

## Corpo-território, mito e comunicação visual: cartografia da identidade visual do álbum Ojunifé de Majur

Marcos Welinton Freitas das Mercês<sup>1</sup>

Eduardo Oliveira Miranda<sup>2</sup>

### Resumo

O presente trabalho surge de uma confluência interdisciplinar que conecta os conceitos de corpo-território como o lugar zero da percepção do indivíduo, segundo Miranda (2020) e Muniz Sodré (2002), desenho como forma de comunicação e área de conhecimento (Ferreira, 2017), e mitologia, entendida, com base em Sodré (2017), como uma tecnologia ancestral de compartilhamento de saberes e uma memória continuada de um povo em diáspora, como o caso dos iorubás escravizados. Parte-se do pressuposto de que o corpo-território é um espaço de comunicação visual, capaz de desenhar elementos mitológicos por meio de cores, vestimentas, poses e gestos. Nesse sentido, a cartografia sentimental (Rolnik, 2011) surge como uma metodologia capaz de compreender os significados e sentidos que emergem enquanto um território existencial formado na relação entre a imagem ou sujeito observado e o corpo-território de quem observa. Com base nisso, este estudo se propõe a cartografar a identidade visual do álbum Ojunifé da cantora soteropolitana e mulher transexual Majur, reconhecendo-a como um fenômeno que viabiliza a abordagem deste trabalho.

**Palavras-Chave:** corpo-território; desenho; mitologia; comunicação visual, cartografia sentimental.

### 1. Introdução

O corpo-território (Miranda, 2020) é o lugar zero de percepção e produção de conhecimento. Ele representa o ponto central do sujeito, onde estão inscritas história, memória e vivências, sendo também um espaço de disputas, vigilâncias e punições (Gomes, 2020). Esse conceito rompe com a ideia de que o indivíduo é apenas um conjunto de funções biológicas que o organizam e fazem funcionar, quase como uma máquina. Em vez disso, compreende o corpo-território como o lugar onde o sujeito atribui significados, um espaço de trocas simbólicas e de produção de conhecimento que ganha substância na relação com o mundo. É a partir desse lugar que o sujeito se posiciona no mundo: um corpo-território no mundo.

A categoria corpo-território contraria a perspectiva da geopolítica do conhecimento (Mignolo, 2021), que sustenta que os saberes são produzidos em determinados territórios e por sujeitos específicos, ancorados na racionalidade e dualidade eurocêntricas. O corpo-território, por sua vez, possibilita a realização de um giro decolonial (Quijano, 2013), ao

<sup>1</sup> Mestrando em Desenho, Cultura e Interatividade; Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS; Bahia, Feira de Santana e Brasil; e marcoswellmkt@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutor em Educação; Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS; Feira de Santana, Bahia e Brasil; eomiranda@uefs.br.

demarcar o lugar-sujeito como espaço de produção de saberes. Além disso, essa categoria também permite potencializar e evidenciar o corpo subalternizado, aquele que é delimitado pelas colonialidades cotidianas que atravessam sua existência, sejam elas do ser, do saber ou do poder (Maldonado-Torres, 2024).

É através do corpo-território que o sujeito se projeta no mundo. Nele, estão inscritas as formas simbólicas que o constituem, que são desenhadas no espaço da cultura, ele produz sentidos, tal como a fala, por meio de gestos, poses, vestimentas, produz uma linguagem (Gomes, 2020). É neste sentido que o corpo “localiza-se em um terreno social e subjetivamente conflitivo” (Gomes, 2020, p. 250), ou seja, por meio dele, e sob ele que agem fatores diversos, como cultura, ideologia, colonialidades, e isso constitui o sujeito, por meio de vivências e as suas subjetividades.

Essa perspectiva potencializa o entendimento de como artistas negras constroem narrativas visuais a partir do corpo-território. Majur, uma artista transexual e negra soteropolitana, utiliza elementos visuais e simbólicos em sua obra para construir narrativas que desafiam estruturas coloniais e resgatam valores ancestrais. A capa do álbum *Ojunifé* surge como um fenômeno visual que exemplifica essa resignificação, tornando-se um espaço que permite analisar como o corpo-território opera enquanto um espaço de comunicação visual que dialoga com mitologias e estéticas afrobrasileiras, produzindo uma linguagem visual que desenha no imaginário paisagens que rompem com as colonialidades cotidianas. A estas paisagens, que são criadas a partir da intersecção de quem projeta a obra e de quem a observa e sente, chamarei de paisagem psicossocial (Rolnik, 2011), que pode ser entendida como um campo sensível, subjetivo, que captado pelo corpo-território permite que os afetos se materializem, ganhando a espessura do real e produzam sentidos.

Posto isto, este trabalho, que tem como pergunta-problema: “De que forma o corpo-território de Majur, enquanto espaço de comunicação visual, desenha elementos mitológicos por meio de cores, vestimentas, poses e gestos na capa do álbum *Ojunifé*?”, propõe-se a analisar como a visualidade opera na construção de significados. Essa análise está ancorada no conceito de colonialidade do ver, que, segundo Barriendos (2020), evidencia como a perspectiva eurocêntrica, construída durante a colonização, condiciona as formas de olhar, interpretar e legitimar imagens e discursos.

Na contramão da colonialidade do ver, que atravessa os corpos-território cotidianamente, limitando e restringindo a forma de perceber imagens e impondo hierarquias sobre o que pode ou não ser considerado legítimo como linguagem visual e estética, este trabalho pretende explorar como os elementos visuais articulados pelo corpo-território de

Majur, na capa do álbum Ojunifé, criam novos sentidos e tensionam as estruturas coloniais da comunicação visual. Especificamente, este estudo tem como objetivo geral compreender como o corpo-território de Majur, enquanto espaço de comunicação visual, desenha elementos mitológicos por meio de cores, vestimentas, poses e gestos na capa do álbum Ojunifé. Os objetivos específicos são: cartografar a capa do álbum Ojunifé enquanto espaço de comunicação visual que desenha elementos mitológicos; mapear os recursos visuais utilizados para expressar esses elementos, como cores, vestimentas, poses e gestos; e evidenciar como essas escolhas visuais contribuem para um giro decolonial, desafiando as colonialidades do ver.

Olhar e analisar uma imagem construída a partir do corpo-território de uma mulher negra, transexual, baiana, é lidar com suas subjetividades e com a memória inscrita em sua arte a partir de suas Escrivências (Queiroz, 2023). Por isso, é necessário o uso de uma metodologia que fuja dos padrões tradicionais de análise de imagens, como a semiótica (Santaella, 1985) ou iconografia e iconologia (Panofsky, 1991). Neste trabalho, a cartografia sentimental (Rolnik, 2011) se coloca como uma abordagem metodológica qualitativa que dialoga diretamente com a perspectiva decolonial, já que, para a autora, ao observar um fenômeno, o sujeito é por ele afetado, e cocria o seu sentido através da materialidade.

Sendo assim, os afetos são aquilo que, por meio do fenômeno, envolve o sujeito em um território existencial, permeado de significados. Esses afetos ganham a espessura do real através das materialidades que acompanham o fenômeno. No caso da capa do álbum Ojunifé, de Majur, essas materialidades são as cores, as vestimentas, a pose, os gestos, que transformam a imagem em uma paisagem psicossocial com efeitos de sentido, ou seja, transmite uma mensagem.

Portanto, para analisar o fenômeno de estudo deste trabalho, a cartografia será utilizada para mapear os elementos que se dispõem através do corpo-território de Majur, criando um território existencial a partir de si para quem a observa e atribuindo aos afetos os significados que simbolizam.

## **2. O corpo-território como produtor de narrativas visuais e mapa dos mitos iorubás**

O corpo-território é entendido como “o lugar zero do campo perceptivo, é um limite a partir do qual se define o outro, seja coisa ou pessoa” (Miranda, 2014, p. 70), mas é também nele, que se inscrevem história, memória, vivência, e também os símbolos, os hábitos do sujeito, a forma como ele vê e se comporta no mundo, sendo assim, ele é atravessado por construções sócio-culturais (Sodré, 2017). O corpo-território é como um pincel, que desenha no mundo a sua existência, desta forma, ele comunica por meio de símbolos, sejam eles gestos, poses, expressões, vestimentas, adereços, pois assim como o conceito de desenho que está ligado aos

processos de comunicação, a transmissão de mensagens (Ferreira, 2017), o corpo-território comunica.

Portanto, como afirma Berlo (1997) a comunicação se dá num processo de manipulação de símbolos, ou seja, para que uma mensagem seja passada, significados são atribuídos a símbolos, e estes dão forma a ela. Já a comunicação visual, é tudo aquilo que se pode ver e do qual se captura uma mensagem (Munari, 1997). É desta forma, que o corpo-território que produz uma linguagem visual, e transmite uma mensagem, pode ser entendido como um espaço de comunicação visual.

É através do seu próprio corpo-território que artistas como Majur o utilizam como plataforma para produzir visualidades que espelham a sua ancestralidade, como na capa do álbum *Ojunifé*, onde uma narrativa mítica iorubana é contada por meio de símbolos: as vestimentas, as cores e os adereços. Potencializar essa visualidade é propor a decolonização do ver, que, no sistema-mundo (Grosfoguel, 2024), está imbuído pelo imaginário do sistema mundial colonial/moderno. Como aponta Mignolo (2020, p. 21), “não é apenas o visível sobre o ‘solo’, mas o que permanece escondido da vista no ‘subsolo’ por sucessivas camadas de povos e territórios mapeados”.

Por esse viés, é através do corpo-território que o invisível se torna visível (Mercês, Miranda, 2024), que os afetos ganham a espessura do real (Rolnik, 2011), e é por meio dele que o olhar deve ser decolonizado, pois como enfatizam Bernardino-Costa (Et al, 2024) decolonizar o conhecimento e os currículos só se tornam possível ao decolonizar, primeiramente, nosso olhar.

O mito, iorubá, desta forma, surge como uma canção de liberdade que se tatua no corpo-território de Majur, e fugindo da lógica do sistema mundial/colonial moderno evidencia outra estrutura narrativa para a construção de uma identidade artística, pautada na ancestralidade e na decolonialidade. Ao olhar para a capa do álbum *Ojunifé*, da Majur, os sentidos que emergem conectam o sujeito que observa não só a um labor artístico, mas também a identidade e ao corpo-território da cantora, pois através do seu desenho, da linguagem visual que é comunicada, ela faz um movimento de sankofa (figura 1), o pássaro que curva o pescoço para trás, símbolo adinkra que busca no passado, uma epistemologia que pode ser ressignificada no presente, atualizando para o presente outras formas de construir saberes e de ver, rompendo com o imaginário do sistema mundial/colonial estabelecido como sugere Mignolo (2020).

Figura 1 – Símbolo Adinkra Sankofa



Fonte: Google Imagens

Concomitante Maldonado-Torres (2024, p. 48) grifa que “criações artísticas são modos de crítica, autorreflexão e proposição de diferentes maneiras de conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade, entre outras áreas”. Logo, o fazer artístico de Majur, funciona como um mecanismo que encontra as falhas presente no sistema mundial/colonial, subverte sua lógica e projeta os saberes ancestrais que estão inscritos no seu corpo-território e que impulsionam a decolonização do olhar. Este movimento pode ser visrto através da cartografia sentimental da capa do seu álbum de estreia, Ojunifé, onde os afetos proporcionam ao olhar um mergulho em sua ancestralidade, ou até mesmo no que Muniz Sodré (2014), chama de Arkhé e que concebe o corpo-território como um reflexo do todo, composto pela mesma energia e substância dos minerais, líquidos, vegetais e proteínas, e da energia vital, o axé (Trindade, 2010).

### **3. Cartografia sentimental do álbum Ojunifé de Majur**

Neste artigo, a cartografia sentimental se coloca como uma ponte entre o corpo-território do pesquisador e o corpo-território da artista, que é observada como sujeito e fenômeno de estudo. Ela "escreve" através dos desenhos que projeta por meio de sua arte.

Suely Rolnik (2011) não apresenta uma definição concreta para o que entende como cartografia, mas ela acredita que cartografar extrapola o que está inscrito no desenho do mapa; nada é fixo, é mutável, está sempre em movimento. É nesse sentido que, ao observar uma imagem ou obra artística, se forma um território existencial entre quem projeta e quem observa, e é esse território que será cartografado.

De acordo com Rolnik (1987, p. 23), a cartografia “é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”. Dessa forma, a cartografia “acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmancha-mundo, a perda da pertinência de mundos formados e a criação de outros mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes se tornaram obsoletos” (Rolnik, 2011, p. 23).

Neste ponto, o pesquisador, enquanto cartógrafo tem o papel de “dar língua para afetos que pedem passagem” (Rolnik, 2011, p. 23), ou seja, observar, analisar, mas também sentir como a obra em questão produz sentidos e quais são os símbolos que tornam visível o invisível. Aqui, portanto, o símbolo é “uma abstração que, uma vez constituída em textura própria, funciona como mediação ou equivalência para objetos diversos e esparsos num mesmo nível de realização de trocas ou numa mesma forma assumida pelo valor” (Sodré, 2017, p. 177-178).

Entendendo o corpo-território como um espaço de comunicação visual, que por meio de uma linguagem, produz uma mensagem, através da cartografia sentimental serão as cores, as poses, vestimentas e gestos que serão analisados para entender como a capa do álbum Ojunifé de Majur (Figura 2), produz os sentidos, e o como eles ganham a espessura do real.

Para cartografar o corpo-território de Majur, é necessário, antes, fazer uma descrição completa da fotografia da capa do álbum Ojunifé. Lançado em 12 de maio de 2021, o álbum apresenta na capa uma imagem da cantora Majur, posicionada ligeiramente à esquerda da fotografia, mas ocupando grande parte da composição. Ela está vestida com um adereço marrom, de textura que remete à palha, que cobre sua cabeça e todo o seu corpo, com fios do material sobressaindo da peça. Na parte superior do adereço, duas penas vermelhas se destacam, curvando-se para lados opostos nas pontas.

**Figura 2:** Capa do álbum “Ojunifé” de Majur



Fonte: Spotify Brasil

O nome do álbum, Ojunifé, aparece centralizado logo acima da figura de Majur, em letras brancas e em caixa alta, com o layout harmonizando-se com a simetria das penas do adereço. À direita da cantora, o seu nome é exibido em letras também brancas, mas com uma fonte manuscrita, mais fluida e orgânica. O fundo da fotografia é dominado por um tom vermelho escuro, próximo ao vinho, que cobre toda a superfície da imagem. Esse fundo profundo cria um forte contraste com o corpo de Majur, destacando ainda mais sua presença.

Embora a cantora esteja parcialmente de perfil, com uma ligeira inclinação do corpo, seus olhos estão fixos no observador, possivelmente voltados para a lente da câmera, transmitindo uma intensidade no olhar. Sua maquiagem inclui sombra preta nos olhos, enquanto o restante segue uma paleta de tons terrosos e amarronzados, criando uma harmonia com o adereço de palha.

Feita essa descrição, a partir da cartografia sentimental, é possível compreender como os afetos ganham a espessura do real e como o desenho de um mito se materializa pelo corpo-território da cantora. O tom vermelho escuro, os adereços de palha e as penas vermelhas na cabeça carregam diversos significados, atravessados por diversas culturas, no entanto, fazendo um recorte enquanto pesquisador-cartógrafo para a mitologia iorubá, esses elementos se materializam enquanto representação da ancestralidade da artista. As cores e os adereços criam

uma paisagem psicossocial, na qual Obaluaê, orixá da cura, é representado. Obaluaê, também é chamado Omolu ou Xapanã, porém “Seu verdadeiro nome, é perigoso demais pronunciar. Por prudência, é preferível chamá-lo Obaluaê, o ‘Rei, Senhor da Terra’ ou Omulú, o ‘Filho do Senhor’ (Verger, 2002, p. 62). Obaluaê é o deus da varíola e das doenças contagiosas (Verger, 2002), nasceu como um guerreiro impiedoso que massacrava todos aqueles que se atreviam a ficar em seu caminho. Segundo o itã, narrativa que conta as histórias dos orixás, ele foi abandonado por sua mãe, Nanã, no entanto foi achado e recolhido por Iemanjá, que lavou suas feridas com a água do mar e confeccionou para ele uma roupa de ráfia e com ela escondeu as marcas das suas doenças (Prandi, 2003). É esse orixá, que através do desenho feito pelo corpo-território de Majur que é evidenciado na capa do seu álbum, ou seja, é esse território existencial que ganha forma, dando passagem para os afetos que se materializam e ganham a espessura do real.

Neste sentido, o mito iorubá, que surge aqui como a memória continuada de um povo (Sodré, 2017), ou uma tecnologia ancestral que produz saberes e conhecimentos. Ao desenhar essa narrativa através do seu corpo-território, Majur evidencia os princípios éticos iorubás e faz um giro decolonial ao trazer para sua arte, e para a indústria da música, o que é produzido pelos corpos-território subalternizados.

Em entrevista concedida a Casa Natura Musical, no quadro “Capa de disco” em 12 de novembro de 2021, Majur afirma que o álbum é sobre falar da sua conexão com os seus orixás e da sua religião, o candomblé. Ainda segundo a cantora a capa é uma homenagem a sua ancestralidade, afirmando vir de uma família miscigenada entre indígenas e negros, e a casa onde ela foi feita. A partir da fala da cantora é possível perceber que não só faz referência aos orixás, mas também as vestimentas rituais de povos indígenas. Na figura 3, fica clara a semelhança entre a roupa vestida por Majur e a dos povos Xukuru, indígenas que habitam um conjunto de montanhas, conhecido como Serra do Ororubá, no estado de Pernambuco.



Figura 3 – Vestimenta da comunidade indígena Xucuru, PE



Fonte: Google Imagens

A intersecção de elementos indígenas e afrobrasileiros trazem uma significação ainda maior para a fotografia da capa do álbum, que não cabe apenas numa categorização iconográfica. Assim, a imagem da cantora vem carregada de significados resgatando suas raízes, mas refletindo ao mesmo tempo, o presente. Aqui já podemos grifar a presença da arkhé na composição da obra, no entanto outros elementos fortalecem a imagética criada em torno dela. Majur utiliza a indumentária e a estética visual como uma forma de desenho que comunica e representa elementos culturais profundos. A escolha das cores, os materiais e a postura de Majur são todos componentes de um desenho que fala sobre identidade, tradição e ancestralidade.

Dessa forma, toma-se o corpo-território como um espaço de comunicação visual, pois é por meio dele que a cantora projeta uma narrativa. Através das cores, do que veste e de sua pose, o corpo-território se comporta como um lugar onde os símbolos se dispõem e evocam um significado, gerando, assim, uma mensagem. Essa mensagem é um efeito de sentido que atinge o sujeito que entra em contato com este corpo-território. Nos afetos materializados, um território existencial ganha forma e a mensagem se propaga gerando um impacto.

Além disso, ao trazer para a narrativa do seu desenho, elementos que subvertem e rompem com a colonialidade, o corpo-território de Majur, enquanto espaço de comunicação visual, que desenha elementos da mitologia iorubá e de influência indígena se torna um campo de luta, resistência e sobrevivência, remodelando o imaginário do sistema mundial/colonial, tirando o protagonismo da modernidade e da racionalidade pensadas como experiências e produtos exclusivamente europeus (Quijano, 2005). O que, portanto, pressupõe um giro decolonial, já que a cultura, a memória continuada, a ancestralidade e a arkhé do sul global é evidenciada, modificando a lógica da colonialidade.

#### **4. Conclusões**

O presente estudo demonstrou como o conceito de corpo-território, ao ser aplicado à análise da capa do álbum Ojunifé de Majur, revela a complexidade das relações simbólicas e decoloniais presentes no corpo enquanto espaço de comunicação visual. Através da cartografia sentimental, foi possível perceber como a artista, ao projetar sua identidade visual, não só desenha elementos mitológicos, mas também desafia as estruturas coloniais de ver e entender a imagem, promovendo um giro decolonial na arte e na indústria da música.

Ao tomar o corpo-território como ponto de partida, este trabalho evidenciou como as cores, vestimentas, gestos e poses de Majur na capa do álbum não são apenas expressões estéticas, mas sim formas de comunicação carregadas de significados que resgatam e reconfiguram a memória ancestral, no caso, os mitos iorubás. Este processo visual de resignificação torna o corpo-território um espaço de afetos e sentidos, provocando uma reflexão sobre a ancestralidade, as colonialidades do ver e a produção de saberes a partir de corpos subalternizados.

Portanto, ao utilizar o corpo como meio de comunicação visual, Majur não apenas traduz mitos e saberes ancestrais, mas também afirma a potência de um corpo-território que, ao se posicionar no mundo, reivindica e propaga novos significados. Essa abordagem permite que a arte se torne uma ferramenta poderosa para descolonizar as formas de ver,

interpretar e sentir, promovendo um espaço de resistência e reafirmação das culturas marginalizadas. O estudo reafirma, assim, a importância da cartografia sentimental como metodologia de análise, capaz de mapear os afetos e os sentidos que emergem dessa relação entre corpo-território, mito e comunicação visual.

### Referências

BARRIENDOS, Joaquim. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. *Revista Epistemologias do Sul*, v. 3, n. 1, p.38- 56, 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/issue/view/188> . Acesso em: 04 dez. 2024.

BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. Introdução: decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. In. BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

FERREIRA, Edson Dias. Desenho conhecimento: em direção à construção de sua epistemologia. In: PACHECO, Lílian Miranda Bastos; TRINCHÃO, Gláucia (Org.). *Tempo, cultura, linguagem: reflexões sobre a área do conhecimento do desenho e algumas implicações*. Salvador: EDUFBA, 2017.

GOMES, Nilma Lino. Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 3.ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

GROSGOUEL, Ramón. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. In. BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In. BERNADINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

MERCÊS, M. W. F. das; MIRANDA, E. O. Itãs bordados na pele: a representação de Iemanjá na construção do corpo-território de Rachel Reis. **ODEERE**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 261-272, 2024. DOI: 10.22481/odeere.v9i2.15046. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/15046>. Acesso em: 13 mar. 2025.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2020.

MIGNOLO, Walter D.; BRUSSOLO VEIGA, Isabella. Desobediência Epistêmica, Pensamento Independente e Liberdade Decolonial. *Revista X*, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 24–53, 2021. DOI: 10.5380/rvx.v16i1.78142. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/78142> . Acesso em: 22 nov. 2024.

MIRANDA, Eduardo O. *Corpo-território & educação decolonial: proposições afro-brasileiras na invenção da docência*. Salvador, BA: EDUFBA, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/32375/3/corpo-territorio-educacao-decolonial-repositorio.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2024.

MIRANDA, Eduardo Oliveira. *O negro do Pomba quando sai da Rua Nova, ele traz na cinta uma cobra coral: os desenhos dos corpos-territórios evidenciados pelo Afoxé Pomba de Male*. 2014. 168 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, 2014.

MUNARI, Bruno. *Design e comunicacao visual: contribuição para uma metodologia didatica*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

QUEIROZ, Gleice Melo Silva. *Escrevivências de professoras negras: caminhos insurgentes para as questões étnico-raciais na escola*. 2023. 203 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Educação) - Departamento de Educação, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana.

QUIJANO, Aníbal. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 11, p. 89–117, 2013.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é a Semiótica*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Salvador, BA: Secretaria da Cultura e Turismo, Rio de Janeiro: Imago, 2002.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.

TRINDADE, A. L. Os valores civilizatórios e a educação infantil: uma contribuição afro-brasileira. In: BRANDÃO, A. P. TRINDADE, A. L. *Modos de brincar: caderno de atividades, saberes e fazeres*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2010. p. 1-116.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Salvador: Corrupio, 2002.

### Resumen

El presente trabajo surge de una confluencia interdisciplinaria que conecta los conceptos de cuerpo-territorio como el lugar cero de la percepción del individuo, según Miranda (2020) y Muniz Sodré (2002), el dibujo como forma de comunicación y área de conocimiento (Ferreira, 2017), y la mitología, entendida, con base en Sodré (2017), como una tecnología ancestral de transmisión de saberes y una memoria continua de un pueblo en diáspora, como en el caso de los yorubas esclavizados. Se parte del supuesto de que el cuerpo-territorio es un espacio de comunicación visual, capaz de dibujar elementos mitológicos a través de colores, vestimentas, poses y gestos. En este sentido, la cartografía sentimental (Rolnik, 2011) surge como una metodología capaz de comprender los significados y sentidos que emergen como un territorio existencial formado en la relación entre la imagen o sujeto observado y el cuerpo-territorio del observador. A partir de esto, este estudio se propone cartografiar la identidad visual del  lbum *Ojunifé* de la cantante soteropolitana y mujer trans Majur, reconoci ndola como un fen meno que posibilita el enfoque de este trabajo.

Palabras clave: cuerpo-territorio; dibujo; mitolog a; comunicación visual; cartograf a sentimental.

### Résumé

Le présent travail découle d'une confluence interdisciplinaire qui relie les concepts de corps-territoire comme point zéro de la perception de l'individu, selon Miranda (2020) et Muniz Sodré (2002), le dessin comme forme de communication et domaine de connaissance (Ferreira, 2017), et la mythologie, comprise, selon Sodré (2017), comme une technologie ancestrale de partage des savoirs et une mémoire continue d'un peuple en diaspora, comme dans le cas des Yorubas réduits en esclavage. On part du postulat que le corps-territoire est un espace de communication visuelle, capable de dessiner des éléments mythologiques à travers des couleurs, des vêtements, des poses et des gestes. Dans ce sens, la cartographie sentimentale (Rolnik, 2011)  merge comme une méthodologie capable de comprendre les significations et les sens qui surgissent comme un territoire existentiel formé dans la relation entre l'image ou le sujet observé et le corps-territoire de l'observateur. Sur cette base, cette étude propose de cartographier l'identité visuelle de l'album *Ojunifé* de la chanteuse soteropolitaine et femme trans Majur, la reconnaissant comme un phénomène qui permet d'aborder ce travail.

Mots-clés: corps-territoire; dessin; mythologie; communication visuelle; cartographie sentimentale.

### Abstract

This work arises from an interdisciplinary confluence that connects the concepts of body-territory as the zero point of individual perception, according to Miranda (2020) and Muniz Sodr  (2002), drawing as a form of communication and a field of knowledge (Ferreira, 2017), and mythology, understood, based on Sodr  (2017), as an ancestral technology for sharing knowledge and a continuous memory of a people in diaspora, as in the case of enslaved Yorubas. It is assumed that the body-territory is a space of visual communication, capable of drawing mythological elements through colors, clothing, poses, and gestures. In this sense, sentimental cartography (Rolnik, 2011) emerges as a methodology capable of understanding the meanings and senses that arise as an existential territory formed in the relationship between the observed image or subject and the body-territory of the observer. Based on this, this study aims to map the visual identity of the album *Ojunifé* by the singer from Salvador and transgender woman Majur, recognizing her as a phenomenon that enables the approach of this work.

Keywords: body-territory; drawing; mythology; visual communication; sentimental cartography.