

# ÍNDICE METONÍMICO EM MOISÉS PATRÍCIO

## METONYMIC INDEX IN MOISÉS PATRÍCIO'S WORK

Leandro PASSOS<sup>1</sup>

Luana PASSOS<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo propõe uma análise da fotografia da série *Aceita?* de Moisés Patrício, a partir de uma articulação teórico-crítica entre semiótica visual e estudos étnico-raciais. A imagem é interpretada como signo metonímico de exclusão e resistência negra. A teoria de Charles Sanders Peirce (1977) fundamenta a leitura dos signos visuais por meio da categoria de signos. Roland Barthes (1984) contribui com a noção de *punctum*, que evidencia a força subjetiva do detalhe sensível. Jean-Marie Floch (1985, 1990, 2025) fornece as categorias plásticas – eidéticas, cromáticas e topológicas – para leitura do plano da expressão. Sueli Carneiro (2005), por sua vez, é referência para a compreensão da imagem como denúncia do epistemicídio e das tecnologias de racialização. A fotografia é lida como enunciação visual insurgente, que convoca o olhar a partir da corporeidade negra e da estética da contenção. Outros autores também foram utilizados para a análise deste texto, tais como Kossoy (2001), Munanga (2019), Leda Maria Martins (2021), Milton Santos (2009), De Freitas Santos (2022), Passos (2012) e Dubois (1994).

**Palavras-chave:** Cultura negro-brasileira. Fotografia. Metonímia. Moisés Patrício. Poética.

---

<sup>1</sup> Pós-doutor pela Unesp (Universidade Estadual Paulista). E-mail: lelopassos@gmail.com

<sup>2</sup> Doutora pela Unesp (Universidade Estadual Paulista). E-mail: passosluz19@gmail.com

**Abstract:** This article proposes an analysis of the photograph from the series *Aceita?* by Moisés Patrício, based on a theoretical-critical articulation between visual semiotics and ethnic-racial studies. The image is interpreted as a metonymic sign of black exclusion and resistance. Charles Sanders Peirce's theory (1977) underpins the reading of visual signs through the category of signs. Roland Barthes (1984) contributes with the notion of punctum, which highlights the subjective force of sensitive detail. Jean-Marie Floch (1985, 1990, 2025) provides the plastic categories – eidetic, chromatic and topological – for reading the plane of expression. Sueli Carneiro (2005), in turn, is a reference for understanding the image as a denunciation of epistemicide and technologies of racialization. The photograph is read as an insurgent visual enunciation, which summons the gaze from black corporeality and the aesthetics of containment. Other authors were also used to analyze this text, such as Kossoy (2001), Munanga (2019), Leda Maria Martins (2021), Milton Santos (2009), De Freitas Santos (2022), Passos (2012) and Dubois (1994).

**Keywords:** Black-Brazilian culture. Photography. Metonymy. Moisés Patrício. Poetics.

## | Introdução

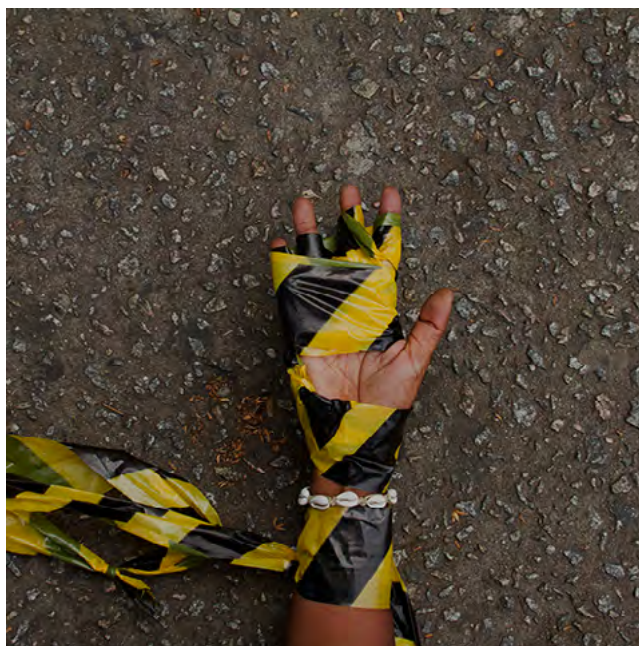
### 1. *Aceita?* de Moisés Patrício

Moisés Patrício é artista visual e arte educador, realizando trabalhos com fotografia, vídeo, *performance*, rituais e instalações em obras, os quais lidam com elementos da cultura latina e afro-negro-brasileira. Logo, a sua produção dialoga, significativamente, com tais expressões culturais, por explorar temas como identidade, religiosidade, ancestralidade e resistência.

Entre as exposições das quais participou destacam-se “Bienal de Dakar” no *Museum Of African Arts* (Senegal, 2016), “A Nova Mão Afrobrasileira” no Museu Afro Brasil (São Paulo, 2014) e “Papel de Seda” no Instituto de Pesquisa e “Memória Pretos Novos” – IPN – Museu Memorial (Rio de Janeiro, RJ, 2014). Desde 2006, realiza ações coletivas em espaços culturais na cidade de São Paulo e demais centros urbanos. Uma de suas séries mais notáveis é *Aceita?* (2013-2014), na qual o texto fotográfico analisado neste artigo está inserido.

A série *Aceita?* é composta por cerca de centenas de imagens em que a mão esquerda do artista oferece objetos encontrados nas ruas da capital paulista, além de palavras e gestos relacionados às suas vivências cotidianas na cidade, procedimento realizado por meio de escolhas e combinações poéticas. Essas fotos refletem o caráter excludente dos espaços urbanos e dos circuitos de arte periférica, questionando a herança racista e escravocrata que reduz o papel da população negra ao de mão de obra.

**Fotografia 1** – Da série *Aceita?* de Moisés Patrício



**Fonte:** <https://www.instagram.com/p/BDFJuZ3JSaq/?igsh=bDU5OTF0enc5Yzdz>

Outra série significativa é *Amarra-ação*, que consiste em *assemblages* de pequenos pedaços de papelão e linhas de costura, materiais comumente industrializados e ligados ao consumo e à cultura de massa. Por meio de gestos circulares e repetitivos, Patrício recria, simbolicamente, a diáspora africana, transportando materiais e técnicas tradicionais para a arte contemporânea. Já em *Álbum de Família*, o artista homenageia sua família espiritual, retratando figuras importantes na preservação da cultura afro-brasileira.

O trabalho de Moisés Patrício, portanto, tem sido amplamente reconhecido, integrando coleções de instituições como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu Afro Brasil e o Museu da Abolição. Além disso, também participou de exposições relevantes, como “Histórias Afro-Atlânticas” no MASP e Instituto Tomie Ohtake (2018).

Recentemente, na exposição “Um Defeito de Cor”, realizada no Sesc Pinheiros de abril a dezembro de 2024, Patrício contribuiu com a obra “Bori – filha de Oxum” (2020), uma das peças inéditas da edição paulista. Sua participação destaca a conexão entre arte contemporânea e a espiritualidade afro-brasileira, temática recorrente em seu trabalho. A obra integra o diálogo da exposição com o legado cultural e histórico da população negra, alinhando-se à proposta da mostra de reinterpretar o romance homônimo de Ana Maria Gonçalves e abordar questões como ancestralidade, resistência e identidade. A exposição, inspirada no livro *Um Defeito de Cor*, estrutura-se em dez núcleos que exploram narrativas do Brasil Império e suas repercussões contemporâneas. O

artista imprime, à sua obra, uma dimensão sagrada, aprofundando os debates sobre o protagonismo negro-afro-brasileiro e a riqueza das tradições de matriz africana. Tal singularidade artística requer uma reflexão entre semiótica articulada com questões críticas étnico-raciais.

A fotografia analisada neste texto da série *Aceita?* de Moisés Patrício, por abordar a espiritualidade e os corpos negros em contextos urbanos, remete à necessidade de uma leitura a partir da pós-colonialidade e das epistemologias negras. Nesse sentido, os estudos de Kabengele Munanga (2019) são fundamentais para compreender como a arte afro-brasileira se constitui como espaço de resistência simbólica, reelaboração identitária e valorização de matrizes culturais negadas pela lógica colonial. Tais reflexões serão atreladas a outros estudos sobre o assunto no decorrer do artigo.

Segundo Munanga (2019, p. 6), “[...] descobrir a africanidade presente ou escondida nessa arte constitui uma das condições primordiais de sua definição”. Esse desafio de leitura se apresenta em Moisés Patrício como uma convocação à memória ancestral, por meio de símbolos como o corpo negro, os elementos rituais (fitas, búzios, gestos) e os contrastes cromáticos que evocam saberes silenciados. A fotografia não é apenas representação, mas também recriação de um espaço visual em que “[...] a continuidade e a recriação de todos os elementos da arte africana no Brasil não foram integrais” (Munanga, 2019, p. 8), mas adaptadas às condições do exílio forçado e da resistência cultural.

O texto da série *Aceita?* desafia diretamente a estética colonial do belo e da neutralidade fotográfica ao inscrever signos de subjetividade negra no suporte digital contemporâneo do Instagram. Isso está em sintonia com a análise de Munanga (2019, p. 7) ao afirmar que, “[...] para que os elementos culturais ou artísticos possam ser retidos na memória de um indivíduo cortado de suas raízes é preciso que eles pertençam ao núcleo de sua existência”. O gesto, o símbolo, a mão erguida, são mais que formas: são manifestações da permanência cultural como gesto político.

Na obra de Patrício, há também a articulação entre sincretismo e subversão – uma operação semiótica que Munanga identifica como forma de resistência. Ele destaca que “[...] o *trickster* yorubá é revestido dos atributos do diabo católico para instilar subrepticiamente os conceitos revitalizantes de sua continuidade e de sua identidade cultural” (Munanga, 2019, p. 13). Isso nos permite interpretar o uso da fita de advertência como um signo que tanto remete ao interdito quanto reinventa sua leitura a partir de uma gíngua visual que interroga o espectador.

Ainda conforme o autor, a arte afro-brasileira deve ser pensada como um “sistema fluido e aberto, que tem um centro, uma zona mediana ou intermediária e uma periferia” (Munanga, 2019, p. 20), e Moisés Patrício atua justamente nesse espaço intermediário – em que a estética afro-brasileira dialoga com as tecnologias, o urbano e o contemporâneo, sem perder suas raízes simbólicas. A força de sua obra está em transformar o digital em terreiro e o corpo em enunciação, e a contribuição deste artista enriquece a narrativa curatorial que entrelaça literatura, história e artes visuais.

Este artigo está organizado da seguinte forma: na primeira seção, apresenta-se o percurso artístico de Moisés Patrício e o contexto da série *Aceita?*. Em seguida, discute-se a imagem analisada com base nas categorias do signo peirceano, avançando-se para a leitura da poética visual a partir das contribuições da semiótica plástica. Na sequência, articulam-se as leituras de Dubois (1994), Passos (2012), Carneiro (2005) e outros autores que ampliam as camadas de sentido da imagem. Por fim, são discutidas as implicações étnico-semióticas e teórico-críticas que fundamentam a análise, finalizando com as considerações que reafirmam o valor estético e político da obra de Patrício.

## 2. Análise inicial da foto série *Aceita?*

A fotografia em estudo da série *Aceita?* explora os conflitos cotidianos urbanos, questões sociais, religiosas e culturais. Composta por imagens diárias compartilhadas no Instagram de Patrício, a obra (foto) é processual, refletindo sentimentos, percepções e experiências do artista sobre os locais que frequenta. Os objetos descartados pela sociedade, como tampinhas de garrafa, pedaços de plástico e metal, são simbolicamente oferecidos pela mão aberta do artista, evocando a prática ritualística do candomblé (Costa, 2013).

Patrício utiliza esse gesto como uma crítica ao preconceito religioso e à intolerância étnica, ao mesmo tempo que questiona o consumo e o valor atribuído aos objetos descartados. O artista também problematiza a inclusão como discurso colonial, desafiando a ideia de que a cultura negra precisa ser integrada a uma norma idealizada. A foto da série convida o público a refletir sobre temas complexos sem oferecer respostas, mas incentivando perguntas e diálogos, particularidade da obra de arte na modernidade. Para Roland Barthes (1984), em *A câmara clara*, ao discutir a linguagem fotográfica, não se trata, apenas, de um simples reflexo do real, mas de um campo de tensões significantes que se ativa no encontro entre imagem e espectador.

Na fotografia, essa dinâmica se intensifica, pois o signo imagético se ancora no real, porém o ultrapassa ao suscitar sentidos que não se esgotam na mera denotação. Como Barthes (1984) aponta, a fotografia pode carregar o *studium* – o interesse cultural, político, histórico – e o *punctum* – o detalhe que fere, que toca subjetivamente o observador. É justamente nesse ponto de encontro entre a dimensão coletiva e a experiência íntima que se abre o espaço para a intersubjetividade e a semiose.

Nesse sentido, o texto de Moisés Patrício carrega uma força estética e política que se atualiza pela composição visual e pela forma como é apresentada ao público, não em uma galeria institucionalizada, mas na fluidez do Instagram.

Vale destacar que o suporte digital não é um dado neutro: ele redefine o circuito de produção e de recepção da obra, deslocando-a da contemplação silenciosa para o fluxo veloz e tensionado das redes sociais. Ao publicar sua arte em um ambiente em que o corpo negro costuma ser exposto à vigilância, à erotização e à violência simbólica,

Patrício propõe uma inversão do olhar. A mão negra, central na imagem analisada, emerge envolta em fita de isolamento (amarela e preta), símbolo de interdito e de contenção, enquanto exibe um bracelete de conchas (búzios), elemento que remete à ancestralidade e à espiritualidade africana.

A potência simbólica do gesto fotográfico se revela nesse entrelaçamento de signos: a fita remete à proibição e ao perigo, mas também à resistência e à visibilidade. O bracelete introduz uma camada de memória coletiva e espiritualidade que desafia o olhar colonizado. Barthes (1984) afirma que a fotografia é um certificado de presença, e, nas mãos de Moisés Patrício, a foto também é uma declaração de existência política e subjetiva. A imagem não busca somente mostrar algo, ela convoca, interroga, afeta. O *punctum* aqui não está apenas no detalhe estético, mas no desconforto ético que ela provoca no interlocutor.

Por fim, é necessário considerar que o sentido da obra de arte não está apenas na intenção do artista, uma vez que se constrói no processo de semiose contínua que envolve a cultura, o olhar do outro e os atravessamentos sociais.

A foto de Patrício, nesse contexto, opera como linguagem viva, pulsante, que mobiliza signos culturais, religiosos e afetivos. Sua circulação em redes sociais amplia o alcance e insere a obra na esfera do cotidiano, intensificando sua força de interpelação.

## **2.1 A foto a partir do signo peirceano**

Como signo mediador de Peirce (1977), a imagem fotográfica de Patrício pode ser lida a partir de um procedimento metonímico. O autor define o signo como algo que está em lugar de outra coisa (o objeto) para alguém (o interpretante), em um determinado contexto, dividindo-os em três categorias principais, quais sejam, ícones, baseados em semelhança; índices, contiguidade ou causalidade; e símbolos, em convenção ou hábito. A metonímia, como figura de linguagem, opera no campo dos índices, já que depende de uma relação de proximidade ou causalidade entre o termo utilizado e o significado que ele representa. Assim, metonímias substituiriam um termo por outro com base em uma relação contextual. Essa substituição vista aqui é indexical porque há uma relação física, temporal ou causal direta entre o signo metonímico e o objeto que ele representa.

Vale salientar que, a partir do modelo de Peirce (1977), o processo metonímico pode ser descrito como objeto, conceito ou coisa que está sendo referido; *representamen*, termo que representa esse objeto; e interpretante, a interpretação que relaciona o termo ao conceito. A metonímia funciona como uma espécie de deslocamento no signo por sugerir o objeto por meio de um índice físico ou contextual. Já no que diz respeito à metonímia na tríade de signos, Peirce (1977) subdivide os índices em índices puros, relações diretas, como vestígios ou sintomas; e índices de associação, contextos culturais ou sociais que criam proximidade. Dessa forma, metonímias, usualmente em contextos artísticos, enquadram-se nos índices de associação, uma vez que dependem



de convenções culturais e contextos específicos para serem interpretadas, tais como as de Moisés Patrício.

Do ponto de vista semiótico, a metonímia é um processo de economia linguística e interpretativa, o que lhe é particular. Assim como um índice depende de uma relação direta para indicar algo, a metonímia reduz o percurso interpretativo ao apontar para um significado por meio de sua proximidade física, temporal ou lógica com outro elemento.

A foto da série *Aceita?* funciona como um signo icônico e indexical. Iconicamente, a imagem representa a mão envolvida por fitas amarelas e pretas em um fundo texturizado, remetendo diretamente ao objeto retratado. Indexicalmente, a relação entre a mão e as fitas remete a significados mais amplos, como restrição, limitação, proteção ou exclusão, dependendo do contexto cultural e da interpretação do observador. O texto fotográfico é metonímico, tendo em vista que a mão representa uma parte pelo todo, referindo-se ao indivíduo ou, mais amplamente, à coletividade que enfrenta barreiras sociais, culturais ou físicas. As fitas, comuns em contextos de delimitação de espaços ou de perigo, podem ser lidas como índices de contenção ou marginalização. Assim, há uma relação contextual e cultural que cria a proximidade interpretativa necessária para a metonímia.

A foto de Patrício opera no campo dos índices de associação de Peirce (1977), pois depende de convenções culturais para que o espectador reconheça as fitas como símbolos de restrição ou exclusão. Além disso, o uso da mão negra, que se sabe ser a do artista, pode ser interpretado como um índice da identidade racial, remetendo a questões de opressão e de resistência no contexto das relações raciais brasileiras. A metonímia da imagem não apresenta explicitamente o contexto ou a narrativa completa, espaço *off* fotográfico, de acordo com Philippe Dubois (1994), em *O ato fotográfico*, mas sugere camadas interpretativas por meio de relações de proximidade. A fita sugere controle, a mão remete à ação ou resistência, e a junção dos elementos permite ao observador construir significados sobre contextos de silenciamento, cerceamento de garantias e resistência por emancipação.

Quanto à metonímia na tríade de signos, especificamente sobre o objeto, ela reflete as questões sociais, políticas e culturais que limitam indivíduos ou grupos, a saber, corpos pretos; acerca do *representamen*, destaca-se a mão envolta em fitas de sinalização; e no que diz respeito ao interpretante, a interpretação relacionada ao ato fotográfico às dinâmicas de restrição, pertencimento ou exclusão no contexto cultural.

Nesta imagem da série *Aceita?*, a linguagem fotográfica de Moisés Patrício utiliza elementos visuais que operam, metonimicamente, para sugerir interpretações sobre restrição e identidade. A mão negra envolta em fitas de sinalização não apenas representa um contexto de exclusão física, mas também convida à reflexão sobre as barreiras simbólicas enfrentadas por indivíduos racializados. Essa leitura metonímica é intensificada pelas relações de índice de associação, que dependem do repertório cultural do observador para a construção de significado.

### 3. A poética como sistema significante

A poética, entendida como o modo artístico e estético de organizar elementos em uma obra, pode ser interpretada na semiótica de Charles Sanders Peirce como uma estrutura que mobiliza signos para produzir significados complexos, transcendendo a mera representação. Nessa análise, dada a natureza do texto fotográfico e o contexto étnico-racial que envolve a cultura africana e afro-brasileira, pensar tais questões é fundamental.

No texto fotográfico de Moisés Patrício, é possível abordar a poética considerando a tríade peirceana – *representamen*, objeto e interpretante – e sua interação com os três tipos de signos (ícone, índice e símbolo): sistema de signos organizados artisticamente para provocar múltiplos sentidos. O *representamen* (forma sensível), na fotografia de Patrício, está atrelado ao uso da mão, das fitas de sinalização e do fundo áspero (asfalto). Esses elementos não são apenas representações diretas, mas produzem um efeito estético e semântico que convida à interpretação. Por sua vez, o objeto (o que é representado) destaca a organização visual por sugerir não somente uma mão restrita, mas também questões de desigualdade estrutural, negação de cidadania e anseio por justiça social. A poética sinalizada nestas discussões opera para transformar elementos cotidianos (uma mão, fitas de segurança) em signos carregados de profundidade. O interpretante (o sentido produzido) volta-se para o observador que é levado a interpretar a obra, atribuindo significados que emergem da articulação poética dos elementos visuais.

A fotografia, iconicamente, representa a mão e as fitas de sinalização, pois há uma semelhança visual direta entre o signo e o objeto. A poética emerge na escolha deliberada desses elementos, criando, assim, uma imagem que vai além da simples representação para sugerir sensações como limitação ou vulnerabilidade. A mão envolta nas fitas estabelece uma relação indexical, visto que há uma proximidade contextual que remete a restrições físicas, sociais ou culturais. A poética, nesse caso, explora essa relação de contiguidade para provocar reflexões sobre marginalização e controle. A dimensão poética da foto de Patrício também se estrutura a partir de signos convencionais, sendo as fitas amarelas e pretas representações recorrentes de aviso e contenção territorial. Essa escolha cria uma camada simbólica que, em conjunto com os outros signos, amplia a leitura interpretativa da obra.

Na visão peirceana, a poética é o que guia o interpretante para construir sentido a partir da obra: o uso das fitas de sinalização e da mão negra convoca repertórios culturais e históricos específicos relacionados à exclusão racial e à restrição de movimentação. Esses elementos, organizados deste modo, ampliam a carga simbólica da fotografia. Afora isso, a estética minimalista e metonímica da imagem cria uma experiência de leitura fragmentada, que exige do interpretante uma reconstrução dos sentidos a partir de suas próprias vivências e contextos culturais.



Ainda no que se refere à poética de organização dos signos, a composição, a partir da regra dos terços (diretriz de composição que posiciona o assunto na terça parte esquerda ou direita de uma imagem, deixando os outros dois terços mais abertos), permite apontar a mão posicionada de forma central na imagem, o que pode criar um ponto focal forte. Embora não siga, estritamente, a regra dos terços, essa centralização pode transmitir uma sensação de importância e urgência. Sobre as linhas e direção, as fitas de sinalização criam linhas diagonais que guiam o olhar do observador ao longo da mão, aumentando a tensão visual e destacando a sensação de restrição, ao passo que o equilíbrio oferece uma imagem visualmente equilibrada com a mão e as fitas ocupando uma grande parte do espaço, contrastando com o fundo de asfalto, ocasionando numa crítica irônica na perspectiva da desigualdade étnico-racial ainda cara na sociedade brasileira.

A foto apresenta um ritmo visual tensionado, em que se sobrepõem signos de movimento e de imobilidade, tendo em vista que as linhas diagonais formadas pelas fitas de isolamento evocam deslocamento, dinamismo e instabilidade, compondo um fluxo visual que, em outras circunstâncias, sugeriria ação contínua. No entanto, esse impulso direcional é, abruptamente, contido pela presença das próprias fitas que, ao prenderem a mão negra, instauram uma sensação de imobilização forçada. O asfalto sobre o qual se estrutura a cena também remete a um espaço de trânsito e de circulação (carros, pessoas, a própria vida urbana), o que reforça o contraste entre o fluxo externo e o corpo detido. A imagem inscreve uma oposição plástica e simbólica entre movimento e inércia, acelerando o olhar em certos pontos e suspendendo-o em outros. Esse embate visual compõe uma poética da contenção: o corpo que poderia se mover é retido; o espaço que deveria ser público é transformado em limite, em privação; e o gesto de resistência emerge na fricção entre essas forças visuais contraditórias.

A luz na imagem parece ser difusa e natural, por criar uma sensação de realismo e imediatismo; há um contraste claro entre a mão escura e as fitas de sinalização brilhantes, o que aumenta o impacto visual e destaca os elementos principais. A imagem utiliza uma paleta de cores limitada, predominantemente preto, amarelo e os tons de pele preta. O preto e o amarelo das fitas têm conotações de perigo e alerta, enquanto o tom de pele adiciona um elemento humano e emocional. As cores são saturadas de maneira a chamar a atenção, especialmente as fitas de sinalização, que se destacam contra o fundo neutro do asfalto. A textura áspera do asfalto, por sua vez, contrasta com a suavidade da pele e a textura plástica das fitas. Esse contraste pode evocar sensações táteis e acrescentar uma dimensão sensorial à imagem. A textura das fitas enroladas e da superfície do asfalto adiciona profundidade e interesse visual no suporte Instagram.

A fotografia de Moisés Patrício pode ser compreendida como um sistema semissimbólico, no qual os planos da expressão (cor, forma e espaço) e do conteúdo (cultura, identidade, resistência) se articulam mutuamente. A composição destaca-se tanto pelo contraste cromático quanto pela centralidade do corpo, que emerge como signo de tensão e de ancestralidade. Jean-Marie Floch (2025, p. 8) oferece base para essa leitura ao afirmar:

É o estudo da forma de expressão das diferentes semióticas visuais que está na origem da problemática da semiótica plástica. A análise das relações de copresença numa imagem das diversas unidades de cor, mas também de forma e de composição, permitiu reconhecer a existência e a importância de um certo tipo muito particular de relação entre significante e significado, caracterizado por uma conformidade entre categorias dos dois planos.

Nesse sentido, as categorias eidéticas (a forma da mão e das fitas que se enrolam com força e direção), cromáticas (o amarelo e o preto que remetem a códigos de alerta) e topológicas (a distribuição espacial dos elementos sobre o asfalto) atuam na construção de uma visualidade carregada de significação e crítica social. A obra instaura uma enunciação poética que exige do espectador uma leitura cultural e simbólica do corpo negro em disputa com os espaços urbanos.

Nesse sentido, sua leitura à luz da semiótica plástica – especialmente pelas categorias eidéticas, cromáticas e topológicas descritas por Jean-Marie Floch (1990, 2025) – a análise ganha densidade teórica ao ser cotejada com a análise realizada por Cíntia Alves da Silva (2015, p. 58) sobre a articulação desses elementos. A autora explica que

[...] o plano da expressão manifesta o plano do conteúdo por meio de três categorias: as categorias cromáticas, eidéticas e topológicas – dadas, respectivamente, pelas cores, pelas formas e pela distribuição e organização espacial.

Tais categorias podem ser mobilizadas para pensar como a imagem de Patrício produz sentidos de resistência, identidade e interpelação subjetiva no espectador. Na imagem em estudo, o gesto da mão, envolta por uma fita de advertência, se destaca com contornos bem definidos. Essa forma remete a um ato de negação ou imposição de limite e é enfatizada pela rigidez da fita. Segundo Silva (2015, p. 8), “[...] as formas eidéticas compreendem contorno, direção e compacticidade”, e podem ser lidas como elementos que, por sua configuração visual, antecipam sentidos – mesmo antes da identificação figurativa.

Quanto às cores, são um dos pontos mais expressivos da fotografia de Patrício. A fita preta e amarela, altamente contrastante, carrega sentidos de alerta, proibição e risco. A pele negra, em contraste com essas cores e com os tons mais neutros do fundo, torna-se signo central da denúncia e da visibilidade. Como destaca a autora, as cores “[...] homologam-se às categorias semânticas do plano do conteúdo”, e a oposição “[...] monocromático/estaticidade vs. colorido/dinamicidade [...]” (Silva, 2015, p. 59) revela sentidos de transformação e potência.

A organização espacial da imagem fotográfica de Patrício também é fundamental. A centralidade da mão no quadro, o enquadramento frontal e o plano de fundo neutro fazem com que o corpo seja o eixo simbólico da composição. Silva (2015, p. 59) observa

que “as relações de oposição [...] estabelecem-se na distribuição ou organização espacial dos formantes”, como ‘vertical vs. horizontal’ e ‘superior vs. inferior’”. No caso de Patrício, a mão ergue-se como signo vertical de resistência, contrariando a horizontalidade. Assim, a fotografia não apenas representa um corpo: ela o coloca em ação simbólica, em um campo de força visual que envolve códigos de violência, espiritualidade e subjetividade negra. Essas relações plásticas, segundo Floch (1990), não correspondem à correlação direta termo a termo, mas sim à homologação entre tais categorias, possibilitando ao gesto converter em enunciação política.

Essas considerações se conjugam com as de Dubois (1994) ao discutir o fora de campo ou espaço *off* na fotografia como o espaço que, embora não visível, influencia a interpretação do que é apresentado dentro do enquadramento. O autor argumenta que o fora de campo não é apenas um espaço físico além da borda da imagem, mas também um espaço simbólico que evoca ausência, potencializando o significado do que é mostrado.

Passos (2012), em sua tese acerca das elipses fotográficas e de minicontos, aplica esse conceito ao analisar como a fotografia pode sugerir narrativas ditas invisíveis, fazendo uso do que está oculto para intensificar a narrativa visual. O autor, a partir do ato fotográfico de Dubois (1994), reflete o fora de campo: elementos que não estão diretamente visíveis na moldura da imagem, mas que exercem influência sobre a composição visual e narrativa. Esse ato particular da fotografia está associado à ausência e à presença e, por conseguinte, à sugestão, permitindo que o espectador ou leitor complete mentalmente as lacunas deixadas na imagem ou no texto. Assim como a elipse na literatura, o fora de campo na fotografia funciona como um recurso estilístico que omite propositalmente informações, convidando o observador a interpretar o não dito ou o não mostrado (Passos, 2012). Com fitas de isolamento e uma mão parcialmente visível, a foto de Moisés Patrício encena gestos de resistência em meio a contextos de exclusão, abrindo lacunas visuais que potencializam interpretações plurais. Segundo o autor, o espaço fora da moldura não apenas complementa a narrativa, mas também a desloca, permitindo que o observador projete significados.

A fotografia de Patrício, quando analisada sob essa ótica, explora a tensão entre o que está presente e o que está ausente, criando uma dinâmica que força o observador a imaginar o que não foi capturado, contribuindo para a criação de uma poética visual rica e significativa, principalmente num suporte como o Instagram. Em Moisés Patrício, o espaço *off* é crucial para compreender a imagem em sua totalidade. A mão negra amarrada com fitas de sinalização – símbolos comuns de restrição e exclusão – emerge de um asfalto cinza e áspero, mas a origem e o destino do corpo a que pertence essa mão não são revelados. Essa escolha de enquadramento força o espectador a contemplar o que não é visível: quem é essa pessoa ou grupo, qual é a sua história, e por que está amarrada? A ausência do corpo completo convida à reflexão sobre as realidades de exclusão e invisibilidade frequentemente enfrentadas por pessoas negras no Brasil.

Barthes (1984), acerca do conceito de *punctum*, o explora como um detalhe na fotografia que fura o espectador, provocando uma resposta emocional ou intelectual pessoal. O *punctum* como mencionado é aquilo que desafia a visão objetiva e neutra, introduzindo uma conexão visceral entre a imagem e o espectador.

Este detalhe poético metonímico não apenas atrai a atenção por sua estranheza e intensidade visual, mas também evoca uma resposta emocional profunda, pois simboliza restrição, resistência e sofrimento. Esse elemento específico desafia o espectador a considerar as condições de vida da pessoa retratada e, por extensão, as condições históricas e sociais das pessoas negras no Brasil.

A mão envolta pelas fitas de isolamento, sobre um asfalto que evoca o trânsito e a vida urbana, ilustra de maneira contundente o epistemicídio descrito por Sueli Carneiro (2005), ou seja, um processo persistente de anulação das capacidades intelectuais e de disciplinamento dos corpos racializados por meio do biopoder. A imagem não apenas denuncia essa lógica de exclusão, mas ressignifica sua violência simbólica ao devolver centralidade e força à figura negra, que emerge como enunciação crítica no espaço urbano. Trata-se de

[...] um processo persistente de produção da inferioridade intelectual ou da negação da possibilidade de realizar as capacidades intelectuais, que opera como tecnologia que integra o dispositivo de racialidade/biopoder e tem por característica específica compartilhar características tanto do dispositivo quanto do biopoder, a saber, disciplinar, normalizar e matar ou anular (Carneiro, 2005, p. 97-98).

Ao confrontar o espaço público, tradicionalmente negado aos corpos negros, com a imposição visual da imobilidade, a fotografia não apenas denuncia essa lógica de exclusão, mas também a ressignifica ao instaurar uma estética de insurgência. Trata-se de um corpo que, embora controlado, não se reduz ao silêncio, pois sua presença figurativa e simbólica desafia o dispositivo de invisibilização ao qual foi historicamente submetido. Nesse sentido, a imagem também performa um contradiscurso visual: aquilo que se pretendeu conter torna-se centro da cena; o corpo que se tentou anular transforma-se em signo de enunciação crítica e reexistência postada nas redes sociais.

#### **4. Implicações étnico semióticas: bricolagem teórico-crítica**

Ao se optar pela perspectiva semiótica em contextos de questões raciais no Brasil, a fotografia de Moisés Patrício adquire e exige uma camada leitora de significado ainda mais profunda. A mão negra não é apenas um sujeito isolado; ela representa o corpo coletivo de uma população historicamente marginalizada e contida por estruturas sociais. A fita de sinalização é vista nessas discussões como uma representação metafórica das barreiras sociais, econômicas e políticas que delimitam o espaço de atuação e a visibilidade das pessoas negras na sociedade brasileira.

Ao explorar os elementos plásticos e figurativos por meio do prisma do semissimbolismo, como delineado por Floch (1985, 1990) e da semiótica peirceana, a imagem de Patrício torna-se uma poderosa declaração visual sobre a resistência e a contínua luta pela dignidade e reconhecimento da população negra. A integração desses conceitos e críticas na análise da fotografia de Moisés Patrício não somente enriquece a compreensão da imagem como um objeto semiótico, mas também realça a importância de uma leitura diversificada que considere as dimensões raciais e históricas implícitas na escolha de seus elementos visuais e composicionais.

Ao analisar esta fotografia com base na semiótica de Peirce, faz-se oportuno inserir nestas discussões os estudos de Milton Santos (2009) visto que podem oferecer *insights* fundamentais a partir de sua abordagem sobre a pobreza urbana e os circuitos econômicos dada a peculiaridade da arte de Moisés Patrício. Sobre o contexto urbano e a significação, Santos (2009) contribui por enfatizar que as cidades, especialmente nos países subdesenvolvidos, concentram dinâmicas que escancaram desigualdades e marginalizações diversas. A fotografia, que apresenta uma mão negra envolvida por fitas de isolamento, pode ser lida como um signo icônico (na visão de Peirce), a qual retrata a segregação e a exclusão. Santos (2009) auxilia na leitura desse contexto urbano como palco de tensões sociais que moldam a subjetividade de corpos marginalizados.

Como visto, a fita de isolamento pôde ser analisada, indiciariamente, como marcador de restrição ou perigo, elementos frequentemente associados a narrativas de exclusão. Ao mesmo tempo, simbolicamente, ela remete à estrutura de controle espacial que, segundo Santos (2009), organiza a cidade em circuitos superiores e inferiores, reservando, às populações negras, periféricas e marginalizadas, o espaço do circuito informal.

Santos (2009) observa também que pensar o espaço urbano não é neutro, mas socialmente produzido e carregado de significados. A mão envolta nas fitas torna-se um símbolo de como o corpo negro é frequentemente apropriado ou silenciado nos espaços urbanos. Nesse sentido, os estudos de Peirce ajudam a expandir essa leitura para o papel das práticas interpretativas ao construir significados compartilhados em torno dessa imagem. Em sua análise sobre pobreza, Santos (2009) pontua que os marginalizados são relegados não apenas a espaços físicos, mas também a tempos mortos, fora da modernidade urbana. A mão negra que emerge como resistência pode ser vista, sob a ótica peirceana, como um ícone que carrega a memória de lutas e histórias silenciadas, uma narrativa visual que desafia os signos de exclusão.

Convém salientar nessas discussões que a poética presente em Patrício se aproxima do campo epistemológico de Leda Maria Martins (2021), ao tecer entrelaçamentos possíveis entre *performance* e rito. Segundo Martins (2021), na *performance* dos ritos, o corpo assume papel de relevância por ser local de inscrição de saberes de várias ordens. O corpo na *performance* ritual, ao ser entendido como lugar de inscrição de conhecimentos, se grafa no gesto, no movimento, na superfície da pele, assim como os ritmos e timbres da vocalidade. Nesse sentido, o que se repete no corpo e na voz funciona como uma episteme.

Apesar de Patrício não fazer uso da voz, reconhece-se em sua performance-corpo o uso da mão como lugar de inscrição de conhecimento que se presentifica pelo gesto: a mão opera com a grafia do gesto pela linguagem fotográfica. Nessa leitura semiótica cultural afrodiaspórica, oferecida por Moisés Patrício, “[...] o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela *performance*, mas institui e instaura a própria *performance*” (Martins, 2021, p. 72). Por isso, a foto do artista publicada no Instagram, por ser e estar nas encruzilhadas urbanas, é revestida de cruzamentos de culturas urbanas, sistemas simbólicos e materialidades, como a fita zebra, que justamente marca, delimita espaços por onde as pessoas podem passar, isto é, isola e demarca ambientes.

Logo, a poética de Moisés Patrício no texto visual em análise movimenta uma multilinguagem de interações e intersecções do trânsito sógnico que, ao se cruzarem com as culturas negro-brasileiras e urbanas, ou seja, nas encruzilhadas, originam novas mimetizações que é a marca artística de Patrício. Para Martins (2021, p. 73):

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim.

Portanto, no movimento cultural africano nagô/iorubá, bem como na cosmovisão dos bantus, a encruzilhada é lugar do sagrado e de produção de saberes, de oralidades, esfera de rito e de *performance*, como se percebe nesta foto da série *Aceita?*, demonstrando como as linguagens operam discursos, de sentidos plurais.

Tais saberes indicam a presença de um traço estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento, em suas sonoridades e vocalidades imantadas. Como um estilete, esse traço cinético, esse rastro, inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. “[...] todo traço de memória, seja ele inscrito como letra, voz, gesto, corpo, grafa-se na constituição dos sujeitos como repertórios de conhecimento, como inscrição, grafias alternadas do conhecimento” (Martins, 2021, p. 212).

Restaurados pelo e no corpo, tais traços, como padrões culturais e de registros identitários, guardam e veiculam as culturas negro-brasileiras, na arte representativa da mão de Moisés Patrício.

Tais reflexões trançam proximidades epistemológicas com o pensamento de José Henrique de Freitas Santos, ao tecer suas considerações com os letramentos negros no Brasil. Para de Freitas Santos (2022), os letramentos negros são entendidos como usos sociais críticos não só da leitura, mas também da escrita em contextos de agências de letramentos, as quais exemplificam como sendo as casas candomblé, movimento



*hip hop*, agremiações do samba, jongo, congado, comunidades quilombolas, periferias, dentre outros. O que chama mais atenção são os letramentos negros que acontecem na periferia, pela textualidade do presente artigo, pois esses letramentos ancoram-se na genealogia dos letramentos africanos com suas características plurais em que cores, gestos e grafismos entram em sua constituição, além do antirracismo.

Esse procedimento poético de Patrício está em consonância com o que diz Boris Kossoy (2001), ao explicar o fotógrafo como um filtro cultural. Segundo o autor, a preocupação na organização visual dos detalhes que “[...] compõem o assunto, bem como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia: todos são fatores que influirão decisivamente no resultado e configuram a atuação do fotógrafo como filtro cultural” (Kossoy, 2001, p. 42). Ora, o texto fotográfico representa em seu conteúdo uma interrupção, um corte, um registro, do tempo e, por isso, da vida. Postado no Instagram, o fragmento selecionado do real, a mão no asfalto e suas respectivas simbologias, a partir do momento em que foi registrado, permanece para sempre interrompido e isolado na bidimensão da superfície sensível (Kossoy, 2001).

## **| Considerações finais**

A análise do texto de Moisés Patrício revela como a linguagem visual pode operar como signo metonímico e performático, ampliando as possibilidades interpretativas em torno da exclusão e da resistência racial no Brasil. Com base na semiótica peirceana, foi possível identificar que os elementos visuais utilizados pelo artista, como a mão negra e as fitas de sinalização, criam relações de contiguidade que remetem a narrativas sociais e culturais complexas. A leitura da foto destaca o potencial da arte de Patrício em construir discursos críticos sobre a marginalização e a luta por visibilidade. Na perspectiva da cultura afro-brasileira, a foto analisada dialoga com práticas rituais e letramentos negros, reforçando a importância de uma abordagem multissemiótica que contemple a diversidade de saberes e experiências. A obra de Patrício, portanto, não apenas documenta a realidade urbana, mas também a transforma em um espaço de resistência simbólica e poética, o que exigiu uma junção de diferentes perspectivas teórico-críticas para embasar as análises aqui feitas.

## **| Referências**

BARTHES, R. *A câmara clara*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CARNEIRO, S. *A construção do outro como não ser como fundamento do ser*. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

COSTA, P. Arte e o candomblé nas mãos de Moisés Patrício: Aceita? Disponível em *Afreaka*: <http://www.afreaka.com.br/notas/arte-e-o-candomble-nas-maos-de-mois-es-patricio-aceita/>. 2013. Acesso em: 04 dez. 2024.

DE FREITAS SANTOS, J. H. Letramentos negros: o corpo como saber. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, v. 23, n. 2, p. 315-328, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/les/article/view/43499>. Acesso em: 22 jan. 2025.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

FLOCH, J.-M. Imagens, signos, figuras – A abordagem semiótica da imagem. *Cruzeiro Semiótico*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 1-9, jan./jun. 2025. Publicación original *Cruzeiro Semiótico*, 1985.

FLOCH, J.-M. *Sémiotique, marketing et communication: sous les signes, les stratégies*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

FLOCH, J.-M. *Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit. Actes Semiotiques*. Paris: Hadès-Benjamin, 1985.

KOSSOY, B. *Fotografia & História*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MARTINS, L. M. *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MUNANGA, K. Arte afro-brasileira: o que é, afinal? *Revista Sankofa*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 5-23, 2019. Disponível em: <https://periodicos.uneb.br/index.php/sankofa/article/view/46601>. Acesso em: 10 maio 2025.

PASSOS, L. *Cliques poéticos de instantes ficcionais: a elipse e o fora de campo fotográfico em Mínimos, múltiplos, comuns* de João Gilberto Noll. 2012. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2012.

PATRÍCIO, M. *Aceita?* [fotografia]. Disponível em: <https://www.instagram.com/moisespatricio>. Acesso em: 04 maio 2025.

PEIRCE, C. S. *Semiotics and Signifys: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*. Ed. Charles S. Hardwick e James Cook. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

SANTOS, M. *Pobreza urbana*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2009.

SIVA, C. A. da. O semissimbolismo na propaganda audiovisual: uma análise de Paint. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 56-61, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: 04 maio 2025.

### **Como citar este trabalho:**

PASSOS, Leandro; PASSOS, Luana. Índice metonímico em Moisés Patrício. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 54-70, jul. 2025. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em "dia/mês/ano". <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v18i1.19972>.