

IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO TERRA + PÃO + PAZ

MAGNIFICAT: SETE BÊNÇÃOS NO MORRO

MAGNIFICAT: SEVEN BLESSINGS ON THE HILL

William Rezende Quintal¹

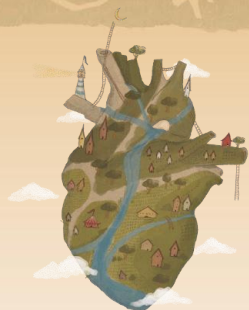
Resumo: Este artigo analisa a exposição *Magnificat: sete bênçãos no Morro*, apresentada no contexto do IX Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião, como experiência estética, teológica e política situada no cruzamento entre espiritualidade mariana, crítica das masculinidades hegemônicas e teologia kenótica. A partir de sete pinturas em acrílica sobre tela, compostas com flores espontâneas do território do Morro do Espelho, propõe-se uma leitura do *Magnificat* como matriz simbólica de uma economia não violenta do poder, da fragilidade como lugar de revelação e da atenção como gesto espiritual. Dialogando com Simone Weil, Martinho Lutero e a teologia feminista contemporânea, defende-se que a exposição constitui um exercício de atenção ética e uma crítica imagética às formas patriarcais de dominação, abrindo espaço à imaginação de masculinidades desarmadas.

Palavras-chave: Magnificat. Teopoética visual. Gênero e religião. Masculinidades. Kenosis.

Abstract: This article analyzes the exhibition *Magnificat: Seven Blessings on the Hill*, presented at the IX Latin American Congress on Gender and Religion, as an aesthetic, theological and political experience located at the intersection of Marian spirituality, critique of hegemonic masculinities and kenotic theology. Based on seven acrylic paintings depicting spontaneous flowers from the Morro do Espelho territory, the article proposes a reading of the *Magnificat* as a symbolic matrix of a non-violent economy of power, of fragility as a place of revelation and of attention as a spiritual gesture. In dialogue with Simone Weil, Martin Luther and contemporary feminist theology, it argues that the exhibition constitutes an exercise of ethical attention and an imagistic critique of patriarchal forms of domination, opening space for the imagination of disarmed masculinities.

Keywords: Magnificat. Visual theopoetics. Gender and religion. Masculinities. Kenosis.

¹ Bacharel em Artes Visuais pela UFMG, Mestre em história da Arte pela UnB, Teólogo pela Faculdades EST e Doutorando em Teologia pelo PPG-EST com bolsa de manutenção e taxas da CAPES. E-mail: williamquintal@gmail.com



IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO TERRA + PÃO + PAZ

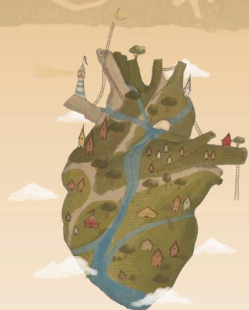
INTRODUÇÃO

O presente texto nasce da experiência estética e litúrgica da exposição *Magnificat: sete bênçãos no Morro*, apresentada na Capelinha Bet Tefilah, situada no alto do Morro do Espelho, bairro historicamente reconhecido como o mais nobre de São Leopoldo e território que abriga a Faculdades EST. Esse dado não é acidental, mas estrutural para a reflexão aqui proposta. A elevação geográfica do Morro coincide com uma elevação simbólica: trata-se de um lugar que intimida a cidade, concentra capital econômico, prestígio urbano e uma certa aura de distinção. Paradoxalmente, é neste mesmo espaço que circulam diariamente, trabalhadores, trabalhadoras e estudantes de teologia cuja realidade material, não necessariamente, espelha a riqueza do entorno.

Essa fratura silenciosa, entre a nobreza do bairro e a vulnerabilidade discente, constitui um campo de tensões que atravessa toda a exposição. O Morro, enquanto figura teológica, remete à tradição bíblica dos montes como lugares de revelação, bênção e pacto; mas, enquanto território urbano, ele inscreve essas imagens numa geografia atravessada por desigualdades, contrastes e dissonâncias. O “Espelho” que nomeia o Morro, nesse sentido, deixa de ser apenas metáfora da reflexividade espiritual para se tornar também uma instância crítica: aquilo que reflete, revela; aquilo que eleva, expõe.

O problema que orienta este artigo pode, então, ser formulado do seguinte modo: de que maneira uma exposição de arte contemporânea, construída com imagens de flores espontâneas, frequentemente designadas como “mato”, instalada no ponto mais nobre da cidade, pode operar simultaneamente como crítica simbólica às masculinidades hegemônicas e como tradução estética da lógica kenótica inscrita no *Magnificat*? Parte-se da hipótese de que a série de sete telas configura uma *menorá mariana* que desloca o eixo da força, da glória e da autoridade, reinscrevendo-os no campo da fragilidade, da atenção e da gratuidade.

A relevância desta investigação se inscreve no campo interdisciplinar entre gênero, religião, arte, teopoética e teologia política, especialmente no contexto latino-americano, onde as relações entre poder, corpo, espiritualidade e desigualdade se apresentam de modo particularmente agudo. À luz dos desenvolvimentos da Seção 3, essa relevância se aprofunda a partir da compreensão da imagem, da cor e do fragmento como campos de disputa da



IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO TERRA + PÃO + PAZ

visibilidade, em diálogo com a crítica feminista da história da arte em Griselda Pollock, com a dimensão espiritual da forma e da cor em Kandinsky, com a teoria do aparecer, do sintoma e da sobrevivência das imagens em Georges Didi-Huberman e com a noção benjaminiana de imagem dialética e interrupção do contínuo histórico. O diálogo teórico se estabelece também com Simone Weil, a partir de sua compreensão da atenção como forma radical de oração e de despossessão do eu; com Martinho Lutero, sobretudo em sua leitura cristológica da kenosis; e com Pierre Bourdieu, em sua análise da dominação masculina e da violência simbólica; além de aportes da teologia feminista e da crítica contemporânea das masculinidades. O método adotado é qualitativo, de natureza hermenêutica, articulando análise visual, leitura simbólica e interpretação teológica.

O MORRO COMO LUGAR TEOLÓGICO: DISTINÇÃO, TRABALHO INVISÍVEL E O ESCÂNDALO DA KENOSIS

O Morro do Espelho é reconhecido como o bairro mais nobre de São Leopoldo, com uma elevação que é tanto geográfica quanto simbólica. Este território é sinônimo de distinção social, alto valor imobiliário e prestígio urbano, gerando uma mistura de intimidação e desejo na cidade. No entanto, essa imagem de nobreza é mantida à custa de invisibilizações.

A vida que atravessa diariamente o Morro não se reduz à de pessoas moradoras e proprietárias. Ela é composta também por uma complexa circulação de pessoas trabalhadoras que vêm de outras regiões da cidade: funcionárias e funcionários da limpeza, da manutenção, da segurança, do setor administrativo, dos pequenos comércios do entorno, além de trabalhadoras domésticas, cuidadoras, atendentes. São corpos que sobem o Morro todos os dias para fazê-lo funcionar, e que, ao final do expediente, retornam para bairros que não participam da mesma valorização urbana. Trata-se de uma presença estruturalmente necessária e, ao mesmo tempo, estruturalmente apagada.

A Faculdades EST se insere exatamente nesse entrecruzamento de fluxos. Enquanto instituição comunitária, ela ocupa fisicamente um dos pontos mais valorizados da cidade, mas sua realidade econômica é marcada por tensões, fragilidades e disputas constantes pela própria subsistência. O alto valor do território que a circunda a torna objeto permanente de interesses patrimoniais e imobiliários, ao mesmo tempo em que sua sustentabilidade depende de bolsas, financiamentos públicos, projetos e da permanente luta por recursos. Nesse

339

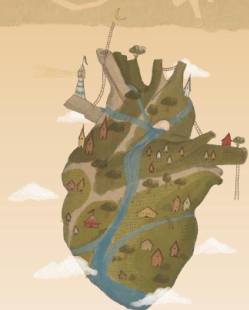
26 A 29 DE AGOSTO DE 2025
Local: Faculdades EST
São Leopoldo/RS – Brasil

Realização:



Apoio:





IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO TERRA + PÃO + PAZ

sentido, a EST não é simplesmente um enclave protegido no Morro: ela é também um corpo vulnerável inserido num território de alto valor simbólico e econômico.

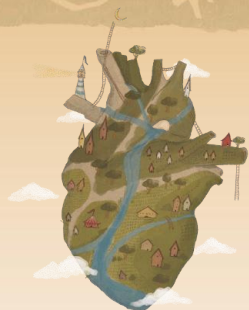
Do mesmo modo, a comunidade discente que circula por esse espaço é visivelmente heterogênea. Há estudantes com condições materiais estáveis, há estudantes em situação de vulnerabilidade, há quem viva do próprio trabalho, há quem dependa integralmente de bolsas, há quem transite com relativa leveza pelo território e há quem o atravesse com esforço cotidiano. Essa pluralidade impede qualquer leitura simplificadora da realidade social do Morro a partir apenas da condição estudantil. O que se impõe, antes, é uma geografia de desigualdades cruzadas, discretas, nem sempre visíveis, mas continuamente operantes.

É nesse campo de tensões que se instala a exposição *Magnificat: sete bênçãos no Morro*. E é justamente aqui que o dado teológico se torna mais agudo: o cântico de Maria, nascido na periferia do Império, ressoa no ponto mais valorizado da cidade. O *Magnificat* não chega ao Morro como ilustração piedosa, mas como corpo estranho, como palavra que desorganiza a distribuição silenciosa dos lugares sociais. Se, no canto mariano, Deus “derrubou dos seus tronos os poderosos e exaltou os humildes”², a exposição desloca essa lógica para dentro de um território que, à primeira vista, parece imune à instabilidade.

As flores que compõem a série não surgem como ornamento conciliador. Elas não embelezam o privilégio, nem ilustram a carência. Elas brotam como aquilo que não se encaixa perfeitamente nas hierarquias do espaço. São flores comuns, espontâneas, muitas vezes identificadas como “mato”, que crescem sem autorização e sem projeto. E é precisamente por isso que se tornam linguagem teológica: elas inscrevem no coração do território nobre a gramática daquilo que não foi planejado para estar ali.

Nesse sentido, o Morro deixa de ser apenas o lugar da altura e da distinção para tornar-se também o lugar da fricção entre capitais desiguais, econômicos, culturais, institucionais, espirituais e corporais. Essa fricção não se resolve numa oposição simplista entre ricos e pobres, mas numa rede muito mais sutil de visibilidades e apagamentos. E é nesse regime complexo que as telas operam como uma forma silenciosa de crítica àquilo que Pierre Bourdieu chamou de violência simbólica: a capacidade que as estruturas de dominação possuem de se naturalizarem a ponto de já não serem percebidas como tais.

² BÍBLIA. N. T. Lucas. In: *BÍBLIA SAGRADA*. Nova Almeida Atualizada. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2012.



IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO

TERRA + PÃO + PAZ

[...] sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento.³

O *Magnificat*, então, deixa de ser apenas tema e passa a funcionar como dispositivo de desestabilização. Sua lógica de inversão não se apresenta como acusação direta, mas como deslocamento do olhar. A bênção já não pode ser compreendida como confirmação do êxito, da posse ou da centralidade; ela passa a ser lida como persistência da vida nos interstícios do território valorizado, nos corpos que sobem e descem o Morro sem jamais se confundirem com ele.

Nesse sentido, a própria EST pode ser lida, simbolicamente, como uma dessas flores: uma instituição comunitária que resiste no interior de um território que a ultrapassa em valor econômico, mas não em sentido. Assim como as flores da exposição, a Faculdade não se impõe pela força da posse, mas pela teimosia da existência. Ela permanece, apesar das ameaças, apesar das precariedades, apesar das disputas. E é exatamente essa permanência frágil que a aproxima da lógica kenótica que estrutura toda a série.

Sete flores, sete chamas: a menorá mariana

Levar a sério a noção de estrutura social supõe que cada classe social, pelo fato de ocupar uma posição numa estrutura social historicamente definida e por ser afetada pelas relações que a unem às outras partes constitutivas da *estrutura, possui propriedades de posição relativamente independentes* de propriedades intrínsecas como por exemplo um certo tipo de prática profissional ou de condições materiais de existência.⁴

As sete pinturas que compõem a série podem ser lidas, em uma primeira aproximação, como organizadas segundo uma lógica que remete à menorá, o candelabro de sete braços da tradição judaica, símbolo ancestral da luz, da fecundidade e da presença divina. Ao ser reinterpretada em uma chave mariana, essa referência simbólica parece deslocar-se de

³ BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. p. 5.

⁴ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 3.



IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO TERRA + PÃO + PAZ

registros historicamente associados ao poder, à identidade e à monumentalidade, para uma gramática marcada pela fragilidade, pela atenção e pela gratuidade.

Esse deslocamento não se dá por meio de ícones clássicos da iconografia religiosa, mas através da representação de flores espontâneas, plantas que crescem à revelia do planejamento urbano e que, muitas vezes, são socialmente classificadas como “mato”. Trata-se de vidas vegetais sem prestígio, ordinárias, situadas à margem dos regimes culturais de valorização. Essa escolha estética, longe de ser neutra, pode ser interpretada como uma interpelação à lógica da distinção analisada por Pierre Bourdieu, na medida em que tensiona os critérios que definem o que é digno de contemplação, registro e reconhecimento simbólico.

Nesse sentido, a série parece deslocar o eixo da bênção: em vez de associá-la ao raro, ao sublime consagrado ou ao objeto legitimado pelo campo artístico, sugere-se que ela se manifeste justamente no que persiste fora dos circuitos do prestígio. Essa operação visual encontra ressonância no próprio cântico do Magnificat, que se constitui, teologicamente, como um discurso de inversão: não são os centros de poder que cantam, mas as margens; não são os fortes que protagonizam, mas as pessoas humildes e deslocadas.

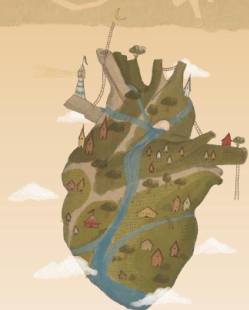
Propõe-se, assim, compreender a menorá mariana da exposição como uma figuração simbólica dessa reversão, na qual cada flor pode ser lida simultaneamente como chama e como precariedade, como bênção e como travessia.

Atenção e beleza: Simone Weil como chave espiritual

*La atención absolutamente pura y sin mezcla es oración.*⁵

A compreensão da série pode ser aprofundada a partir da noção de atenção desenvolvida por Simone Weil. Para a filósofa, a experiência espiritual não se identifica com um gesto de apropriação do real, mas com um consentimento radical à sua alteridade. A atenção, nesse contexto, não é esforço de controle, mas exercício de esvaziamento: ela suspende a vontade de dominar para permitir que o mundo seja acolhido em sua densidade própria.

⁵ WIEL, Simone. *La gravedad y la gracia*. Barcelona: Epublibre, 2016. p. 144.



IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO TERRA + PÃO + PAZ

As telas podem ser compreendidas, nessa chave, como convites a uma pedagogia do olhar. Não se oferecem à pessoa observadora como espetáculo, mas como duração. Não capturam pela excepcionalidade, mas pela insistência silenciosa. Exigem tempo, desaceleração, disponibilidade. A beleza que emerge não se impõe; ela se insinua.

En todo aquello que nos provoca una auténtica y pura sensación de lo bello existe realmente presencia de Dios. Hay como una especie de encarnación de Dios en el mundo, cuya marca es la belleza. Lo bello es la prueba empírica de que la encarnación es posible. Por esa razón, todo arte de primer orden es por esencia religioso.⁶

Simone Weil parece sugerir ainda que a beleza opera como uma “armadilha divina”, na medida em que desarma as defesas do sujeito e o desloca de sua centralidade. Nas flores do Morro, a beleza não aponta para o esplendor triunfal, mas para o mínimo, para o frágil, para o que poderia passar despercebido. A espiritualidade que se deixa entrever na série, sob essa leitura, não é afirmativa de si, mas desarmada, profundamente afinada com o movimento do Magnificat, no qual a grandeza se manifesta sem ostentação.

Kenosis, cristologia e crítica do poder

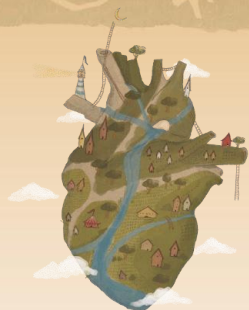
Assim, não basta nem adianta a ninguém conhecer a Deus em glória e majestade se não o conhece também na humildade e na ignomínia da cruz.⁷

A estrutura simbólica da menorá mariana também permite uma leitura em diálogo com a cristologia kenótica. O Magnificat, nesse sentido, já anuncia uma dinâmica teológica de deslocamento do poder: os soberbos são desestabilizados, os poderosos são descentralizados, e as pessoas humildes são postas em evidência. Esse movimento encontra sua formulação mais radical no hino cristológico de Filipenses 2.

O Filho, sendo Deus, [...] humilhou-se pela encarnação por decisão própria sem interferências externas. Paulo, em Fp 2. 6-8, mostra que a vontade pessoal de Cristo prevaleceu na decisão de encarnar-se. [...] Não se pode e não se deve minimizar o ‘escândalo’ ou ‘paradoxo’ da encarnação, pensando

⁶ WIEL, 2016, p. 170.

⁷ LUTERO, Martinho. *Obras Seleccionadas*. São Leopoldo/Porto Alegre: Sinodal/Concórdia, 1987. v. 1. p. 50.



IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO TERRA + PÃO + PAZ

que a Segunda Pessoa da santíssima Trindade ocupava posição subalterna na unidade trina.⁸

Martim Lutero, ao interpretar esse texto, enfatiza que Cristo não se manifesta segundo a forma de senhorio, mas segundo a forma de servo; não por ascensão triunfal, mas por descida; não pela glória visível, mas pela cruz. Essa leitura rompe com as chamadas teologias da glória e propõe uma compreensão de Deus identificada com a vulnerabilidade.

A exposição, nessa perspectiva, pode ser compreendida como uma tradução imagética dessa gramática kenótica, na medida em que privilegia formas não monumentais, gestos não heroicos, uma estética da delicadeza e da exposição ao risco. As flores, frágeis e transitórias, tornam-se possíveis figuras dessa lógica: existir é doar-se, florescer é expor-se, brilhar é também aceitar a possibilidade da perda.

Masculinidades, fragilidade e imaginação teológica

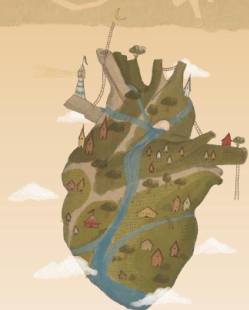
A divisão entre os sexos parece estar 'na ordem das coisas', como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas [...], em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação.⁹

Nesse horizonte, a possível crítica às masculinidades hegemônicas que atravessa a exposição não se formula de maneira programática nem discursiva, mas por meio de deslocamentos simbólicos. Em vez de operar por slogans ou denúncias diretas, a série parece tensionar o imaginário por meio de imagens que desorganizam associações historicamente naturalizadas entre masculinidade, força, verticalidade e dominação.

Onde se esperaria rigidez, há flexão; onde se esperaria dureza, há vulnerabilidade; onde se esperaria monumento, há crescimento miúdo. A partir de Bourdieu, pode-se compreender que a dominação masculina não se sustenta apenas em estruturas externas, mas na incorporação corporal de esquemas de poder, inscritos nos gestos, posturas, afetos e modos de ocupar o espaço. A exposição, ao sugerir uma estética da delicadeza e da

⁸ LUTERO, Martim. *Catecismo Maior*. São Leopoldo/Porto Alegre: Sinodal/Concórdia, 1980. p. 121.

⁹ BOURDIEU, 2012, p. 17.



IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO TERRA + PÃO + PAZ

oscilação, pode ser lida como uma proposição imaginativa de outras possibilidades de existir corporalmente.

Nesse sentido, a kenosis deixa de ser apenas uma categoria cristológica e pode ser pensada também como princípio de reinvenção simbólica das masculinidades, entendidas aqui no plural, abertas à fragilidade, à oferta e à interdependência.

Existir como resistir: fé, corpo e território

No contexto do Morro, cada flor pode ser lida também como figura de corpo: corpo que trabalha, corpo que sofre, corpo que dança, corpo que espera. As imagens não se desprendem do território em que foram expostas. Elas carregam marcas da vida concreta: precariedades, deslocamentos, desigualdades, afetos. O *Magnificat*, pintado com as cores do mato, da terra e da seiva, não promete a suspensão da dor, mas a possibilidade de atravessá-la com sentido.

A espiritualidade que se deixa entrever na série busca ser, assim, encarnada. A fé não paira sobre o território: ela se enraíza nele. A bênção não é fuga da realidade, mas modo de habitá-la. Existir, nesse horizonte, pode ser compreendido como um ato de resistência delicada. E resistir, aqui, já se deixa entrever como uma forma possível de bênção.

CONSTELAÇÃO DE TRÊS FLORES: FRAGMENTO, COR E POLÍTICA DO VISÍVEL

Ainda que a instalação-exposição *Magnificat: sete bênções no Morro* seja composta por sete pinturas, este artigo se detém analiticamente em apenas três: uma bromélia, um lírio do campo e um conjunto de cravos-do-ar. Tal escolha não se justifica por economia expositiva, mas por opção metodológica, inspirada na concepção benjaminiana do fragmento como mônada. Em Walter Benjamin, o fragmento não é mero recorte empobrecido do todo, mas núcleo condensado de forças históricas, simbólicas e afetivas que atravessam a totalidade. Cada imagem, nesse sentido, pode conter, em tensão, a estrutura do conjunto.

Trata-se, portanto, de uma leitura constelar, não totalizante, que preserva a singularidade de cada flor, em fidelidade, inclusive, à intuição teológica que atravessa a própria série: as flores não são “tipos”, mas existências particulares, irreduzíveis entre si. A aproximar essa leitura da materialidade visual das obras, dialoga-se ainda com Griselda

345

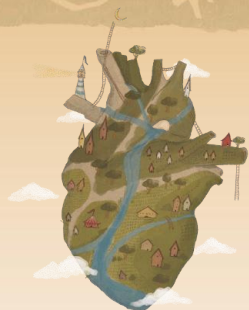
26 A 29 DE AGOSTO DE 2025
Local: Faculdades EST
São Leopoldo/RS – Brasil

Realização:



Apoio:





IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO TERRA + PÃO + PAZ

Pollock, cuja crítica à neutralidade do olhar permite compreender que toda imagem é produzida e recebida dentro de regimes históricos, corporais e de gênero; e com Wassily Kandinsky, para quem a cor não é adorno da forma, mas força espiritual autônoma, capaz de produzir deslocamentos interiores. Assim, a análise que se segue não pretende fechar sentidos, mas ensaiar aproximações sensíveis entre botânica, cor, território, gênero e teologia.

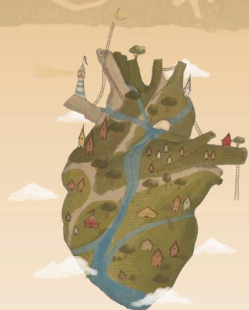
Constelações do visível: leitura semiótica, afetiva e política de três flores do Morro

A primeira etapa desse caminho consiste em aplicar à história o princípio da montagem: erguer grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão, e descobrir, na análise do pequeno momento individual, o cristal do acontecimento total¹⁰. É nesse gesto de atenção ao fragmento que se inscreve o método aqui adotado. A leitura das obras não se organiza segundo uma lógica evolutiva ou tipológica, mas se orienta por uma aproximação constelar, inspirada no pensamento de Walter Benjamin. Cada pintura é tomada como fragmento irreduzível, cujo sentido não se produz nem pelo isolamento absoluto, nem pela dissolução no conjunto, mas pela tensão silenciosa que se estabelece entre imagens, gestos pictóricos, territórios e afetos. A constelação, nesse horizonte, não visa oferecer um fechamento interpretativo, mas instaurar um campo de forças no qual o passado e o presente se iluminam mutuamente: “[...] a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade.”¹¹

Essa concepção da imagem como ocorrência crítica, atravessada por tempos heterogêneos, encontra ressonância no pensamento de Georges Didi-Huberman, para quem a imagem jamais se oferece como dado transparente ou plenamente decifrável. Há nela sempre um resto, uma zona de indeterminação que escapa ao controle do olhar e que desestabiliza qualquer pretensão de evidência imediata. Ver, nesse sentido, não é um ato de apreensão soberana, mas uma experiência de exposição e afetação. Como escreve o autor, aquilo que nos atinge de modo direto carrega frequentemente a marca da perturbação, como

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 503.

¹¹ BENJAMIN, 2009, p. 504.



IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO TERRA + PÃO + PAZ

uma evidência obscura; enquanto o que nos parece claro e distinto revela-se, não raro, como o resultado de uma longa mediação simbólica, histórica e discursiva. A imagem, assim, não confirma o já sabido: ela interrompe, desloca e inquieta.

Com frequência, quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, vem-nos a irrecusável sensação do paradoxo. O que nos atinge imediatamente e sem desvio traz a marca da perturbação, como uma evidência que fosse obscura. Enquanto o que nos parece claro e distinto não é, rapidamente o percebemos, senão o resultado de um longo desvio — uma mediação, um uso das palavras.¹²

É precisamente nesse ponto que a contribuição de Griselda Pollock tensiona ainda mais o campo da visualidade. Sua crítica feminista da história da arte adverte que não há olhar neutro, nem percepção inocente. Toda visualidade é atravessada por regimes históricos de poder, por códigos culturais, por hierarquias de gênero e por dispositivos de legitimação simbólica. Aquilo que se apresenta como natural, a paisagem, a flora, o corpo, a delicadeza, é sempre já atravessado por operações de enquadramento, exclusão e normatização. Como afirma Pollock: “A história da arte deve ser compreendida como uma série de práticas representacionais que produzem ativamente definições de diferença sexual e contribuem para a configuração presente das políticas sexuais e das relações de poder.”¹³

Benjamin, Didi-Huberman e Pollock, assim articulados, permitem compreender a imagem simultaneamente como acontecimento temporal, experiência afetiva e campo político de disputa do olhar. A constelação não é apenas uma técnica de leitura formal, mas um gesto crítico que torna visível aquilo que os regimes dominantes de percepção tendem a naturalizar ou invisibilizar. Ler imagens constelarmemente é, portanto, recusar tanto a linearidade histórica quanto a neutralidade estética, assumindo a imagem como lugar de fricção entre memória, corpo, território e poder.

É nesse entrecruzamento metodológico, entre montagem, afetação e crítica do olhar, que se propõe a leitura das três flores do Morro.

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 9.

¹³ POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference*: Feminism, femininity and histories of art. New York: Routledge Classics, 1988. p. 15. “Art history itself is to be understood as a series of representational practices which actively produce definitions of sexual difference and contribute to the present configuration of sexual politics and power relations.” (Tradução nossa).



IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO TERRA + PÃO + PAZ

Bromélia: entre o corte e a aparição



Figura 1. *Bromélia (Série Magnificat), William Rezende Quintal, 2025. acrílica sobre tela, 36 x 36cm*

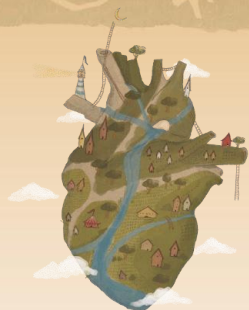
A primeira pintura, dedicada à bromélia, organiza-se visualmente a partir de um campo vegetal fragmentado, atravessado por verdes de intensidades variadas, brancos incisivos e gestos pictóricos que não procuram a suavidade da transição. Ao centro, sem que esse centro seja plenamente estável, emerge a flor vermelha, pontuada por pequenos focos amarelos, como se a cor e a forma surgissem em estado de interrupção. A bromélia não se oferece como figura pacificada: ela aparece como um acontecimento que irrompe num espaço tensionado, quase conflitivo.

Se, em Kandinsky, a cor é compreendida como força espiritual autônoma, dotada de capacidade própria de afetar o interior humano, aqui o vermelho não opera como ornamento, mas como choque. Ele não se dissolve no verde circundante; fere-o. O campo vegetal deixa de ser mero fundo naturalizante para tornar-se campo de forças, onde a aparição da flor é também um gesto de ruptura. A cor, nesse sentido, não descreve: ela atua.

[...] não é possível contentar-se com a associação para explicar a ação da cor sobre a alma. A cor, não obstante, é um meio de exercer sobre ela uma influência direta. A cor é a tecla, O olho o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas. Quanto ao artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa.¹⁴

Ao trazer essa formulação, Kandinsky desloca radicalmente a relação entre forma e cor: não se trata de correspondências simbólicas fixas, mas de impactos afetivos diretos,

¹⁴ KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Lisboa: Dom Quixote, 2010. p. 68.



IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO TERRA + PÃO + PAZ

quase fisiológicos, que antecedem qualquer interpretação intelectual. A bromélia, nessa chave, torna-se menos uma representação botânica e mais um golpe cromático: a flor age sobre quem vê, provoca uma vibração interior que não é dedutível da sua forma. Essa vibração, essa “nota” espiritual que a cor faz ressoar, ajuda a compreender por que a imagem não parece repousar, mas pulsar.

Essa irrupção cromática pode ser aproximada metodologicamente da compreensão benjaminiana do lampejo: aquilo que surge não como continuidade, mas como interrupção no fluxo homogêneo do visível e do tempo. A bromélia não se impõe por grandeza, mas por contraste; sua presença é quase frágil, não porque seja pequena, mas porque depende de um campo que não a acolhe plenamente. Como fragmento-mônada, essa imagem condensa, em tensão, a lógica inteira da série: aparecer sempre em meio a forças que também ameaçam dissolver aquilo que aparece.

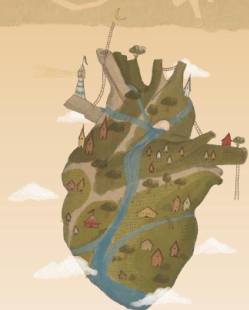
[...] a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas [...], e o lugar onde as encontramos é a linguagem.¹⁵

Benjamin aqui oferece mais do que metáfora: ele propõe uma teoria da aparição, na qual o sentido não se acumula, mas se precipita. A bromélia, esse vermelho que salta contra o verde, pode ser lida como um desses momentos em que o “agora” encontra algo mais antigo, mais profundo, mais subterrâneo. A pintura não registra um instante: ela encena a própria irrupção do instante, o choque entre acontecer e desaparecer.

Didi-Huberman permite aprofundar essa leitura ao compreender a imagem como lugar de ferida, de falha, de sintoma. A bromélia não se mostra como corpo íntegro e soberano, mas como corpo atravessado por rasgos, cortes, descontinuidades do próprio gesto pictórico. O que se vê não é apenas uma flor, mas um modo de aparecer sob tensão.

[...] a palavra virtual designa aqui a dupla qualidade paradoxal [...] situa-se no cruzamento de uma proliferação de sentidos possíveis do qual extrai sua necessidade, que ele condensa, desloca e transfigura. Talvez seja preciso

¹⁵ BENJAMIN, 2009, p. 504.



IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO TERRA + PÃO + PAZ

chamá-lo um sintoma, entroncamento repentinamente manifesto de uma arborescência de associações ou de conflitos de sentidos.¹⁶

Ao descrever a imagem como sintoma, Didi-Huberman desloca o foco do que a pintura “representa” para o que ela faz emergir: zonas de conflito indeterminado, associações que não se fecham, sentidos que proliferam e se chocam. A bromélia, lida assim, não aparece apenas como flor, mas como nó de tensões, entre gesto e forma, entre cor e fundo, entre surgimento e risco de apagamento.

Essa compreensão permite que a análise ultrapasse a armadilha do simbolismo fixo. A flor não “significa” precariedade ou resistência; ela encarna um tipo de aparição que pode ser colocado em relação, jamais em equivalência, com formas de vida que também emergem sob pressão. A imagem não descreve o Morro; ela ressoa com ele. Como o território, ela aparece atravessada por forças que a excedem: disputas, instabilidades, sobrevivências.

Nesse sentido, a bromélia não ilumina apenas um objeto pictórico, mas abre um campo de relações entre o visual, o afetivo e o teológico. Ela concentra, como fragmento, o movimento mais amplo da série: o esforço de aparecer sem estabilidade assegurada, de viver sem garantias de permanência, de brilhar num ambiente que ao mesmo tempo sustenta e fere.

Lírio do campo: multiplicidade, excesso e política do visível



Figura 2 – Lírio do campo (Série Magnificat), William Rezende Quintal, 2025. Acrílica sobre tela, 36 x 36cm.

A segunda pintura desloca radicalmente o regime de aparição observado na bromélia. Aqui, o lírio do campo não emerge como singularidade isolada, mas como proliferação. Múltiplas flores vermelhas se distribuem num campo visual saturado de verdes densos, formas arredondadas,

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 26.



IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO TERRA + PÃO + PAZ

sobreposições quase caóticas. A primeira sensação não é de destaque, mas de excesso: há flores demais para um único olhar que deseje dominar o conjunto.

Essa composição tensiona diretamente os regimes clássicos de hierarquização do visível, não apenas no plano formal, mas no próprio campo político da visibilidade. Não há uma flor central clara, não há eixo soberano de organização, nem centro estável de nobreza óptica. A lógica da distinção, no sentido bourdieusiano, não desaparece, mas tem aqui seus dispositivos habituais de ordenação simbólica postos em crise pela própria economia da imagem.

À luz de Griselda Pollock, esse deslocamento não pode ser lido como simples variação estética, mas como fratura nos regimes de representação que historicamente organizaram a produção, a circulação e a legitimação das imagens a partir de um olhar masculino, branco e institucionalizado. Como afirma a autora, o termo “regime de representação” designa justamente a formação dos códigos visuais e sua circulação institucional como um deslocamento decisivo frente à história da arte organizada por estilos e movimentos, fazendo emergir, no lugar das diferenças superficiais, as semelhanças estruturais que sustentam os sistemas de visibilidade.

O termo ‘regime de representação’ é cunhado para descrever a formação de códigos visuais e sua circulação institucional como um movimento decisivo contra os padrões da história da arte baseados na periodização por estilo e por movimento [...] Em lugar das diferenças estilísticas superficiais, são colocadas em primeiro plano as similaridades estruturais.¹⁷

O que está em jogo, portanto, não é apenas a forma da imagem, mas a desmontagem do próprio espaço crítico do visível, que durante séculos separou, hierarquizou e naturalizou as posições entre quem vê, quem representa e quem é representado, entre a imagem produzida por homens e aquela criada por mulheres.

Entretanto, essa multiplicidade não se resolve em harmonia reconciliadora. O excesso produz também zonas de apagamento: uma flor cobre a outra, as formas disputam o campo da visibilidade, e o olhar perde a possibilidade de síntese totalizante. Aqui, já sob a chave de

¹⁷ POLLOCK, 1988, p. 19. “The term ‘regime of representation’ is coined to describe the formation of visual codes and their institutional circulation as a decisive move against art history’s patterns of periodization by style and movement [...] In place of superficial stylistic differences structural similarities are foregrounded.” (Tradução nossa).



IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO TERRA + PÃO + PAZ

leitura de Didi-Huberman, ver torna-se um exercício de limite e de exposição ao que não se deixa plenamente capturar. A imagem já não se oferece como domínio, mas como campo de fricção, no qual a visibilidade se constitui sob a forma da instabilidade, da fadiga e da persistência do que sobrevive no próprio risco de desaparecer.

Sob a perspectiva de Kandinsky, essa saturação cromática não atua apenas como intensificação sensorial, mas como reorganização das forças no interior do campo pictórico. O vermelho, multiplicado, já não é simples choque pontual, mas regime de insistência. Ele não irrompe como acontecimento isolado: ele ocupa, estrutura, sustenta. A cor deixa de ser exceção para tornar-se campo de tensão contínua. O que antes poderia ser lido como evento agora se converte em atmosfera estruturante da própria experiência do visível.

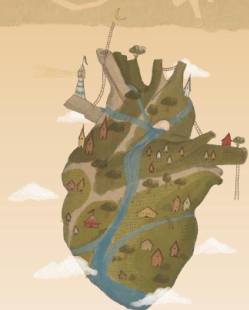
Benjamin permite compreender esse movimento não como repetição, mas como configuração constelar interna da própria imagem. Não se trata de uma flor que remete às outras por semelhança ou acumulação, mas de um campo em que cada flor só existe enquanto relação, e não como unidade soberana. Nenhuma é o todo, mas o todo só se deixa entrever na disposição provisória e instável entre elas. A pintura, assim, não organiza um conjunto fechado, mas uma rede constelar de presenças, em que o sentido não se fixa, apenas se esboça na tensão entre as partes.

Cravos-do-ar: suspensão, queda e sobrevivência



Figura 3 – *Cravos-do-ar (Série Magnificat)*, William Rezende Quintal, 2025. acrílica sobre tela, 47 x 74cm.

Na terceira obra, os cravos-do-ar surgem em radical deslocamento em relação às duas primeiras imagens. O campo pictórico é mais rarefeito, atravessado por cinzas, verdes diluídos e escorrimentos verticais. Não há aqui nem a irrupção cortante da bromélia nem a proliferação saturada do lírio. O que se impõe é a suspensão.



IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO TERRA + PÃO + PAZ

Os cravos não brotam do solo visível. Eles pendem. Sustentam-se por um vínculo quase invisível com um tronco apenas esboçado. Seu modo de existir na pintura é o da permanência precária: nem plenamente enraizados, nem inteiramente desprendidos. A gravidade não se resolve. A queda não se consuma. O tempo parece contido num estado de espera.

Essa condição pode ser aproximada da noção benjaminiana de tempo interrompido: um tempo que não avança em progresso contínuo, mas que se mantém suspenso no instante de perigo. A imagem não anuncia um desfecho; ela mantém aberta a tensão entre manter-se e desaparecer.

Didi-Huberman permite compreender esse estado como figura da sobrevivência: aquilo que persiste não apesar da ameaça, mas dentro dela. As flores não triunfam sobre a gravidade; elas coexistem com ela. Sua presença não se impõe como vitória, mas como vestígio. Nesse sentido, a sobrevivência não é continuidade plena, mas resto, fissura, interrupção do desaparecimento total. Como escreve o autor: “Ela só vai se impor aqui pela força da omissão (Auslassung) ou da supressão de que é, estritamente falando, o vestígio: ou seja, a única sobrevivência é, ao mesmo tempo, soberana e rastro de apagamento.”¹⁸

A imagem, assim, não oferece a promessa de estabilidade, mas a insistência frágil de algo que permanece na exata medida em que poderia ter sido perdido.

Pollock, por sua vez, não incide diretamente sobre a ontologia da imagem, mas sobre o campo histórico e institucional que determina como as imagens se tornam visíveis, legítimas e pensáveis. Sua contribuição desloca a leitura da delicadeza para o plano dos regimes críticos do visível: não se trata apenas do que a imagem mostra, mas das condições culturais e políticas que autorizam certos modos de ver, hierarquizar e interpretar. Nesse horizonte, a leveza dos cravos não se associa a uma fragilidade passiva, mas a uma fratura nos esquemas de inteligibilidade herdados da tradição patriarcal da história da arte, aquela que privilegiou a verticalidade heroica, o gesto ascensional, a força monumental e o domínio do espaço como sintaxes naturais do valor.

Há, assim, uma política da suspensão que não se esgota no plano formal da obra, mas que incide criticamente sobre os próprios dispositivos que, historicamente, definiram o que

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 193.



IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO TERRA + PÃO + PAZ

conta como grandeza, potência e centralidade no campo artístico. Permanecer sem dominar, sustentar-se sem conquistar, existir sem se impor, tudo isso não é apenas um efeito poético da imagem, mas um deslocamento do próprio regime de legitimação do visível. A flor suspensa não apenas desafia a gravidade física: ela tensiona, simbolicamente, o regime epistemológico que separou força e delicadeza, ascensão e valor, soberania e reconhecimento.

Entre fragmento e totalidade: uma constelação ainda aberta

A aproximação entre bromélia, lírio do campo e cravos-do-ar não produz uma narrativa linear, nem uma tipologia simbólica fechada. O que se constrói é uma constelação instável, onde cada imagem preserva sua singularidade ao mesmo tempo em que se deixa afetar pelas outras.

Na bromélia, a ênfase recai sobre a irrupção; no lírio, sobre o excesso; nos cravos, sobre a suspensão. Nenhuma dessas formas de aparecer anula as demais. Ao contrário, elas se iluminam por contraste. A constelação não cria unidade; cria relação.

Assim, confirma-se metodologicamente a decisão de trabalhar com três imagens como fragmentos-mônadas: não como amostras reduzidas da totalidade, mas como núcleos densos em que o todo se concentra, se dobra e se torna pensável sem jamais se esgotar. O fragmento, aqui, não empobrece; ele intensifica.

Nesse sentido, a leitura proposta permanece deliberadamente inacabada. Não pretende concluir as obras, tampouco fixar seu sentido. Antes, assume-se como gesto de atenção, no sentido weiliano, que se coloca diante das imagens não para dominá-las, mas para permanecer nelas o tempo necessário para que algo, talvez, se deixe entrever.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso realizado ao longo deste artigo permite compreender a exposição *Magnificat: sete bênçãos no Morro* não como um conjunto de obras isoladas, mas como uma experiência situada na espessura do território, do corpo e da história. As flores, longe de funcionarem como simples motivos decorativos, revelam-se dispositivos sensíveis de deslocamento: elas reordenam o olhar, tensionam hierarquias naturalizadas, interrogam as formas consagradas de poder e convocam outra gramática para a bênção. O Morro, a

354

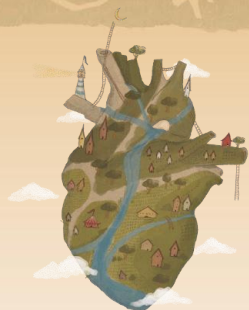
26 A 29 DE AGOSTO DE 2025
Local: Faculdades EST
São Leopoldo/RS – Brasil

Realização:



Apoio:





IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO TERRA + PÃO + PAZ

princípio signo de elevação social, converte-se em lugar de fricção simbólica, onde a espiritualidade não se separa da desigualdade, e a beleza não se emancipa da vulnerabilidade.

Ao articular kenosis, atenção, território e crítica das masculinidades, a série faz emergir uma teopoética que não proclama a força, mas a expõe em sua falência; que não glorifica a ascensão, mas insiste na permanência precária; que não celebra a centralidade, mas escuta o que cresce à margem. O Magnificat, nesse horizonte, deixa de ser apenas canto litúrgico para tornar-se princípio de reorganização do sensível: ele desloca a bênção do êxito para a persistência, da imponência para a delicadeza, da soberania para a interdependência.

A leitura constelar das três flores confirma que não há uma narrativa linear a ser extraída das imagens, mas um campo instável de relações, no qual irrupção, excesso e suspensão coexistem sem se resolver mutuamente. Essa instabilidade não é falha do sentido, mas sua própria condição. A imagem, aqui, não entrega um enigma a ser decifrado, mas sustenta uma tensão a ser habitada. Ver torna-se, portanto, um exercício ético antes de ser um gesto de domínio.

Por fim, ao inscrever as masculinidades no interior dessa gramática da fragilidade, a exposição sugere que também os corpos masculinos podem ser reimaginados fora das lógicas da rigidez, da verticalidade e da performance da força. A kenosis deixa de ser apenas categoria cristológica para tornar-se potência crítica de reinvenção simbólica da existência. Existir, nesse campo, já não é ocupar o alto, mas sustentar-se no entre: entre território e promessa, entre corpo e vulnerabilidade, entre queda e permanência. Nesse intervalo delicado, a bênção não se impõe como triunfo, mas se insinua como resistência.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BÍBLIA. N. T. Lucas. In: *BÍBLIA SAGRADA*. Nova Almeida Atualizada. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo Perspectiva, 2007.



IX CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE GÊNERO E RELIGIÃO TERRA + PÃO + PAZ

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

JAKUBOWICZ, Karina. *An analysis of Griseldas Pollock's Vision and difference*. New York: Routledge, 2017.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, femininity and histories of art*. New York: Routledge Classics, 1988.

WIEL, Simone. *La gravedad y la gracia*. Barcelona: Epublibre, 2016.