

Discurso pictórico e resistência feminina em *Mátria Livre* de Marcela Cantuária

Pictorial discourse and female resistance in Marcela Cantuária's Mátria Livre

Clara Morghana Pereira Silva¹

Francisco Vieira da Silva²

Resumo: O trabalho busca analisar enunciados materializados em pinturas que figuram no conjunto *Mátria Livre* da artista plástica Marcela Cantuária, que constituem um lugar de resistência aos discursos autoritários e convocam visibilidade para o sujeito mulher na disputa pela memória cultural da ditadura civil-militar. Para isso, recorre-se à perspectiva arquegenealógica, conforme a obra de Michel Foucault. O *corpus* compreende duas pinturas do conjunto *Mátria Livre*, de Marcela Cantuária. As análises permitem assinalar que o discurso pictórico convoca outros olhares sobre a figura feminina na luta contra o autoritarismo do regime militar, de modo a dar visibilidade a trajetórias de vida apagadas da história oficial.

Palavras-chave: Discurso; Pintura; Ditadura civil-militar; *Mátria Livre*; Marcela Cantuária.

Abstract: This work seeks to analyze statements materialized in paintings that are part of the "*Mátria Livre*" series by the visual artist Marcela Cantuária. These works constitute a place of resistance to authoritarian discourses and bring visibility to the female subject in the dispute over the cultural memory of the civil-military dictatorship. To achieve this, the analysis draws on an archegenealogical perspective, based on the work of Michel Foucault. The corpus comprises two paintings from Cantuária's "*Mátria Livre*" series. The analyses indicate that the pictorial discourse invites alternative perspectives on the female figure in the struggle against the authoritarianism of the military regime, thereby giving visibility to life trajectories that have been erased from official history.

Keywords: Discourse; Painting; Civil-military dictatorship; *Mátria Livre*; Marcela Cantuária.

Introdução

Nos últimos anos no Brasil, a irrupção da direita política, com contornos mais extremos e antidemocráticos, trouxe consigo o fenômeno do negacionismo em relação a períodos fundamentais da história do país, como a ditadura civil-militar (1964-1985). Como corolário, considerando a tônica do governo de Jair Messias Bolsonaro (2019-2022), vivenciamos o recrudescimento de diversas formas de violência, dentre as quais podemos mencionar a questão de gênero e do reforço de estruturas que buscam manter as mulheres em posição de submissão ao poder masculino.

¹ Mestra em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. Docente da rede municipal de Educação de Encanto/RN. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8441471887892825>. Orcid: <https://orcid.org/0009-0003-3816-5046>. E-mail: morghanapereira4@gmail.com.

² Doutor em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Docente da Universidade Federal Rural do Semi-Árido – UFERSA. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8730615940772209>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4922-8826>. E-mail: francisco.vieiras@ufersa.edu.br.

A partir desse período, mais especificamente após o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff (PT), a artista carioca Marcela Cantuária³ começa a desenvolver o estudo para a formulação do conjunto de pinturas, que viria a ser conhecido como *Mátria Livre*. No seu *site* oficial, Cantuária afirma que *Mátria Livre* elabora narrativas visuais que retomam figuras femininas de luta contra o colonialismo, o patriarcado e o capital. O objetivo que subjaz a tamanha empreitada diz respeito a uma vontade de afirmar a “[...] identidade de mulheres latino-americanas invisibilizadas pelas narrativas hegemônicas, quanto como uma contribuição para a fabulação de outras possíveis” (Cantuária, s.d, online).

Em *Mátria Livre*, a artista, munida de um “vocabulário” próprio, oferece visibilidade, de maneira lúdica e artística, aos sujeitos femininos e as práticas de si que elaboraram contra as violências simbólicas e físicas que atingiram seus corpos e foram perpetradas pelo regime militar, como Ranusia Alves Rodrigues, Elizabeth Teixeira, Margarida Alves, Dinalva Oliveira Teixeira, Ana Maria Nocinovic, Helenira Resende de Souza Nazareth, Jane Vanini Capozzi, dentre outras. Essas mulheres são as detentoras de corpos que negaram a condição de “dóceis” e forjaram maneiras próprias e criativas de se conduzirem, constituindo uma vivência autêntica e, a partir do trabalho de Cantuária, inauguram insurreições feministas no campo do visível (Tvardovskas, 2017).

Nesse íterim, a artista constitui ainda uma forma de resistência contra o discurso antidemocrático na história do presente (Bauer, 2024), que mobiliza enunciados sobre a intervenção militar, o machismo, o neoliberalismo, os apelos antidemocráticos, autoritários e ofensivos contra as mulheres. Como lembram Fernandes Júnior e Borges (2023), trata-se de um protogolpe que, na história do Brasil, está sempre em gestação, na iminência de ser efetivado, reforçado pelas ações antidemocráticas que predominaram na cena nacional entre 2019 e 2022, com a conclamação de um autogolpe, culminando no ataque do dia 8 de janeiro de 2023, em Brasília.

Partindo disso, este trabalho busca analisar enunciados materializados em pinturas que figuram no conjunto *Mátria Livre* da artista Marcela Cantuária, que

³ Marcela Cantuária (1991-) é uma artista plástica cuja obra baseia-se na construção de narrativas visuais que recuperam histórias de resistência, especialmente aquelas lideradas por mulheres no Sul Global. Formada em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), desenvolve uma pesquisa que articula política, espiritualidade e ativismo. Apesar da pintura ser predominante no âmbito da sua produção artística, outros meios também são contemplados pela obra de Cantuária, como murais, instalações têxteis e peças cerâmicas. Informações disponíveis em: <https://www.marcelacantuarria.com.br/sobre>. Acesso em: 07 maio 2025.

constituem um lugar de resistência aos discursos autoritários e convocam visibilidade para o sujeito mulher na disputa pela memória cultural da ditadura civil-militar.

O estudo justifica-se pela sua relevância social e política, sobretudo em um momento histórico em que a memória discursiva sobre a ditadura civil-militar se encontra em disputa entre a extrema direita e a esquerda progressista. O regime militar no Brasil foi marcado pela repressão política e pela aniquilação de sujeitos que se opunham ao regime, pela interrupção de um projeto coletivo construído arduamente nas lutas cotidianas dos brasileiros (Sousa; Fontineles, 2025), especialmente em relação aos grupos historicamente subalternizados, como as mulheres.

Nesse cenário, o papel feminino muitas vezes foi invisibilizado ou dado como sem importância, mesmo quando as mulheres desempenharam papéis fundamentais na resistência e na articulação de movimentos sociais. Assim, a compreensão de como esses sujeitos (re)apareceram nos enunciados pictóricos analisados, não apenas põe luz às suas trajetórias apagadas da ordem do discurso vigente, mas também fazem aparecer os mecanismos que moldam a construção de gênero e de saber/poder na sociedade.

Esse estudo se justifica também pela natureza inovadora que apresenta, ao tratar sobre temas pouco explorados na academia, a saber, o discurso pictórico e, principalmente, o trabalho potente e simbólico de Marcela Cantuária. Ao empreendermos uma revisão bibliográfica com o objetivo de buscar trabalhos acadêmicos que versavam sobre os referidos objetos, atestamos que, embora haja uma tendência nas produções acadêmicas voltada a reflexão sobre textos verbo-visuais ou imagéticos, principalmente no contexto digital, existe uma carência de análises que oferecem visibilidade ao discurso pictórico.

A situação se torna ainda mais crítica quando observamos a escassez de estudos nos quais o ofício de Cantuária foi alvo de profundas confabulações⁴. Além disso, constatou-se também a ausência de pesquisas nas quais o pensamento foucaultiano direciona a dissecação do enunciado pictórico, notadamente sobre a obra de Cantuária, tendo como pano de fundo o papel de mulheres guerrilheiras no contexto da ditadura civil-militar. Nesse sentido, apresentamos essas possibilidades para que outras (des)continuidades sejam propostas por pesquisadores interessados nas pinceladas, formas e cores que compõem o discurso artístico.

⁴ No entanto, é fundamental mencionar o trabalho de Schiffner (2024), que analisa a obra *Os mortos não estão mortos* de Marcela Cantuária, e o estudo de Martinez e Martins (2023) sobre o feminismo decolonial na arte de Rosana Paulino e Marcela Cantuária.

O percurso metodológico que seguiremos para analisar os enunciados fundamenta-se no aporte teórico desenvolvido por Michel Foucault, que associa a dimensão arqueológica e genealógica. Entendemos essa lógica como uma abordagem analítica voltada para a investigação das condições históricas e de poder que possibilitam a emergência dos discursos e dos sujeitos em diferentes épocas. Este método não busca reconstruir a história linear de um saber, mas, sim, identificar as descontinuidades, rupturas e regularidades que o atravessa.

Em relação à organização deste trabalho, vale ponderar que se encontra dividido em três seções, além destas considerações iniciais. No tópico a seguir, discutimos, de modo breve, acerca dos conceitos que embasam as análises e, posteriormente, apresentamos o estudo de duas pinturas da série *Mátria Livre*. Em seguida, faremos algumas considerações com efeitos conclusivos.

Breves pinceladas sobre a arqueogenealogia e o discurso pictórico

Quando focalizamos os enunciados sob as lentes do saber/poder, associamo-nos ao pensamento do filósofo moderno ávido por verdades que legitimam condutas e relações de poder, Michel Foucault. Em *A arqueologia do saber*, por exemplo, podemos nos defrontar com um arcabouço teórico indispensável para a compreensão das dinâmicas de poder e saber em contextos sociais e históricos específicos, inclusive nas obras analisadas nesse escrito. A arqueologia foucaultiana é uma forma de analisar os discursos, investigando as condições históricas que tornam possível o surgimento de determinados saberes em épocas específicas. Não se trata de buscar a verdade por trás dos discursos, mas de examinar as regras que regem a sua produção, seleção, organização e exclusão.

O enunciado é a unidade mínima de investigação na arqueologia foucaultiana. Essa instância é regulada por regras específicas relacionadas com práticas discursivas, portanto, serve a uma ordem do discurso. Borges e Cazumbá (2020), ao mobilizarem os dizeres de Foucault, afirmam que o enunciado pode ser definido como uma formulação que mantém relações com enunciados precedentes ou sucessores e, por causa desse funcionamento, os atualiza. Dessa forma, um domínio da memória se impõe como condição existencial e de atualização de um enunciado. Constata-se, então, um caráter

singular referente ao enunciado, pois ao mesmo tempo em que se abre para a repetição, ele também condiciona outros dizeres.

Essa complexidade do enunciado é regulada pela Formação Discursiva e preconizada pelo arquivo. Enquanto o primeiro conceito diz respeito às regularidades que podem se flagradas em um regime de dispersão, o segundo conceito em específico define as regras que permitem certas formulações – e outras não – em condições temporais e sociais específicas, ao mesmo tempo que determina a conservação do enunciado para futuras retomadas, mas também para atualizações, pois eles não são inertes (Foucault, 2010). Nesse ponto, não podemos ser indiferentes a categoria arquivo, pois engloba todos os sistemas de enunciados (acontecimentos e coisas).

Segundo Foucault (2008, p. 148), o arquivo aparece a partir das dispersões e das regularidades condicionadas pelos jogos de saber/poder numa cultura ou sociedade. O arquivo é a lei do que pode ser dito – ou visto – nessa sociedade. Foucault (2008, p. 148), então, continua em sua incursão através da delimitação do arquivo:

A análise do arquivo comporta, pois, uma região privilegiada: ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente de nossa atualidade, trata-se da orla do tempo que cerca nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade; é aquilo que, fora de nós, nos delimita [...]. Ele estabelece que somos diferença, que nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história a diferença dos tempos, nosso eu a diferença das máscaras. Que a diferença, longe de ser origem esquecida e recoberta, é a dispersão que somos e que fazemos (Foucault, 2008, p. 148).

Nesse sentido, constatamos que o arquivo é um mecanismo de produção de memória e história, que funciona através de relações de saber/poder. O arquivo produz/impõe a verdade: as vezes iluminada num tempo, as vezes carcomida noutros. É a orla do tempo, que captura o presente, munindo-o com discursos e “máscaras”. Assim, determinadas culturas nascem num imaginário social. Assim nasce a história: por meio de uma memória.

Ao estabelecer os critérios de visibilidade e legitimidade dos enunciados, o arquivo não apenas articula o passado, mas também orienta o presente e projeta o futuro do saber. Nesse sentido, *A Arqueologia do Saber*, de Michel Foucault, põe os pesquisadores e analistas do discurso diante da necessidade de refletir criticamente sobre os regimes de memória e esquecimento que moldam o campo discursivo, reconhecendo que toda

história do saber é, também, uma história das exclusões, das discontinuidades e das disputas por legitimidade.

A partir do arquivo, vimos deslindar as relações de poder e as estratégias de controle. Assim, se o poder é produtivo e, principalmente, capilar, presente em todas as relações, não é possível que a verdade seja neutra, impassível ao poder. Foucault (1989, p. 10) acredita que a verdade é produzida graças a múltiplos procedimentos coercitivos. E continua:

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua política geral de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro (Foucault, 1989, p. 10).

Saber é poder e parece que para Foucault poder dizê-lo também o é. Quando se disserta sobre o arquivo foucaultiano, entende-se que nem todos os dizeres (enunciados) adentram num determinado regime de verdade: alguns morrem, sobrevivem, renascem. Nem tudo pode ser dito; se forem ditos, não de qualquer forma; de uma determinada forma nem todos podem dizer. O poder impõe regularidades, identidades, verdades e condutas. De certa forma, disputa-se o poder; disputa-se a possibilidade de constituir a própria existência. Ante essa conclusão, Foucault (1989, p. 9) enuncia que:

O que não é regulado para a geração ou por ela transfigurado não possui eira, nem beira, nem lei. Nem verbo também. É ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio. Não somente não existe, como não deve existir e à menor manifestação fá-lo-ão desaparecer — sejam atos ou palavras (Foucault, 1989, p. 9).

Sendo assim, os discursos estão imersos em estratégias de poder que legitimam certos saberes enquanto silenciam outros. O saber, nesse sentido, não apenas propõe descrições das coisas, mas as moldam. Ao produzir verdades, o poder estabelece normas, delimita o que é aceitável e exclui o que é considerado desviante ou perigoso. Assim, o saber funciona como uma ferramenta do poder, mas também é um campo de disputa, onde diferentes formas de poder se enfrentam para definir a “verdade”. Esclarecendo que, para Foucault (1989, p. 11), não se trata de “um combate em favor da

verdade, mas em torno do estatuto da verdade e do papel econômico-político que ela desempenha”. A disputa é pelo “regime de verdade”.

Entendemos, então, que a história é uma disputa de narrativas; uma disputa pelo discurso e tudo o que ele vem a conjurar em sua teia; pela vontade da verdade. Nesse sentido, chama-se de Genealogia, um método de análise empreendido por Foucault e inspirado em Friedrich Nietzsche, que desloca o foco para a dimensão histórica e contingente dos acontecimentos. Em obras como *Vigiar e Punir* e *História da Sexualidade*, Foucault aplica a genealogia para explorar como práticas, instituições e discursos emergem e se consolidam em contextos de poder. A genealogia rejeita a ideia de uma origem única e essencial dos fenômenos, preferindo investigar os processos históricos que constroem e legitimam certas verdades, práticas e normas.

Pensando essas questões no âmbito da pintura, compreendemos que os saberes das técnicas, teorias, processos e movimentos artísticos estabelecidos historicamente pelas condições do poder em cada época ganham corpo, através do arquivo da arte, nos objetos artísticos formulados pelo gesto do pintor. Além disso, para que os efeitos enunciativos sejam formulados, é necessário que o analista do discurso e o próprio artista recorram a imagens previamente estabelecidas numa memória cultural, afinal, uma das grandes questões postas pelas análises arqueológicas é, segundo Foucault (2008, p. 30): “[...] como apareceu um determinado enunciado, e não outro em seu lugar?”. Dessa maneira, mobilizamos o conceito de intericonicidade, alçado por Jean-Jacques Courtine (2011).

A pintura demanda um dicionário - uma sintaxe - mas é uma organização diferente: é icônica. Dessa forma, para a leitura dessa configuração, é necessário se buscar uma noção que abarque as particularidades do referido objeto. Esse gesto de leitura nos vem com a alcunha de intericonicidade, que, segundo Courtine (2011, p. 160) apresenta a seguinte definição:

A intericonicidade supõe, portanto, dar um tratamento discursivo às imagens, supõe considerar as relações entre imagens que produzem os sentidos: imagens exteriores ao sujeito, como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma arqueologia, de modo semelhante ao enunciado em uma rede de formulação, em Foucault; mas também imagens internas, que supõem a consideração de todo conjunto da memória da imagem no indivíduo e talvez também os sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas ou fantasiadas que frequentam o imaginário (Courtine, 2011, p. 160).

Milanez (2013, p. 351) acredita que para constituir um gesto de leitura de uma pintura, recorreremos a imagens dentro de nós que são produzidas, compartilhadas, modificadas, reproduzidas e apagadas pelo seio sociocultural-histórico. Essas imagens não são particulares, mas integram uma coletividade da qual fazemos parte:

[...] a memória é uma noção que intervém tanto em nosso próprio pensamento quanto no dos outros. Essa forma de relação é um tipo de imposição. Assim, o fato de as imagens se ligarem umas às outras se dá na medida em que elas fazem parte de um conjunto de pensamentos, portanto, de saberes, comuns a um grupo com o qual estamos em relação em um momento dado de nossa história. [...] um quadro de memória coletiva, então, nos imprime sua força e nos liga uns aos outros pelas memórias mais íntimas (Milanez, 2013, p. 351).

Milanez (2013, p. 351) pontua que “[...] uma imagem sempre subsistirá a outra imagem”. Assim, analisar as formas plásticas é reconstituir o discurso lá onde ele estava destituído de palavras”, ou, como explicam Mazzola e Gregolin (2013, p. 172), trata-se de “compreender a fala sem palavras dos traços, das cores, das superfícies, dos matizes” através das visualidades estabelecidas num arquivo constituído histórica e coletivamente, seja ele estético ou não.

Portanto, entendemos que os elementos plásticos (o espaço, a distância, a profundidade, a cor, a luz, as proporções, os volumes, os contornos), se transformados, ao longo do tempo, em técnicas e teorias em uma prática discursiva, podem ser objetos de análise arqueológica. Por meio dessa investigação, é possível aparecer uma determinada regularidade de um saber em domínios diferentes daqueles das figuras científicas e epistemológicas. Verdades historicamente construídas e as relações de poder que as determinam também podem encontrar nas visibilidades enunciativas a materialidade que precisam para estabelecer-se em uma época. Aliás, a arte pode constituir seu próprio regime de verdade.

Nesse sentido, o método arqueogenealógico é operacionalizado, nos limites deste estudo, a partir da descrição das pinturas de Marcela Cantuária, da articulação com os conceitos fundamentais, como de intericonicidade, cotejando com as condições históricas do regime militar brasileiro.

Análise de pinturas da série Mátria Livre: discurso pictórico e resistência feminina

Neste tópico, analisamos duas pinturas da série *Mátria Livre*, de autoria de Marcela Cantuária. As duas obras retratam mulheres perseguidas durante a vigência do regime militar no Brasil e evidenciam, pois, como as mulheres atuaram na luta contra o autoritarismo do regime, rompendo com o lugar de silenciamento a que estavam submetidas⁵.

O título *Mátria Livre* dado ao conjunto de pinturas condiciona, por si mesmo, uma ruptura semântica e política com a noção vigente de pátria (historicamente associada ao pater, a um imaginário patriarcal), propondo uma apropriação do ideal de território, em que se privilegia um ponto de vista feminizado, plural e insurgente. A série é apresentada como um ciclo que enfatiza o papel das mulheres nas lutas sociais latino-americanas, destacando outras maneiras de pertencimento nacional e de exercício patriótico. Além disso, “*Mátria Livre*” circula também em registros militantes, pois o termo foi utilizado por coletivos como as Brigadas Populares, o que reforça o caráter contra-hegemônico e politicamente situado das escolhas estéticas e ideológicas de Cantuária.

Ranusia Alves Rodrigues: bandeiras vermelhas erguem-se no horizonte

Figura 1: Marcela Cantuária. *Ranusia Alves Rodrigues*. Óleo sem tela. 160 x 120 cm. 2020.



Disponível em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/matria-livre?pgid=k9havpsd-0a365bca-3383-4dda-a020-8967d4fdcf7f>. Acesso em: 20 mar. 2025.

⁵ Para este texto, selecionamos duas pinturas de um conjunto de oito que foram analisadas em estudo mais amplo. Vale destacar que, em todas as pinturas, há a referência a mulheres que lutaram contra a ditadura civil-militar brasileira.

Partimos, inicialmente, para uma descrição do enunciado pictórico em questão. No primeiro plano, é possível distinguir um rosto feminino, em que os olhos, a boca, o nariz, o ouvido esquerdo e o cabelo estão dispostos. Destacam-se também no enunciado, misturas cromáticas que distorcem as feições da mulher representada: azul, verde, laranja, rosa, branco, preto, cinza. As cores se destacam na visualidade descrita.

Figurativamente, percebemos a presença de uma outra mulher, que segura firme um bebê, aparentemente recém-nascido. A parte inferior do corpo dessa figura feminina está submersa em uma representação da água. Ao invés da coloração normal de um ser humano, essa forma apresenta tonalidades que vão desde um intenso vermelho ao preto, que colorem seus cabelos e vestimentas. O bebê encontra-se pigmentado com a cor azul com pinceladas brancas. Acima do nariz e dos olhos do rosto, visualizamos bandeiras vermelhas hasteadas com o auxílio de mastros marrons.

Mediante essa descrição geral dos elementos presentes na materialidade, podemos entrever o atravessamento da intericonicidade, ou seja, retomamos outras imagens que integram memória cultural. Isso significa dizer que, dentro de um arquivo possível, uma imagem pode manter relações direta ou indiretamente com outras, produzidas ou não no campo discursivo da arte. Nesse sentido, o enunciado analisado parece remeter, primordialmente, a uma fotografia de Ranusia Alves Rodrigues, (re)enunciada através do aparato estético disponibilizado pelo “dicionário artístico” do sujeito artista. Abaixo, é possível visualizar um fragmento da foto em questão:

Figura 2: parte de fotografia de Ranusia Alves Rodrigues.



Disponível em: <https://memorialdaresistenciasp.org.br/pessoas/ranusia-alves-rodrigues/>. Acesso em 20 dez. 2025.

A fotografia foi tirada quando Ranusia, estudante do curso de Enfermagem da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), integrante do Partido Comunista (PCBR) e participante ativa do Diretório Acadêmico (DA) havia sido presa pela Ditadura Militar enquanto assistia ao Congresso Nacional da UNE em São Paulo. Essa não seria a última vez que experimentaria a dureza dos chamados “Anos de Chumbo”. Em 1973, Ranusia e mais três militantes do Partido Comunista foram presas e submetidas a sessões de torturas até a morte perpetradas por militares do Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações da Defesa Interna (DOI-CODI). Seus corpos foram jogados em um carro vermelho, posteriormente alvejado e queimado pela ação de uma bomba. O incidente forjado ficou conhecido como “A chacina da Praça Sentinela”. Apesar de constar dos documentos oficiais, a filha de Ranusia passou anos sem informações sobre a sua mãe.

Primeiramente, é representativo que toda a narratividade proposta pela interação dos operadores visuais escolhidos estejam conjurados na região facial do sujeito pintado. Ligamos essa escolha compositiva a necessidade de tornar esse sujeito o protagonista do enunciado. No enunciado, todos os elementos comprimem-se nesse espaço que corresponde ao rosto; esse protagonismo dá o impulso para qualquer salto interpretativo e constitui os efeitos de verdade subsidiados pela composição.

A partir dessa compreensão, enquadramos esse enunciado, e os próximos que serão analisados, numa Formação Discursiva (FD) associada à pintura histórica, pois ela engloba, num arquivo estético, enunciados pictóricos que desempenham um papel fundamental na construção da memória coletiva e na definição da identidade nacional. Segundo Pereira (2012), desde os primeiros registros visuais feitos por artistas da Missão Artística Francesa no Brasil no início do século XIX, até as produções encomendadas pelo Estado, a pintura histórica foi utilizada como uma ferramenta para consolidar valores, registrar acontecimentos marcantes e exaltar heróis nacionais, majoritariamente homens, diga-se de passagem.

A referida FD condensa as técnicas e teorias acadêmicas sobre a arte, que eram ensinadas em prestigiadas academias, como a Academia Imperial de Belas Artes. O sujeito artista que produz o enunciado que está sob análise, primeiro subverte essas técnicas, quando utiliza cores marcantes, vibrantes e desarmônicas, em detrimento da sobriedade e da harmonia prezadas pelo academicismo. Além disso, uma figura feminina, como vimos, domina a composição. Operadores visuais que viabilizam uma

representação plástica sobre sua história são utilizados. Ela é a heroína. Como o sujeito artista opera para que tudo isso seja possível?

Vejamos a representação plástica das bandeiras vermelhas. O vermelho é a cor predominante do elemento. Costa (2019, p. 11-12) defende que, dentre outras simbologias, o vermelho, ao longo do tempo, ganhou conotações revolucionárias, políticas e sociais, como símbolo da luta por melhores condições de vida e de trabalho. Durante a Revolução Francesa, mais especificamente a partir do Massacre do Campo de Marte, a cor parece ganhar essa significação:

A partir desse momento, a população francesa começou a usar a bandeira vermelha como símbolo da revolta popular, pronta para se erguer diante de toda tirania. A história continua, essa bandeira prosseguiu sendo usada pelos franceses em diversas manifestações e protestos. [...] se tornou símbolo dos movimentos trabalhistas e, posteriormente, dos seus sindicatos e partidos. Vários partidos socialistas foram criados nesse período, levando o vermelho nas suas bandeiras, espalhando essa simbologia pela Europa [...]. [...] com a Revolução Russa, o vermelho alcançara um novo patamar no imaginário popular, tornando quase um imperativo ser a bandeira do regime soviético. É evidente, portanto, que a escolha dos partidos políticos, países e sindicatos que tinham seus ideais alinhados com os ideais comunistas, seria utilizar o vermelho nas suas bandeiras, sendo adornada com símbolos ou não [...]. No Brasil, essa cor foi adotada pelo Partido dos Trabalhadores (PT), pelo Movimento dos Sem-terra (MST), pelo Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB), pela Central Única dos Trabalhadores (CUT), entre outros (Costa, 2019, p. 11-12).

Dessa forma, compreende-se que o vermelho em uma bandeira simboliza luta, batalhas e, conseqüentemente, sangue. Essa cor é representativa das lutas por melhores condições de existência pessoal e profissional, pois vimos que essa cor atravessa também questões políticas ligadas a partidos e governos alinhados com o ideário comunista ou socialista. O enunciado pictórico, como explicitado, faz referência a uma militante de um partido de orientação comunista, em um período de perseguição sanguinária a estudantes e defensores de ideologias a margem das concepções, diga-se de passagem, liberais e pró-mercado, do regime militar. Lembramos, pois, do apoio indiscriminado de organizações financiadas por empresários e setores burgueses ao golpe de 64 (Reis, 2004).

No enunciado, as bandeiras estão dispostas na altura dos olhos e da cabeça do sujeito. Infere-se, enquanto efeito de sentido, que o sujeito enxerga a ideologia comunista como uma alternativa de mudança e de subversão da política de morte perpetrada pelo Estado autoritário.

A figura da mulher agarrada a um recém-nascido sem feições definidas também apresenta uma coloração vermelha, embora seu cabelo e vestimentas sejam de outras cores. Acreditamos que essa figura alude ao próprio sujeito protagonista do enunciado pictórico, pois é de conhecimento público que a maternidade foi uma realidade em sua curta história de vida. No enunciado em questão, a coloração funde-se ao seu corpo, afinal, numa obra de arte, submetida a um trabalho criativo, a subjetividade e a originalidade convertem aquilo que é real a uma representação subjetiva e estranha. O vermelho é sua pele, marcada por lutas do próprio sujeito e de outros. O bebê esbranquiçado efetiva a longevidade dessa história. Ele é a página em branco que pode ser preenchida com outras vivências comuns ou não. Ele não tem rosto, é disforme, até enfim formar-se e transformar-se. É a história fadada a encerramentos, esquecimentos, mas renascimento.

O sujeito-mãe encontra-se com a parte inferior quase totalmente submersa na representação da água. Podemos associá-la ao líquido incolor através da predominância do azul e das linhas oscilantes brancas. Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 15) explicitam que a água tem certa potência simbólica, pois pode estar associada com as seguintes significações culturais e religiosas:

As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. [...] As águas, massa indiferenciada, representam [...] a quantidade dos possíveis, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento [...] é retornar as Origens [...] (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 15).

Dessa forma, esse elemento dentro do enunciado pictórico constitui um efeito de imortalidade desse sujeito, morto pelo Estado necropolítico (Mbembe, 2018) e invisibilizado pela história hegemônica, que também é construída através do discurso patriarcal. As águas trazem a possibilidade; trazem o germe que foi semeado nas gerações anteriores de guerrilheiros e combatentes de qualquer forma de governo que ameace a integridade física, sexual e política dos indivíduos. Não é à toa que as águas plásticas no enunciado analisado recobrem, aliás, banham a face do sujeito. Essas águas

são uma garantia que esse germe ainda está aí, latente. O sujeito morto e torturado (re)ergue-se, banhado pela “fonte da vida”.

A trajetória política e intelectual do sujeito mulher revela com força as práticas de si entendidas como exercícios ético-políticos por meio dos quais ele se constitui e resiste aos dispositivos de poder. É notório que, por meio do engajamento em espaços e reflexões de teores críticos, o sujeito mulher constitui um posicionamento ético caracterizado pela dissidência política, pela instrução crítica e pela reprodução de discursos socialistas. O sujeito também demonstrou desprendimento dos medos, das afetações e do próprio cuidado para consigo mesmo a fim de confrontar um poder que o queria morto.

Dinalva: a borboleta escondida nas matas do Araguaia

Figura 3: Marcela Cantuária. *Dinalva*. 160 x 120 cm. Óleo sobre tela. 2020.



Disponível em: <https://www.marcelacantuaria.com.br/matria-livre?pgid=k9havpsd-01a39d94-b83c-444f-a650-a68e3743552a>. Acesso em: 20 mar. 2025.

Partimos, inicialmente, para uma descrição geral dos elementos que compõem a materialidade em questão. A figura central é o rosto de uma mulher, descaracterizado pela presença dos elementos dispostos em sua fisionomia: borboletas, árvores e manchas com tonalidades de amarelo, azul, verde e cinza. Percebemos também, em alguns espaços da pintura, a presença de representações de borboletas de tamanhos,

formas e cores diferentes. Na parte correspondente a testa, notamos uma estrela na mesma altura de outra borboleta.

Logo que apreciamos a pintura, nossos olhares são direcionados para a figura central: o rosto de uma mulher, quase imperceptível. Identificamos, mediante o efeito da intericonicidade, relação entre a materialidade pictórica analisada e a fotografia de Dinalva Oliveira Teixeira, umas das guerrilheiras mais respeitadas e admiradas. Resgatamos abaixo, a referida foto:

Figura 4: Dinalva de Oliveira Pereira



Disponível em: <https://nosmulheresdaperiferia.com.br/alem-de-eunice-paiva-5-mulheres-que-enfrentaram-a-ditadura/>. Acesso em: 20 dez. 2025

Para compreender a predominância das borboletas no enunciado “Dinalva”, recorremos a representações imagéticas e mitológicas elaboradas pelas comunidades ribeirinhas do rio Araguaia, que viviam uma relação próxima com os guerrilheiros. Teles (2014) afirma que o imaginário social da Amazônia mantém relações estreitas com o sobrenatural. A violência social e a forte repressão militar a que eram submetidas essas comunidades com a instalação dos guerrilheiros, criou a demanda por representações simbólicas que dessem sentido a essa realidade. Dessa maneira, personalidades marcantes como Dina passaram por um processo de mitificação.

Dinalva destacou-se pelo exímio manuseio de armas, consagrando-se como subcomandante do destacamento C da Guerrilha do Araguaia, única mulher a alcançar esse posto de liderança. Entretanto, Dina parecia ter uma habilidade “mística”: escapar facilmente de cercos militares. A guerrilheira, grande conhecedora da mata, foi associada, então, à borboleta pelos moradores das comunidades ribeirinhas, que simbolizava, em

algumas culturas, características como agilidade e rapidez. Esse animal também é associado à metamorfose e à transformação, o que nos leva a refletir também sobre a facilidade de escapar das emboscadas militares, pois, transformada em borboleta, não poderia ser reconhecida nos confins da floresta (Teles, 2014).

No enunciado, a presença das borboletas em consonância com as manchas que despersonalizam o rosto, gera o efeito de perda de visibilidade em meio a floresta representada pelas árvores. Percebemos que o rosto é translúcido em alguns pontos, tanto que podemos visualizar as árvores através dele, ressaltando mais intensamente o efeito de ocultamento e dissimulação prescritos por meio dos elementos já citados da composição.

Portanto, o sujeito representado no enunciado “Dinalva” se elabora a partir do enfrentamento ao poder estatal vigente. Teles (2014) afirma que era comum que discursos patriarcais e machistas fossem enunciados pelos próprios companheiros de guerrilha. Nesse contexto, a visão historicamente assentada defendia que era difícil converter mulheres em soldados, e por isso, a presença feminina na luta armada era encarada, muitas vezes, como um peso.

Entretanto, a “borboleta” se destacava no manuseio de armas e na habilidade de ocultar-se na mata amazônica. A guerrilheira também foi capaz de fugir de armadilhas construídas pelo exército, além de resistir bravamente aos violentos ataques dos agentes estatais. Dessa maneira, o sujeito constituiu práticas de si, influenciadas pelas verdades e ideais que defendia. Esse sujeito buscou, então, através de modos próprios de subjetivação, resistir aos efeitos coercitivos e normatizadores do poder, embrenhado até mesmo na luta armada, nos discursos sexistas reproduzidos pelos próprios companheiros de guerrilha.

Para Swain (2008), frente a possibilidade de existência de mulheres guerreiras, a ordem patriarcal, caracterizada pelo uso da força e da violência masculina em detrimento da passividade e fragilidade feminina, poderia ser questionada e desconstruída. Nesse sentido, o enunciado rememora a trajetória de luta desse sujeito contra uma forma de governo assentada no autoritarismo, no patriarcalismo e no capitalismo emergente na América latina.

Considerações Finais

As obras de Marcela Cantuária, particularmente o conjunto *Mátria Livre*, emergem como enunciados pictóricos que não apenas reconstroem visualmente a história de mulheres invisibilizadas, mas que também se configuram como práticas de resistência, pois entram em conflito com a formação de uma nova configuração da direita no Brasil, marcada pela tentativa de reabilitação dos discursos do autoritarismo militar.

Ao retomar figuras femininas revolucionárias e guerrilheiras por meio da linguagem plástica, que margeia entre o simbólico e o político, as pinturas de Cantuária produzem contranarrativas visuais que lutam pelo campo da memória. Elas não apenas ilustram um passado de resistência, mas elaboram um novo lugar para essas mulheres na história do presente.

Na análise da pintura de Ranusia Alves Rodrigues, percebeu-se que as bandeiras vermelhas aludem a memória do ideário socialista e às mobilizações populares inflamadas por esses preceitos. Ao erguerem-se na altura dos olhos, a representação dessas bandeiras demonstra que o sujeito também acreditava que o desmantelamento do estado necropolítico, deveria perpassar por vias radicais e populares.

Além disso, visualizamos na materialidade em questão representações figurativas (mulher de coloração vermelha e o bebê de coloração branca) que se relacionam simbolicamente com a continuidade da luta e a regeneração da vida. A água produz um efeito de sentido, quando associada às significações culturais ou religiosas, de purificação, de regeneração. A referida figura feminina segura um bebê, que comumente associa-se ao nascimento de um novo ciclo. O recém-nascido apresenta a coloração branca por todo seu corpo, literalmente uma página em branco que pode ser preenchida por outras histórias e vivências. Constatou-se, por intermédio desses desvios, que as lutas travadas contra o regime militar continuam vivas e ressoantes em um contexto que insiste em negá-las em favor de movimentos revisionistas (Avelar, 2025).

A borboleta “Dinalva” veio logo após a Medusa para nos mostrar suas táticas de combate. Na pintura, percebemos a presença incessante das borboletas, que resgatam as histórias contadas pelas comunidades ribeirinhas do Araguaia, repletas de simbologias anímicas para se referirem aos guerrilheiros. Dinalva era associada a borboleta que, por sua vez, conjurava características como agilidade e rapidez. A capacidade de transformação desse animal referenciava a imagem mítica da guerrilheira, munida de conhecimentos sobre as matas, o que possibilitava fugas impressionantes em

emboscadas e armadilhas. Dessa forma, a fisionomia do sujeito torna-se gradualmente invisível no quadro; ela também nos escapa em meio às cores e formas.

Concluimos, portanto, que os enunciados pictóricos, longe de serem neutros ou decorativos, tornam-se instrumentos de luta política e de uma conduta ética de resistência. No conjunto *Mátria Livre*, a arte passa a ser um ato de insurgência contra as formas de controle que insistem em serem acionadas ainda no presente. A reescrita visual do passado que incide diretamente sobre o presente abre lacunas nas narrativas do poder, possibilitando outras maneiras de existir e lembrar. Como frisam Braga e Sá (2020, p. 70), “como dizer do horror da tortura e da prisão, senão pelo viés que afronta o poder? Não se trata, é certo, de apagar o horror, mas se trata, principalmente, de continuar nas trincheiras, trata-se de encampar, com afeto, a resistência possível”.

REFERÊNCIAS

- AVELAR, Alexandre de Sá. Negação da ditadura e governamentalidade negacionista no Brasil contemporâneo. *Varia História*, Belo Horizonte, e25033, 2025.
- BAUER, Caroline Silveira. Jair Messias Bolsonaro e suas verdades: o negacionismo da ditadura civil-militar em três proposições legislativas. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 37, n. 82, 2024.
- BORGES, Carla Luzia Carneiro; CAZUMBÁ, Renailda Ferreira. Foucault escritor: o arquivista e o eu-enunciado na arqueologia. *Moara*, Belém, v. 1, n. 57, p. 163-180, dez. 2020.
- BRAGA, Amanda; SÁ, Israel de. Resistir hoje como resistimos ontem: memórias da ditadura civil-militar e o documentário Torre das Donzelas. In: BRAGA, Amanda; SÁ, Israel de. *Por uma microfísica das resistências: Michel Foucault e as lutas antiautoritárias da contemporaneidade*. Campinas, SP: Pontes, 2020. p. 47-72.
- CANTUÁRIA, Marcela. *Mátria Livre*. Disponível em: <https://www.marcelacantuararia.com.br/matria-livre>. Acesso em: 10 abr. 2022.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionários de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- COSTA, Gêrda Lívia. *Vermelho pra que te quero? a simbologia da cor nos movimentos sociopolíticos na história do Brasil*. 2019. 27 f. TCC (Graduação) - Curso de Design de Moda, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.
- COURTINE, Jean-Jacques. Discursos e imagens para uma arqueologia do imaginário. In: SARGENTINI, Vanice; PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzamara (org.). *Discurso, semiologia e história*. São Carlos: Claraluz, 2011, p. 145-162.
- FERNANDES JÚNIOR, Antônio; BORGES, Bruno Gonçalves. Do discursivo e do não-discursivo no protogolpismo brasileiro. In: BUTTURI JUNIOR, Atílio; FERNANDES, Cleudemar Alves; BRAGA, Sandro. *Cartografias do contemporâneo: crises de governamentalidade?* Campinas, SP: Pontes, 2023. p. 15-42.

- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Porto Alegre: Editora Graal, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, Michel. Resposta a uma questão. In: FOUCAULT, M. *Repensar a política*. Trad. Ana Teresa Paranhos Pessoa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 1-24. (Coleção Ditos e Escritos, v. VI).
- MARTÍNEZ, Elias de Sousa; MARTINS, Isabela Capinzaiki Silveira. Feminismo decolonial e arte contemporânea nas Américas. *Farol*, Vitória, v. 19, n. 28, 2023.
- MAZZOLA, Renan Belmonte; GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. Análise do discurso diante de estranhos espelhos: visualidade e (inter)discursividade na pintura. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 2, n. 8, p. 157-176, dez. 2013.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção e política de morte*. São Paulo: N - 1 Edições, 2018.
- MILANEZ, Nilton. Intericonicidade: funcionamento discursivo da memória das imagens. *Acta Scientiarum: linguagem e cultura*, Maringá, v. 35, n. 4, p. 345-355, dez. 2013.
- PEREIRA, Walter Luiz Carneiro de Mattos. Imagem, nação e consciência nacional: os rituais da pintura histórica no século XIX. *Cultura Visual*, Salvador, v. 1, n. 17, p. 93-105, maio 2012.
- REIS, Daniel Aarão. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: Marcelo Ridenti; Rodrigo Patto Sá Motta. (Org.). *O golpe e a ditadura militar - 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004. p. 29-52.
- SCHIFFNER, Tiago Lopes. As vísceras abertas da América Latina, ou não podemos deslembrar nossas perdas. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, 2024. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/135405/92411>. Acesso em: 10 mar. 2025.
- SOUSA, Ramsés Eduardo Pinheiro de Moraes; FONTINELES, Claudia Cristina da Silva. “Operação Limpeza”: o golpe civil-militar de 1964, as esquerdas e a repressão política no Piauí. In: NASCIMENTO, Francisco Assis de Sousa et al (orgs). *60 anos do golpe: a ditadura militar no Piauí e as disputas de poder*. Teresina: Cancioneiro, 2025. p. 253-276.
- SWAIN, Tânia Navarro. Para além do sexo, por uma estética da liberação. In: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz; VEIGA-NETO, Alfredo; SOUSA FILHO, Alípio (org.). *Cartografias de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 393-405.
- TELES, Janaína de Almeida. Os segredos e os mitos sobre a Guerrilha do Araguaia (1972-1974). *História Unisinos*, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 464-480, dez. 2014.
- TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Visões do passado, insurreições no imaginário: história, gênero e raça em Rosana Paulino e Adriana Varejão. In: RAGO, Margareth; GALLO, Sílvio (Orgs). *Michel Foucault e as insurreições: é inútil revoltar-se?* São Paulo: Intermeios, 2017. p. 337-350.