

NO ÍNTIMO: ancestralidade e desconstrução de imagens de controle na arte contemporânea¹

INTIMATELY: ancestry and deconstruction of images of control in contemporary art

Lindolfo Roberto Nascimento²
Christine Pires Nelson de Mello³

Resumo: Apesar dos recentes avanços conquistados pela luta antirracista no Brasil, ainda enfrentamos sérios problemas ligados sobretudo às imagens construídas historicamente em torno do negro. O campo da arte contemporânea se apresenta então como um importante espaço comunicacional para desconstrução de tais imagens. Assim, este artigo problematiza como a videoinstalação multissensorial e performance *No Íntimo* (2025), do artista Lindolfo Roberto Nascimento (São Paulo, 1986), trabalha a ideia de ancestralidade com o intuito de desconstruir imagens de controle em rituais afro-brasileiros. Para tanto, nos valeremos da abordagem das extremidades de Christine Mello (2008) para discutir como a obra propõe experiências ético-estético-políticas que deslocam a relação entre público, corpo e espaço expositivo. A partir desta análise, pretende-se demonstrar como a obra contribui para o avanço nas discussões entre comunicação e arte contemporânea a partir das relações entre tecnologias da imagem e práticas rituais presentes no fazer negro em prol da luta antirracista.

Palavras-Chave: Arte contemporânea. Ancestralidade. Imagens de controle.

Abstract: Despite recent advances in the anti-racist struggle in Brazil, we still face serious problems related, above all, to the images historically constructed around black people. The field of contemporary art thus presents itself as an important communicational space for deconstructing such images. This article therefore examines how the multisensory installation and performance *No Íntimo* (2025) by emerging artist Lindolfo Roberto Nascimento (São Paulo, 1986) works with the idea of ancestry in order to deconstruct images of control in Afro-Brazilian rituals. To this end, we will use Christine MELLO's (2008) Approach of Extremities to discuss how the work proposes ethical-aesthetic-political experiences that shift the relationship between audience, body, and exhibition space. Based on this analysis, we aim to demonstrate how the work contributes to the advancement of discussions between communication and contemporary art based on ritual practices present in black culture in support of the anti-racist struggle.

Keywords: Contemporary art. Ancestry. Images of control.

1. Introdução

A articulação de fatores diversos nas últimas décadas, tais como mudanças sociais, aceleração do estabelecimento de redes de enfrentamento à desigualdade, movimentos que

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação, Arte e Tecnologias da Imagem. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

2 Lindolfo Roberto Nascimento – aluno do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), doutorando. E-mail: lindolforn@gmail.com.

3 Christine Mello – docente e vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), doutora. E-mail: cpmello@pucsp.br.

visam à democratização da informação nas mídias sociais e políticas afirmativas e de inclusão, entre outros, tem contribuído para a luta antirracista no Brasil. É fato que ainda temos muito a caminhar, tendo em vista os séculos de escravização e toda forma de desserviço racial posterior ao período; mesmo com a maior disseminação da informação propiciada pelas redes, é também neste campo que a desinformação reforça, sobretudo em relação às religiões e espiritualidades afrocentradas, *imagens de controle* (COLLINS, 2019) que ainda buscam conservar uma visão racista que demoniza e intenta contra a dignidade de pessoas negras e sua cultura.

Observamos, então, nos campos da comunicação e da arte, espaços profícuos e necessários para a desconstrução de tais imagens; é a partir da comunicação que se dá o trânsito da informação, que forma, ensina e desfaz entendimentos errôneos, ao passo que a arte contemporânea se constitui como espaço aberto – e por vezes, tensionado, como na obra que abordaremos, relacional – para a legitimação de importantes saberes descentralizados que compõem a nossa cultura. Aqui, trataremos de aspectos importantes – com frequência enraizados em nossas vidas – desses saberes que, no entanto, geralmente não são legitimados por conta de sua origem negra: a ancestralidade e o ritual.

Se por um lado, na história da arte em contexto brasileiro, podemos encontrar a dimensão da espiritualidade negra em Abdias do Nascimento (Franca, 1914 — Rio de Janeiro, 2011) no campo da pintura, tais questões se reapresentam décadas depois na linguagem instalativa em Ayrson Heráclito (Macaúbas, 1968). Reconhecido esse diálogo artístico, o salto na obra do artista Lindolfo Roberto Nascimento (São Paulo, 1986) se dá pelo encadeamento mesmo desses artistas que o antecederam: Lindolfo se coloca em diálogo com a tradição negra na arte contemporânea brasileira, buscando, porém, a partir de uma perspectiva singular, dar continuidade às questões ligadas à ancestralidade negra em diálogo com o corpo coletivo que a constitui. Assim, o trabalho de Nascimento caminha pela lógica da atualização e da legitimação de saberes contra-hegemônicos, ao passo que também se encaixa numa genealogia da arte que o abarca com *No Íntimo* (2025), instalação multissensorial e performance de sua autoria.

O problema central que orienta este artigo consiste em compreender como *No Íntimo* elabora uma poética da ancestralidade e da fé a partir da articulação entre performance e videoinstalação; propõe modos outros de presença e de memória no espaço expositivo através de acordos éticos-políticos-estéticos entre obra e público visitante; e busca comunicar esses saberes a partir da relação pelo corpo, pelas imagens de vídeo e pela presença performativa.

Para isso, mobilizaremos um diálogo com Christine Mello (Rio de Janeiro, 1966), que, com sua *abordagem das extremidades* (2008), nos oferece instrumental crítico para a análise da obra:

(...) importa menos o objeto de arte, a obra acabada, e mais o processo de criação. A partir dessa noção, ele passa a gerar trabalhos em que o sentido não é mais dado só a partir do espaço material escultórico ou do espaço bidimensional da tela, mas também pela inclusão da dimensão temporal na obra, a dimensão da vivência, e por uma comunicação mais direta tanto do seu corpo quanto do corpo de quem se relaciona com a obra (MELLO, 2008, p. 169).

Essa natureza inacabada e sobretudo relacional, que Mello descreve como sendo própria da videoinstalação, nos indica a característica aberta que esta linguagem temporal possibilita a uma obra que pretende afetar e ser afetada pelo público: ainda que tais características isoladas não sejam suficientes para a realização plena desse intento, quando contaminadas por uma ação ritual-performativa, elas possibilitam que esses afetos se realizem também através de contaminações mútuas de linguagens.

Outro ponto importante no que diz respeito a *No Íntimo* é como a obra estabelece a ideia de intimidade que se integra ao corpo coletivo, visando à desconstrução de ideias racistas associadas aos rituais afrocentrados, que frequentemente circulam pelas imagens presentes nas plataformas sociais em rede; para tanto, nos valeremos do pensamento de Patricia Hill Collins sobre *imagens de controle* (2019).

Por fim, analisaremos como a obra se estabelece a partir da dimensão ritual, convocando presenças (tanto a do visitante quanto supra-humanas) e convidando o público a acessar outras dimensões temporais e ancestrais. Leda Maria Martins, com a categoria de *corpo-tela* (2021), nos dá meios para pensarmos a relação entre materialidade, corpo e ancestralidade no campo da arte.

2. Como *No íntimo* atua na desconstrução de imagens de controle

Lindolfo Roberto Nascimento é um artista emergente, negro e de origem periférica, de família majoritariamente baiana, nascido e criado na periferia da Zona Leste da cidade de São Paulo, cuja prática artística se situa no cruzamento entre linguagens diversas como performance, literatura, vídeo e instalação. Sua pesquisa artística é marcada pela mobilização do corpo, da oralidade e das imagens técnicas como processos de contaminação entre

linguagens que se hibridizam, articulando, com isso, dimensões pessoais e coletivas. Nesta década (2020), em processos que questionam tanto a colonialidade quanto o racismo e os aspectos relativos à contemporaneidade, vem se afirmando pelo entrelaçamento de narrativas pessoais, ancestralidade e crítica social, inserindo-se em um campo expandido das linguagens artísticas por ele utilizadas.

A concepção de *No Íntimo* remonta à videoperformance *Contra a Corrente: um ritual para lidar com o luto* (2023-2024)⁴, na qual o artista se valeu de gestos rituais e elementos naturais para propor uma reflexão poética sobre a experiência individual da perda de sua mãe, bem como sobre a potência de elaboração coletiva do luto em relação aos mortos pela Covid-19.

Em 2025, ao ser convidado para a exposição a ser curada por Juliana Lewkowicz (São Paulo, 1978), Nascimento propôs redimensionar a videoperformance *Contra a Corrente*, produzido nos embates do corpo com o vídeo, criando a videoinstalação *No Íntimo*, em que amplia a discussão sobre memória, luto, ancestralidade e espiritualidade – tendo como princípio não só o luto de sua mãe, mas também de suas avós.

Apresentada na exposição “Água Viva”⁵, com curadoria de Juliana Lewkowicz e Sônia Ara Mirim (São Paulo, 1975), a videoinstalação *No Íntimo* (2025) ocupou uma sala de 3,45 m x 4,85 m de dimensão com paredes pintadas de preto, incorporou o vídeo da performance anterior, já exibido em “Piracema” (2024), e o reinscreveu numa materialidade instalativa composta também por um chão coberto de terra, plantas e *memorabilia* pessoal (conforme a imagem 1, a seguir), relacionadas às vestimentas e à fé das mulheres de sua família.

⁴ Essa performance, realizada em dezembro de 2023, foi registrada em vídeo, editada e apresentada ao público sob a forma de videoperformance posteriormente na exposição “Piracema: deslocamentos em busca de outros mundos a partir da arte” (entre 18 de maio e 20 de junho de 2024), mostra com curadoria de Juliana Lewkowicz e Malka Borenstein (Mogi das Cruzes, 1967) realizada no espaço expositivo situado na Rua Gomes de Carvalho, 615, na Vila Olímpia, em São Paulo. A saber: a ação performática consistiu em subir cinco vezes contra a corrente um trecho da Cachoeira da Hidromassagem na cidade paulista de São Sebastião, trajando um vestido de sua falecida mãe.

⁵ A exposição esteve em cartaz entre 14 de setembro e 5 de outubro de 2025, no mesmo espaço da Vila Olímpia – edifício que originalmente abrigou uma fábrica de sapatos e que, nos últimos anos, tem sido ativado por exposições temporárias de arte contemporânea curadas por Lewkowicz.

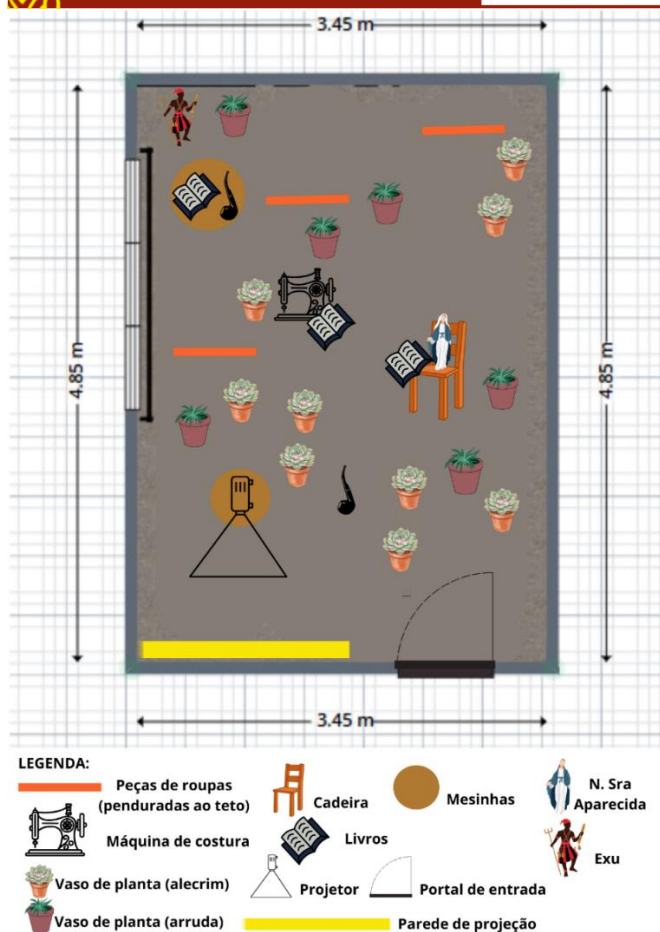


IMAGEM 1 – Planta ilustrativa da instalação *No Íntimo*.

FONTE: acervo de Lindolfo Nascimento (2025).

No Íntimo trabalha articulando camadas de (des)construção de sentido diversas:

- a) a memória de obras anteriores do artista;
- b) as materialidades multissensoriais dos meios empregados na instalação (terra, ervas, objetos e vídeo, que são acessadas por tato, olfato e visão);
- c) a presença performática do gesto no espaço expositivo;
- d) agenciamentos e contaminações em que corpo, natureza e ritual atuam de forma conjunta, entre a abertura da intimidade do artista – parte da história da sua família – e a relação com o público, intentando partir do pessoal rumo ao pertencimento coletivo.

No Íntimo incorpora a projeção da videoperformance *Contra a Corrente* (2024)⁶, bem como a presença no espaço instalativo do livro *Mandala Naïf* (2020)⁷, e lhes adiciona novos

⁶ Fazendo com que a obra tenha também a dimensão de videoinstalação.

⁷ Livro de poemas e escritas performáticas de autoria do artista publicado em 2020, de forma independente, pela editora Desconcertos.

elementos materiais – terra, arruda, alecrim e objetos de memória: uma velha máquina de costura e uma camisa branca que pertenceram à avó paterna do artista, Cícera Josefa; uma cadeira e um véu de sua avó materna, Jovelina Rosa⁸; e um vestido estampado que pertenceu à sua mãe, Maria Helena (o mesmo que foi vestido anteriormente pelo artista em *Contra a Corrente*). Além disso, a sala de *No íntimo*, tomada por terra, também foi constituída por 14 vasos de alecrim e de arruda, uma imagem de Nossa Senhora Aparecida, uma bíblia aberta no livro de Apocalipse⁹, um hinário utilizado pelos fiéis da igreja protestante Congregação Cristã no Brasil, o já citado livro de autoria do artista, um cachimbo com fumo de corda e uma imagem de Exu, ampliando sua potência ritual e transformando a sala expositiva em território de vida e de evocação da ancestralidade.

Se o entendimento de *imagens de controle* é de que elas se constituem como mecanismos ideológicos de dominação de pessoas negras a partir da distorção de significados que leva a entendimentos que divergem do que essas pessoas realmente são (COLLINS, 2019), tais como ideias que relacionam negros à criminalidade, animalização e promiscuidade e de demonização de sua religiosidade quando de matrizes africanas, *No Íntimo* atua como um ambiente composto por imagens desconstrutoras dessa lógica ao articular materialidades, linguagens artísticas e mesmo objetos de funções religiosas de matrizes diversas¹⁰ – a serviço de uma contaminação tecno-sincrética que trabalha a favor do conhecimento, no plano imediato da experiência, e da ancestralidade no plano simbólico, inclusive ressignificando saberes em consonância com o pensamento relacionado à natureza através da relação proposta e estabelecida com plantas de cura e cuidado.

As plantas nos obrigam, portanto, a reformar a cosmologia tradicional (...) elas nos mostram que o princípio que engendra o mundo é um elemento intramundano, não um superobjeto que seria anterior e exterior ao mundo: só há mundo porque sua causa e sua consequência, sua origem e sua expressão, estão contidas uma na outra. Logo, não pode haver reflexão sobre um objeto mundano que já não seja uma reflexão cosmológica (COCCIA, 2018, p. 10).

⁸ O cachimbo com fumo de corda e a imagem de Nossa Senhora Aparecida presentes na instalação não são os originais que pertenceram à avó materna do artista, pois tais objetos se perderam, mas cumprem a função de representação dos objetos originais.

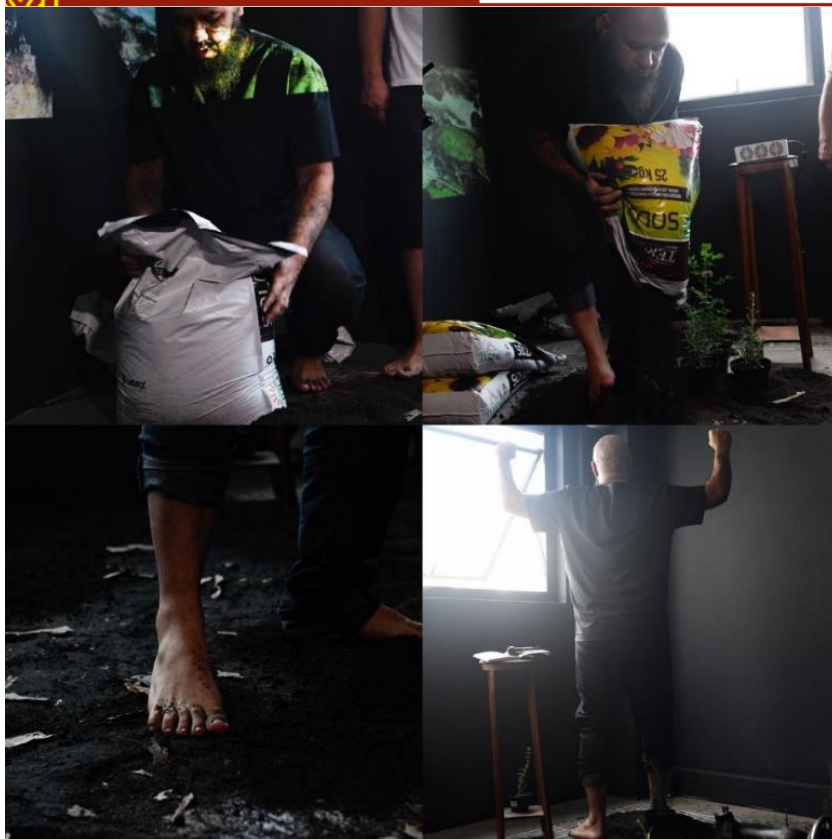
⁹ A bíblia está aberta no livro de Apocalipse, na página 228, no Capítulo 21, com o versículo 4 destacado com caneta marca-texto: “E Deus limpará de seus olhos toda a lágrima; e não haverá mais morte, nem pranto, nem clamor, nem dor (...)”

¹⁰ Ainda que *No Íntimo* enfatize na performance a relação do artista com sua religião, a umbanda, riscando encruzilhadas na terra para Exu, na instalação o que ocorre é um sincretismo relacionado às religiões que atravessaram a história de sua família, com objetos relacionados à fé católica e protestante e também às religiões de matrizes africanas.

A partir do pensamento de Emanuele Coccia (Fermo, 1976), observamos que *No Íntimo* se constitui também como um espaço de evidenciação da integração homem-natureza-tecnologia ao implicar o público na instalação, colocando-o em relação com a terra, com as imagens videográficas, com os cheiros e sensações, o que reconfigura a presença do visitante ao recolocá-lo em contato entre natureza e imagem videográfica. A atenção à cosmologia é despertada pela presença, pelo entendimento do pertencimento ao mundo e pelo envolvimento em detrimento do desenvolvimento, como pensado por Nego Bispo (2023), bem como pela *implicação* dos corpos, como postulado por Denise Ferreira da Silva (2024). O público em *No Íntimo* não é espectador, mas parte constituinte da cosmologia ou, em última análise, da integração homem-natureza-tecnologia.

3. Ritualidade em *No Íntimo*

A videoinstalação, de caráter multissensorial, e que propõe acordos e tensões de ordem estética e política para com seus visitantes, foi ainda ativada por uma ação performática de natureza ritual realizada no dia de sua abertura, quando o artista espalhou terra pelo chão da sala e riscou encruzilhadas (conforme imagem 2, a seguir), intensificando a dimensão presencial da obra e seu vínculo com práticas de religiosidades afro-brasileiras, naturais e não regidas pelo princípio da separabilidade. *No Íntimo* passava a ser, para além de uma instalação, um gesto compartilhado com os presentes, mobilizando sensações e vínculos na efemeridade do momento.

IMAGEM 2 – Registros fotográficos da performance que abriu a instalação *No Íntimo*.

FONTE: Juliana Lewkowicz (2025).

A escolha desses elementos materiais não é arbitrária. A terra espalhada que recobre o chão do espaço, as ervas de proteção espiritual e cura (arruda e alecrim) e os objetos pessoais que compõem com as imagens da videoinstalação remetem diretamente às práticas de fé exercidas pelas mulheres da família do artista. Jovelina Rosa, sua avó materna, baiana, negra e benzedeira, realizava práticas de cuidado espiritual e de fortalecimento comunitário enraizadas em tradições afro-brasileiras em sua terra de origem e, após migrar da Bahia, em suas primeiras décadas morando em Guaianases, periferia da Zona Leste de São Paulo, seguiu realizando tais práticas de cura no bairro de sua nova moradia¹¹. Sua avó paterna, Cícera Josefa, também baiana e descendente de negros e indígenas, carregava outro horizonte de saberes, marcados pela relação entre corpo, território e natureza, além da prática da costura em sua máquina Singer¹². Sua mãe, Maria Helena, também baiana, já em São Paulo tornou-se evangélica, assim

¹¹ Práticas das quais o artista, ao longo de sua infância, foi testemunha.

¹² Memorabilia também presente no espaço instalativo.

como Nilson, o pai de Lindolfo, e parte de seus tios – o que acabou por desencadear a conversão de suas avós, já idosas, à fé evangélica.

Nesse sentido, *No Íntimo* atualiza uma herança espiritual que atravessa gerações e faz da obra uma espécie de altar expandido no qual a memória familiar se entrelaça à história coletiva de povos negros e indígenas no Brasil, deslocados para as periferias das grandes cidades – mas que também revela a sobreposição de crenças e as possíveis violências que esse processo pode esconder. Lindolfo, que cresceu entre essas misturas de fé e saberes, declara-se umbandista e busca a retomada de vínculos espirituais de crenças de matrizes africanas interrompidos em sua genealogia por seus pais.

Desse modo, as dimensões racial e ancestral não se apresentam apenas como referência autobiográfica, mas como gesto político. Ao posicionar no espaço institucional da arte objetos e gestos vinculados à espiritualidade negra e indígena de uma família migrante e periférica, a obra confronta a lógica hegemônica do museu e da galeria, tensionando as fronteiras entre o íntimo e o público, entre o espiritual e o estético, gerando imagens outras que escapam às *imagens de controle*. É nesse ponto que a videoinstalação se aproxima das reflexões de Nego Bispo (2023), quando ele afirma que as comunidades afroindígenas elaboram “contracolônialidades” como formas de existência, e de Ailton Krenak (2022), que propõe a necessidade de “reencantar” a relação entre humanos e a terra.

Renato Cohen (2009) nos chama atenção para o *performer* como um ritualizador do instante presente, que atua no espaço e no instante, tal como um ator teatral, mas sem a mediação de um personagem. A ritualização enquanto gesto performático consiste em estabelecer presença, em relação com o público: no ritual, ainda que o *performer* convoque forças outras, como é o caso de *No Íntimo*, ele apresenta a si mesmo, sem filtros, afetando e sendo afetado por seu público.

Aprofundando essa noção ritual para um entendimento de oralidade no corpo negro, Leda Maria Martins (Rio de Janeiro, 1955) nos traz como tal ritualidade se dá enquanto corpo-tela:

No âmbito das oralituras, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. Ou, ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo. O gesto, como uma *poíesis* do movimento e como forma mínima, pode suscitar os sentidos mais plenos (MARTINS, 2021, p. 86).

Assim, o gesto performativo que ativou a instalação no dia de abertura da exposição “Água Viva” – o espalhar da terra sobre o piso da sala e o riscar de encruzilhadas – trabalha a dimensão ritual inscrevendo a obra no campo das práticas de matriz africana que Nascimento toma como sua matriz espiritual e filosófica, para as quais a encruzilhada é espaço de encontro, passagem e transformação, mas sobretudo tornando seu corpo-tela um canal de afecção entre ele e seu público presente.

A videoinstalação, nesse sentido, não apenas exhibe imagetivamente uma composição de espaço entre corpo, objetos e vídeo, mas também se estabelece como campo interativo e multissensorial de invocação de forças, presenças e memórias, conclamando um território de cura coletiva e reelaboração de conhecimentos relacionados ao povo negro ao cobrir com terra o chão de um espaço arquitetônico: a reversão de forças históricas se dá pela terra que se sobrepõe ao chão concretado, desvelando saberes, informações e experiências que atuam na contramão das distorções realizadas pelas *imagens de controle* tão largamente propagadas no contexto da sociedade midiática.

4. No *Íntimo* enquanto extremidade

A obra em questão ainda pode ser analisada à luz da *abordagem das extremidades* (MELLO, 2008), um jogo de leituras que desloca a análise da arte contemporânea para os limites em que os saberes hegemônicos instituídos se desfazem, revelando tensões, fissuras e passagens. A abordagem, justamente por privilegiar objetos fronteiriços como esta obra, permite investigar como tal trabalho artístico se constitui justo nos pontos de contato entre extremos – vida e morte, íntimo e coletivo, espiritual e estético, arte e ritual, memória e futuro -, fugindo de dicotomias e mostrando que sua potência surge justamente em pontos tensionados interligados.

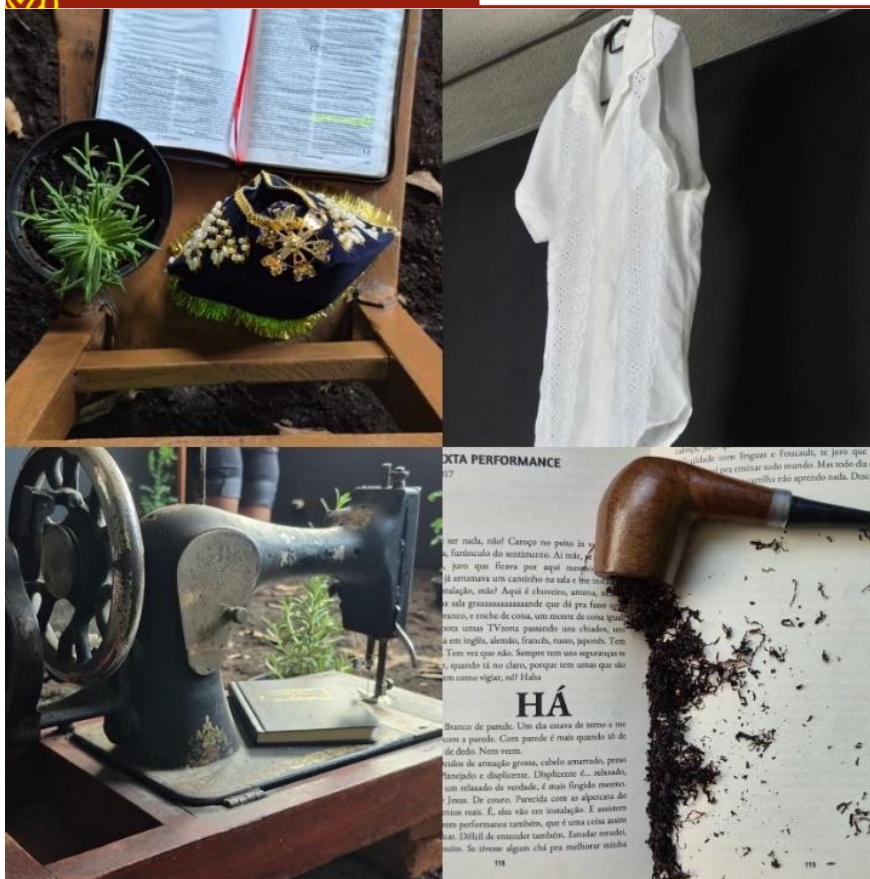


IMAGEM 3 – Alguns dos elementos que compuseram a instalação *No Íntimo*.
Fonte: Paula Nogueira (2025).

Aqui, as extremidades se manifestam primeiramente na experiência sensorial e ética proposta ao visitante. Na entrada da sala, há a mensagem: “Pede-se para retirar os sapatos ao entrar na sala”. O pedido não é mandatório; o público pode optar por permanecer calçado ou usar sapatilhas descartáveis (“propés”), mas, ao fazê-lo, perde o acesso à dimensão sensorial de estar em contato com a terra com os pés descalços. Essa proposição simples, mas radical, constitui um acordo ético-estético-político: para adentrar plenamente a obra, é preciso assumir o compromisso de relacionar-se territorialmente com o espaço, implicar-se, rompendo a barreira entre observador distanciado e ambiente ritual. Ao assumir o compromisso de se relacionar de forma implicada com a obra, sujando os pés e indo contra impulsos higiênicos-higienistas, o visitante passa a ser agente e a se relacionar de maneira mais densa, com camadas ampliadas de temporalidade, com a obra.

Além da dimensão tátil – que se expande a tudo o mais, já que tudo no espaço pode ser tocado –, a obra propõe experiências sensoriais olfativas: o cheiro das plantas dispostas no chão

e do fumo de corda sobre o livro aberto cria camadas olfativas que atuam independentemente de se estar com os pés descalços.

Outro acordo ético-estético-político se dá na escolha de projetar a videoperformance *Contra a Corrente* no lado interno da parede do portal de entrada da sala. Dessa forma, para acessar o conteúdo completo da obra, o visitante precisa decidir adentrar a sala de terra, passando do papel de observador que “recorta” a imagem da obra com o olhar externo para a experiência imersiva de quem entra no espaço e passa a ter deslocamento e visão em 360°. A *abordagem das extremidades* permite compreender como essa proposta insere a obra dentro dos entendimentos das linguagens instalação, no caso, entre a videoinstalação e a performance, na arte contemporânea: a experiência só se dá na tensão entre compromisso ético e liberdade, entre a escolha e a entrega, de forma processual e imanente.

Ao propor esses acordos, a obra também dialoga com a crítica à cosmofofia discutida por Nego Bispo (2023), entendida como a lógica de separação entre humanos e mundo natural, característica das epistemologias coloniais. Ao propor que o público toque a terra e sinta o cheiro do fumo de corda e das plantas, a obra promove um envolvimento direto com o ambiente, problematizando a divisão entre sujeito humano e mundo natural. Essa experiência, embora de potência sensorial, também tem força na dimensão ética: coloca o visitante diante de uma responsabilidade de coexistir com a terra e com os elementos vivos presentes, desafiando hábitos e convenções da arte institucional e reforçando a dimensão ético-política da poética de Lindolfo Roberto Nascimento.

De outro modo, não discordante, mas complementar, Martins (2021) problematiza a separação entre humanos e mundos não humanos, entre corpo e natureza, separação que inexistente nas filosofias africanas. Ao pisar na terra, tocar as ervas e sentir o odor do fumo, o visitante é convidado a assumir uma responsabilidade ética perante o espaço e suas presenças, tanto as visíveis quanto as invisíveis, rompendo a lógica de dominação separatista presente em epistemologias hegemônicas.

Diante desse contexto, a instalação opera em diversos tensionamentos nas extremidades: íntimo/coletivo, material/imaterial, humano/cósmico. O visitante é convocado a transitar entre esses limites, experienciando a obra de maneira corporal. A *abordagem das extremidades* permite perceber como a potência de *No Íntimo* emerge justamente dessas passagens entre participação e observação, entre corpo e memória, entre o viver da ação ritual e o sentir da contemplação estética.

Além das dimensões sensoriais, *No Íntimo* articula a temporalidade da memória e a continuidade ancestral. A obra conecta a performance anterior de Nascimento ao vídeo que a registrou, à presença-ausente das mulheres já desencarnadas da família do artista e aos saberes espirituais de matrizes afro-indígenas, bem como ao aspecto relacional de quem a visita, revelando como práticas íntimas e familiares atravessam a esfera pública do espaço expositivo, tal como na sociedade em rede. A radicalidade ética da obra – permitir que cada visitante escolha seu nível de participação e, por consequência, de envolvimento – intensifica a dimensão política do gesto de um público muitas vezes normatizado por certo automatismo na forma como se relaciona com a arte pois em *No Íntimo* só se adentra plenamente o espaço ritual assumindo a responsabilidade de coexistir com o que é sensível, ancestral e natural.

A *abordagem das extremidades* nos possibilita compreender *No Íntimo* como prática que tensiona limites, contamina linguagens e provoca deslocamentos éticos, sensoriais e políticos. O compromisso voluntário de envolvimento do visitante bem como a relação com a materialidade dos objetos transforma a sala em campo de presença e memória. É nesse atravessamento que *No Íntimo* se constitui como obra que se pretende radical, na qual estética, ética e política se entrelaçam, tanto desafiando a percepção quanto estimulando a participação do público em relações de alteridade para com saberes e experiências negras que evocam na arte sob uma lógica de vida natural, estética, mas não de forma estetizante – tal como postulou o filósofo Rancière (2005), para quem a estética não é apenas uma questão de forma ou beleza, mas a maneira como os sentidos são estruturados e como os sujeitos se relacionam com o mundo e entre si.

5. Considerações finais

Assim, *No Íntimo* se coloca como ponto de convergência entre dimensões pessoais e coletivas, íntimas e políticas, materiais e espirituais, orgânicas e tecnológicas, ao propor ao público uma vivência integradora, na qual arte, vida, tecnologia, ancestralidade e natureza se entrelaçam, buscando a desconstrução de *imagens de controle* pela alteridade experienciada e que, no entanto, em nenhum momento se dissocia do tecido social, coletivo.

No plano político, evidencia-se o gesto de resistência para identidades e comunidades historicamente silenciadas ao propor o espaço expositivo como lugar de elaboração de pertencimento e práticas ancestrais e deslocar a função da arte de representação para a de

possibilidade de ritual vivo, presença, reversão de forças e lugar de acordos e vivências estéticas, em caráter relacional.

No Íntimo se inscreve no campo da arte contemporânea como objeto que enseja o diálogo com saberes que passam por constantes tentativas de apagamento e controle, mostrando a potência de poéticas que operam na materialidade videográfica e corpórea de vestígios de vidas invisibilizadas, no resgate da relação com o espaço natural e na experiência sensorial dos corpos e imagens tecnológicas, como espaço de elaboração coletiva de memória e de cura, ao passo que questiona uma estrutura de poder – no caso, o sistema da arte – que historicamente ajuda a regular visibilidade, legitimidade e representação na sociedade contemporânea.

Referências

- BORENSTEIN, Malka; LEWKOWICZ, Juliana. **Piracema**: deslocamentos em busca de outros mundos a partir da arte. Exposição de arte, São Paulo, 2024. Release da exposição disponível em: <https://select.art.br/agenda/exposicao-piracema/>. Acesso em: 31 jan. 2026.
- COCCIA, Emanuele. **A virada vegetal**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**: uma crítica feminista, racial e anticolonial do capitalismo. Rio de Janeiro: Zahar, 2024.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LEWKOWICZ, Juliana; MIRIM, Sônia Ara. **Água Viva**. Exposição de arte, São Paulo, 2025. Release da exposição disponível em: <https://jornaldobras.com.br/noticia/87857/exposicao-agua-viva-reune-artistas-de-diferentes-origens-em-dialogo-entre-arte-e-espiritualidade>. Acesso em: 28 Jan 2026.
- MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.
- NASCIMENTO, Lindolfo Roberto. **Mandala Naïf**. São Paulo: Autopublicação, 2025.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu, 2023.
- VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu**: programa de desordem absoluta. São Paulo: Ubu, 2023.