros poéticos, ensaísticos e visuais²⁷. O ouro não apenas se refere ao metal precioso roubado das Américas pelos colonizadores espanhóis, assim como ocorreu com a prata e o cobre, mas, sobretudo, se relaciona com as vidas ceifadas e os territórios usurpados e explorados, como também com as histórias e memórias dos migrantxs e seus ancestrais ameríndios e africanos que sofreram tentativas de aniquilação e apagamento. Por isso, de acordo com o Colectivo, o livro é um protesto pois “Devuélvannos el oro é um grito de dor de nossa ferida colonial ainda não cicatrizada” (Colectivo Ayllu, 2018, p.6)²⁸.

O exercício de fruição ou de análise do painel-tecido ¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego? provoca, invariavelmente, um tensionamento, quando não um deslocamento político-cultural. Ao tomarmos o pensamento e a estratégia metodológica de Leda Martins como inspiração, é possível compreendermos os movimentos internos realizados pelo painel instalação, bem como o movimento do próprio Colectivo, uma vez que são indissociáveis. As estratégias de resistência expressas nas criações artísticas são traduções de um modo de sobrevivência para os integrantxs do Colectivo, tendo em vista que “transitam sem fronteiras entre a arte e habitação, poesia e comida, desempenho e protesto, educação e família escolhida” (Colectivo Ayllu, 2021, p.5). Além disso, o Colectivo ainda afirma que suas “formas pervertem as fronteiras disciplinares da arte para entender a produção artística como um modo de vida e uma forma de cura” (Colectivo Ayllu, 2021, p.5).

27 Além dos trabalhos elaborados por Alex Aguirre Sánchez, Yos Piña Narváez, Francisco Godoy Vega, Lucrecia Masson e Leticia/Kimy Rojas Miranda, o livro também contou com as contribuições de Sergio Zevallos, Yuderlys Espinosa Miñoso, Vicky Boisan, Gabriela Wiener, Sofia Perdomo Sanz, Daniela Ortiz, Leo Zelada, Giovanni Collazos Carrasco, Yeison Fernando García López, Anyely Marín Cisneros, Nahuala, Nayare Montes, Gabriela Contreras, Julia Warmi, Caborca Linch, Fabiana Castro Hernández, Angelo Mosutan-Zsurkis, Lía La Novia Sirena, Jota Mombaça e Manuela Villa Acosta.

28 No original: “Devuélvannos el oro es un grito de dolor desde nuestra aún no cicatrizada herida colonial” (Colectivo Ayllu, 2018, p.6).



Essa (re)existência dialoga diretamente com a ideia de uma cosmopercepção²⁹ ameríndia, de um reconhecimento e resgate das experiências da ancestralidade dos povos indígenas da América Latina. A busca pelas tradições indígenas, o mapeamento das mudanças históricas e a interpretação das estruturas sociais, bem como a denúncia da violência dos processos de colonização, orientam e representam as principais fontes das criações artísticas do Colectivo Ayllu. Em última instância, a cosmopercepção ameríndia subsiste ao se “totalizar” como um modo coletivo e colaborativo de perceber e habitar o mundo e ao situar o particular a partir da inscrição de si nas narrativas, vivências, dissidências sexuais e de gênero em contextos de autorreferência.

¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego? é uma composição de tecidos com temáticas, materialidades, dimensões e estilos distintos, de modo que cada pedaço carrega singularidades, ao mesmo tempo em que, na sua totalidade, opera modulações político-estético-culturais que apontam para uma espécie de “cosmograma” (Martins, 2024, p.51). A imagem do cosmograma demonstra a complexidade e a fluidez das interações humanas e cósmicas, refletindo uma concepção de mundo na qual tudo está interconectado e em perpétuo estado de transformação e tradução ou, ainda, de semiose. Nesse sentido, a possibilidade de uma parte atuar como índice de algum projeto ou trabalho já desenvolvido permite que o painel-tecido se expanda para além de sua própria configuração por meio da conexão entre as imagens-tecidos e os objetos referentes, bem como pela geração de outros sentidos e signos, ou seja, pelos processos de semiose (Peirce, 1990).

Além disso, há a correlação entre os fragmentos para compor um arranjo sógnico como um diagrama ou hipoícone de segundo tipo (Peirce, 1990, p.64), o qual se expressa por meio das várias relações e combinações possíveis e prováveis entre as singularidades envolvidas. É por isso que, visualmente, o painel-tecido pode ser associado a uma colcha de retalhos assimétricos, sendo que cada parte é um todo que pode apontar e, com isso, se expandir para fora, ao passo que cada todo é parte integrante de várias e distintas totalidades. Como resultado, a proposta de criação colaborativa para a Bienal de São Paulo se apresenta como um *continuum* semiótico, cuja temporalidade espiralar (ou curvilínea) perpassa todos os demais trabalhos realizados pelo

29 Aqui, nos baseamos no conceito de *cosmopercepção* de Oyèrónké Oyěwùmí por entender que o mesmo dá conta da experiência dissidente e migrante do Colectivo Ayllu. Compreendemos que a cosmopercepção está aberta à pluralidade de formas de perceber e estar no mundo que não se restringem à visão. Como explica a filósofa: “O termo cosmovisão, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. Neste estudo, portanto, “cosmovisão” só será aplicada para descrever o sentido cultural ocidental e “cosmopercepção” será usada ao descrever os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos” (Oyěwùmí, 2021, p.29).



Colectivo e, também, outros processos criativos impregnados por uma cosmopercepção ameríndia.

4 O painel-tecido e a semiose das dissidências sexuais e de gênero

O arranjo signíco que abarca e comporta distintas conexões e, portanto, diferentes modos de configuração, demonstra a capacidade da imagem diagramática de se fazer e refazer pelos processos de percepção, tensionamento e interpretação das relações orquestradas no *continuum* semiótico. Além da proposta combinatória pelos índices que apontam para as produções coletivas e colaborativas do grupo contra o eurocentrismo, é possível agregar outras lutas defendidas pelo Colectivo por meio da expansão da semiose do painel-tecido como, por exemplo, as possibilidades de apreensão e leitura da configuração relativa às dissidências sexuais e de gênero.

Iniciamos este percurso com um subconjunto localizado na parte inferior, à direita do painel (fig. 3 a, b, c). Nele, avista-se uma composição constituída pela reprodução serigráfica de quatro rostos (um par na cor preta e o outro na cor verde) num tecido branco. Costurado ao seu lado esquerdo de forma sobreposta, há um pequeno tecido jeans com a frase redigida em rosa *vida para todas as travestis* (figura 3a). Nesse bloco de composição, há ainda uma versão maior da reprodução serigráfica composta pela réplica de oito rostos humanos com o fenótipo de pessoas negras ou pretas (figura 3b). Do seu lado esquerdo, num tecido branco, identificamos a figura de uma mulher negra feita com retalhos de tecidos coloridos, acompanhada da frase *la libertadora*, escrita com letras pintadas em “tamanho grande” e na cor amarela, seguida de uma dedicatória em letras menores: *Para Rummie Quintero. Siempre viva*. Abaixo dessa imagem, avista-se o que parece ser um capuz na cor verde-clara com a frase *Leche travesti*, redigida com lantejoulas brilhantes na cor lilás, situado ao lado de uma calcinha amarela (fig. 3c).



Figura 3: Fragmentos do painel-tecido. Da esquerda para a direita temos *Fig3a*, *Fig3b*, *Fig3c*.



Fonte: fotografias do autor.

A imagem serigrafada advém de um dos trabalhos em design digital feito por Iki Yos Piña Narváez Funes, integrante do Colectivo Ayllu e artista visual, cujos interesses de pesquisa e criação incluem temas relacionados às memórias negras na zona caribenha e, também, ao pensamento e práticas anticoloniais do Caribe Negro (Zhu-Nowell, 2021). Seu desenho digital, intitulado *Santa Marta La Dominadora*, representa a divindade por meio de uma mulher negra com cabelos verdes (cor recorrente em representações de Santa Marta feitas por outras pessoas), além de unhas e boca ressaltadas pela cor rosa. A santa segura uma serpente com a mão esquerda, cujo corpo está envolto em seu pescoço (fig. 4).

Figura 4: Desenho digital de Santa Marta, la dominadora.



Fonte: Site <https://ko-fi.com/album/prints-X8X25E4HD#galleryItemView>



De acordo com Apodaca-Valdez, Santa Marta “é uma divindade crioula” (2012, p.9)³⁰ presente no Vodou dominicano que, tal como o haitiano, foi constituída por um complexo processo de sincretismo entre as religiões africanas, o catolicismo e os mitos indígenas (Apodaca-Valdez, 2012, p.3). De origem africana, foi introduzida nas outras culturas pelos africanos escravizados enviados ao Haiti e à República Dominicana. Santa Marta é “a única divindade negra que é representada em cromolitografias, muito requisitada por seus poderes de amarração amorosa” (Apodaca-Valdez, 2012, p.9)³¹. Em alguns relatos, também é chamada de Filomena Lubana e conta-se que salvou e protegeu um menino do ataque de uma serpente.

Mesmo que não seja possível, por falta de informação, aos que frequentaram a Bienal de São Paulo fazerem a correlação entre as serigrafias presentes no painel-tecido com a narrativa de Santa Marta, tais reproduções de um dos desenhos de Iki Piña trazem à tona um dos seus principais enfoques: “corpys negrys afrodescendentys” (Funes, 2021, p.164)³². Além disso, essas imagens serigrafadas entrelaçadas com a frase *vida para todas as travestis* também favorecem e promovem a discussão acerca de “corpys negrys dissidentes sexuais, travestis, não binárys, fugitivys à cisheterossexualidade” (Funes, 2021, p.164)³³, que são temas recorrentes na produção de Iki Yos Piña Narváez Funes, bem como do Colectivo.

A promoção dessas questões pela relação entre as mensagens-tecidos é igualmente fortalecida pelo entrelaçamento das imagens de *La dominadora* com a figura da mulher negra feita com retalhos, denominada na própria peça como *La libertadora*. Diferente do que ocorre com a imagem de Santa Marta, que não está identificada e nomeada por meio do código verbal, a figura de La libertadora está, pelo texto da dedicatória, explicitamente associada à Rummie Quintero. Falecida em janeiro de 2023, a transfeminina Rummie Quintero Verdú foi líder ativista da comunidade LGBTI na Venezuela (sigla utilizada na época, composta pelas iniciais das palavras “lesbiana, gay, bissexual, transgénero, intersexual”) e fundadora, em 2004, da *Asociación Civil Divas de Venezuela*, entidade que luta pelos Direitos Humanos e pelas reivindicações de pessoas de sexo-gênero diversos e dissidentes (Divas de Venezuela, 20--?).

Pela associação por contiguidade, é possível relacionar as vidas das travestis à proteção de Santa Marta, assim como, pela associação por similaridade, é possível estabelecer a correlação

30 No original: “[...] es una deidad criolla” (Apodaca-Valdez, 2012, p.9).

31 No original: “[...] la única deidad negra que se representa en las cromolitografías, muy socorrida por sus poderes de amarre amoroso” (Apodaca-Valdez, 2012, p.9).

32 No original: “[...] cuerpos negrys y afrodescendientes” (Funes, 2021, p.164).

33 No original: “[...] cuerpos negrys, disidentes sexuales, travestis, no binárys, fugitivys a la cisheterossexualidad” (Funes, 2021, p.164).



entre a representação do corpo negro feminino de Santa Marta com Rummie Quintero, o que reforça a ideia acerca da atuação da ativista como uma santa protetora que luta e defende os corpos, sexualidades e gêneros dissidentes.

Além disso, não podemos esquecer que a referência às travestis também surge no tecido verde-claro costurado abaixo da imagem de Rummie, por meio da frase redigida com lantejoulas lilás *Leche travesti* que, por conta da palavra conectora *travesti*, entra em sintonia com a frase *vida para todas as travestis*. *La leche travesti* é o nome do podcast experimental realizado, em 2020, por Jota Mombaça com a colaboração de Iki Piña e Slim Soledad, que teve como objetivo a criação de “um espaço sonoro para vozes autodistorcidas e transitórias de rebelião, e dissidência” (La leche, 2020)³⁴. A referência a esse projeto no painel-tecido produz uma expansão da espacialidade de vozes e gêneros dissidentes em outros suportes e linguagens, atualizando o pensamento combativo do Colectivo em cada criação colaborativa.

Contudo, a exposição e a apresentação da luta pelas dissidências sexuais e de gênero não estão circunscritas somente nesta parte do painel, cujas referências nos remetem aos trabalhos desenvolvidos por Iki Piña. É necessário ressaltar que a configuração e a fruição do painel não se dão de forma linear, mas rizomaticamente, o que permite diagramá-lo a partir de diferentes interseções. Dessa maneira, no diálogo entre Santa Martha, as travestis, Rummie e as produções de Iki, é possível agregar também a serigrafia da reprodução de uma fotografia de Alex Aguirre Sánchez, a qual enquadra, da cintura para baixo, as pernas de alguém que usa um jeans e veste os pés com um tênis e um sapato de salto vermelho (fig. 5 a, b).

Figura 5: Fragmentos do painel-tecido. Da esquerda para a direita temos Fig5a, Fig5b.



Fonte: fotografias do autor.

34 No original: “a sonic space for self-distorted, transitional voices of rebellion, and dissent” (La leche, 2020).



Imagem paradoxal ao apresentar um par de pernas com calçados ímpares, foi utilizada para ilustrar a divulgação da oficina teórico-prática *DRAG-EANDO*, realizada por Migrantes Transgresorxs/Colectivo Ayllu, no dia 27 de julho de 2024, no Museo Nacional de Antropología em Madri, que propôs “uma observação histórica a partir da prática do ‘travestismo’, vivida por corpos racializados, dissidentes sexuais e de gênero”, para então “encarnar esse ser imaginário fora do sistema, transbordando o gênero como forma de resistência” (Museo Nacional de Antropología, 2024)³⁵.

Estabelecendo as conexões internas entre as mensagens-tecidos e as relações entre o dentro e o fora pelos signos indiciais, é possível visualizar a semiose das discussões e questões propostas pelo Colectivo acerca das dissidências sexuais e de gênero, com enfoque nas travestis. Atravessando de um lado ao outro a parte inferior do painel-tecido, estão em sintonia: a *Santa Marta La dominadora* de Iki Piña Narváez, a homenagem à *La libertadora* transfeminina venezuelana Rummie Quintero, o desejo-protesto contido na frase *vida para todas as travestis*, a referência ao podcast *La leche travesti* e a imagem provocativa de Alex Aguirre, que nos leva à oficina *DRAG-EANDO*. Como toda semiose é por natureza infinita, as conexões persistem para o outro lado do painel, quando se avista uma camisa preta estampada com a imagem da *La Canibal* – que pertence à série denominada *Perrear el dolor* do Colectivo Ayllu³⁶ – em cuja bainha inferior

35 No original: “Una observación histórica desde la práctica del ‘travestismo’, vivida por cuerpos racializados, disidentes sexuales y de género” e “[nuestra intención es] encarnar a ese ser imaginario fuera del sistema, desbordando el género como una forma de resistencia” (Museo Nacional de Antropología, 2024).

36 *La Canibal* é uma criação artística em litografia sobre papel, de tamanho 106 x 75 cm, que faz parte da série *Perrear el dolor*, feita pelo Colectivo Ayllu, entre 2018 e 2020. A série foi exposta no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía conjuntamente com trabalhos de outros criadores na sala 002.11, intitulada *La invención de la raza*, dedicada a denunciar “el eurocentrismo como herramienta de poder” e, também, questionar “la noción heredada de «conquista»” (Museo Reina Sofía, [s.d.]). Na litografia, há a imagem de uma canibal devorando um braço, contornada pela seguinte frase: *Se diferencian poco de los animales, andan también desnudos, son tímidos y están entrazados a los más vergonzosos delitos de lujuria y sodomía/ They differ little from animals they also go naked they are shy and devoted to the shameful crimes of lust and sodomy*. Como forma de crítica, a frase resgata as ideias do missionário jesuíta espanhol Jose de Acosta - um dos encarregados em propagar a evangelização dos indígenas na América hispânica colonial - que escreveu, em 1576, seu tratado missionário *De Procuranda Indorum Salute* e, em 1589, *Historia natural y moral de las Indias*. Jose de Acosta, atuando nas colônias do Peru e da Nueva España, descreveu os povos indígenas como bárbaros, animais, selvagens, homens desnudos, bestas com sentimentos humanos, pecadores e irracionais. A imagem de *La Canibal* advém de uma ilustração feita por Theodore de Bry, nascido em 1528, em Liège, atualmente, uma cidade Belga. Bry produziu seu conjunto de narrativas ilustradas sobre a era das grandes navegações européias, no período de 1590 e 1634, em 13 volumes, intitulado *Thesaurus de Viagens* ou *Collectiones Peregrinatorum in Indiam Occidentalem et Indiam Orientalem*, que ficou conhecido, principalmente, pela divisão entre os livros referentes às viagens às Américas (*Grands Voyages*) e aqueles dedicados às viagens à África e ao Oriente (Brasiliana Iconográfica, [s.d.]). Na ilustração de Theodore de Bry, a imagem da *La Canibal* compõe, com outras figuras, uma cena de canibalismo numa comunidade indígena presente no terceiro volume, denominado *Americae Tertia Pars*, dedicado às ilustrações baseadas nos relatos de viagens ao Brasil do alemão Hans Staden e do francês Jean de Léry (Brasiliana Iconográfica, [s.d.]). Theodore de Bry, que nunca esteve nos lugares por ele ilustrados e que, portanto, não teve contato com as comunidades, culturas e pessoas que foram figurativizadas, representou os indígenas brasileiros como selvagens devoradores de carne humana.



foram costuradas e penduradas fitas com palavras bordadas, tais como *sexualidade*, *machi weye*, *chuquichinchay* e *enchaquirados* (fig. 6).

Figura 6: Fragmentos do painel-tecido. Da esquerda para a direita temos *Fig6a*, *Fig6b*.



Fonte: fotografias do autor.

Os machi weye fazem parte da população indígena Reche (gente verdadeira), conhecida a partir da metade do século XVII como Mapuche (gente da terra), que habitava a região chilena localizada entre os rios Bío-Bío e Toltén (Bacigalupo, 2002, p.31). Eram filhos de xamãs e desempenhavam as práticas de cura que não estavam circunscritas somente ao poder divino, como ocorria na Espanha, mas advinham da correlação entre os poderes espiritual e político, assim como pela mediação entre os universos feminino e masculino (Bacigalupo, 2002, p.35).

É por isso que “os reche tinham identidades de gênero dual, em que os machi weye oscilavam entre os pólos masculino e feminino” (Bacigalupo, 2002, p.52)³⁷, assim como “as genitálias masculinas dos reche eram ambivalentes e podiam significar masculinidade ou feminilidade” (Bacigalupo, 2002, p.43)³⁸. Ignorando e não compreendendo o desempenho das funções dos curandeiros com base na perspectiva dialógica, as autoridades da corte espanhola e os sacerdotes jesuítas e soldados espanhóis julgaram, classificaram e rotularam o machi weye como

37 No original: “Los reche tenían identidades de género dual en las que los machi weye oscilaban entre los polos masculino y femenino” (Bacigalupo, 2002, p.52).

38 No original: “los genitales masculinos de los reche eran ambivalentes y podían significar masculinidad o feminidad” (Bacigalupo, 2002, p.43).



homens repulsivos, perversos, afeminados, desviados, sodomitas e cultuadores do diabo.

A caracterização dos machi weye pelas inter-relações entre masculino e feminino também está presente na qualificação do chuquichinchay ou chuqui chinchay, cujo nome está bordado ao lado da fita com o nome do curandeiro de Mapuche. Temos conhecimento sobre o chuquichinchay devido ao relato sobre o desenvolvimento do povo Inca – desde suas origens até a conquista espanhola – por meio do texto *Relación deste reino del Pirú*, redigido no início do século XVII pelo escritor e cronista colonial de episódios andinos pré-hispânicos Joan de SantaCruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua ou SantaCruz Pachacuti, descendente dos curacas de Guaygua Canchi e natural dos pueblos de Santiago de Hananguaygua e Huringuaiguacanchi de Orcusuyo, entre Canas e Canchis (Beauclair, 2016).

Nesse trabalho, há o famoso desenho cosmológico que funciona como um diagrama da parede principal do Altar Mayor de Coricancha, localizado no Templo del Sol, em Cuzco, no qual SantaCruz Pachacuti esboçou a figura de um animal felino com quatro olhos projetados, acompanhados da seguinte inscrição: *caua* ou *chuque chinchay* (Brechetti, 2003, p.93). Mais adiante, do caderno de anotações, Pachacuti descreve o “*Chuquichinchay*” como um “animal muito pintado, de todas as cores, dizem que era o *apo* dos Otorongos, protetor dos hermafroditas, índios de duas naturezas” (Pachacuti, 1879, p.277, grifo do autor)³⁹. Como dito anteriormente, o nome bordado do chuquichinchay nas fitas, por contiguidade, pode se relacionar com figura do jaguar em fúria inscrita no painel-tecido e que está acompanhada da frase “Devolvamos o ouro”.

De acordo com Horswell, SantaCruz Pachacuti foi o único escritor colonial que registrou essa figura ambígua, “o protetor dos sujeitos do terceiro gênero” (Horswell, 2013, p.238)⁴⁰, cujo aspecto fronteiro já está presente no contexto em que ela surge, quando o imperador Pachacuti Inga Yupangui, ao regressar a Cuzco, celebra vários rituais devido à enfermidade de seu pai idoso e, também, em decorrência do nascimento de seu filho. Por isso que Horswell chama a atenção para a aparição de Chuquichinchay, com o intuito de desempenhar sua função ritualística na sociedade andina, justamente “durante um momento liminar, a quase morte de um Inca e o nascimento de uma nova geração” (Horswell, 2013, p.238)⁴¹.

39 No original: “Chuquichinchay, animal muy pintado, de todos os colores, dicen que era *apo* de los Otorongos, en cuya guarda da á los ermafroditas, yndios de dos naturas” (Pachacuti, 1879, p.277, grifo do autor). SantaCruz Pachacuti utilizou três línguas diferentes para escrever *Relación deste reino del Pirú*: o castelhano, quéchua e aimara (Brechetti, 2003, p.83). Em quéchua, a palavra “apo” ou “apu” significa grande senhor, juiz superior, governador ou rei (Barrenechea, 1952, p.52) (Ajacopa, 2007, p.14). A palavra “apo” ou “apu”, na língua aimara/ aymara, significa senhor prefeito ou príncipe (Bertonio, 2011, p.317).

40 No original: “[...] el protector de los sujetos del tercer género” (Horswell, 2013, p.238).

41 No original: “[...] durante un momento liminal, la cercana muerte de un Inca y el nacimiento de una nueva generación” (Horswell, 2013, p.238).



Sexualidades limítrofes pelas perspectivas de machi weye e de Chuquichinchay também podem ser percebidas pelos enchaquirados, outra palavra bordada nas fitas do painel-tecido. Os enchaquirados pertencem à cultura pré-hispânica andina Manteño-Huancavilca, localizada na região da cidade de Guayaquil/ Guaiaquil, no Equador. Para a visão eurocêntrica e heteronormativa dos cronistas espanhóis da época, os Manteño-Huancavilca eram retratados como uma população que realizava rituais diabólicos que incluíam, por exemplo, a prática da sodomia, sendo que “de capital importância nessa prática sexual foi um grupo de jovens reconhecidos por sua atividade homossexual religiosa (ou ritualizada) e seu uso ritual de chaquiras (contas de conchas) e ornamentos de ouro” (Benavides, 2006, p.149)⁴².

Os enchaquirados foram identificados como esses homens jovens que se vestiam com roupas e adornos femininos, imitavam mulheres e participavam de uniões carnavais com homens mais velhos e autoridades em rituais malignos. No entanto, Benavides, em seu texto intitulado *La representación del pasado sexual de Guayaquil: historizando los enchaquirados* (2017), alerta para o fato do nome “enchaquirados” ter sido retomado pelos enchaquirados contemporâneos da comunidade de Engabao, na costa equatoriana, para “ênfatisar uma recuperação histórica que eles diziam haver sido esquecida e menosprezada” e, com isso, pela tradição cultural, revitalizar a identidade homossexual e transgênero de províncias como as de Guayas e Manabí (Benavides, 2017, p.120)⁴³.

A temática das dissidências sexuais e de gênero é tensionada e problematizada conforme são resgatados e atualizados os sentidos e as tradições que emanam dos nomes machi weye, chuquichinchay e enchaquirados. Bordadas em tiras dispostas uma ao lado da outra, o diálogo entre as diferentes denominações desperta o modo como esses nomes e, sobretudo, as culturas que os originaram, sofreram com as inúmeras tentativas de cerceamento, aniquilamento e preconceito por força da colonização europeia. É por isso que Leticia/Kimy Rojas, integrante do Colectivu Ayllu, afirma que é necessário discutir, debater e perceber as sexualidades em distintos contextos, principalmente, em termos ancestrais. Na entrevista para Laura María Rosa, ela diz:

Falo, por exemplo, do Chuquichinchay, que é uma forma de sexualidade, assim como do Enchaquirado aqui no Equador, ou do Machi Weye no Chile, ou seja, sexualidades que não estão falando exclusivamente sobre o que era sua prática, mas também sobre uma série de dinâmicas que se articulam com questões socioculturais da época e de outras. Tento ver o sujeitx dissidente sexual em um arco muito mais amplo que nos foi roubado,

42 No original: “De capital importancia en esta práctica sexual era un grupo de hombres jóvenes reconocido por su actividad homosexual religiosa (o ritualizada) y su uso ritual de chaquiras (cuentas de conchas) y adornos de oro” (Benavides, 2006, p.149).

43 No original: “[...] enfatizar una recuperación histórica que ellos decían haber sido olvidada y menospreciada” (Benavides, 2017, p.120).



acho, pela visão segmentada da Modernidade e do feminismo (Rosa, 2023, p.15-16)⁴⁴.

A semiose acerca das dissidências sexuais e de gênero, uma das principais lutas do Colectivo, tal como demonstramos, se constrói pelas conexões entre distintos signos, como a frase *vida para todas as travestis*, a imagem da libertadora Rummie Quintero e as fitas bordadas com nomenclaturas ancestrais. Pela relação dialógica entre as materialidades sógnicas somos levados a associações que ultrapassam os limites físicos do painel, conectando, por exemplo, os trabalhos de Iki e Alex, por meio do design digital *Santa Marta La Dominadora*, do podcast experimental *La Leche travesti* e da oficina teórico-prática *DRAG-EANDO*. Isso implica dizer que a semiose demonstrada no item anterior, constituída pelas imagens-índices que nos remetem às diferentes produções colaborativas do grupo, se constitui também por meio desse outro movimento espiralar relativo às discussões das dissidências sexuais e de gênero, como ocorre com qualquer outro circuito constituído pelos processos de interpretação. As várias possibilidades de apreensão e de leitura da configuração do painel-tecido possibilitam perceber a amplitude das expansões das semioses que se interconectam e, ao mesmo tempo, conectam distintos pontos de vista, sem dissolvê-los nessas conexões.

5 Considerações finais

Longe de esgotar os sentidos da produção ¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?, a discussão aqui realizada buscou apreender, a partir da materialidade do painel-tecido, alguns traços compositivos que nos permitem aventar acerca da maneira pela qual o Colectivo Ayllu constrói “rotas de fuga” com relação às narrativas hegemônicas e coloniais. Trata-se, antes de tudo, da compreensão de que toda existência implica uma forma de estar no mundo ou uma relação espaço/temporal singular que, necessariamente, cria um “campo” específico, ao mesmo tempo que instaura seu excedente ou campo extraposto, ou seja, aquilo que não é abarcado pelo “lugar que sou o único a ocupar no mundo” (Bakhtin, 1997, p.43) que, por sua vez, é constantemente construído e redefinido.

Nesse sentido, a concretização do fazer do Colectivo Ayllu pelo qual se constitui uma determinada forma de “estar no mundo” – ao mesmo tempo que potencializa a formação de

44 No original: “Por ejemplo, yo hablo de Chuquichinchay que es una forma de sexualidad, al igual que, el Enchaquirado aquí en Ecuador, o el Machi Weye en Chile, es decir, sexualidades que no sólo están hablando exclusivamente de cuál era su práctica sino de un sinnúmero de dinámicas que se articulan con cuestiones socioculturales de la época y demás. Intento ver al sujetx disidente sexual en un arco mucho más amplio que nos ha sido robado, creo yo, por la visión segmentada de la Modernidad y del feminismo” (Rosa, 2023, p.15-16).



“mundos possíveis” –, igualmente constrói aquilo que está “fora dele”, de modo a tornar cada vez mais explícita distintas posições acerca do fazer artístico, ou seja: de um lado, a ação colaborativa cujo procedimento criativo é fruto do encontro dialógico entre diferentes singularidades – as quais nunca se fundem numa totalização homogênea, tal como pode ser observado no painel-tecido –, em que a performance corporal coloca-se como um elemento compositivo da produção, que não se dissocia do processo; do lado oposto, a ideia canônica acerca da “obra de arte”, fruto da mente de um “artista criador” único.

Como, pela perspectiva colonial, o “outro” – o qual inclui mulheres, negros, povos originários, trans, travestis, não binários – é “somente” um corpo (Oyéwùmí, 2021), diferente do homem cis-hetero-patriarcal eurocêntrico, o qual se define por uma mente imbuída da racionalidade lógica, logo, o Colectivo Ayllu coloca no centro da sua produção diferentes corpos e suas performances que, por sua vez, são agenciadoras de uma memória que, longe de ser individual, é sempre coletiva, pois, como afirma Martins, “toda memória do conhecimento é instituída na e pela performance ritual por meio de técnicas e procedimentos performáticos veiculados pelo corpo” (2021, p.48) pelos quais distintas temporalidades passam a subsistir sincronicamente.

É em conformidade com tal perspectiva que, igualmente, podemos vislumbrar no painel-tecido uma criação na qual as dimensões da palavra e da imagem não operam de forma dicotômica, mas em relação de fronteira, de modo a constituir oralituras. Ou seja, para além do aspecto imagético das figuras e das frases (pintadas, bordadas, aplicadas), examinar o painel implica compreender que o mesmo materializa a diversidade de corpos do Colectivo Ayllu que se expande “como um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória” (Martins, 2021, p.89).

Dessa forma, ¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego? coloca-se como uma espécie de metatexto que nos permite conjecturar acerca de processos e fazeres relacionados às práticas artísticas sudacas – ainda que o Colectivo Ayllu não se defina como tal – cujo ato estético é, por sua vez, também ético.

Referências

22ª BIENAL OF SYDNEY. *Colectivo Ayllu*. 2000. Disponível em: <https://www.biennaleofsydney.art/participants/colectivo-ayllu/>. Acesso em: 26 jun. 2024.

35ª BIENAL DE SÃO PAULO. *Colectivo Ayllu*. 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/colectivo-ayllu/>. Acesso em: 26 jun. 2024.



AJACOPA, Teofilo Laime. *Diccionario Bilingüe. Iskay simipi yuyayk'ancha: Quechua - Castellano. Castellano - Quechua*. La Paz, 2007. Disponível em: <https://futatraw.ourproject.org/descargas/DicQuechuaBolivia.pdf>. Acesso em 26 jun. 2024.

APODACA-VALDEZ, Manuel. El vudú dominicano: religiosidad, magia y cultura. *Delaware Review of Latin American Studies (DeRLAS). Latin American Studies Program* - University of Delaware, Newark, v. 13, n. 2, 30 dez. 2012, p.1- 14. Disponível em: <https://udspace.udel.edu/items/8e6948bb-eb36-4d4b-9882-d802b19caed1>. Acesso em: 26 jun. 2024.

BACIGALUPO, Ana Mariell. La lucha por la masculinidad del Machi: políticas coloniales de género, sexualidad y poder en el sur de Chile. *Revista de Historia Indígena*. Chile. n.6, p.29 – 65, 2016. Disponível em: <https://revistahistoriaindigena.uchile.cl/index.php/RHI/article/view/40145>. Acesso em: 26 jun. 2024.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARRENECHEA, Raúl Porras (ed.). *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1952. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/romulo/VocabularioQqichuaDeHolguin1607.pdf. Acesso em: 26 jun. 2024.

BEAUCLAIR, Nicolas. La Relación de Santa Cruz Pachacuti Yamqui: un reflejo de la ética andina. *Lexis*, Pontificia Universidad Católica del Perú, v. 40, n. 1, 2016, p. 143-166. Disponível em: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/15051/15564>. Acesso em: 26 junho 2024.

BENAVIDES, Hugo. La representación del pasado sexual de Guayaquil: historizando los enchaquirados. *Íconos*. Revista de Ciencias Sociales, Quito-Ecuador, v.10, n. 24, 2006, p.145-160. Disponível em: <https://iconos.flacsoandes.edu.ec/index.php/iconos/article/view/154/150>. Acesso em: 26 jun. 2024.

BENAVIDES, O. Hugo. “Transgéneros” en la costa ecuatoriana: una historia del presente evanescente. *Catálogo de la exposición Trans - diversidad de identidades y roles de género*. Museo de América, 2017, p.119 – 123. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/317845224_Trans_Diversidad_de_identidades_y_rol_de_genero. Acesso em: 26 jun. 2024.

BERTONIO, P. Ludovico. *Transcripción del vocabulario de la lengua aymara*. Bolívia: Radio San Gabriel de La Paz e Instituto de Lenguas y Literaturas Andinas-Amazónicas, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/108094139/VOCABULARIO_DE_LA LENGUA_AYMARA_Ludovico_Bertonio. Acesso em: 26 jun. 2024.

BIBLIOTECA COMPLUTENSE. *Noticias - Biblioteca Complutense*. 25 maio 2017. Disponível em: <https://biblioteca.ucm.es/noticias/20573>. Acesso em: 26 jun. 2024.



BRASILIANA ICONOGRÁFICA. *Artigos: Theodore de Bry e as primeiras imagens do Brasil*. Biblioteca Nacional, Instituto Moreira Salles, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Itaú Cultural, [s.d]. Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/artigos/20225/theodore-de-bry-e-as-primeiras-imagens-do-brasil>. Acesso em: 26 jun. 2024.

BRECHETTI, Angela. “...Los pintaré como estaban puestos. Hasta que entró a este Reyno El Santo Ebangleo” Santacruz Pachacuti Yamqui, 1613. *Anales del Museo de América*, n.11, 2003, p.81 – 102. Disponível em: https://www.libreria.cultura.gob.es/libro/anales-del-museo-de-america-11-2003_2770/. Acesso em: 26 jun. 2024

BUSTAMANTE, César I. Veintimilla. Parte III – Prospección. El espacio y la prospección *Boletín arqueológico*. La sociedad prehispánica mantiene en los Cerros Hojas – Jaboncillo. Montecristi. Ano 1, n.1, p 51 – 157, 2012. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/457765250/boletin-arq-pdf>. Acesso em: 26 jun. 2024.

CENTRO BRASILEIRO DE ESTUDOS DA AMÉRICA LATINA (org.). *Línguas Ameríndias - ontem, hoje e amanhã*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2020. Disponível em: https://memorial.org.br/wp-content/uploads/2021/02/Livro-das-L%C3%ADnguas-Amer%C3%ADndias_2020.pdf. Acesso em: 26 jun. 2024

COLECTIVO AYLLU. *Bordar-lands: Las cartas son el tejido Taller en el marco de la 35ª* São Paulo, 4 set. 2023a. Instagram: @colectivo_ayllu. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cwxj-Y2uzGr/?next=undefined&hl=de&img_index=1. Acesso em: 26 jun. 2024

COLECTIVO AYLLU. *¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?* [...]. São Paulo, 8 set. 2023b. Instagram: @colectivo_ayllu. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cw9CpHNUC-S/?next=undefined&hl=de&img_index=1. Acesso em: 26 jun. 2024.

COLECTIVO AYLLU. Conversa com o Colectivo Ayllu. Como curar a ferida colonial? [Entrevista concedida a] Ana Luisa González. *Contemporary And América Latina (C&AL)*, Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), Stuttgart, 1 nov. 2021. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/colectivo-ayllu-frestas/#:~:text=Um%20v%C3%ADnculo%20simb%C3%B3lico%2C%20afetivo%20e,indicar%20outros%20tipos%20de%20fam%C3%ADlias>. Acesso em: 26 jun. 2024.

COLECTIVO AYLLU. *Devuélvannos el oro. Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales*. Madri: Fragma, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/43120704/Devu%C3%A9lvannos_el_Oro_Cosmovisiones_Perversas_y_Acciones_Anticoloniales_Por_Colectivo_Ayllu. Acesso em: 26 jun. 2024.

CÓRDOBA Lucrecia Masson. Epistemologia Ruminante. *Lucía Revista Feminista de Cultura Visual e Tradução*. São Paulo. v. 1, n. 1, p.122-129, 2021. Disponível em: <https://tendadelivros.org/lucia/lucia-1/>. Acesso em: 26 jun. 2024



DIARIO DE MADRID. *Matadero Madrid: Programación Orgullo LGTBQA+ 2019*. Madri, 2019. Disponível em: <https://diario.madrid.es/orgullo/wp-content/uploads/sites/49/2019/06/PROGRAMACI%C3%93N-MATADERO-ORGULLO-LGTBQA-2019.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2024.

DIVAS DE VENEZUELA. *Divas de Venezuela. Derechos a la diversidad: ¿Quiénes somos?*. 20--?. Disponível em: <https://divasdevenezuela.wordpress.com/about/>. Acesso em: 26 jun. 2024.

FELIPA MANUELA. *Residencias de investigación de Madrid*. Alex Aguirre Sánchez. 2023. Disponível em: <https://felipamaneula.org/portfolio-item/alex-aguirre2-2-2-2-2-2-2/>. Acesso em: 26 jun. 2024

FUNES, Iki Yos Piña Narváez. Cafunga: self preservation (ensayo). *Conexión*. Departamento de Comunicaciones de la PUCP. Dossiê: Narrativas midiáticas sobre insurgências, resistência e anti-racismo na América Latina e no Caribe, Peru, n. 15, p. 163-165. 2021. Disponível em: <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion/article/view/24059/22854>. Acesso em: 26 jun. 2024

GELL, Alfred. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu, 2020.

HAN, Byung-Chul. *A expulsão do outro. Sociedade, percepção e comunicação hoje*. Petrópolis: Vozes, 2022.

HOLM, Olaf. *Cultura Manteña-Huancavilca*. Guayaquil: Cromos S.A, 1986. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/227971097/CULTURA-MANTEN-A-HUANCAVILCA-OLAF-HOLM>, Acesso em: 26 jun. 2024.

HORSWELL, Michael J. *La descolonización del “sodomita” en los Andes coloniales*. Equador: Ediciones Abya-Yala, 2013. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/354742262/La-Descolonizacion-Del-Sodomita-en-Los-Andes>. Acesso em: 26 jun. 2024.

LA LECHE Travesti #1 The Ontological. [Locução de]: Jota Mombaca, Iki Piña e Slim Soledad. [S.l.]: Mixcloud, 5 jun. 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://www.mixcloud.com/rebootfm/la-leche-travesti-1-2020-06-05/>. Acesso em: 26 jun. 2024

LAZZARATO, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LIMA, Diane; KILOMBA, Grada; MENEZES, Hélio; BORJA-VILLEL, Manuel. *Coreografias do impossível. 35 Bienal de São Paulo : coreografias do impossível: catálogo* – São Paulo : Bienal de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/publicacao/catalogo-35a-bienal-de-sao-paulo/>. Acesso em: 26 jun. 2024

MARTÍNEZ, Susana Torres. La intuición como método: conversación con Lucrecia Masson Córdoba. *Epistemologías do Sul: Pensamento Social e Político em/desde/para América Latina, Caribe, África e Ásia*. Dossiê: Feminismos latino-americanos – Ativismos e insurgências – Parte 2. Foz do Iguaçu, v. 6, n. 1, p.38-51, 2022. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/3939/3288>. Acesso em: 26 jun. 2024



MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar - poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATADERO MADRID. *Programación: Escupir la rabia*. Tarde de poéticas monádicas. 2017. Disponível em: <https://www.mataderomadrid.org/programacion/escupir-la-rabia>. Acesso em: 26 junho 2024.

McLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.

MIGRANTES TRANSGRESORXS. Quiénes Somos. Disponível em: <https://migrantestransgresorxs.blogspot.com/p/quienes-somos.html>. Acesso em: 26 jun. 2024.

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA. *Actividades: Taller DRAG-EANDO*, 2024. Disponível em: <https://www.cultura.gob.es/mnantropologia/actividades/agenda/2024/taller-drag.html>. Acesso em: 26 jun. 2024.

MUSEO REINA SOFÍA. *Sala 002.11: La invención de la raza*. [s.d]. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-00211>. Acesso em: 26 jun. 2024

NAVARRO ESPINACH, Germán. La persecución de la sodomía en los comentarios reales de inca Garcilaso de la Vega. *Revista Crónicas de la Diversidad (CDLD)*. Lima: Diversidades SAC, n. 5, out. nov. 2014, p.32-34. Disponível em: https://www.museari.com/wp-content/uploads/pdf/La_persecucion_de_la_sodomia.pdf. Acesso em: 26 jun. 2024.

OYĖWÙMÍ, Oyèrónkẹ. *A invenção das mulheres*. Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

PACHACUTI, D. Joan de Santacruz. Relación por D. Joan de Santacruz Pachacuti. In: MINISTERIO DE FOMENTO. *Tres relaciones de antigüedades peruanas*. Madrid. Imprenta y Fundicion de M. Tello: 1879, p.231- 328. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/tres-relaciones-de-antigüedades-peruanas--recopiladas-por-marcos-jimenez-de-la-espada/>. Acesso em: 26 junho 2024.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva. 1990

PORTUGAL, Ana Raquel. *O Ayllu andino nas crônicas quinhentistas*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/btxhx/pdf/portugal-9788579830006.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2024.

ROSA, María Laura. *Retratxs: Leticia/ Kimy Rojas*. Disidencias sexuales y perspectivas decoloniales desde Abya Yala: entrevista a la activista ecuatoriana Leticia/Kimy Rojas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Pensamienta disidenta, 2023. Disponível em: <https://disidenta.com/casa-disidenta/retratxs/>. Acesso em: 26 jun. 2024.

SAINZ, Pablo ‘Pampa’. Ley de Extranjería: 35 años con leyes de extranjería. *El Salto*, Espanha, 1 jul. 2020. Disponível em: <https://www.elsaltodiario.com/ley-de-extranjeria/35-anos-con-leyes-de-extranjeria>. Acesso em: 26 jun. 2024.



SESCSP. *III edição do Programa orientado a práticas subalternas (POPS) dentro da 3ª Edição de Frestas – Trienal de Artes: O rio é uma serpente*, São Paulo, 2021. Disponível em português: <https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/b1f90f58/ac91/493b/9ed8/5cbd885e0261.pdf>. Disponível em espanhol: <https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/969fc59b/d807/46aa/aab5/0d352b620350.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2024.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório. Performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VEGA, Francisco Godoy. En el margen. Francisco Godoy Vega: ‘El ojo del blanco es como el ojo de Dios: es abstracto, es superior y puede verlo todo’. [Entrevista concedida a] Helena Garcia. *El Salto*, Espanha, 2 maio 2024. Disponível em: https://www.elsaltodiario.com/en-el-margen/francisco_godoy-ojo-del-blanco-es-ojo-dios-es-abstracto-es-superior-puede-verlo-todo. Acesso em: 26 jun. 2024.

ZHU-NOWELL, X. A Conversation with Jes Fan, Jota Mombaca, Iki Yos Piña Narváez, and Tuesday Smillie, Part 1. Nova York, 16 fev. 2021. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/articles/checklist/conversation-with-fan-mombaca-narvaez-smillie-part-1>. Acesso em: 26 jun. 2024

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul.. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, EDUC, 1997.

