
Seção Livre

<https://doi.org/10.34019/2594-8296.2025.v31.47071>

Transtemporalidade e o anacronismo das imagens: uma leitura possível da obra *A imperatriz antropófaga*, de Fernando Lindote*

***Transtemporality and the Anachronism of Images:
A Possible Reading of the Work *A Imperatriz Antropófaga*, by Fernando Lindote***

***Transtemporalidad y anacronismo de las imágenes:
Una posible lectura de la obra *A imperatriz antropófaga*, de Fernando Lindote***

Rodolpho Alexandre Santos Melo Bastos**

<https://orcid.org/0000-0002-5167-0843>

Rafaela Arienti Barbieri***

* A proposta deste artigo é derivada do projeto de extensão “Imagens Mediterrânicas e o Pathos Catarinense: Um Atlas de Memória, Arte e História”, coordenado pela Professora Dra. Aline Dias da Silveira (UFSC) e pela Dra. Thays Tonin (UFSM), contemplado no Edital Elisabete Anderle de estímulo à cultura (2019) e vinculado à Fundação Cultural BADESC em parceria com pesquisadores da Cátedra Unesco, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), do Meridianum — Núcleo Interdisciplinar de Estudos Medievais (UFSC/CNPq) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e com o apoio cultural da Fundação Catarinense de Cultura (FCC). Para maiores informações, consultar: <https://pathossulamericano.paginas.ufsc.br/>.

** Professor Colaborador no Departamento de História da Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná (UNICENTRO). Doutor em História e atualmente desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É autor do livro “Naruto e a mitologia: Ecos do passado e de narrativas míticas em Naruto Shippuden” e dos artigos “Os entrelaçamentos temporais e mitológicos das presenças das deusas antigas na personagem Kaguya no anime Naruto Shippuden” (Revista Palíndromo, 2022) e “Usos do passado nos animes japoneses: A presença de imagens míticas das deusas da destruição e do mito dos irmãos, em Naruto Shippuden” (Revista Tempos Históricos, 2020). Defendeu a tese de doutorado intitulada “Ave-Maria cheia de filmes: Transtemporalidade do sagrado (e do) feminino através da presença de Maria no filme ‘Io sono con te’ (2010)” no PPGH-UFSC, em 2020. Atua nas áreas de epistemologia, imaginários sociais, estudos de presença e tempo histórico. Pesquisa também imagens, representações, religiões, religiosidades, mitologias e as manifestações desses temas na cultura popular, como cinema, animes, mangás e memes. E-mail: rodoxbastos@gmail.com.

*** Doutora em História (área de concentração em História Global) pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) com a tese “God help you when the Devil wants you”: Uma história social do horror satânico no cinema estadunidense” (2024). Foi pós-graduanda e bolsista no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá (UEM), onde obteve o título de Mestre em 2018 (linha de pesquisa em História, Cultura e Narrativas). É membro do Grupo de Pesquisa História das Crenças e das Ideias Religiosas (HCIR/DHI/UEM), do Núcleo de Estudos em História e Cinema (NEHCINE/UFSC) e do CINEMA — Centro de Investigação e Estudos em Meios Audiovisuais (UNIVILLE). Atualmente desenvolve pesquisa na área de história,

<https://orcid.org/0000-0003-1836-8121>

RESUMO: Ancorado no conceito de anacronismo das imagens de George Didi-Huberman e nas contribuições sobre experiências temporais de Reinhart Koselleck, este artigo pretende investigar como a obra de arte intitulada *A imperatriz antropófaga*, do artista Fernando Lindote, carrega marcas da colonização, da resistência dos povos colonizados e de temporalidades antigas. Com isso, busca-se compreender como essa obra e seu autor dialogam com a complexidade cultural latino-americana e brasileira, revelando contradições, continuidades e resistências associadas ao colonialismo e a espaços de experiências de longa duração e tradição, inclusive de outros espaços geográficos, como os dos colonizadores (Península Ibérica, Europa e/ou Mediterrâneo). A obra de Lindote pode ser lida como o resultado e o espaço onde ressoam influências globais e locais, oferecendo novos olhares sobre as interseções entre tradições culturais, relações de poder e processos históricos, evidenciando permanências e rupturas presentes no contexto brasileiro.

Palavras-chave: Fernando Lindote. Imperatriz Antropófaga. Temporalidades. Colonização.

ABSTRACT: Based on George Didi-Huberman's concept of the anachronism of images and Reinhart Koselleck's contributions to temporal experiences, this article aims to investigate how the work of art entitled *A Imperatriz Antropófaga* (Anthropophagous Empress), by the artist Fernando Lindote, bears the marks of colonization, the resistance of colonized peoples, and ancient temporalities. The aim is to understand how this work and its author establish a dialogue with the cultural complexity of Latin America and Brazil, revealing contradictions, continuities, and resistance associated with colonialism and spaces of long-lasting experiences and traditions, including other geographical spaces, such as those of the colonizers (the Iberian Peninsula, Europe and/or the Mediterranean). Lindote's work can be read as the result and space where global and local influences resonate, offering new perspectives on the intersections between cultural traditions, power relations, and historical processes, highlighting the continuities and discontinuities present in the Brazilian context.

Keywords: Fernando Lindote. Anthropophagic Empress. Temporalities. Colonization.

RESUMEN: Anclado en el concepto de anacronismo en las imágenes de George Didi-Huberman y en los aportes sobre experiencias temporales de Reinhart Koselleck, este artículo se propone investigar cómo la obra de arte, titulada La emperatriz antropófaga del artista Fernando Lindote, lleva marcas de colonización, resistencia de los pueblos colonizados y temporalidades antiguas. Con esto, buscamos comprender cómo esta obra y su autor dialogan con la complejidad cultural latinoamericana y brasileña, revelando contradicciones, continuidades y resistencias asociadas al colonialismo y espacios de experiencias y tradiciones de largo plazo, incluyendo otros espacios geográficos, así como la colonizadores (Península Ibérica, Europa y/o Mediterráneo). La obra de

trabalhando com temas relativos à história das religiões, história cultural, cinema e história, cinema de horror, satanismo religioso e história dos Estados Unidos. E-mail: rafaelarientibarbieri@hotmail.com.

Lindote puede leerse como el resultado y el espacio donde resuenan influencias globales y locales, ofreciendo nuevas perspectivas sobre las intersecciones entre tradiciones culturales, relaciones de poder y procesos históricos, destacando permanencias y rupturas presentes en el contexto brasileño

Palabras clave: Fernando Lindote. Emperatriz antropófaga. Temporalidades. Colonización.

Como citar este artigo:

Bastos, Rodolpho; Barbieri, Rafaela. “Transtemporalidade e o anacronismo das imagens: Uma leitura possível da obra *A imperatriz antropófaga*, de Fernando Lindote”. *Locus: Revista de História*, 31, n. 1 (2025): 229-248.

Introdução

“Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”
(Georges Didi-Huberman 2015, 15).

As obras de arte, como imagens, são fontes privilegiadas para a compreensão do movimento e da confluência de culturas e ideias. Como ressonâncias do ser humano no tempo e no espaço, atravessado por relações de poder, processos históricos e entrelaçamentos culturais, elas podem ultrapassar fronteiras geográficas, históricas e disciplinares, contendo um potencial único de significado para pensar a cultura e trazer à tona informações que escapam a nossa herança textual, pois carregam conhecimentos que transcendem esses registros tradicionais.

As imagens e/ou obras de arte carregam a materialidade das ações e produções humanas no tempo e no espaço históricos. Elas expressam a relação entre o ser humano (seu corpo), seu contexto histórico e social (tempo e espaço) e suas intervenções no mundo, como a produção de objetos culturais. Compreender essa complexa posição das imagens na história exige, portanto, um olhar atento e sensível, capaz de problematizá-las sob novas perspectivas e identificar detalhes que, à primeira vista, parecem deslocados, mas que conectam diferentes tempos históricos e espacialidades.

Uma única imagem pode trazer à tona contradições e continuidades culturais, como aquelas produzidas em meio às relações históricas entre a Europa e a América Latina. Suas inter-relações evidenciam a emergência de cosmovisões, tradições e percepções de mundo que se tencionam, se fundem ou se sobrepõem em um movimento dinâmico e contínuo. No contexto latino-americano, por exemplo, a produção de objetos culturais carrega as marcas da colonização, da colonialidade

ou, mesmo, uma ferida colonial,¹ as quais se referem ao processo histórico do século XVI da chegada dos europeus à América, da instauração de seu poder político, judiciário e da imposição de sua religião. Esse colonialismo, que ocorreu de forma violenta, quando chega ao fim com processos políticos e administrativos de independência, é chamado de descolonização. Embora esse regime político e jurídico no Brasil, por parte de Portugal, não exista mais, seus efeitos perduraram até hoje, marcando o país com profundas desigualdades sociais, intolerância religiosa e preconceito racial. Reconhecer essa ferida e as marcas da colonialidade é um passo fundamental para compreender as dinâmicas sociais e culturais contemporâneas.

Segundo Walter Mignolo (2017), modernidade, colonialidade e a definição de América são conceitos que se interconectam. Proposto por Aníbal Quijano no final dos anos 1980 e 1990, expressam uma expansão do conceito de colonialismo, nomeando “a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental” (Mignolo 2017, 2). Ao abordar a colonialidade como constituição de um poder capitalista, moderno, colonial e eurocêntrico, Quijano chama atenção para a criação e naturalização da ideia de raça:

Na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista. A posterior constituição da Europa como nova identidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas idéias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados (Quijano 2005, 118).

No Brasil, país colonizado em diferentes momentos por europeus, essa herança cultural é marcante. As ideias trazidas durante o período colonial continuam a influenciar o pensamento brasileiro, sua memória histórica, sua noção de raça e suas expressões visuais. Entretanto, essa herança não é a única que se manifesta: outras imagens, culturas e cosmovisões também se fazem presentes, como as de origem indígena, africana e latino-americana. O Brasil, inserido nesse contexto, manifesta tal complexidade cultural em sua produção artística.

Mesmo obras de arte historicamente datadas permitem observar essa colonialidade por meio de conexões transculturais entre o global, o transnacional e o local. Elas oferecem *insights* sobre essa ferida colonial, ao revelar as interações entre influências europeias mediterrânicas, latino-americanas, indígenas, africanas, brasileiras e o fazer artístico contemporâneo, além de conexões

¹ Entre as definições de ferida colonial, localiza-se aquela de Mignolo, utilizada em *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial* (2005), que se refere ao que caracteriza o colonizado: “[...] el sentimiento de inferioridad impuesto en los seres humanos que no encajan en el modelo predeterminado por los relatos euroamericanos” (Mignolo 2005, 17). Caracterizados por essa ferida física ou psicológica, “es una consecuencia del racismo, el discurso hegemónico que pone en cuestión la humanidad de todos los que no pertenecen al mismo locus de enunciación (y la misma geopolítica del conocimiento) de quienes crean los parámetros de clasificación y se otorgan a sí mismos el derecho de clasificar” (Mignolo 2005, 34).

com tradições iconográficas e visuais antigas e de longa duração sobre o sagrado, relações de poder e outros.

Essa reflexão pode ser feita a partir da produção artística que emergiu no contexto cultural catarinense, um ambiente onde se faz presente um tempo não linear e não homogêneo, composto por singularidades e contradições. Algumas obras trouxeram à tona diversas referências históricas e sociais, fazendo emergir uma simultaneidade de tensões, ideias, imaginários e temporalidades.

Por esses motivos, mesmo que certas obras apresentem elementos de uma cultura colonial e suas permanências, elas também apresentam feridas coloniais, mesmo sutis, como uma forma de resistir aos investimentos colonialistas. É por meio dessa perspectiva que optamos por analisar *A imperatriz antropófaga* de Fernando Lindote, que não representa apenas seu momento histórico, mas também reatualiza memórias e sobrevivências² de diferentes passados, conectando tradições culturais brasileiras, indígenas, africanas e europeias mediterrânicas.

Lindote é natural da cidade de Santana do Livramento, no estado do Rio Grande do Sul, no Brasil, sendo amplamente associado ao estado de Santa Catarina, onde desenvolveu boa parte de sua carreira artística. Suas obras, como *A imperatriz antropófaga*, sintetizam um encontro de múltiplas temporalidades e narrativas iconográficas, emergindo como um campo de diálogo crítico sobre colonialidade, resistência e identidade, ao articular elementos que vão além da representação visual, adentrando reflexões profundas sobre as dinâmicas de poder e as sobrevivências culturais que permeiam a história do Brasil.

Todavia, antes de passarmos para essa análise específica, julgamos necessário tomar como ponto de partida uma obra que não é brasileira, pertencente às tradições andinas, que é a pintura da *Virgen del Cerro*, mas de extrema importância para entender como funciona o processo de colonialidade, o anacronismo das imagens proposto por Didi-Huberman, o horizonte de expectativas de Koselleck e a interseção de inúmeras temporalidades em imagens.

La Virgen del Cerro

La Virgen del Cerro é uma pintura referente à colonização espanhola na América, na região da atual Bolívia, conhecida por ser uma representação da Virgem Maria integrada ao formato das minas de prata localizadas nas montanhas de Potosí (Figura 2).³ Tal representação é considerada o

² Neste artigo, utilizamos o conceito de sobrevivência não para designar um traço cultural ou religioso supostamente inferior ou irracional que já deveria ter sido superado frente ao desenvolvimento científico racionalista, nos moldes do século XIX, mas, sim, no sentido da proposta de Aby Warburg. Sobrevivência é a palavra traduzida para o português do original alemão *Nachleben*, utilizado para expressar a possibilidade de sobrevida das imagens, ou vida póstuma. Warburg, por sua vez, é uma das fundamentações teóricas de Didi-Huberman.

³ *La Virgen del Cerro*, segundo Luz Helena Caballero (2020), faz parte de um grupo de quatro obras descobertas por Mario Chacón durante a década de 1980, no depósito de uma igreja em Potosí. As quatro pinturas representam

resultado das tensões e apropriações da cosmologia dos povos andinos e da religião católica na assimilação da Virgem Maria com a divindade feminina Pachamama (Figura 1).

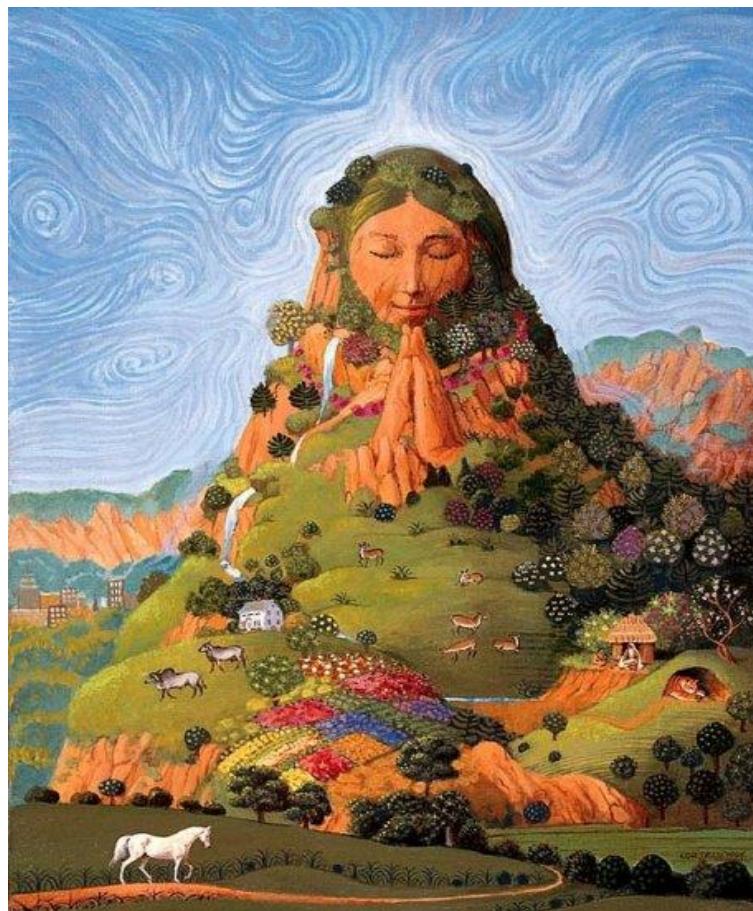


Figura 1 – Uma representação de Pachamama.

Fonte: <https://takiruna.com/2013/12/21/la-pachamama/>. Acesso em: 12 dez. 2024.

A Figura 1 é uma representação moderna da divindade Pachamama, de autoria desconhecida, mas que apresenta os principais elementos e características relacionados a ela, como a presença de uma montanha que forma o corpo de uma figura feminina, coberta de vegetação, flores, árvores e animais, simbolizando fertilidade, biodiversidade e abundância. Nela, ainda estão presentes uma cascata que fluem da montanha, remetendo à água como fonte de vida e energia. O rosto da mulher está harmoniosamente fundido com o relevo de uma montanha, uma simbologia da Mãe Terra como um ser divino e de fertilidade. A postura das mãos em prece sugere espiritualidade, paz e conexão com o mundo sagrado.

diferentes versões da Virgem Maria associada às montanhas (minas) de prata de Potosí, das quais três estão na Bolívia e uma em Buenos Aires.

A presença de elementos como a casa, os animais domésticos e a pequena vila ao fundo indicam um cenário rural e a integração do ser humano à natureza de forma equilibrada. Os campos coloridos sugerem atividades agrícolas, reforçando o papel da terra como fonte de sustento. O verde, o azul e os tons terrosos reforçam a vitalidade e a harmonia com a natureza. O céu com padrões ondulados sugere uma conexão espiritual ou energia cósmica em torno da figura.

A imagem de *La Virgen del Cerro* (Figura 2), por outro lado, é a união entre um certo tipo de iconografia mariana com o conceito de Pachamama como divindade feminina, representando a fusão da Deusa-Mãe Cristã (A Virgem) com a Mãe-Terra andina. Nesse sentido, essa imagem apresenta as tensões e intenções de dominação por parte do europeu colonizador em terras americanas e suas populações. É uma imagem produzida por homens brancos, europeus e cristãos e que, no mínimo, ressignifica os elementos e tradições que não pertenciam à Europa.



Figura 2 – *La Virgen del Cerro* (1720).

Fonte: Virgen del Cerro. 1720. Autor desconhecido. La Paz, Bolívia (Museu Nacional de Arte).

Por esses motivos, *La Virgen del Cerro* foi muito utilizada durante a colonização da América espanhola — em especial, a dos povos andinos. Ela era o ícone cristão de fácil assimilação pelos indígenas, fazendo a ligação dos humanos com a esfera do divino. Isso acontecia porque reunia

alguns dos mesmos símbolos e atributos que Pachamama apresentava. Para Margarita E. Gentile Lafaille (2012), essa imagem, incorporada com os símbolos de Pachamama, era o suporte visual utilizado nos sermões populares realizados nos Andes.

No entanto, os europeus não foram capazes de esvaziá-la ou eliminá-la por completo, produzindo, assim, novas imagens que mesclam as intenções do colonizador e os elementos do colonizado. Ou seja, em *La Virgen del Cerro*, observamos o confronto dos mundos imaginários diversos que, segundo Hans Belting (2014), acompanham a colisão dos povos, as conquistas e as colonizações, mas também a resistência que, no mundo imaginário dos vencidos, se levanta e move contra as imagens dos vencedores.

Foi nesse sentido que os jesuítas começaram a colonizar, no campo das visões, o mundo imaginário dos indígenas, ao impor imagens diante de seus olhos e constantemente as divulgar, para se apoderar da sua imaginação e de seus sonhos, o que pode ser compreendido como uma ação colonialista: “Isso produziu uma cultura imaginal híbrida, porque as imagens importadas deixaram de ser o que eram e foram adaptadas, recriadas e alteradas” (Belting 2014, 83).

A imperatriz antropófaga

Como foi possível observar em *La Virgen del Cerro*, as imagens falam, simultaneamente, sobre esses conflitos de ideias, visões de mundo, de posicionamentos religiosos, relações de poder e diversos tempos históricos. E por que existem tantos conflitos? Como esses elementos são simultâneos e estão em tensão nas imagens? A obra *A imperatriz antropófaga* (Figura 3), de Lindote, é um dos exemplos que conseguem presentificar esses conflitos, interseccionando elementos do contexto brasileiro, latino-americano, do de povos africanos trazidos durante o período de escravidão e, até mesmo, um repertório cultural pertencente aos colonizadores (europeus/mediterrânicos/ibéricos/portugueses).

Antes de passarmos para a análise imagética da obra, é preciso prestar atenção a como seu próprio nome oferece interpretações valiosas sobre simultaneidade, tensões e continuidades. A obra intitulada *A imperatriz*, criada em 2017, provavelmente produzida em Florianópolis, Santa Catarina, onde Lindote reside e mantém seu ateliê desde 1983, carrega significados cheios de referências históricas, culturais e críticas.

Parte do título é uma referência ao *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade, que propunha uma ideia metafórica de “devorar” culturas externas para recriar algo original, próprio do Brasil. A imperatriz seria uma figura que simboliza poder e soberania, mas com uma característica paradoxal: em vez de colonizar ou dominar diretamente, ela consome o outro culturalmente. A escolha do termo “imperatriz” sugere uma imagem de autoridade, uma alusão às

potências coloniais ou às elites brasileiras que perpetuaram dinâmicas de poder desiguais. Ao associar “imperatriz” a “antropófaga”, Lindote desconstrói essa figura de poder, mostrando que mesmo as culturas dominantes são moldadas por uma interação (ou apropriação) de outras culturas.⁴

O nome da obra também sugere uma homenagem irônica a Tarsila do Amaral, cujo *Abaporu* (1928) é um ícone da antropofagia cultural, ajudando a artista a consolidar o movimento antropofágico. A imperatriz poderia ser interpretada como uma personagem caricata ou exaltada que celebra essa apropriação criativa. Dessa forma, a obra e o título de Lindote dialogam com a busca por uma identidade cultural brasileira híbrida e multifacetada, que não se limita aos padrões europeus ou estadunidenses. O Brasil é, alegoricamente, essa *A imperatriz* que absorve, mistura e transforma culturas de fora em algo único, trazendo à tona a complexidade da identidade cultural e histórica brasileira.



Figura 3 – *A imperatriz antropófaga* (2018).

⁴ Para uma análise mais detalhada sobre a obra e suas referências, consultar: Cherem, Rosângela Miranda, e Luciana Knabben. 2021. “Convivências disjuntivas, gesto e arquivo em Fernando Lindote”. (Re)existências: Anais do 30º encontro nacional da ANPAP, João Pessoa, Brasil, 2021. Disponível em: <https://static.even3.com/anais/374094.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2024; Cherem, Rosângela Miranda, e Luciana Knabben. “Pintura e desterritorialidade em Fernando Lindote”. *Ouvirouver*, 17, n. 1 (2021): 54-66. Disponível: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/51508/32568>. Acesso: 12/12/2024.

Fonte: Fernando Lindote. *A imperatriz antropófaga*, óleo sobre tela, 150 x 140 cm, 2018, coleção de Jeanine e Marcelo Collaço. Fotografia: Isaias Martins.

Outro elemento que podemos destacar na obra de Lindote é uma espécie de mordaça, de formato triangular com a vértice para cima, cobrindo nariz e boca, na cor verde, mas transpassado por frestas. Essa mordaça ganha outro significado quando a comparamos com a mordaça da Figura 4, que representa Anastácia. De biografia incerta, segundo Grada Kilomba (2019), alguns relatam que Anastácia, nascida em Angola, foi filha de uma família real Kimbundo, da qual foi sequestrada e escravizada por uma família portuguesa, na Bahia. Outros afirmam que ela teria sido uma princesa nagô/iorubá antes de ser capturada e trazida ao Brasil na condição de escravizada. Ainda segundo o autor, “enquanto outros ainda contam que a Bahia foi seu local de nascimento. Seu nome africano é desconhecido. Anastácia foi o nome dado a ela durante a escravização” (Kilomba 2019, 35).



Figura 4 – Representações de Anastácia (1839).

Fonte: <https://journals.openedition.org/horizontes/docannexe/image/8581/img-1-small580.png>. Acesso em: 25 dez. 2024.

Segundo Pereira (2023), foi durante a década de 1960 que se consolidou a representação amplamente conhecida de Anastácia (Figura 4). Yolando Guerra, então diretor do Museu do Negro no Rio de Janeiro, associou a gravura de 1839, de Jacques Étienne Victor Arago, a Anastácia:

Na publicação, a legenda da gravura se refere à “punição de escravos”, sem fazer menção a uma mulher ou pessoa específica. Mais de 150 anos depois de sua criação, o desenho foi integrado ao projeto expositivo do Museu do Negro, que associou a imagem a outros rostos negros, de figuras anônimas e personalidades como Zumbi dos Palmares. A gênese do “nascimento gráfico” da Escrava Anastácia se baseia em um desenho do século XIX que foi pessoalizado e feminilizado. A devocão popular tomou de empréstimo uma obra de arte (Sansi 2007, 36) exposta como imagem histórica (Pereira 2023, 08).⁵

⁵ Em 2022, uma versão distinta do retrato de Anastácia alcançou repercussão nacional através da obra *Anastacia livre*, do artista visual Yhuri Cruz, que representa Anastácia sem as mordaças, conduzindo à amplificação dos debates sobre

Ainda de acordo com o autor, o retrato de Anastácia possui raízes complexas, conectadas ao passado da escravidão negra no Brasil e nas Américas. Sua presença possui um teor ambivalente: “[...] ela se converteu em símbolo de resistência e imagem de devoção popular. Imagem simultaneamente religiosa, política e histórica [...] ela adquiriu uma nova camada de sentido e potência ao ser recriada no campo da arte contemporânea” (Pereira 2023, 03). Na obra de Lindote, ambivalência e potência permanecem presentes nessa leitura de arte contemporânea.

Outra característica importante da obra de Lindote é a cor de pele não branca de *A imperatriz*. Tal característica permite analisá-la, ao menos em um primeiro momento, em um movimento de ruptura com uma tradição étnica europeia. Ela está em um local escuro, que parece ser o fundo do oceano ou uma espécie de pântano. Apesar de amordaçada e situada em uma posição aparentemente vulnerável, a imagem sugere resistência. Sua coroa, única fonte de luz no quadro, destaca-se como símbolo de força. Talvez nesse cenário, a mordaça se transforme em uma máscara que a permite respirar. Ela carrega uma espada ensanguentada na mão esquerda e um outro objeto em sua mão direita, compondo uma cena de tensão. O cenário onírico intensifica o caráter simbólico da obra, reforçando a ideia de resistência mesmo em meio à adversidade. A presença da referência a Anastácia novamente demonstra, sob outra ótica, a ambivalência das imagens, a presença das marcas coloniais que guiam significados após a descolonização, um sinal de que “as feridas da escravidão se fariam sentir muito após a Abolição” (Pereira 2023, 06).

A força da obra também se manifesta na pintura, especialmente na ferida no lado direito da tela. As manchas de tinta, dispostas de forma intencional, transmitem, através dessa fratura, a sensação de que a própria tela está viva e machucada. Lindote (2015) se vê como um artista que comprehende seus trabalhos como um espaço de discussão. Segundo ele, a sociedade na qual vive, de alguma maneira, participa do que ele faz.

Neste sentido, concordamos com Cherem e Knabben (2021), quando afirmam que o quadro da *A imperatriz* possui um olhar penetrante que encara diretamente o espectador. No entanto, por mais que se tente alcançar a estranha figura ali representada ou compreender a totalidade da cena, são as interferências e acidentes que predominam, compondo uma espécie de enigma pronto para devorar a própria visualidade da tela. As flores resplandecentes na coroa da imperatriz, por exemplo, estão cortadas na linha superior da tela, como se fossem resultado de um enquadramento fotográfico descuidado ou como se a pintura pudesse se expandir além dos limites do quadro.

seus diferentes significados e meios onde se manifestam. Nesse sentido, vale lembrar que nas religiões de matriz africana, como a umbanda, Anastácia é cultuada junto aos pretos-velhos.

O fundo noturno, a vestimenta escura e a pele negra da figura destacam as linhas que se dispersam pela mão esquerda da mulher, “assim, o que parece se destacar é um esforço pictórico para obter uma figuração dotada de força em si mesma, sem preocupação de produzir algum vínculo temático ou narrativo” (Cherem e Knabben 2021, 63).

Lindote é um artista com uma trajetória que reflete a complexidade de um corpo historicamente situado no Brasil, atravessado por múltiplas culturas, inclusive dentro do próprio país, entre o Rio Grande do Sul, estado onde nasceu, e Santa Catarina, onde se consolidou como artista que viveu intensamente o repertório cultural catarinense:

Este movimento constante de desterritorialização fez com que, no começo dos anos 80 se mudasse para Florianópolis, trazendo seu interesse pelos desenhos pinturas rupestres do Costão do Santinho, conhecidos através de uma matéria sobre o museu arqueológico do Padre Rohr num dos cadernos de cultura do jornal Correio do Povo que era de seu avô (Cherem e Knabben 2021, 65).

Sua obra não se limita a uma experiência individual e dialoga com questões coletivas e sociais de seu contexto. Por meio da pintura, Lindote propõe discussões sobre temas relevantes da sociedade a que pertence. Embora sua produção tenha uma forte ligação com o contexto brasileiro, ele também se dedicou ao estudo da arte europeia. Em 2016, destacou seu interesse pela pintura dos séculos XVII e XVIII, especialmente das escolas da Espanha, Holanda e França, além de expressar curiosidade pela escola medieval italiana. Seu foco não é apenas nos artistas, mas em períodos históricos, sendo influenciado por referências como Rembrandt, Diego Velázquez, Francisco de Goya e Georges La Tour, cujas obras ajudam a compreender o uso do claro-escuro presente em seu próprio trabalho.

Segundo Cherem e Knabben (2021), Fernando Lindote desenvolve sua obra a partir de um vasto arquivo que opera como um índice de um pensamento sensível e reflexivo, sempre em transformação. Esse arquivo não é apenas uma coleção de referências; é um espaço dinâmico no qual ele articula habilidades, desenvolve poéticas e explora noções operatórias que desconhecem a rigidez das hierarquias e classificações. Lindote, em sua abordagem, transcende limites tradicionais ao integrar diferentes camadas de conhecimento e expressão artística, propondo novas formas de relacionamento entre o pensar e o criar.

Seu repertório é amplo, abrangendo elementos visuais e plásticos, bem como aspectos conceituais e teóricos. Porém, é em seu pensamento pictórico que esse repertório ganha força. Para Lindote, o visível e a aparição superam o visual e a aparência, indicando que a profundidade de sua obra reside mais na experiência do que na mera representação. Esse pensamento pictórico traduz-se em suas pinturas, que funcionam como dispositivos abertos, capazes de ultrapassar fronteiras e

se deslocar livremente por diferentes territórios criativos e interpretativos (Cherem e Knabben, 2021).

Eucronia e horizonte de expectativas de *A imperatriz antropófaga*

A relação de *A imperatriz* com o contexto de produção e o repertório cultural e visual de seu autor, Fernando Lindote, dialoga com as contribuições de Didi-Huberman (2015), para quem “estar diante da imagem é estar diante do tempo”. Entre as temporalidades da imagem, destaca-se a eucronia — o tempo de produção do artista —, com suas singularidades, contradições e pertencimentos históricos. No caso da obra em questão, observa-se o desejo de resistir às heranças coloniais por meio de uma construção imagética crítica. Entretanto, essa tentativa de resistência convive com tensões próprias do lugar social do artista — um homem branco, nascido e formado no sul do Brasil — o que evidencia que sua produção, embora propositiva, não escapa inteiramente às estruturas coloniais. Assim, *A imperatriz* é, simultaneamente, um espaço de resistência e de reprodução de tensões coloniais.

Didi-Huberman (2015) propõe pensar as temporalidades que atravessam a imagem, uma vez que é o tempo que possibilita o acesso heurístico a elas. O autor estabelece uma arqueologia crítica dos modelos de tempo e seus valores de uso através dos objetos imagéticos. Para ele, uma imagem possui, no contexto de sua produção, o tempo eucrônico, com seu caráter factual, comum e referente a seu período histórico-social. É o tempo do artista e da imagem, priorizado pelo historiador da arte durante suas análises, em uma atitude de pureza temporal que desconsidera outras temporalidades como ponto de partida.

Para Didi-Huberman, “[...] essa atitude canônica do historiador não é nada mais que uma busca da concordância dos tempos, uma busca da consonância eucrônica” (Didi-Huberman 2015, 19). A eucronia é observada pelo autor sob o ângulo do que é conveniente ao tempo do artista (e as imagens que produzem), significando algo próximo a um sintoma no saber histórico. Daniela Campos (2014, 09) explica que são “[...] imagens envoltas a publicidades, comportamentos, morais e modas em voga em seu tempo histórico de produção”.

O tempo eucrônico se manifesta em *A imperatriz* quando Lindote busca discutir questões sociais, políticas e religiosas do contexto brasileiro e latino-americano e se destaca pela exuberância das cores encontradas na coroa da imperatriz, bem como por elementos da flora brasileira. Embora sua arte seja influenciada pelos estudos de arte europeus, como se observa no estilo barroco da imperatriz, com suas roupas e fundo escuro, Lindote produz uma arte que lhe é própria. Todavia, sua produção, que não é uma simples reprodução da arte europeia, mas uma reinterpretação crítica dela, ainda não escapa à colonialidade, provavelmente devido ao fato de ser um homem branco

que nasceu e viveu grande parte de sua vida no sul do Brasil. Dessa forma, a imperatriz é um espaço de simultaneidade e tensão no campo das imagens, ao evidenciar, além da colonialidade, as influências de artistas europeus, que refletem uma necessidade de legitimação do artista (e seus marcadores sociais), que se utiliza dessas referências para afirmar sua produção.

A imperatriz ainda apresenta determinados estratos de tempos que, segundo Koselleck, se mesclam e se justapõem “simultaneamente presentes, sem que haja referência a um antes e um depois” (Koselleck 2006, 11), motivo pelo qual enseja uma visualidade que pode ser analisada a partir de suas interações, enlaçamentos e diálogos com o cotidiano da realidade social. Assim, Lindote, ao assumir a relação direta de seus trabalhos com a sociedade na qual vive e que, de alguma forma, participa do que ele faz, propõe uma expectativa nas intenções de suas criações artísticas, visto que espera que dela algo aconteça, como uma reflexão, por exemplo.

Tal expectativa, ou melhor, o horizonte de expectativas, segundo Koselleck (2006), conecta-se à pessoa e ao interpessoal que se realiza no hoje; é um futuro presente que está voltado para o não experimentado e que só pode ser previsto: “Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem” (Koselleck 2006, 310). *A imperatriz* está na esteira desse horizonte de expectativas, ao denunciar as marcas de uma ferida colonial e as intenções de Lindote, como na escolha do nome da obra como uma figura de autoridade contra as potências coloniais ou às elites brasileiras que perpetuaram dinâmicas de poder desiguais.

Seu desejo é resistir a esse projeto colonialista e sua obra está motivada por um anseio, seja voluntário ou não, ao demonstrar elementos de resistência ao construir essa figura de poder, mostrando que mesmo as culturas dominantes são moldadas por uma interação (ou apropriação) de outras culturas, como no Brasil, por exemplo. Uma obra atravessada por relações de poder, processos históricos e entrelaçamentos culturais, que carrega as marcas da colonização, sua violência e seus efeitos, intencionando avançar na compreensão das dinâmicas sociais e culturais contemporâneas.

No entanto, existem outras experiências temporais que podemos identificar em *A imperatriz*. Tais experiências remetem à presença de uma longa temporalidade, mais antiga (ou antigas), que surge como imagem anacrônica repleta de espaços de experiências, por meio de determinados componentes presentes no interior da obra. É sobre o anacronismo temporal e seus espaços de experiências em *A imperatriz*, que segue a próxima etapa de nossa análise.

Imagens anacrônicas e espaços de experiências em *A imperatriz antropófaga*

Para Didi-Huberman (2015), o tempo eucrônico, sozinho, não é capaz de revelar as demandas da fonte e de seu objeto visual, motivo pelo qual seria necessário recorrer ao anacronismo para transcender o contexto da imagem. Limitar-se ao contexto de produção das imagens é insuficiente para se compreender a complexidade das temporalidades que a compõem.

Todavia, é oportuno enfatizar que uma análise anacrônica não invalida uma interpretação eucrônica. Antes, o contrário, tendo em vista a possibilidade de diálogo entre tais percepções, em que a utilização do anacronismo, combinado com o eucronismo, enriquece consideravelmente as análises em torno do objeto visual que, a nosso ver, remete diretamente a uma ideia de transtemporalidades no interior da imagem. Por isso devemos transcender, por meio do anacronismo, não apenas as informações condizentes com o contexto de produção das imagens, mas também levar em conta elementos que se referem à repetição, às permanências ou às sobrevivências de um passado, ou de vários passados, no interior da imagem de forma reatualizada no presente. É o elemento antigo presente na imagem que nos interessa aqui.

Na materialidade da imagem de *A imperatriz*, é possível perceber esse anacronismo das imagens por meio das cores, formas e elementos que revelam a emergência de tradições anteriores, de longa duração e que resistem às investidas de uma cultura dominante europeia, branca, patriarcal e cristã, voltadas contra o feminino, os negros e os indígenas.



Figura 5 – *A Imperatriz Antropófaga* e *La Virgen del Cerro*.

Fonte: *Virgen del Cerro*. 1720. Autor desconhecido. La Paz, Bolívia (Museu Nacional de Arte); Fernando Lindote. *A imperatriz antropófaga*, óleo sobre tela, 150 x 140 cm, 2018, coleção de Jeanine e Marcelo Collaço. Fotografia: Isaias Martins.

De acordo com a Figura 5, a imagem da imperatriz apresenta, de imediato, um triângulo com a vértice para cima, o que rememora uma tradição antiga ligada ao campo do feminino

entrelaçado ao sagrado, como nas representações da Pachamama ou da *Virgen del Cerro*. As imagens apresentam formas e características iconográficas que evocam a conexão entre a natureza e a figura feminina, simbolizando a Mãe Terra, ou Pachamama, em várias tradições culturais. Além disso, esse triângulo simboliza não apenas as montanhas, mas também seu conteúdo e sentido simbólico. E, para acessar o interior dessas montanhas, é necessário passar por uma abertura, representada pelas cavernas.

A forma triangular presentifica uma experiência temporal e uma imagem anacrônica que envolvem antigas divindades telúricas (associadas à terra) e ctônicas (relacionadas à caverna e ao subterrâneo). Nesse contexto, a caverna é associada ao útero materno, e a mãe humana é assimilada à Grande-Mãe telúrica. Para Verlindo (2002), existe uma relação entre a caverna e o útero materno, e a assimilação da mãe humana à Grande-Mãe telúrica. Segundo Mircea Eliade (1987), as cavernas são elementos que estão assimilados à matriz da Terra-Mãe, e os rituais que acontecem no interior delas, desde tempos remotos, seria um retorno místico à Mãe.

De acordo com Bonetti (2013), as cavernas são espaços sagrados que simbolizam o “útero da deusa” e a própria realidade viva da divindade; é o ventre grávido da deusa, no qual grutas, cavernas, rachaduras ou fendas representam o útero primordial da Grande Deusa Mãe. Tal relação, segundo Eliade, pertence às deusas telúricas (dentre as quais também acrescentamos as deusas ctônicas), em que seus mitos revelam, “[...] o mesmo mistério do nascimento, da criação e da morte dramática seguida pela ressurreição” (Eliade 1957, 171).

Gilbert Durand (2001) salienta que existe, entre a gruta e a casa, a mesma diferença que entre a mãe marinha e a mãe telúrica: a gruta seria mais cósmica e mais completamente simbólica que a casa — é a matriz universal dos grandes símbolos da maturação e da intimidade. O autor destaca que a igreja cristã, a exemplo dos cultos iniciáticos de Átis e de Mitra, assimilou o potencial simbólico da gruta, da cripta e da abóbada. Por isso, é possível perceber a construção de inúmeras igrejas e templos dos cultos da antiguidade pagã nas proximidades de cavernas e fendas, como São Clemente, em Roma ou Lourdes, que retomam a tradição de Delfos, Hierópolis e Cós.

De acordo com Flávia Regina Marqueti (2002), essa relação da caverna com o útero se deve a sua característica de interioridade, pois, ao observar animais selvagens como leões e ursos saindo de dentro dela, se tem a impressão de estarem nascendo da caverna. Tal característica seria um dos motivos pelos quais as cavernas operam como espaços ritualísticos e sacrificiais que, na ambivalência marcada pelo medo e pelo prazer, se iguala, para o homem pré-histórico, ao corpo da mulher. Esse “útero-caverna”, de onde se origina a vida e seu “sexo-abertura ctônico”.

Essas considerações nos permitem perceber a experiência temporal que envolve, desde passados longínquos, referentes às deusas telúricas, que, segundo Bastos (2020), remontam ao

Neolítico (5.000–2.500 A.E.C.), bem como remetem a passados menos longínquos como a tradição dos deuses do Olimpo, ligados à mitologia grega (que também partilham de experiências temporais ligadas às deusas telúricas).

A presença desses elementos antigos em *A imperatriz* emerge como uma memória errática que regressam como sintoma, portadora de uma memória coletiva que circula por intermédio do tempo, reatualizando-se nos mais diversos momentos históricos. Nesse sentido, para Didi-Huberman (2015), as imagens possuem diferentes temporalidades, mesmo contemporâneas, e estão repletas de memórias e obsessões pelo passado (ou passados). Elementos como cores e formas permitem perceber significados que ultrapassam o tempo eucrônico do artista e da obra. A imagem tem, desta forma, mais memórias, mais passados e mais tempos que se acomodam e se montam.

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela e, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*duree*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*etant*] que a olha (Didi-Huberman 2015, 16).

A imperatriz revela a identificação e a confrontação de experiências temporais multifacetadas sobre o feminino, o sagrado, o negro, o indígena, a colonialidade, a opressão e a resistência. Essas experiências referem-se tanto a um passado longínquo e distante quanto às expectativas do contexto de produção da obra e de Lindote. Segundo Didi-Huberman, propor o anacronismo é interrogar a plasticidade fundamental das imagens “[...] e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos diferentes tempos operando em cada imagem” (Didi-Huberman 2015, 15).

O anacronismo se apresenta, dessa forma, como um método eficiente para se analisar os elementos de *A imperatriz*, pois permite identificar suas múltiplas temporalidades, além de exprimir suas complexidades, sobrevivências e a presença de passados. Sua materialidade revela a identificação e a confrontação de experiências temporais multifacetadas sobre determinados imaginários e cosmovisões sobre o feminino, o sagrado, as antigas divindades femininas, por exemplo. Essas experiências, isto é, espaços de experiências referem-se tanto a um passado longínquo e distante quanto às expectativas do contexto de produção da obra e de seu criador.

Identificamos esse(s) passado(s) com a concepção de tempo histórico proposto por Koselleck (2006) de espaço de experiência, em que a experiência se refere ao passado atual, no qual acontecimentos foram incorporados e que podem, inclusive, ser lembrados. Nessa experiência, mesclam-se a elaboração racional e as formas inconscientes de comportamentos, que não estão presentes no conhecimento. Transmitida por gerações e por instituições (mas não só), na experiência de cada indivíduo, está contida e é conservada uma experiência alheia, e a história é concebida como o conhecimento de experiências alheias.

Existe, assim, uma assimetria entre espaço de experiência e horizonte de expectativas, que podem ser associados com a estrutura de um presente largo em que se busca reter o passado e em que o futuro está bloqueado. A obra de Lindote possibilita perceber a produção da presença dessas experiências temporais de passados antigos e míticos. Tais experiências ainda tocam nossos corpos e se comunicam com os fenômenos temporais de um espaço de experiência do passado, que estão presentes no contexto de produção de *A imperatriz*, na qual se tornam tangíveis, de alguma forma, para o presente.

Para Jasmin (2006), Koselleck apresenta o tempo como uma construção cultural, de forma que cada época determina o entrelaçamento entre o já experimentado (como o passado) e as possibilidades que se lançam em um horizonte de expectativas (para o futuro), no qual

[...] a história — considerada como conjunto dos fatos do passado, como dimensão existencial e como concepção e conhecimento da vida, que permitem a sua inteligibilidade — deve ser apreendida em sua própria historicidade constituindo um objeto da reflexão teórica destinada a conhecer os seus limites e as suas consequências (Jasmin 2006, 09).

A imperatriz, ao tornar presente os atributos de divindades antigas, traz à tona irrupções de vários passados, de experiências de tempos, de constelações que se impõem como espaços de tempos não lineares, reveladas pelas roupagens históricas presentes nos diversos imaginários sociais, continuamente reconfigurados e reatualizados num processo de longa duração. Esses imaginários sociais, de algum modo, orientam e dinamizam o(s) passado(s) em destino, em futuro, em desejo, em que esse(s) passado(s) se dialetiza(m) na pretensão de um futuro, no qual, dessa tensão, surge um presente que emerge nas produções sociais e nos objetos culturais da humanidade.

Portanto, *A imperatriz* se configura como um espaço de conflitos de tradições e experiências temporais sobre a resistência ao colonialismo — mas sem conseguir se desvincilar dele completamente —, ao sagrado, ao feminino, a cosmovisões antigas, que resistem por meio de suas tradições milenares com seus atributos de força e sacralidade. Assim, a obra é o espaço, produto e resultado de resistência, onde se pode refletir sobre inúmeras tentativas de silenciamento e marginalização histórica de determinados grupos e vozes. *A imperatriz* pode ser interpretada como uma representação de uma ferida colonial, onde coexistem tensões de opressões históricas e das resistências que surgem em resposta a essas opressões.

Considerações finais

Nossa análise buscou pensar como a obra *A imperatriz antropófaga* sintetiza um encontro de múltiplas temporalidades, tradições culturais e narrativas iconográficas, que emergem como um campo de diálogo crítico sobre colonialidade, resistência e identidade. Criada no contexto da arte brasileira contemporânea, a pintura articula elementos que vão além da representação visual,

adentrando reflexões profundas sobre as dinâmicas de poder e as sobrevivências culturais. Essa relação, longe de ser arbitrária, revela uma construção cuidadosa e intencional, na qual o passado, o presente e o imaginado dialogam de forma orgânica.

Essa característica de Lindote possibilita que suas pinturas se tornem veículos de múltiplas leituras. Ou seja, não pertencem a uma única tradição, mas dialogam com diversas referências culturais, artísticas e históricas. Esse diálogo coloca em evidência corpos e símbolos que denunciam um passado marcado pela exploração e dominação, enquanto celebra narrativas de resistência. Por outro lado, também evoca passados mais antigos, vívidos, que se tensionam com certas projeções de futuro, em que tradições culturais se entrelaçam, resistem e reconfiguram suas narrativas no presente. Essa dinâmica complexa demonstra como Lindote foi capaz manipular, por meio dos elementos existentes no interior de *A imperatriz*, noções de tempo e espaço que convidam o espectador a explorar relações complexas entre o visível e o imaginado, entre rupturas e continuidades, entre passados, presente e futuros.

Ao considerar as contribuições de Reinhart Koselleck (2006), é possível compreender que *A imperatriz* se constitui como um campo de cruzamento entre espaços de experiência — os tempos passados, inscritos nas camadas imagéticas e simbólicas da obra — e horizontes de expectativa — os impulsos projetivos do artista diante de sua realidade histórica. A imagem revela, assim, uma constelação temporal onde se sobrepõem elementos antigos e/ou ancestrais, sobrevivências coloniais e anseios de transformação. A pintura se torna, portanto, não apenas um vestígio do passado, mas uma abertura para o futuro, no qual a memória histórica adquire densidade crítica e se articula à possibilidade de novos imaginários sociais.

Referências bibliográficas

- Bastos, Rodolpho Alexandre Santos Melo. “Ave Maria cheia de filmes: Transtemporalidade do sagrado (e do) feminino através da presença de Maria no filme ‘Io sono con te’ (2010)”. Tese de doutoramento, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2020.
- Belting, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: Publisher; KKYM: EAUM, 2014.
- Caballero, Luz Helena. 2020. “La Virgen del Cerro. Paisagem e imagen sagrada”. *Seminario de la Maestría en Historia del Arte (MHAR) Historiografía, ecología y montañas do Departamento de Historia del Arte*, Bogotá, Colômbia, 2009. Disponível em: <https://historiadelarte.uniandes.edu.co/clio/septima-edicion/la-virgen-del-cerro-paisaje-e-imagen-sagrada/>. Acesso em: 25 dez. 2024.
- Campos, Daniela Queiroz. “Entre o eucronismo e o anacronismo: Percepções da imagem na coluna Garotas do Alceu”. Tese de doutoramento, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2014.
- Cherem, Rosângela Miranda, e Luciana Knabben. 2021. “Convivências Disjuntivas, Gesto e Arquivo em Fernando Lindote”. (Re)existências: *Anais do 30º encontro nacional da ANPAP*, João

Pessoa, Brasil, outubro de 2021. Disponível em: <https://static.even3.com/anais/374094.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2024.

Cherem, Rosângela Miranda, e Luciana Knabben. “Pintura e desterritorialidade em Fernando Lindote”. *Ouvir ouver*, 17, n. 1 (2021): 54-66. Disponível: [https://seer.ufu.br/index.php/ouvrirouver/article/view/51508/32568](https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/51508/32568). Acesso em: 12 dez. 2024.

Didi-Huberman, Georges. *Dante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

Durand, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Eliade, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. Lisboa: Relógio D'Água, 1987.

Eliade, Mircea. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Editions Gallimard, 1957.

Jasmin, Marcelo. “Apresentação”. Em *Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*, Reinhart Koselleck. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

Kilomba, Grada. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

Koselleck, Reinhart. *Futuro passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

Lafaille, Margarita E. Gentile. “Pachamama y la coronación de la Virgen-Cerro. Iconología, siglos XVI a XX”. 2012. *Adrogaciones Marianas de Gloria — SIMPOSIUM (XXª Edición)*, San Lorenzo del Escorial, Espanha, setembro de 2012. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4100946>. Acesso em: 09 ago. 2024.

Marquetti, Flávia Regina. “A protofiguratividade da Deusa Māe”. *Classica*, 15/16, n. 15/16, (2002): 17-40. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/224>. Acesso em: 22 jun. 2024.

Mignolo, Walter. *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2005.

Pereira, Edilson. “Da escravidão à liberdade: A imagem de Anastácia entre arte contemporânea, política e religião”. *Horizontes Antropológicos*, 29, n. 67 (2023): 1-37. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/8wRzHWvMJpQKfwj7MZrG4zz/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 12 dez. 2024.

Quijano, Aníbal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina.” Em *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais*, org. Edgardo Lander, 117-142. Buenos Aires: Perspectivas Latino-Americanas: CLACSO, 2005.

TV UFSC. 2016. “A cor da nossa tela — Fernando Lindote”. YouTube, 07:42. <https://www.youtube.com/watch?v=4QsOpg02Ryc>.

Verlindo, Jorge. “As cavernas sagradas de Creta: Suas relações com a Grande Deusa Māe e com aspectos xamânicos da religiosidade minoica”. *MÉTIS: História & Cultura*, 2, n. 2 (2002): 229-259. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewArticle/1113>. Acesso em: 22 jun. 2024.

Recebido: 03 de janeiro de 2025

Aprovado: 25 de abril de 2025