

Mulheres e pedras: alguns rituais artísticos de reconexão com a terra

Women and stones: Some artistic rituals for reconnecting with the Earth

ASSÍRIA LEITE COELHO (TRADUÇÃO)

Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, M.G., Brasil

FABIO FONSECA (TRADUÇÃO)

Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, M.G., Brasil

OPHELIE NAESSENS

Universidade de Lorraine, Metz, França

RESUMO

Desde os tempos antigos, as pedras são componentes essenciais para a experiência de rituais mágicos ou religiosos, cujos vestígios ainda hoje moldam os territórios. Os artistas, por sua vez, sempre manipularam objetos minerais, como temas de representação, elementos esculturais ou parte de obras narrativas. Este artigo se concentra mais especificamente nas obras performáticas de mulheres artistas que revisitam conhecimentos ancestrais e práticas rituais. Por meio da análise das referências artísticas às formas rituais antigas, questionaremos a maneira como essas obras propõem modalidades de reconexão com a Terra, ao mesmo tempo em que elaboram novos imaginários espirituais.

PALAVRAS CHAVE

Arte contemporânea, ritual, performance, pedras

ABSTRACT

Since ancient times, stones have been essential components of magical and religious rituals, traces of which still shape the landscape today. Artists, for their part, have always manipulated mineral objects, using them as subjects for representation, sculptural elements, or parts of narrative works. This article focuses in particular on the performative works of women artists who revisit ancestral knowledge and ritual practices. Through an analysis of artistic borrowings from ancient ritual forms, we will examine how these works propose ways of reconnecting with the Earth, while developing new spiritual imaginaries.

KEYWORDS

Contemporary art, ritual, performance, stones

Introdução

As pedras persistem e os homens morrem, as pedras ficam firmes e os animais vagueiam. As rochas condensam o tempo na matéria de uma maneira que é proibida aos atores biológicos: suas camadas são um arquivo das forças que decompõem e recomponem a vida; em seu espaço sólido, o tempo se deforma, os ritmos de criação e destruição dos organismos, as zonas de contato entre os corpos individuais e o ambiente tornam-se porosas (Luisetti, 2023, p. 32)

Desde os tempos antigos, as pedras são componentes essenciais para a experiência de rituais mágicos ou religiosos, cujos vestígios ainda hoje moldam os territórios: construções megalíticas, pedras dispostas no solo, procissões lapidárias ou pedras gravadas. Esses vestígios deram origem a inúmeras narrativa – científicas, especulativas ou imaginárias – que ainda hoje são transmitidas. Os artistas, por sua vez, sempre manipularam objetos minerais, como temas de representação (Sigmar Polke, Isabelle Giovacchini, Ève Pietruschi, etc.), elementos esculturais (Jorge Oteiza, Lee Ufan, Katinka Bock, Evariste Richer, Cécile Beau, etc.), ou como parte de obras narrativas (Ana Mendieta, Judy Chicago, Suzanne Lacy, Nil Yalter, Chiara Mulas, etc.). Neste artigo, nos interessaremos mais particularmente pelas obras performáticas de artistas mulheres que revisitam os saberes ancestrais e as práticas rituais. Por meio da análise das referências artísticas a formas rituais antigas (temas e gestos), questionaremos a forma como estas obras propõem modalidades de reconexão com a Terra, ao mesmo tempo que elaboram novos imaginários espirituais.

1. Rituais com pedras: da antropologia à arte

1.1. Da observação antropológica de rituais com pedras no terreno

Os rituais das pedras foram amplamente observados, descritos e interpretados por antropólogos durante suas pesquisas de campo em todo o mundo. No contexto de uma investigação realizada desde 1999 na região boliviana do Norte de Potosí, Laurence Charlier Zeineddine relata no artigo “Pedras vivas. Uma antropologia do vivo à altura das pedras” a história das pedras “que têm fome” (Charlier Zeineddine, 2022). Nos Andes, certas pedras são chamadas de “*illa*”, devido ao seu aspecto zoomórfico, e são cuidadas – e atendidas – pelos pastores locais.

Quando um pastor avista uma pedra desse tipo e ela é pequena, ele a leva para sua parcela. Ele faz um buraco e coloca a pedra tal maneira que a figura do animal olhe para a direção em que o sol nasce. Quando ele tem várias, ele as dispõe em fileiras. O pastor tem então a responsabilidade de “criar” essas pedras (*uyway* na língua quíchua; *criar* em espanhol), alimentá-las e cuidar delas. Pois, para os pastores, essas pedras têm fome (*hambreyuq*) e precisam de atenção (Charlier Zeineddine, 2022).

1.2. Uma ecologia da “não-vida”

Dos menires bretões às *illa andinas*, passando pela *Toungouma* nigeriana, os *inukshuks* inuítes ou a Pedra de Narragansett na Islândia, em todos os lugares as pedras são percebidas como seres animados, se não sagrados, por aqueles que compartilham seu território. Embora sua espacialidade varie (fixas em um local específico, distribuídas ou nômades), assim como sua aparência (forma, cor, tamanho, peso) ou composição, essas pedras, presentes em muitas culturas e comunidades, são utilizadas em práticas rituais e espirituais amplamente descritas pelos antropólogos. Nessa perspectiva, as categorias que estruturaram nosso horizonte humano são deslocadas pela consideração de existências não humanas, com as quais compartilhamos nossa condição terrestre. O filósofo italiano Federico Luisetti fala sobre esse tema como uma ecologia da não-vida, levando em consideração os sujeitos não biológicos. Seu princípio fundamental reside na ideia de que “os seres terrestres redefinem a percepção da natureza e o alcance da subjetividade” (Luisetti, 2023, p. 60), uma vez que nos acompanham na reflexão sobre as resistências diante da globalização neoliberal da natureza, a exploração dos seus recursos e a perda exponencial dos nossos meios de subsistência (ar, água, florestas, etc.). Na abordagem teórica adotada pelo autor, as pedras são entendidas como elementos essenciais dentro da categoria dos seres terrestres ou seres não biológicos (assim como o gelo, o ar, a água) e podem, portanto, ser consideradas como sujeitos de pleno direito, no sentido ecológico, jurídico e político, por serem ainda mais vulneráveis em nosso mundo em plena crise ecológica. De fato, as pedras podem ser, ainda mais intensamente hoje, concebidas como sujeitos ecopolíticos vítimas da violência humana (extração, mineração, dinamitação, etc.). Luisetti especifica que esses sujeitos-pedra compartilham com os assuntos animais, vegetais e humanos um *continuum* terrestre e “o pertencimento a um espaço sociopolítico comum de reciprocidade, práticas rituais e metamorfooses [...]” (Luisetti, 2023, p. 24).

1.3. Rituais de artistas

Desde a década de 1970, mulheres artistas se inspiraram em rituais antigos para realizar ações, performances e vídeos relacionados à natureza. Na década de

1970, Judy Chicago, pioneira feminina da *Land Art*, concebeu uma série de ações filmadas no deserto, imortalizadas por fotografias; obras efêmeras baseadas no uso de pirotecnia (fogos de artifício e fumígenos). Em *Woman and Smoke* (1971), a artista californiana, com o corpo nu coberto de tinta vermelha, avança suavemente sobre o solo pedregoso do deserto, altiva, segurando na mão dois fumígenos vermelhos cuja fumaça preenche progressivamente o espaço circundante. A arte de Chicago inscreve-se aqui numa denúncia feminista das práticas de *Land Art* dos seus colegas masculinos do movimento, que não hesitaram em devastar, transformar ou mesmo destruir deliberadamente as paisagens nas quais conceberam as suas obras com grande recurso de máquinas pesadas e devastadoras. Ao contrário, a prática de Chicago em *Woman and Smoke* não é intrusiva em relação ao meio ambiente, pois destaca e acompanha a paisagem mergulhando-a em um *sfumato* colorido. No artigo “Atmosferas de Judy Chicago”, Olivia Cahn especifica:

Ela devolve a tocha às mulheres, tornando-as donas do fogo e restabelecendo o matriarcado. Ela participa do movimento da Deusa, que considera que Deus pode assumir uma aparência feminina. Encarnada por essas mulheres nuas, meio deusas, meio xamãs, a Deusa aqui se envolve em mistério e lança seu espírito vaporoso sobre a terra para melhor interceder junto ao céu. Ela é fonte de vida e fertilidade. É também o fogo sagrado da libido feminina que ela faz brotar e espalhar em seu corpo e muito além... (Cahn, 2019)

Entre 1973 e 1975, Ana Mendieta produziu a série de esculturas “*earth-body*”, ativadas na natureza e captadas em super 8. Em *Burial Pyramid* (1974), vemos a artista, nua, deitada de costas, coberta por um monte de pedras semelhante a uma espécie de sepultura a céu aberto. O corpo estremece, respira, salta, numa espécie de ritual de conexão entre o corpo e as pedras, por meio do qual, progressivamente, as fronteiras entre os dois elementos – mineral e carne – se confundem. Nos *earth-bodies*, a artista aparece como uma figura de deusa arquétipa, tecendo laços estreitos – físicos e afetivos – entre o corpo feminino e a terra. Recordemos aqui que Ana Mendieta era fascinada pelas religiões afro-cubanas, nas quais “os praticantes [...] atribuem aos seres naturais uma intencionalidade e uma vitalidade: uma pedra pode assim se mover, crescer, procriar” (Kerestezi, 2021, p. 88).

Em muitos mitos e práticas rituais, as pedras “habitam mundos narrativos nos quais podem ser animadas e ocupar um lugar no universo dos seres vivos, adquirindo movimento, crescimento, emoções, habilidades sociais e morte” (Luisetti, 2023, p. 39).

Embora esses seres permaneçam, aos nossos olhos, na maioria das vezes, rochas tranquilas, eles se agitam, continuando incessantemente a suportar subjetivações. Assim, as pedras constituem, de certa forma, a história do mundo: “nem objetos nem pessoas, nem inertes nem vivas”, uma presença perturbadora interpretada por Luisetti como “subjetivação desconcertante” (Luisetti, 2023, p. 44).

2. Empréstimos (temas e gestos)

Os artistas há muito tempo procuram capturar as subjetividades líticas. Através de suas obras, eles e elas trazem à tona as memórias das histórias de seres, comunidades e territórios. Nessa perspectiva, encontramos frequentemente nas obras plásticas certos gestos e temas ancestrais ligados a rituais com pedras.

2.1. Círculos de pedras

Os círculos de pedra são monumentos protohistóricos amplamente presentes em todo o mundo. Embora todos tenhamos uma imagem mental do que é um círculo de pedra, esse tipo de monumento permanece mal definido. No artigo “Círculos de pedra”, o pré-historiador Gabriel Camps esclarece o seguinte sobre esse termo:

[...] aplica-se tanto à circunferência desenhada no solo por pedras plantadas quanto à superfície circunscrita que, por si só, mereceria o nome de círculo. No entanto, é indispensável distinguir o “círculo” de pedra (circular, oval ou elíptico) que pode ser o recinto de um monumento (*tumulus**, *bazina**, *dolmen**) e o “círculo” que delimita uma área sem relevo, mas que também constitui um monumento, funerário ou não (Camps, 1993).

Mais localmente na Europa, na Bretanha ou no País Basco, por exemplo, esses círculos podem receber o nome de “cromeleques”, designando monumentos megalíticos formados por pedras ou menires inseridos no solo, que assumem uma forma circular ou elíptica, circundando um terreno – um espaço vazio, portanto. Esses monumentos marcaram significativamente algumas mentes artísticas, como a do escultor basco Jorge Oteiza, cujas impressionantes peças monumentais, através da evocação de seus interesses entrelaçados pela circulação do espaço e das energias,

bem como pela densidade/não densidade da matéria, lembram seu fascínio infantil pelos cromeleques localizados perto de sua aldeia natal¹.

Além das imponentes pedras erguidas, os arqueólogos também se interessaram pelos círculos compostos por pedras talhadas de menores dimensões. O Boletim da Sociedade pré-histórica francesa de 1927 relata a descoberta feita em 1893 por um agricultor da aldeia de Bernom, município de Arzon, na Bretanha, de um conjunto de dezessete machados de piroxenito (jadeíta, cloromelanita e fibrolita).

Esses machados foram colocados em círculo, com o fio voltado para cima, encostados uns nos outros, com o talão cravado em uma camada de terra fina, em um buraco circular cavado no solo solto e coberto por uma grande laje de granito (Le Rouzic, 1927, p. 157).

O todo forma um conjunto de pedras verdes, dispostas em círculo em torno de um centro comum. Embora o significado dessa disposição permaneça obscuro para nós, contemporâneos, os arqueólogos podem afirmar que se trata de depósitos intencionais. A hipótese mais comum – a história – é a de oferendas à Deusa Mãe, e a disposição circular das armas evocaria os raios fertilizantes do sol.

Se os círculos de machados de piroxenito evocam vestígios arqueológicos de rituais guerreiros, a forma do círculo continua a ser regularmente utilizada no domínio da luta política e da militância (círculos de discussão, práticas de sentar-se em espaços públicos, etc.) e aclamada pelos artistas. Nos anos 1970, artistas e pedagogas feministas como Judy Chicago e Miriam Shapiro introduziram em suas aulas os círculos de conversa como método de compartilhamento de narrativas e experiências. Também nas práticas rituais, sejam elas relacionadas à militância, à arte ou à magia, o círculo é uma forma essencial que apresenta uma gestão particular do espaço e do tempo, e também da palavra. Em 1982, em *Dreaming The Dark*, Starhawk explicava o papel e o interesse do círculo nos rituais:

As estruturas da imanência são circulares: clãs, tribos, *conventos*, coletivos, grupos de apoio, grupos de afinidade, grupos de conscientização são círculos. Em um círculo, o rosto de cada pessoa pode ser visto, a voz de cada pessoa pode ser ouvida e apreciada. Todos os pontos do círculo estão

¹ Veja por exemplo a escultura *Variante Ovoide de la Desocupación de la Esfera* (2019) em Bilbao. Na obra *Quousque tandem...i* *Ensayo de interpretacion estetica del alma vasca* (1993), Jorge Oteiza evoca memórias de infância que moldaram seu pensamento sobre a matéria e o vazio.

equidistantes do seu centro; essa é a sua definição e função: distribuir a energia de maneira igualitária (Starhawk, 2015, p. 182).

No contexto artístico, a curadora Julie Crenn lembrou, em um artigo sobre o ressurgimento da figura da bruxa no campo da arte contemporânea, a importância da figura do círculo mágico nessas práticas, “aparecendo como um meio intenso de lutar contra a dor, o medo, a injustiça, um fantasma” (Crenn, 2019). Na ação em vídeo de Chiara Mulas *Rituel pour l'enterrement d'une faida*² (2008), vemos uma mulher (a artista) vestida de preto, carregar e depositar pesadas pedras no chão de uma clareira, marcando progressivamente o enterro da prática dos assassinatos por vingança (*vendetta*) ainda perpetrados na Sardenha natal da artista. Uma vez fechado o círculo de pedras, ela convida vinte e cinco mulheres de sua aldeia natal para dançar o *ballu tundu*, uma dança tradicional sarda que consiste em um círculo de casais dançando. A artista reinventa aqui uma forma ritual performativa diretamente inspirada nas tradições e costumes sardos, propondo uma cerimônia contra a *faida* misturando dança, procissão de mulheres e pedras. Diante da violência das *vendettas*, ela propõe uma dança da vida, uma performance não só como ato de cuidado para a comunidade, mas também de luta, perpetrada por mulheres com a aliança das pedras.

2.2. Pedras gravadas

As pedras gravadas (runas, monumentos com inscrições, etc.) são objeto de múltiplos estudos em antropologia e arqueologia, embora seus significados precisos ainda não tenham sido circunscritos por uma interpretação unívoca. Um sítio megalítico marcou particularmente minha infância, e ainda hoje volto lá com prazer: o de *Locmariaquer*, no Golfo de Morbihan (Bretanha). Este sítio é, na realidade, composto por três monumentos: o Grande Menir Quebrado (a estela mais alta conhecida na Europa), o túmulo *Er Grah* e o dolmen da Mesa dos Mercadores (dois exemplos impressionantes de arquitetura funerária datada do Neolítico). Sem entrar em uma descrição minuciosa do sítio e de suas esplêndidas descobertas, vamos nos

² O termo *faida* se refere a um ato privado de vingança.

deter nas partes gravadas. As diferentes lajes que compõem o *Mané Lud*³ fornecem numerosos exemplos de sinais gravados: um cachalote, um homem com os braços em cruz, uma arma de guerra, um bastão de arremesso, um pássaro voando, um barco, um mundo em miniatura⁴. Embora as interpretações dos arqueólogos tenham se inclinado por muito tempo para a figura central de uma deusa mãe ou Grande Deusa, hoje elas apontam, na sequência das análises de Serge Cassen, para “a proeza técnica impulsionada pela razão simbólica, centenas de toneladas de pedras transferidas para a beira do oceano, no limite do desconhecido, para servir de espelho memorável ao mito, talvez o de uma origem, da fundação de um rei” (Cassen, 2007, p. 249).

As mensagens poderosas destinadas àqueles que contemplam as pedras erguidas e inscritas nos monumentos neolíticos encontram eco nas obras de artistas contemporâneos. A artista americana Suzanne Lacy, pioneira do *New Genre Public Art* (1994), por vezes inspirou-se na matéria mineral para criar suas obras, transformando as pedras em companheiras da luta feminista. O projeto *Full Circle* (1993) é uma obra de arte pública realizada com a *Coalition of Chicago Women* no âmbito do programa *Culture in Action* de Chicago e aborda o impacto social e político da organização das mulheres nesta cidade de Illinois, tanto no passado como no presente. Inclui uma componente escultórica que consistiu na instalação nas ruas de uma série de cem blocos de calcário de meia tonelada cada, em homenagem a mulheres da cidade, figuras históricas (dez) e contemporâneas (noventa) que contribuíramativamente para a vida pública. As rochas instaladas foram seladas com uma placa de bronze com os nomes e ações de cada mulher, como Jane Addams⁵, pioneira da luta americana pelos direitos das mulheres e fundadora da *Hull House*⁶,

³ O termo abrange toda a estrutura visível de Locmariaquer: o túmulo, o dólmen de passagem e as estelas.

⁴ Baseamo-nos aqui na interpretação desses sinais feita pelo arqueólogo Serge Cassen (2007).

⁵ Outra obra de Suzanne Lacy faz referência explícita a Jane Addams: *Dinner at Jane's* (1993): um evento que assumiu a forma de uma refeição performática, reunindo quatorze ativistas feministas de diversas áreas geográficas, famosas ou não.

⁶ A *Hull House* é um dos primeiros centros de serviço social nos Estados Unidos, promovendo atividades relacionadas à educação, políticas públicas e, de forma mais ampla, justiça social desde 1889.

ou Helyn Goldenberg, a primeira mulher a dirigir um museu. Na época do projeto, a cidade de Chicago não tinha nenhum monumento em homenagem a uma mulher, e sua importante coleção pública de arte não contava com nenhuma obra significativa realizada por uma artista. Em resposta a essa ausência, *Full Circle* provocou uma ação furtiva do tipo guerrilha, durante uma noite, espalhando centenas de blocos nas calçadas do *Loop*, o centro da cidade de Chicago. Em sua vertente performática, *Full Circle* propôs a celebração pública das “mulheres de pedra” por meio de dezenas de encontros nas ruas em torno da presença de setenta das mulheres homenageadas pelas obras-rochas.

Embora os mitos sobre pedras vivas transmitidos de geração em geração, ou as pedras gravadas por antigos ocupantes da terra, ainda tenham para nós, contemporâneos, uma margem de incerteza, essas narrativas e objetos estão inseridos em universos simbólicos, repletos de imagens e signos, nos quais as pedras são “sujeitos com histórias”. Para o filósofo Federico Luisetti, esses sujeitos existem a partir do momento em que provocam rupturas e distribuições alternativas do espaço, do tempo e dos corpos, mas também das funções e dos lugares habitualmente definidos para os seres. Sua “animação” não vem da vitalidade que reconhecemos aos organismos biológicos, mas tem sua origem em outro lugar, nos encontros afetivos, rituais e significativos com as comunidades envolvidas. Os seres líticos estão envolvidos em processos que entrelaçam humanos e não humanos em redes que produzem forças significativas. As pedras são, assim, *storied-subjects*, no sentido quechua do termo história, sublinha Luisetti, retomando as palavras de Marisol de la Cadena, consistindo no “ato de contar ou narrar um evento que ocorreu, deixando por vezes vestígios topográficos – uma lagoa, uma falésia, uma formação rochosa – que tornam o evento presente” (Luisetti, 2023, p. 28). Assim, as pedras como temas históricos desempenham papéis cruciais na definição da subjetividade desde o início da humanidade e, em particular, em momentos de turbulência ecológica como o que estamos vivendo atualmente.

3. Novos rituais de conexão com a terra

3.1. Ritual de resistência

No palco, uma mulher, com o corpo nu, mas equipada com um dispositivo técnico de *leitores flash* e alto-falantes LED, move-se na penumbra. Ela toca, lava e acaricia uma pedra colocada em um prato branco. Esta sequência é retirada da performance *Altamira 2042*, de Gabriela Carneiro da Cunha, apresentada, entre outros, no *Festival d'Automne* (Paris) em 2021. Esta peça da artista, performer e pesquisadora propõe uma performance e instalação imersiva que entrelaça vídeo documental e presença no palco, cantos tradicionais e meios de alta tecnologia. A peça tem origem na catástrofe ecológica causada pela construção da barragem hidrelétrica de Belo Monte, no Brasil. De fato, a construção da terceira maior barragem do mundo teve consequências devastadoras na vida dos habitantes, humanos e não humanos, dessa região da Amazônia (expropriação e deslocamento de comunidades indígenas, destruição de parte da floresta tropical e de seus ecossistemas, extinção de espécies endêmicas). Na performance, a artista traz o testemunho polifônico do rio, de suas mulheres guerreiras, dos espíritos da água e da terra nutritiva, misturando vozes humanas e não humanas no canto de uma cólera crescente. Como destaca a antropóloga Barbara Glowenski:

Em outras palavras, os espíritos da terra, da água e do ar ficam furiosos quando os humanos não respeitam certas leis de equilíbrio que são ao mesmo tempo sociais, ambientais e cosmológicas. Esse diagnóstico transversal a muitas sabedorias ancestrais nos convida a ouvir a memória da terra. Em outras palavras, despertar os espíritos da terra em nós mesmos e nos ambientes em que vivemos, pois tudo é uma questão de relações (Glowczewski, 2021, p. 29).

Altamira 2042, em sua sequência final, convida o público a “Despertar os espíritos da Terra”, participando de um ritual coletivo e político, por meio de dança, cantos, corpos e vozes misturados, um ritual de resistência que visa a destruição sonhada da barragem.

3.2. Réenchanter le monde Reencantar o mundo

Em entrevista concedida ao jornal *Le Courrier* em março de 2023, Gabriela Carneiro da Cunha declara: “E acredito que, como artista, essa ideia de reencantar o

mundo é a ferramenta mais anticapitalista, sustentável, ecológica e revolucionária que tenho à minha disposição" (Gabriela Carneiro da Cunha, 2023).

Em sua obra proteiforme, a artista brasileira se inspira amplamente no imaginário dos mundos invisíveis, da natureza e das lutas ecopolíticas. Ao invocar as vozes dos espíritos e propor ao público um ritual que ecoa os transes xamânicos, ela se reapropria de uma certa tradição esotérica misturada com ativismo ecológico. Porém, essa reapropriação não convoca apenas imagens e símbolos, mas também se ancora em

uma poderosa vontade de reencantar o mundo, de reconhecer a agência da matéria e de lutar contra a destruição da Terra e da vida – mas também contra a destruição da capacidade de pensar, um efeito do que os filósofos Isabelle Stengers e Philippe Pignarre chamam de bruxaria capitalista (Babin, 2022, p. 9).

Na obra *Réveiller les esprits de la terre* (Despertar os espíritos da terra), Barbara Glowczeski começa seu texto relatando vários rituais aborígenes dos quais teve a oportunidade de participar: ritual de fumigação, enterramento de plantas medicinais, rituais de purificação por ingestão de terra, rituais mágicos de mistura de sangues, etc. Para a autora, essas ritualizações coletivas são marcadas não pela crença, mas pela “confiança na recepção das forças da vida” (Glowczewski, 2021, p. 18) e propõem espaços-tempos de convergência entre as existências humanas e as forças terrestres. O “desejo coletivo de pensar juntos o cuidado da terra” é hoje compartilhado transversalmente por mulheres e homens em todo o mundo, ativistas e artistas.

Conclusão

Se as pedras marcaram nossas paisagens e nossos imaginários comuns com formas, símbolos e histórias, elas aparecem nos rituais artísticos contemporâneos estudados neste artigo como testemunhas de uma história a ser atualizada e reapropriada por meio de suas releituras militantes – feministas, ecológicas ecologistas — e da elaboração de imaginários espirituais que dão grande destaque às relações entre seres humanos e não humanos. Por meio de danças, cantos, imagens e gestos afins, os artistas reativam práticas rituais, às vezes ancestrais,

articulando a coreografia do gesto, a estética dos temas e o engajamento em formas de resistência criativa.

Bibliografia

- BABIN, S. De quelle avenir l'hirondelle est-elle l'oracle ? *In: Esse ARTS = Opinions*, 105, 2022.
- CAHN, O. Atmosphères de Judy Chicago. *In: Chroniques Plurielles*, 2019, en ligne : <https://www.chroniquesplurielles.info/post/atmosph%C3%A8res-de-judy-chicago>
- CAMPS, G. Cercles de pierres. *In: Encyclopédie Berbère*, 12, 1993.
- CARNEIRO DA CUNHA, G. Amazoniser le monde. *In: Le courrier*, 1^{er} mars 2023, en ligne : <https://www.vidy.ch/wp-content/uploads/2023/03/aclasser-10323-altamira2042-lecourrier.png>
- CASSEN, S. Le Mané Lud en images. Interprétations de signes gravés sur les parois de la tombe à couloir néolithique de Locmariaquer (Morbihan). *In: Gallia Préhistoire*, 2007, p. 197-258.
- CRENN, J. White Blood, Blue Night : Les sorcières s'installent au CAC La Traverse. *In: Friction Magazine*, 2017. En ligne : <https://friction-magazine.fr/white-blood-blue-night-sorcières-sinvitent-cac-traverse/>
- GLOWCZEWSKI, B. **Réveiller les esprits de la terre**. Bellevaux : Éditions du Dehors, 2021.
- KERESTETZI, K. Les objets vivants des religions afro-cubaines : ontologies, biologies, écosystèmes. *In: Cahiers d'anthropologie sociale*, 19, 2021, p. 88-106, en ligne : <https://hal.science/hal-03882426/document>
- LACY, S. **Mapping The Terrain: New Genre Public Art**. Seattle: Bay Press, 1994.
- LE ROUZIC, M.Z. Dépôts rituels de haches en pierre polie découverts dans la région de Carnac. *In : Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 24-25, p. 156-160.
- LUISSETTI, F. **Nonhuman Subjects. An Ecologie of Earth-Beings**. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- STARHAWK. **Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique** [1982]. Traduction: Morbic. Paris: Édition Cambourakis, 2015.

Sobre a autora

Ophélie Naessens é professora (MCF HDR) em Artes Plásticas na Universidade de Lorraine, França. Suas pesquisas teóricas e artísticas atuais se focalizam sobre as modalidades de presença de uma dada palavra no processo de investigação e de criação de espaços de fala e de escuta, assim como sobre o discurso pensado como formas artísticas (« *dialogical art* »). Ela publicou recentemente nas edições l'Harmattan as seguintes obras: “Peças de conversação na arte contemporânea” (2025) e “Un parcours de recherche création féministe” (2024). Desde 2019, ela trabalha com Cynthia Montier,

formando assim uma dupla de artistas-pesquisadoras que experimentam formas participativas e performáticas navegando entre arte, militância e magia.

ophelie.naessene@univ-lorraine.fr

Sobre o(a) tradutor(a)

Assíria Leite Coelho é doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (PPGELIT-UFU), vinculada à linha 1 de pesquisa: Literatura, Teoria e Crítica. Mestre em Estudos Literários pela mesma instituição federal (2024); Graduada em Letras: Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Uberlândia (2021); integrante do Grupo de Estudos de Poesia Contemporânea (GEPOC/CNPq); Graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU); integrante do Grupo de pesquisa Poéticas da Imagem (GPPI/CNPq) como pesquisadora. Atualmente, desenvolve pesquisas nas áreas de Teoria Literária com ênfase em poesia e Estudos sobre o humor na literatura brasileira.

assiria.leitte@gmail.com

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/1765970194644694>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-6084-1923>

Fabio Fonseca é docente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), na subárea de Desenho. Doutor em Teoria e História da Arte pela Universidade de Brasília (UnB), com período sanduíche no Centro de Linguística da Universidade de Lisboa. Mestre em Teoria e História da Arte pela UnB. Especialista em História da Arte do Século XX e Bacharel em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP-PR). Atualmente desenvolve sua pesquisa sobre o processo de sobrevivência das imagens, procurando integrar sob um viés teórico-metodológico, a pesquisa em Teoria e História da Arte com a produção prática em Artes.

fabio.fonseca1@ufu.br

LATTES: <http://lattes.cnpq.br/4450453554832020>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1371-5502>

Como citar

NAESSENS, Ophélie. Mulheres e pedras: alguns rituais artísticos de reconexão com a terra. Tradução de Assíria Leite Coelho e Fábio Fonseca. Revista Estado da Arte, Uberlândia v. 6, n. 2, p. [n.p.], jul./dez. 2025. DOI 10.14393/EdA-v6-n2-2025-80651 (**versão ahead of print**).



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.