

AS CRIAÇÕES DO COLECTIVO AYLLU PELA MEMÓRIA ESPIRALAR

Las creaciones del Colectivo Ayllu a través de la memoria espiral

The creations of the Collective Ayllu through the spiral memory

Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa¹

Patrícia de Oliveira Iuva²

Fábio Sadao Nakagawa³

DOI: doi.org/10.31501/esf.v2i36.16832

Resumo: Este artigo discute como a memória espiralar (Martins, 2021) se articula no painel-tecido *¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?* do Colectivo Ayllu, que foi exposto na Bienal de São Paulo e ressignificado em Madri para a exposição *Tactics Against Apathy*, com o altar *Hilos de oración a la memoria migratoria*. A discussão sobre a memória espiralar aprofunda-se no diálogo com outros autores, de modo a explicitar como ela se mostra nas linguagens das referidas exposições.

Palavras-Chave: Criações colaborativas. Memória da Cultura. Tempo Espiral. Colectivo Ayllu.

Abstract: This article discusses how spiral memory (Martins, 2021) is articulated in the fabric panel *¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?* by Colectivo Ayllu, first exhibited at the Bienal of São Paulo and later reinterpreted in Madrid for the exhibition *Tactics Against Apathy*, alongside the altar *Hilos de oración a la memoria migratoria*. The discussion on spiral memory is further developed through the dialogue with other authors in order to explain how it manifests itself in the languages of the aforementioned exhibitions.

Keywords: Collaborative creations. Cultural memory. Spiral time. Colectivo Ayllu.

Resumen: Este artículo analiza cómo se articula la memoria espiral (Martins, 2021) en el panel-tejido *¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?* del Colectivo Ayllu, exhibido en la Bienal de São Paulo y reinterpretado en Madrid para la exposición *Tácticas contra la Apatía* con el altar *Hilos de oración a la memoria migratoria*. La discusión sobre la memoria espiral se profundiza en el diálogo con otros autores para explicar cómo se manifiesta en los lenguajes de las exposiciones mencionadas.

Palabras-Clave: Creaciones colaborativas. Memoria de la Cultura. Tiempo en Espiral. Colectivo Ayllu.

¹ Doutora, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Santo Amaro – BA, Brasil. regianemo@ufpb.edu.br | <https://orcid.org/0000-0002-2039-7610>

² Doutora, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis – SC, Brasil. patiuva@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-8177-4678>

³ Doutor, Universidade Federal da Bahia, Salvador – BA, Brasil. fabiosadao@gmail.com | <https://orcid.org/0000-0002-2296-5810>

Introdução

Inspirado na noção andina de ayllu como comunidade não biológica de cuidado, reciprocidade e vínculo ancestral, o Colectivo Ayllu, composto por artistxs⁴ migrantxs⁵ procedentes de distintos países latino-americanos e que vivem nas cidades de Madri e Barcelona, define-se como uma comunidade de dissidentxs que desafia os parâmetros eurocentrados da produção artística, a começar pela ideia de “sujeito criador”, dotado de capacidade inventiva excepcional.

O fazer coletivo desloca o foco da autoria individual e da obra como produto acabado, propondo um modo de criação que emerge da escuta, da afetação recíproca e da incorporação dos saberes que, historicamente, foram silenciados pelo projeto colonial moderno e pela racionalidade ocidental. Para isso, o Colectivo promove encontros e oficinas entre xs integrantxs do grupo, colaboradorxs, convidadxs e/ou pessoas que se inscrevem e são selecionadxs por meio de chamadas públicas, para que todxs possam conversar, narrar e opinar sobre temas, histórias e fábulas que servirão de base para a nova produção artística. Durante o processo de criação, todxs imprimem suas marcas — que englobam presenças, memórias e afetos — por meio de um fazer comunitário, expresso, por exemplo, no bordar, no costurar, no escrever, no pintar, etc. (Nakagawa, R.; luva; Nakagawa, F., 2025b). Não por acaso, elxs sequer definem seus trabalhos como “obras”, mas, sim, criações colaborativas, qualificando o resultado gerado como parte integrante de uma rede de relações.

⁴ Optamos por utilizar a letra “x” em vez de “a” e “o” em alguns artigos, substantivos, pronomes e/ou expressões como forma de contemplar a diversidade sexual e de gênero.

⁵ Integrantes: Alex Aguirre Sánchez (Quito – Equador), Leticia/ Kimy Rojas Miranda (Guayaquil – Equador), Lucrecia Masson Córdoba (Ombucta – Argentina), Iki Yos Piña Narváez Funes (Caracas – Venezuela) e Francisco Godoy Veja (Santiago – Chile).

De forma transversal ao trabalho do Colectivo está a memória, que se manifesta, sobretudo, quando buscamos apreender os sentidos que as criações são capazes de suscitar, tendo em vista o arranjo sógnico presente em suas tessituras, tal como ocorre com o painel-tecido *¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?* (Figura 1)⁶, elaborado e exposto pelo Colectivo na 35ª Bienal de São Paulo, realizada em 2023.



Figura 1 - *¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?*, em exposição na 35ª Bienal de São Paulo (foto dos autores, 2023, São Paulo).

A memória que se enuncia no painel, por sua vez, encontra-se diretamente relacionada às performances e aos gestos envolvidos no processo construtivo, bem como à materialidade das produções. Do mesmo modo, tais fazeres traduzem e, ao mesmo tempo, atualizam gestualidades e performances relativas aos povos originários (Taylor, 2013), as quais foram completamente

⁶ Além do painel-tecido *¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?*, o Colectivo Ayllu também expôs a criação colaborativa intitulada *Bordar-Lands: las cartas son el tejido* na 35ª Bienal de São Paulo

desconsideradas e obliteradas pelo processo colonizador, incapaz de reconhecer, nelas, formas de conhecimento válido. Isso porque, tais formas expressivas se diferenciavam por completo do tipo de inscrição característico da escrita alfabética e do raciocínio lógico suscitado por ela.

Assim, neste artigo, buscamos demonstrar como a memória, longe de operar como um arquivo fixo ou um repositório estático do passado, constitui-se como performance encorpada. Trata-se, a nosso ver, de um modo de configuração da memória espiralar (Martins, 2021) que se enuncia no painel-tecido *¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?*, exposto pelo Colectivo na 35ª Bienal de São Paulo, o qual se expande na ressignificação desse mesmo painel-tecido quando de sua exibição em conjunto com o altar *Hilos de oración a la memoria migratoria*, ocorrida na exposição *Tactics Against Apathy* ou *Tácticas contra la apatía*, realizada na cidade de Madri, capital da Espanha, no período de 6 de junho a 2 de julho de 2025.

Ao analisarmos a dimensão colaborativa da criação artística do Colectivo Ayllu, nosso estudo busca evidenciar como tais fazeres estabelecem uma crítica direta à colonialidade do saber, sobretudo à centralidade da obra como produto acabado e da escrita alfabética como forma privilegiada de inscrição da memória. Nesse sentido, as práticas do Colectivo operam como dispositivos epistemológicos contra-hegemônicos, nos quais o bordado, o gesto, a materialidade têxtil e a performance configuram modos de conhecimento e de expansão da memória que desafiam a hierarquização colonial entre oralidade e escrita.

A fim de nos determos com maior atenção na maneira pela qual a memória espiralar se articula na nova configuração espacial do painel-tecido presente na exposição *Tácticas contra la apatía*, revisitaremos a análise já realizada por nós da criação *¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al*

caminar sobre fuego? (Nakagawa, R.; Iuva; Nakagawa, F., 2025a) (Nakagawa, R.; Iuva; Nakagawa, F., 2025b), quando de sua exposição na 35ª Bienal de São Paulo (Autores), bem como aprofundaremos a discussão proposta por Martins (2021). Também buscaremos estabelecer relações com autores que, direta ou indiretamente, dialogam com a dimensão espiralar da memória.

O tempo e a memória espiralar

Falar de memória espiralar implica considerar a maneira pela qual ela ganha concretude em sistemas de linguagens encarnados diretamente nos corpos ou, ainda, que emergem do encontro entre os corpos. Aqui, em consonância com Taylor (2013) e Zumthor (1993, 1997), reportamo-nos tanto às performances características dos povos originários e/ou coletividades em que a oralidade ainda se faz dominante – segundo Zumthor (1993), trata-se de culturas marcadas pela oralidade mista⁷, ou seja, em que as características da oralidade subsistem conjuntamente com traços da escrita alfabética, ainda que a primeira seja dominante –, quanto às formas de encontro e intercâmbio que são agenciadas pelas performances corporais.

Ainda que não utilize a mesma terminologia que Zumthor, Martins (2021, p. 21) indica a proeminência da oralidade mista junto a muitas coletividades africanas, as quais não estabelecem uma hierarquia entre os diferentes “modos de inscrição” existentes. Nesse cenário, o corpo é igualmente considerado um meio de grafar, isto é, uma “experiência corporificada, de um saber encorpado” (Martins, 2021, p. 32), o qual se manifesta por meio da performance.

⁷ Segundo o autor, a oralidade primária reporta-se ao ambiente em que a oralidade subsiste isoladamente na cultura, ao passo que a oralidade secundária implica a redefinição da oralidade pela escrita alfabética.

Evidentemente, quando Taylor (2013) reporta-se às performances dos povos originários ou Martins (2021) às coletividades africanas, ambas não se referem a uma totalidade homogênea de formas expressivas. Trata-se do reconhecimento de um ambiente cultural em que o corpo e suas formas expressivas, a começar pela performance, colocam-se de forma dominante, exercendo assim uma série de agenciamentos nas mais variadas esferas da cultura.

Em consonância com Taylor (2024) e Martins (2021), entendemos a performance mediante um conjunto de gestos e comportamentos que são continuamente reiterados, ainda que, nem sempre, tenhamos consciência disso. Embora implique repetição, a performance nunca ocorre da mesma maneira, até mesmo em face das possibilidades de transformação que se colocam pelo contexto em que ela ocorre e daquilo que emerge do(s) corpo(s) envolvido(s). Nesse sentido, pode-se dizer que, no âmbito da performance, algo se mantém e algo se transforma, simultaneamente, de modo que “as performances operam como atos vitais de transferência, transmitindo o saber social, a memória e o senso de identidade por meio de ações repetidas” (Taylor, 2024, p. 42).

Tais práticas, por sua vez, encontram-se diretamente vinculadas a determinadas convenções e/ou regras implícitas ou explícitas que, de alguma forma, indicam o pertencimento a uma dada coletividade ou comunidade de fazeres. Da mesma forma, a performance envolve distintas temporalidades, pois, como assinala Taylor, ela tanto implica um “fazer” relacionado ao “aqui e agora” em que ocorre, quanto diz respeito a algo “feito”, do qual pode resultar um “*objeto* ou *produto* ou *realização*” (Taylor, 2024, p. 29), em cuja materialidade se mostram as marcas do fazer. Além disso, pela dimensão reiterativa do gesto, a performance igualmente implica uma virtualidade (Taylor, 2024),

vinculada ao seu refazer. Nesse sentido, pode-se dizer que a performance abarca, sincronicamente, distintas temporalidades.

Os “saberes encorpados” pela performance, por sua vez, em nada se equivalem ao tipo de inscrição característico da escrita alfabética, tampouco ao raciocínio lógico abstrato fomentado por ela. Da mesma forma, não se pode desconsiderar que, historicamente, a escrita foi – e ainda é –, um instrumento de poder e memória ou, mais especificamente, “um dos instrumentos de expressão mais enaltecidos e habita os lugares de memória privilegiados no Ocidente” (Martins, 2021, p. 18), do qual resulta a desqualificação de outras formas de inscrição – sobretudo pelo processo colonizador – e, por consequência, de todo o ambiente cultural e mnemônico relacionado a elas.

Tal como já foi amplamente discutido por autores de diferentes áreas do conhecimento e, no campo comunicacional, mais especificamente, por McLuhan (McLuhan, S; Staines, D, 2025), a forma de ordenação linear e sequencial característica do código alfabético intervém diretamente na concepção de tempo linear e diacrônico que predomina no Ocidente. A ela, alia-se a perspectiva teleológica instituída pelo moderno, em que o tempo é associado a uma progressão linear, contígua e evolutiva, em que uma situação futura pressupõe uma “etapa” sempre mais desenvolvida que a sua antecessora. Por sua vez, os saberes encorpados, “juntamente com outras práticas culturais associadas” (Taylor, 2013, p. 27), não apenas agenciam outras concepções de tempo e memória, como implicam um modo de conhecer distinto ou, ainda, segundo Taylor, uma epistemologia.

Tais saberes não se resumem às formas enunciadas pelo verbal oral – ainda que também possam estar relacionados a ele –, até porque, a performance e a oralidade a ela associada reportam-se, predominantemente, a formas não discursivas (Taylor, 2013). Como Zumthor (1993) indica,

a oralidade antecede aquilo que é diretamente vocalizado assim como pode, igualmente, fazer parte da própria vocalização mediante a gestualidade indissociavelmente relacionada a ela. Trata-se de práticas e fazeres que abarcam diferentes códigos (Taylor, 2013), como a performance, a dança, a música, o ritual, os gestos, dentre outros, o que coloca um enorme desafio para a apreensão dos sentidos que, em relação, são capazes de suscitar. Assim, é possível haver oralidade sem que nada seja, efetivamente, dito por meio da vocalização.

Ao contrário da temporalização linear do espaço promovida pela escrita alfabética, no âmbito dos saberes inscritos no corpo há um processo inverso, visto que suas diferentes linguagens se sobrepõem sincronicamente no espaço, resultando na espacialização do tempo ou, ainda, na correlação entre as distintas temporalidades/ espacialidades relacionadas aos vários códigos característicos das práticas agenciadas pelo corpo. Ainda segundo Martins, tais “temporalidades transientes”, cuja duração vincula-se ao momento de sua execução, fundam-se “no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo” (2021, p. 38). Nesse sentido, a ancestralidade:

Tanto pode ser concebida como princípio filosófico do pensamento civilizador africano quanto pode ser vislumbrada como um canal, um meio pelo qual se esparge, por todo o cosmos, a força vital, dínamo e repositório da energia movente, a cinesia originária sagrada, constantemente em processo de expansão e de catalisação (Martins, 2021, p.40).

O tempo espiralar reporta-se, assim, à força vital (e/ou ancestral) que rege um tempo composto pela sobreposição de distintas temporalidades agenciadas pelas linguagens corporais. Constitutiva da metáfora conceitual, a figura geométrica da espiral nos ajuda a apreender que se trata de um tempo contínuo, que não se encerra em si mesmo, da mesma forma que não se articula como uma flecha

rumo a um alvo específico. São temporalidades com duratividades variadas, da mesma forma que cada uma delas se caracteriza pela

[...] reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que refletem (Martins, 2021, p. 14).

A esse aspecto, alia-se o estreito vínculo entre o fazer, o feito e o refazer característico da performance, o que igualmente intervém na constituição do caráter pancrônico do tempo espiralar, em que presente, passado e futuro coexistem sincronicamente e de forma reversível. Assim articulada, a memória inscrita nas distintas linguagens corporais se caracteriza por temporalidades variadas que se expandem continuamente na cultura.

Martins (2021) refere-se ainda ao corpo como corpo-tela, visto que ele tanto exerce distintos agenciamentos no modo de ordenação das linguagens quanto é, nele, que a memória da cultura se inscreve. É igualmente por meio do corpo-tela que se configuram as oralituras (Martins, 2021), entendidas pela autora como configurações sýgnicas resultantes das inúmeras possibilidades combinatórias relativas às linguagens e às práticas inscritas pelos corpos. Assim articulada, a memória não se dissocia do tipo de conhecimento produzido pelo corpo que, em linhas gerais, tende a ser mais situacional e simbólico – diferentemente da forma lógica e abstrata fomentada pela escrita alfabética –, assim como implica uma materialidade gestual ou, ainda, algum outro “objeto” externo ao corpo que se constitui como parte do gesto.

Como Taylor (2013, p. 68) indica, pela perspectiva da colonização, o conhecimento assim articulado era considerado “idólatra e opaco” e, por isso, deveria ser “controlado ou eliminado”. Por

consequência, “os conquistadores também procuraram destruir os sistemas incorporados de memória, não só os eliminando, mas também os desacreditando” (Taylor, 2013, p. 68). A mediação semiótica – a qual se relaciona tanto à linguagem quanto ao modo de produção da memória – igualmente agencia as técnicas mnemônicas características de uma cultura que, por sua vez, podem variar significativamente a depender dos códigos e sistemas sógnicos que se colocam como dominantes em um dado contexto.

No âmbito da memória espiralar, trata-se das linguagens que se materializam no corpo-tela por meio de oralituras que se inscrevem e, ao mesmo tempo, se atualizam “em ato” o que, necessariamente, envolve a presença de outros corpos que passam a compartilhar o mesmo espaço/ tempo, potencializando, assim, a sensação de envolvimento.

No diálogo com Martins (2021), nota-se que, para o Colectivo Ayllu o processo relacionado ao fazer e, por consequência, à performance, não é uma etapa precedente, mas parte intrínseca das suas criações, que se mostram na materialidade das mesmas ou, no caso dos objetos selecionados para este estudo, dos painéis/tecido. Tais práticas envolvem uma série de ações e gestos intrinsecamente relacionados ao ato de bordar, costurar, amarrar e cerzir que compõem a criação, formando assim um *continuum* indissociável entre o fazer e o feito.

Longe de ser individual, no âmbito da criação proposta pelo Ayllu, trata-se de um fazer coletivo e colaborativo que retoma e, ao mesmo tempo, atualiza modos comuns de vínculo e memória característicos do ambiente da oralidade, sem os quais, não há transmissão e resignificação do conhecimento, tampouco expansão da memória. Tal aspecto relaciona-se à dimensão eminentemente dialógica fomentada por tais formas de interação pelas quais, em alusão a Bakhtin, mostra-se a maneira pela qual “o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro” (1997, p. 55).

As criações, que emergem do contato e daquilo que atravessa diferentes corpos, contribuem para potencializar o envolvimento entre os sujeitxs participantes, da mesma forma que intervêm na formação de um corpo coletivo que, longe de ser homogêneo, é constituído por distintas individualidades. Assim, entendemos a performance característica das criações do grupo pela correlação de três esferas diretamente relacionadas, que igualmente explicitam a sobreposição das temporalidades vinculadas ao fazer, ao feito e ao refazer, ou seja: os gestos envolvidos no fazer das obras, a relação que se estabelece entre os sujeitxs envolvidos na criação e o modo como esses processos se materializam nas obras.

É a complexidade das relações que constroem a memória espiralar nas criações do Colectivo Ayllu que discutiremos a seguir: primeiro, pela retomada da discussão acerca da criação *¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?* e, posteriormente, pela resignificação ocorrida na exposição *Tactics Against Apathy* ou *Tácticas contra la apatía*, realizada na cidade de Madri.

As semioses iniciais de *¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?*

Na discussão realizada por nós sobre a criação *¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?* (Nakagawa, R.; Iuva; Nakagawa, F., 2025a) (Nakagawa, R.; Iuva; Nakagawa, F., 2025b), presente na 35ª Bienal de São Paulo, foi possível evidenciar como o Colectivo mobiliza uma estética fabulatória, insurgente e ancestral, ancorada em metodologias de criação compartilhada que tensionam os limites da autoria, da arte institucional e das narrativas hegemônicas. O que estava em jogo não era apenas o resultado artístico, mas, sobretudo, o processo colaborativo e coletivo como

forma de saber, inscrição e (re)existência. Com isso, tal movimento funciona como resposta aos discursos históricos de apagamento e colonialidade, ao mesmo tempo em que reativa vozes e memórias marginalizadas.

Nesse projeto, é possível encontrar princípios estruturantes que constituem o modo de fazer do Colectivo Ayllu, o qual reverbera em novas criações. Conforme apontamos, o processo é parte indissociável da criação, no qual o corpo é agente, suporte e mediação. O gesto de bordar, presente no painel, carrega consigo uma carga simbólica e material que envolve memória, de modo que cada ponto no tecido é também um ponto no tempo: o tempo curvo e espiralar da ancestralidade.

Essa temporalidade é, segundo Martins (2021), uma forma de espacialização da memória, ou seja, uma maneira do tempo tornar-se plural pela sobreposição e contraste entre linguagens, arranjos sígnicos e suas distintas temporalidades, que operam por traduções contínuas entre tempos e códigos, mediante zonas de tensão e intercâmbio. Trata-se, como Martins afirma, das encruzilhadas que, a nosso ver, explicitam a dimensão semiótica da memória espiralar e, por consequência, dos processos tradutórios que caracterizam o seu devir.

Segundo a autora, “a noção de ‘encruzilhada’ é por mim utilizada, desde 1991, como conceito e como operação semiótica que nos permite clivar as formas que daí emergem” (Martins, 2021, p. 34). Toda encruzilhada implica em uma ou mais escolhas, de modo que aquilo que foi preterido não é eliminado, pois continua a subsistir como virtualidade e, de alguma forma, intervém naquilo que se atualiza. Longe de ser excludente, a encruzilhada se caracteriza pela ambivalência ou, ainda, segundo a autora, trata-se de um “lugar terceiro” que emerge em decorrência do diálogo e do tensionamento estabelecido entre diferentes linguagens que não se excluem entre si. Assim,

Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação (Martins, 2021, p. 35).

É justamente nas encruzilhadas – geográficas, linguísticas, corporais e simbólicas – que o Colectivo Ayllu atua: seus tecidos, compostos por fragmentos díspares que se conectam por costuras físicas e políticas, funcionam como arranjos sígnicos nos quais distintas temporalidades e afetos convivem. Assim, a composição de tecidos, palavras e imagens constitui uma oralitura: um corpo-tela como corpo-imagem que postula conexões “cuja recepção e percepção têm o poder de também afetar e de prolongar, no tempo, as imagens e suas aderências” (Martins, 2021, p. 52).



Figura 2 - Da esquerda para a direita temos 2a, 2b e 2c, fragmentos do painel-tecido. Na parte inferior temos 2d, 2e, 2f, são as produções correspondentes dos eventos realizados pelo Colectivo. (Fotografias 2a, 2b e 2c dos autores, São Paulo, 2023. Imagens 2d, 2e e 2f disponível em: <https://migrantestransgresorxs.blogspot.com/>)

O painel-tecido *¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?* pode ser compreendido como um potente nó inserido no *continuum* semiótico que estrutura a produção artística do Colectivo Ayllu como um todo. Articulando fragmentos gráficos, escritos visuais e simbólicos, a composição convoca e reinscreve elementos recorrentes em outras produções do Colectivo, estabelecendo conexões explícitas e implícitas que expandem seu campo de sentido. As inscrições “Escupir la rabia” (Figura 2a), “No son 50, son 500 años” (Figura 2b) e “Devuélvannos el oro” (Figura 2c), por exemplo, vinculam o painel a outras produções do Colectivo, como a tarde poética *Escupir la rabia*

(Figura 2d), as jornadas *No son 50, son 500 años de resistencia* (Figura 2e) e o livro *Devuélvannos el oro. Cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales* (Figura 2f), lançado em 2018.

Quando incorporados ao painel, esses elementos ativam tanto memórias políticas e estéticas acerca de uma produção decolonial quanto remontam a própria trajetória artística do Colectivo. O painel-tecido configura, portanto, uma rede complexa de signos visuais e textuais que acionam uma semiose expandida, a qual reverbera a própria (re)existência do Colectivo.



Figura 3 - Fragmentos do painel-tecido. Da esquerda para a direita temos Fig.3a, Fig.3b. (fotografias dos autores, São Paulo, 2023).

Destacamos ainda uma seção do painel em que se identifica a justaposição de imagens serigráficas, frases bordadas, tecidos e objetos que evocam travestis, figuras míticas afro-caribenhas e corpos racializados, revelando a articulação do Colectivo com a luta política de gêneros e sexualidades dissidentes por meio de uma estética têxtil e colaborativa. Elementos como a representação de Santa Marta *la Dominadora* (Figura 3a), a imagem de Rummie Quintero (*La libertadora*), a frase "vida para

todas as travestis" e o capuz com a inscrição "leche travesti" (Figura 3b) criam conexões intertextuais e simbólicas entre vida, proteção, espiritualidade e militância trans.

Essas imagens remetem diretamente à produção visual e conceitual de Iki Yos Piña Narváez Funes (Figura 4), integrante do Colectivo, e se desdobram para além do suporte visual, ao se conectarem com a publicação digital *Mi género es ancestral*, com o podcast *La Leche Travesti* e com a oficina *DRAG-EANDO*, ou seja, práticas que amplificam a espacialidade e a performatividade das dissidências em diferentes linguagens e territórios discursivos.

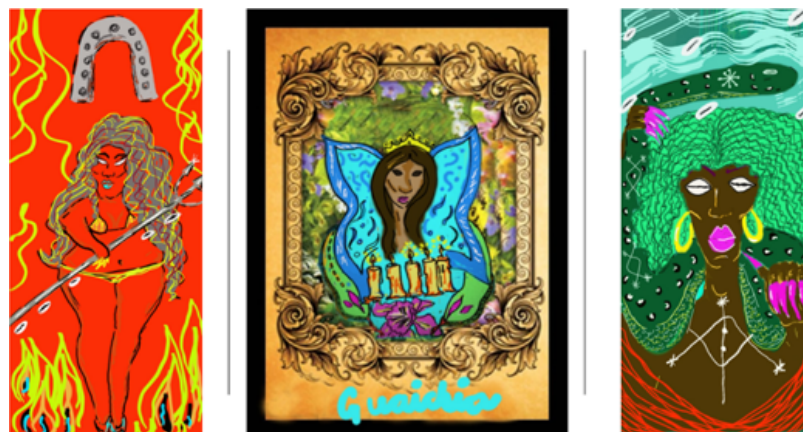


Figura 4 - Desenhos digitais feitos por Iki Yos Piña Narváez Funes representando Pombagira, Guaichía e Santa Marta, la dominadora, respectivamente. (<https://ko-fi.com/album/prints-X8X25E4HD#galleryItemView>)

O painel também inscreve nomes ancestrais e cosmológicos, como *machi weye*, *chuquichinchay* e *enchquirados* (Figura 5a), associados à imagem *La Canibal* (Figura 5b), feita por Iki, de modo a retomar tradições indígenas e andinas ligadas a gêneros e espiritualidades dissidentes. Bordados em fitas, esses termos evocam saberes e corpos marginalizados pela colonização, reforçando a ideia de

que as dissidências sexuais e de gênero são também expressões de resistência ancestral e cosmológica. O painel-tecido reforça o entrelaçamento entre gênero, território e colonialidade.



Figura 5 - Fragmentos do painel-tecido e litografia *La canibal*. Da esquerda para a direita temos Fig.5a, Fig.5b, Fig.5c. (5a e 5b fotografia dos autores, São Paulo, 2023) (Imagem 5c disponível em: <https://ladigitaldelreina.museoreinasofia.es/search/item/105779-redirection>)

A articulação desses elementos no painel-tecido não é linear, mas rizomática e espiralar, ativando sentidos múltiplos e interdependentes. A semiose, nesse contexto, dá-se como processo contínuo de interpretação e conexão entre diferentes signos. Fica evidente que, para o Colectivo Ayllu, a luta das dissidências não é apenas algo temático e/ou conteudístico; trata-se de uma forma processual que evidencia a reinscrição das suas produções. A conexão entre as diversas práticas do Colectivo, que se materializa no painel, constitui um gesto estético, político e epistemológico. *¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?* aponta para uma ruptura que interpela o público sobre os apagamentos históricos e a urgência de reinscrição na “história” dos corpos à margem dos processos

coloniais. Desse modo, compreendemos que o bordado e as colagens ultrapassam o aspecto de uma técnica do fazer artístico, pois constituem linguagem; o texto é tecido, e o tecido é texto que interpela um diálogo constante com as diferentes vozes migrantes do mundo.

O *continuum* semiótico entre as criações do Colectivo Ayllu

A *Fundación Sandretto Re Rebaudengo* de Madri, por meio do programa *Young Curators Residency Programme*, voltado para curadores internacionais emergentes, promoveu, em sua sexta edição, a exposição *Tactics Against Apathy* ou *Tácticas contra la apatía*, organizada por Elias Rizek (nascido em Jerusalém), Chadrack Kakule (Congo) e Henriette Gillerot (Bruxelas). A exposição ocorreu em 2025 no espaço sem fins lucrativos de criação contemporânea *Nadie Nunca Nada No*, localizado na rua Arganzuela, nº 9, entre os bairros de *Lavapiés* e *La latina*, região central da capital espanhola, caracterizada pela alta concentração de moradores imigrantes e de descendentes de imigrantes. Essa área da cidade também abriga um grande número de ações, movimentos e manifestações culturais e sociais de coletivos de artistas e grupos minoritários.

A exposição visava combater a apatia, compreendida como um mecanismo de inércia favorável à manutenção e à perpetuação da modernidade colonial e alicerçado nas sociedades por meio de “uma estrutura de atraso, repetição e adiamento” (Fundación, 2025, p. 8)⁸. Como forma de combatê-la, a curadoria da exposição diz que as práticas artísticas selecionadas “propõem maneiras de evitar a apatia

⁸ No original: “una estructura de retraso, repetición y aplazamiento”.

– não através do espetáculo, mas com ações obstinadas, diárias, sutis, que são também atos de resistência e reconfiguração” (Fundación, 2025, p. 8)⁹.

Para a exposição *Tactics Against Apathy* ou *Tácticas contra la apatía*, os(as) curadores(as) selecionaram seis projetos artísticos que, juntos, transformaram o espaço em um lugar de combate, resistência e memórias contra a apatia da estrutura e do sistema de exploração e dominação colonial. Além disso, em função da proposta curatorial, cada projeto, mesmo em diálogo com os demais, configurou sua própria espacialidade, mantendo e promovendo, com isso, seus aspectos distintivos.

Os projetos que compuseram a exposição foram: a) *Impresor Furioso*, exposição de vários cartazes produzidos pela *Lumbung Press*, projeto coletivo e colaborativo de impressão como ferramenta política que teve início com vários artistas e coletivos criativos que participaram do *Documenta Fifteen*, na Alemanha em 2022 (Documenta Fifteen, 2022); b) *Abrazando el sincretismo* (190 x 160 cm, 2025) e *Finally a Barbie Girl* (200 x 162 cm, 2025), feitas pela artista Ximena Ferrer Pizarro, nascida em Lima, no Peru, em 1994. Ela “questiona como somos vistos, como nos percebemos e como – colonial, doméstica ou íntima – essas percepções se enraízam na psique” (Fundación, 2025, p. 4)¹⁰; c) *May Crying be a companion to endurance*, um pequeno espaço acústico criado por Maya al Khaldi (artista, musicista e compositora palestina) e Sarouna (produtora e DJ palestina), no qual, por meio de uma fonte sonora, ouvia-se o *bukaiyat*, ou seja, “canções de lamento palestinas tradicionalmente cantadas em funerais para gerar uma libertação sonora coletiva” (Fundación, 2025, p.

⁹ No original: “proponen formas de evitar la apatia - no a través del espectáculo, sino con acciones obstinadas, cotidianas, sutiles, que son también actos de resistencia y reconfiguración”.

¹⁰ No original: “cuestiona cómo nos ven, cómo nos percibimos y como – ya sea colonial, doméstica o íntima – esas percepciones se arraigan en la psique”.

2)¹¹; d) *El Hangar & La Pedra*, dois vídeos em Super 8 gravados em Porto Rico, realizados pela cineasta Claudia Claremi (nascida em Madri, em 1986) com o objetivo de “reparar a memória em lugares onde se pretende apagá-la” (Fundación, 2025, p. 5)¹²; e) a performance *Ruido, resistencia, Raíz 4.0*, com o intuito de cozinhar e comer coletivamente, realizada pelo Colectivo Las Jamaiconas, constituído por Lina Ruiz (Colômbia), Columba Zavala (México) e Mariana Alva (Peru); f) as criações artísticas do Colectivo Ayllu: o painel-tecido *¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?* e o altar *Hilos de oración a la memoria migratoria*.

Nesse outro contexto e com nova configuração espacial, o painel-tecido – exposto pela primeira vez na 35ª Bienal de São Paulo – ressignifica-se ao abraçar o altar e, com isso, adquire volume e tridimensionalidade (Figura 6).

¹¹ No original: “canciones de duelo palestinas que se cantan tradicionalmente en los funerales para generar una liberación sonora colectiva”.

¹² No original: “reparar la memoria en lugares donde se pretende borrarla”.



Figura 6 - Fotografia do espaço e das criações do Colectivo Ayllu (fotografia dos autores, 2025, Madri).

Como já comentamos, *¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?* é um tecido que contém signos indiciais que remetem a outras criações colaborativas do grupo e/ou de produções de algum(a) de seus(suas) integrantes. Paralelamente, ela igualmente serve de “base” para a criação exposta em Madri, contribuindo assim para a expansão dos signos que, por sua vez, não são estáticos. Longe de ser uma criação acabada, nota-se a dimensão processual pela correlação entre o fazer, o feito e o refazer que, conforme apontamos, caracteriza não apenas a performance quanto o processo criativo do Colectivo, pelo qual se dá a sobreposição de distintas temporalidades. Assim, no caso do painel-tecido, a memória espiralar refere-se tanto à encruzilhada estabelecida entre passado e presente, que se avoluma por meio das intertextualidades, quanto à perspectiva do diálogo entre presente e futuro, uma vez que a criação não se esgota, tampouco se encerra em si própria, pois já demonstrava sua capacidade de expansão em outras criações do Colectivo Ayllu.

Foi o que ocorreu quando a criação saiu do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, localizado no Parque do Ibirapuera, na cidade de São Paulo, e se transcriu no espaço *Nadie Nunca Nada No*, na região central de Madri. Trata-se de um local alternativo e periférico em relação aos principais equipamentos culturais da cidade, que acompanhou a tradição dissonante e singular da região. Nele, o painel-tecido estava em diálogo com o altar *Hilos de oración a la memoria migratoria*. O altar é composto por uma manta colorida, provavelmente de lã de ovelha ou de alpaca, que costuma ser usada em comunidades tradicionais da região dos Andes. Sobre ela, o espaço foi preenchido com itens de artesanatos andinos e elementos da natureza, mágicos e/ou religiosos, tais como siku ou sicu (instrumento musical de sopro feito de tubos de cana-de-açúcar), o kultrún (tambor cerimonial tradicional do povo Mapuche), maracas, conchas, tambor, escapulários, esculturas de barro, velas, incenso, pedras, flores secas e plantas, como a *Dracaena Trifasciata* (nome científico da planta conhecida no Brasil como Espada de Santa Bárbara).

É possível estabelecer relações entre o altar construído pelo Colectivo Ayllu e a missa andina, ou mesa andina, elaborada em cerimônias ritualísticas na região de Cusco, no Peru, como forma de pagar ou despachar uma oferenda aos espíritos da montanha (Flores Ochoa, 1998, p. 99). De acordo com o professor e antropólogo peruano, a mesa envolve a preparação das oferendas e a disposição de objetos sagrados sobre uma manta como forma de contar com a proteção das divindades, ou seja,

[...] é um espaço sagrado, criado para funcionar como parte material central onde a cerimônia acontece. Sua duração é temporária, limitada apenas pelo tempo necessário para a realização da haywarisqa. Os limites físicos são definidos pela superfície dos tecidos sobre os quais os objetos sagrados são estendidos. É importante reiterar que "missa", como palavra runasimi, designa um princípio religioso, o espaço ritualmente criado, a própria cerimônia, os objetos usados nas cerimônias e os especialistas

religiosos, que agora são popularmente conhecidos como "pampa missa" e "al tu missa" (Flores Ochoa, 1998, p. 111).

Nesse espaço sagrado, dois elementos atuam como conectores com a trajetória do Colectivo Ayllu: uma imagem, feita por Iki Yos Piña Narváez Funes, de um corpo negro, com cabelos brancos, diferentes tons de azul e lábios brancos em tamanho grande, posicionados no peito (Figura 7a); e uma mala (Figura 7b).



Figura 7 - Fotos do altar *Hilos de oración a la memoria migratória*. Da esquerda para a direita Fig7a e Fig 7b. (fotografia dos autores, 2025, Madrid).

A imagem pertence ao projeto já citado, intitulado *Mi género es ancestral*, fruto das inquietudes pelas quais passava Iki quando lhe perguntavam se era menino ou menina, o que a levou a refletir sobre a questão da diversidade de gênero e de corpos. Por isso, para Iki,

Esta reflexão não tem nada a ver com uma sobre-exposição íntima ou identitária de mim como corpo excepcional neste mundo. Inclusive, não se trata exclusivamente de mim. Isso tem a ver com o genocídio

originário contra corpos que não se conformam à ordem estabelecida do mundo tal com está. Esse genocídio foi perpetrado contra corpos travestis, sodomitas, "praticantes de pecado nefando". É o genocídio que marca o início do projeto civilizatório da cisheterossexualidade colonial: um projeto inacabado que é constantemente reencenado (Narváez, [n.d.]).

Diferente da imagem produzida por Iki, que se encontra em posição de destaque, o outro objeto, a mala, só se mostra visível quando nos posicionamos entre o painel-tecido e o altar. Trata-se de um signo, em geral, associado a quem viaja, que, nesse caso, não se refere ao turista, mas ao viajante. Mais especificamente, um tipo específico de viajante, de quem se desloca para emigrar, traço característico do Colectivo, assim como a qualidade da diversidade de corpos e gêneros indiciada pela imagem que está sobre a mala-altar. São traços distintivos importantes, mencionados na descrição do Colectivo: “um grupo colaborativo de pesquisa e ação artístico-política formado por migrantes, pessoas racializadas, dissidentes sexuais e de gênero das antigas colônias espanholas na América Latina” (Vega, 2025, p. 33).

A configuração espacial constituída entre o painel- tecido *¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?* e o altar *Hilos de oración a la memoria migratoria* se avoluma em distintas espacialidades que contemplam o sagrado, o mito, o rito e, ao mesmo tempo, o prosaico, o profano e o dissidente. Seu espaço semiótico de relações se expande pelo adensamento da memória constituída por tessituras que se conectam de modo espiralar pela lógica do *continuum*. E, como isso se faz por meio de uma rede de conexões, os fios da memória migratória do altar apontam ainda para outro projeto que estava sendo elaborado pelo Colectivo Ayllu, intitulado “Teje con hilos nuestras memorias anticoloniales”, concretizado em 2026.

Considerações finais

Não se pode desconsiderar que a montagem da criação colaborativa *¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?*, junto ao altar *Hilos de oración a la memoria migratoria*, no espaço *Nadie Nunca Nada No*, resultou numa nova criação, de modo que as informações codificadas na primeira montagem se expandem na segunda, articuladas a outros vínculos e sentidos que, de alguma forma, atualizam aquilo que era potência à época da exposição na Bienal. Não se trata de uma simples reapresentação do já dado, mas de um movimento curvo em que passado, presente e futuro se entrelaçam em regime de simultaneidade e reversibilidade.

Na perspectiva da memória espiralar, isso se dá como encruzilhada, espaço de tensão, cruzamento e expansão de temporalidades diversas. O que retorna na segunda montagem não é a repetição do mesmo, mas a atualização de uma força ancestral que se reinscreve em outro contexto, preservando traços informativos e, ao mesmo tempo, reconfigurando-os criativamente. Da mesma forma, essa operação aponta para uma “atualização” crítica da história, ao tornar visíveis epistemologias que foram sistematicamente desqualificadas pela modernidade colonial.

Conforme apontamos anteriormente, no âmbito da criação colaborativa do Colectivo Ayllu, a performance coloca-se em diferentes níveis, os quais envolvem a correlação entre os gestos no manuseio de tecidos, linhas e outros materiais; o atravessamento entre diferentes corpos quando em relação ao longo do processo criativo; e os painéis tecido, em cuja materialidade se mostram tanto os fazeres/ gestos quanto os atravessamentos coletivos, promovendo assim a espacialização de distintas temporalidades.

A reconfiguração espacial da segunda criação contribui para adensar ainda mais suas inúmeras temporalidades constitutivas, incluindo as virtualidades e possibilidades expressivas que foram atualizadas em criações produzidas e expostas pelo Colectivo ao longo de 2025 e 2026, e que não foram objeto de discussão deste trabalho. Com isso, presente, passado e futuro mostram-se sincronicamente na produção. É na correlação entre todos esses fazeres que a memória espiralar se constitui, mediante encruzilhadas que potencializam a expansão de linguagens e sentidos que se constroem e se refazem continuamente.

Além disso, ao “retomar” o ambiente cultural da oralidade vinculado aos povos originários e afrodescendentes na “busca” por uma episteme para a sua criação, o Colectivo Ayllu igualmente intervém na expansão do tipo de memória relacionada a essas coletividades. Nesse sentido, pode-se dizer que a ética da criação do coletivo coloca-se como um agenciador do funcionamento da memória espiralar, visto que propicia, no presente, a “atualização” de modos de fazer e vínculos comunitários que, por sua vez, também indicam para um devir.

O conceito de memória espiralar contribui, assim, para compreendermos a criação colaborativa do Colectivo Ayllu pelo viés de uma episteme da memória. Ao deslocarmos o eixo da memória para saberes encorpados e performances, propusemo-nos a entendê-la como encruzilhada semiótica, em consonância com perspectivas que recusam a síntese conciliatória e afirmam a multiplicidade, a ambivalência e o conflito como constitutivos do conhecimento. Nesse sentido, a intensificação da heterogeneidade sónica observada entre as duas montagens explicita a lógica espiralar de um *continuum* que se expande sem se encerrar, fazendo da própria reconfiguração espacial um ato epistemológico e político.

Vislumbramos, assim, a constituição de um diagrama mnemônico que explicita a relação que se estabelece entre as diferentes temporalidades e memórias que se mostram nas criações, por meio do qual igualmente se torna possível apreender a reversibilidade entre elas. Dada a mediação e os agenciamentos exercidos pela linguagem, a memória espiralar constrói-se, assim, pela correlação entre diferentes temporalidades, performances e gestualidades que não se dissociam da materialidade das criações. Ao atualizar ambientes culturais e formas ancestrais de interação, memória e linguagem, as criações colaborativas do Colectivo Ayllu promovem a expansão da semiose por meio da rede espiralar, do mesmo modo que explicitam as possibilidades de constituição de outras formas de conhecimento e experiência que se contrapõem às formas hegemônicas.

Referências

- Bakhtin, M. (1997). *A estética da criação verbal*. Martins Fontes.
- Documenta Fifteen. (2022, set, 25). <https://documenta-fifteen.de/en> [Site institucional].
- Flores Ochoa, J. A. (1998). La missa andina. In *Actas del IV Congreso Internacional de Etnohistoria*: Vol. 3 (pp. 99–115). Fondo Editorial PUCP.
<https://repositorio.pucp.edu.pe/items/61fe976f-651c-4201-8471-8f7c4edbbb77>
- Fundación Sandretto Re Rebaudengo Madrid. (2025). *Tactics against apathy (Tácticas contra la apatía)* [Folheto impresso].
- Martins, L. M. (2021) *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Cobogó.
- McLuhan, S. & Staines, D. (Eds.). (2005). *McLuhan por McLuhan: Conferências e entrevistas*. Ediouro.
- Nakagawa, R.; Iuva; Nakagawa, F. (2025a). A criação artística colaborativa “Bordar-Lands: las cartas son el tejido”, do Colectivo Ayllu. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, 22(63), 33-59.
<https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/3002>
- Nakagawa, R.; Iuva; Nakagawa, F. (2025b). Semioses dissidentes na criação artística colaborativa ¿Dónde están las cartas de nuestras ancestras al caminar sobre fuego?, do Colectivo Ayllu. *Revista Periódicus*, 23(1), 240-269. <https://revbaianaenferm.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/62239/39636>
- Narváez, I. Y. P. (n.d.). *Mi género es ancestral: Reflexiones sobre cuerpo, memoria, género y colonialidad*. SOS Racisme Catalunya.
<https://sosracisme.org/mi-genero-es-ancestral-reflexiones-sobre-cuerpo-memoria-genero-y-colonialidad/> .
- Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório. Performance e memória cultural nas américas*. Editora UFMG.
- Taylor, D. (2024). *Performance*. Perspectiva.
- Vega, F. G. (2025) *Usos y costumbres de los blancos: La pena perpetua del colonialismo cultural*. La Parcería Edita/ FEA Editorial.
- Zumthor, P. (1993). *A letra e a voz*. Companhia das Letras.
- Zumthor, P. (1997). *Introdução à poesia oral*. Hucitec/Educ.