

Regresso a *Tlalocan*: divindades, ativismo e símbolos ancestrais da água na arte atual mesoamericana

Back to Tlalocan: deities, activism and ancestral symbols of water in Mesoamerican art today

Renata Ribeiro dos Santos
(Universidad de Oviedo)

Resumo: O texto propõe uma reflexão sobre a reativação de saberes ancestrais, especialmente de origem mexicana, relacionados à água – elemento central nas cosmovisões indígenas – a partir de algumas propostas contemporâneas de arte e arquitetura desenvolvidas na região mesoamericana, com foco no México. Essas produções evocam divindades aquáticas e tecnologias sustentáveis milenares, estabelecendo diálogos com o ativismo climático e indígena da atualidade. A pesquisa busca conexões entre obras que incorporam símbolos, mitos e técnicas tradicionais como forma de denúncia das problemáticas ambientais. Para isso, adota ferramentas analíticas dos estudos pós-coloniais, feministas e dos estudos visuais. Tais abordagens são fundamentadas em referências históricas e culturais das civilizações originárias, ampliando a compreensão dos processos criativos e suas repercussões sociais e ecológicas.

Palavras-chave: arte contemporânea; cosmovisão mexicana; ativismo; sustentabilidade; saberes ancestrais.

Abstract: The text offers a reflection on the reactivation of ancestral knowledge, particularly of Mexican origin, related to water – a central element in Indigenous worldviews – through contemporary art and architectural proposals developed in the Mesoamerican region, with a focus on Mexico. These works evoke aquatic deities and age-old sustainable technologies, fostering dialogues with present-day climate and Indigenous activism. The research seeks to trace connections between creative practices that incorporate traditional symbols, myths and techniques as a means of denouncing environmental issues. To this end, it employs analytical tools from postcolonial, feminist and visual studies. These approaches are grounded in historical and cultural references from Indigenous civilisations, broadening the understanding of creative processes and their social and ecological implications.

Keywords: contemporary art; mexican worldview; activism; sustainability; ancestral knowledge.

DOI: <https://www.doi.org/10.47456/rf.rf.2132.49289>

Caminho a *Tlalocan*

Em 2024, aproximadamente 1.800.000 pessoas visitaram a zona arqueológica de Teotihuacán (Heredia Guillén, 2024), situada no Vale Central do México, a cerca de 50 km da capital. Provavelmente, um número significativamente menor chegou até Tepantitla, um dos diversos palácios, conjuntos residenciais ou bairros periféricos da antiga urbe teotihuacana. A possível menor afluência de público se explica, em parte, pelo fato de que, para acessar essa área localizada no setor oeste do sítio, é necessário desviar-se da imponente Calzada de los Muertos – nome atribuída pelos mexicas, que acreditavam que as plataformas piramidais dispostas ao longo dessa ampla avenida, erguida mil anos antes de sua chegada à região, eram tumbas.

Entretanto, os visitantes mais curiosos que se aventuram até Tepantitla têm a oportunidade de conhecer os complexos murais desse conjunto, um dos muitos mistérios e segredos preservados por aquela que foi uma das maiores cidades do período Clássico na Mesoamérica¹. As paredes de Tepantitla, como a maioria das construções teotihuacanas, estão inteiramente recobertas por afrescos. De acordo com os vestígios arqueológicos, a pintura mural não era um elemento decorativo secundário, mas sim parte constitutiva e inseparável da arquitetura teotihuacana, presente desde as primeiras fases construtivas da cidade (Malagoni, 2001, 187).

De todas as representações que conformam a “constelação simbólica” (Quintero Hernández, 2013, 2) de Tepantitla, a conhecida como *Tlalocan* o *Paraíso de Tláloc* é a de maior interesse para introduzir a temática deste artigo. A interpretação dessa representação como o paraíso da divindade mesoamericana relacionada com a chuva e a fertilidade – Tláloc, em voz náuatle – se constituiu desde sua primeira descrição (Caso, 1942) e continuou sendo utilizada e desenvolvida posteriormente em diferentes pesquisas (de la Fuente, 2001; Wicke, 1954; Uriarte, 2001; Quintero Hernández, 2013). Isso se deve porque as divindades relacionadas com a água (símbolo da fertilidade) aparecem na parte superior do mural, enquanto na parte posterior se observam figuras humanas, plantas, borboletas, córregos, etc., que parecem simbolizar um espaço idílico de ócio e alegria (Figura 1).

Em linhas gerais, pode-se entender o *Tlalocan* como uma das concepções mais importantes da pós-vida para os povos que habitaram o Vale Central mesoamericano. Entre tanto, cabe pontuar, que para reconstruir o pensamento dessas culturas, a interpretação das fontes primárias – como o *Tlalocan* de Tepantitla – se fez (e se faz) muitas vezes, baseada nas crônicas e textos de época

1 A área mesoamericana é uma região cultural e histórica que abrange parte do atual México central e meridional, além de Guatemala, Belize, El Salvador, Honduras e Nicarágua setentrional. Caracterizou-se pelo desenvolvimento de civilizações complexas que compartilhavam elementos culturais como a escrita hieroglífica, calendários sofisticados, arquitetura monumental, religiosidade politeísta e práticas agrícolas avançadas (López Austin; López Luján, 2001).



Figura 1. Fragmento da pintura mural conhecida como Tlalocan o Paraíso de Tláloc em Tepantitla, Zona Arqueológica de Teotihuacán. Fotografia da autora, jun/2024.

colonial que, por sua vez, se pautaram na tradição nahuatl (mexica ou asteca).

Como modo de exemplo, o *Tlalocan* aparece em diversas passagens de *Historia general de las cosas de Nueva España* (o *Códex Florentino*) de Bernardino de Sahagún (2011[s.XVI]) nas suas descrições sobre os deuses, os rituais e as crenças relacionadas à morte dos antigos mexicanos. No livro III, capítulo II, se descreve o *Tlalocan* como um lugar onde “había mucho regocijo, mucha prosperidad. Jamás se sufría, jamás faltaba el elote, la calabaza, la flor de calabaza, la calabaza, la flor de calabaza, el huauzontle, el chile verde, el jitomate, el frijol, el cempasúchil” (Sahagún em Proyecto Florentino, 2023, 136). Numa clara alusão à tradição judaico-cristã, acrescenta que este era o paraíso terrenal para onde iam as pessoas “que mueren de esto: los heridos por un rayo, y los ahogados que mueren en el agua, y los leprosos, los que tienen bubas y pústulas, y los que padecen de tumores o hemorroides, los sarnosos, y los llagosos, y los que tienen gota, y los que tienen hinchazones [e] hidropesía” (Sahagún em Proyecto Florentino, 2023, 136-137).

Embora Sahagún procure estabelecer uma relação antagônica entre o *Tlalocan* e o *Mictlan* – este último descrito como equivalente ao inferno no capítulo anterior (Sahagún apud Proyecto Florentino, 2023, 121-135), o princípio da dualidade complementar que regia o pensamento dos povos originários mesoamericanos não compreendia as diferentes formas de pós-vida como recompensas ou punições morais, dependentes da categorização e julgamento das ações que uma pessoa cometia em vida. Como se observa na descrição das causas que levavam alguém ao *Tlalocan*, esse destino não era determinado pelo modo como se havia vivido, mas exclusivamente pela forma como se deu a morte. Esse dado revela a profunda importância da água para as culturas mesoamericanas, uma vez que aquelas pessoas que faleciam em circunstâncias relacionadas à água eram destinadas a um lugar onde, segundo se descreve, “siempre reverdece, siempre germina, siempre es verano, es verano eternamente” (Sahagún em Proyecto Florentino, 2023, 137).

Este preâmbulo tem a intenção de destacar o papel central da água para os povos originários que, ao longo dos séculos, organizaram-se socialmente a partir das condições geográficas, orográficas e hidrográficas do território mesoamericano. Além do sentido simbólico – cristalizado nas suas práticas rituais, divindades e sistemas de pensamento –, o valor da água para esses povos reside na necessidade de desenvolver tecnologias que permitam criar assentamentos, explorar e utilizar seus recursos hídricos. Desde a civilização olmeca, que na época pré-clássica floresceu na Costa do Golfo do México, passando pelos grupos que sofreram e resistiram à invasão e conquista no século XVI – como mexicanos, tlaxcaltecas, purépechas, zapotecas, mixtecas, maias, entre muitos outros –, até o amplo espectro de povos que ainda hoje habitam a região, todos esses sistemas humanos desenvolveram saberes sofisticados sobre a gestão da água. Esses conhecimentos revelam, em muitos casos, uma profunda compreensão e

conexão com o meio ambiente, apontando para formas sustentáveis de uso dos recursos naturais.

É a partir dessa constatação que artistas, ativistas e produtores culturais incorporam a seus trabalhos símbolos, mitos e menção a técnicas originárias relacionados com a água para denunciar problemáticas ambientais, reivindicar soluções pautadas em outras formas de saberes e criticar os usos políticos do imaginário indígena. As obras imbuídas por esse espírito indicam um regresso a *Tlalocan*, não apenas como um destino pós-vida, mas como símbolo da íntima conexão entre os ciclos naturais e o mundo espiritual. Convidam, ao menos, à consideração de alternativas que possam promover um novo paradigma, distinto da aparente neutralidade essencialista do pensamento moderno-ocidental, e que apontem, como nas palavras de Krenak (2019), Ideias para adiar o fim do mundo.

Para poder aprofundar algumas dessas noções neste breve texto –sem pretensão de uma revisão exaustiva, mas também evitando a simplificação da heterogeneidade dos sistemas de pensamento e das múltiplas aproximações culturais dos diversos povos que habitaram e ainda habitam a região mesoamericana–, se refletirá sobre obras e projetos de artistas provenientes ou atuantes no México. Esses trabalhos dialogam com elementos culturais das civilizações que ocuparam o altiplano central, com destaque para a tradição mexicana ou, em certos casos, para a leitura mexicana de outros povos, como se observa no afresco teotihuacano, comentado anteriormente.

Antes de analisar um conjunto de obras que refletem sobre a atualidade –atravessadas e tensionadas pela retomada das formas e do pensamento dos povos originários –, considera-se importante apresentar uma breve reflexão sobre o fenômeno contemporâneo que parece envolver o sistema da arte. Nas últimas décadas, especialmente no século XXI, tem-se observado nas principais instituições de arte do mundo um crescente número de obras que recuperam ou reativam os saberes, mitos e conhecimentos das civilizações originárias. Embora essa tendência também se manifeste em outras regiões – como Canadá, EUA e Austrália –, o caso latino-americano se destaca por seu caráter singular, tanto historiográfico quanto contextual, já que envolve um processo contínuo de construção identitária em que o elemento indígena foi apropriado de diferentes formas ao longo do tempo, com finalidades diversas. Como em qualquer período histórico, a arte contemporânea está intimamente ligada às construções de pensamento e reivindicações sociais de seu tempo. Assim, é possível afirmar que a arte atual que convoca o originário se nutre das reflexões críticas do pensamento pós-colonial, feminista, *queer* e dos movimentos indígenas, compartilhando com eles pautas e reivindicações comuns.



Figura 2. Vista da instalação de Claudia Peña Salinas, *Tlalocán IV*, Latão, algodão tingido, obsidiana, cerâmica, metal, plástico, madeira, vinil e vídeo. 2018. Eli and Edythe Broad Art Museum, Michigan State University. Foto: Eat Pomegranate Photography.

Em busca de *Tlálloc*

Uma das obras que expressa de forma direta o convite a retornar ao *Tlalocan* é a instalação concebida pela artista Claudia Peña Salinas entre 2018 e 2019, no Eli and Edythe Broad Art Museum. Nela, a artista mexicana radicada nos Estados Unidos reconstrói, literalmente, o paraíso de *Tlálloc* (Figura 2). Utilizando o espaço expositivo da instituição, reformula o palácio teotihuacano por meio de instalações, vídeos e reproduções em grande escala dos afrescos, criando uma intersecção entre dicotomias características dos sistemas de pensamento mesoamericanos – e que também se conjugam na sua própria trajetória biográfica: deslocamento/migração – fixação, norte – sul; além de refletir sobre o sistema binário homem-mulher.

Cinco anos antes, a partir da imagem do monólito de *Tlálloc* situado na entrada principal do Museo Nacional de Antropología, na Cidade do México, a artista começou a incorporar em seus trabalhos temas ligados às divindades mexicas da água – *Tlálloc* e *Chalchiutlicue* (Artishock, 2018). Sua pesquisa concentra-se na

simbologia e relevância de Tláloc na construção do imaginário mesoamericano, articulando implicações políticas, sociais e ambientais associadas tanto ao descobrimento quanto à complexa operação de transferência do monólito de seu local original, nas montanhas de Coatlinchan, até sua atual localização, em 1964.

Para organizar essa narração, a artista utiliza diversos recursos plásticos complementários organizados como instalação no espaço expositivo. Desdobra no chão uma série de estruturas geométricas de latão, de volume vazio, unidas por fios de algodão tingidos de carmim. Estas estruturas quadradas se unem como paredes, muros ou bisagras que, à frente de uma enorme reprodução de um fragmento do mural *Tlalocan* de Tepantitla, parece emular a organização arquitetônica do palácio.

Peña Salinas seleciona para a exposição um fragmento de afresco teotihuacano em que uma montanha atua como eixo composicional da cena. Ela repousa sobre uma ondulação de água – provavelmente um rio – que, devido aos seus múltiplos centros de emanção, parece ser, ao mesmo tempo, profunda e superficial. Essa água que circunda a montanha serve de alimento para as plantas que brotam de suas ondulações, como “o maguey, una flor de quatro pétalos, maíz com mazorcas azules o rosas, frijoles, cacao, calabaza o amaranto” (Quintero Hernández, 2013, p. 3). Além disso, a água que emerge e corre pela montanha simboliza movimento, sendo povoada por figuras humanas que nadam, surgem e desaparecem de buracos e cavernas.

A montanha na organização do pensamento religioso de diversas culturas ao longo da história – incluindo vários povos mesoamericanos –, atua como eixo central ou vertical, o *axis mundi*, concentrando uma força latente que estrutura a existência humana e estabelece o tempo (Quintero Hernández, 2013; Ramos Muñoz, 2023). Nas cosmovisões mesoamericanas, em especial, a associação das montanhas com o princípio originário ou o nascimento decorre da concepção de que seu interior é um reservatório de água: um recipiente que armazena as chuvas enviadas pela divindade responsável pelos fenômenos atmosféricos e telúricos –Tláloc, na mitologia mexicana. Portanto, parece evidente que a montanha tenha um papel central no *Tlalocan*, recinto governado por essa divindade.

Utilizando essa narrativa de fundo – tanto imagética quanto simbólica –, Peña Salinas instala, em uma das laterais da parede coberta pelo mural do *Tlalocan*, uma pequena tela que exhibe o vídeo *Tlachacán* (2017, 17 minutos). A peça audiovisual acompanha a viagem da artista até as montanhas do povoado de Coatlinchan, local de origem do monólito de Tláloc, anteriormente mencionado. Em uma sequência de imagens fixas e em movimento, acompanhadas por diferentes sons de água, a artista narra –por meio de legendas– como a comunidade, que se opôs à retirada da escultura em 1964, recebeu em troca uma réplica, hoje colocada no centro de uma fonte seca.

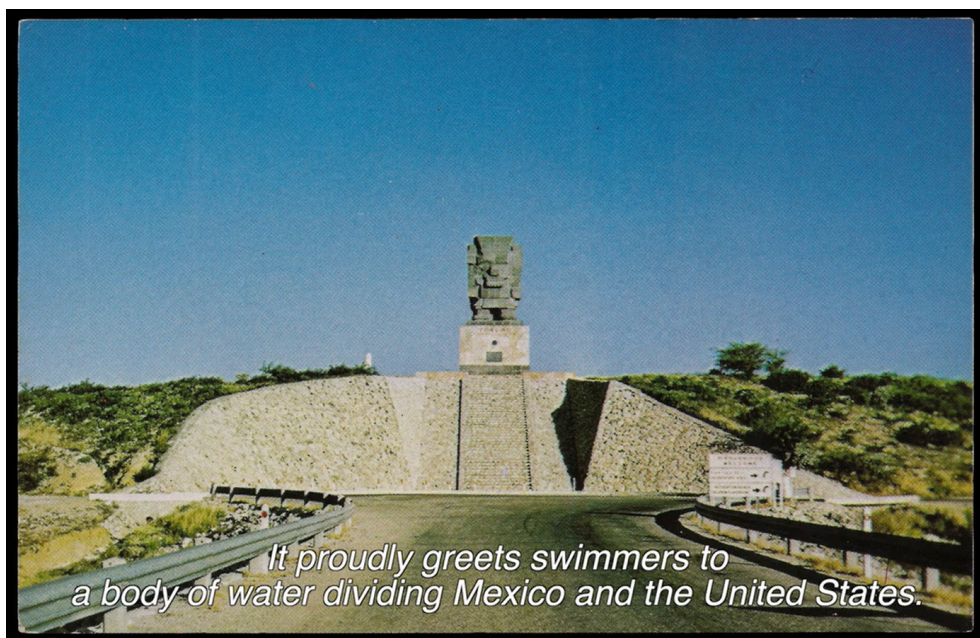


Figura 3. Frame do vídeo Tlachacán de Claudia Peña Salinas, 2017 (3:55min) onde aparece a imagem da réplica do monólito de Tláloc instalado às margens da Presa Internacional de la Amistad em Ciudad Acuña, Coahuila, México.

A artista sobe até a montanha, antiga morada do monólito, onde hoje só resta um visor com imagens históricas que contam a história da transferência, da resistência comunitária e da intensa tempestade que teria “acompanhado” Tláloc em sua entrada na Cidade do México. Há também uma pequena réplica da escultura no local. Apesar da ausência física do monólito, moradores afirmam que o “senhor das chuvas” permanece por lá. A partir daí, a artista segue rastreando outras réplicas da imagem com o auxílio de ferramentas digitais, fotografias, postais e mapas, criando conexões espaço-temporais que entrelaçam o valor simbólico da divindade originária com sua própria trajetória pessoal, ao mesmo tempo em que extrapola a narrativa para refletir sobre questões sociais e ambientais do México contemporâneo.

Uma das várias réplicas do monólito que a artista descobriu está localizada em uma das margens da chamada Presa Internacional de la Amistad (Figura 3), uma obra binacional inaugurada em 1969 na presença do então presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon, e de seu homólogo mexicano, Gustavo Díaz Ordaz. A represa situa-se no Rio Bravo, numa das fronteiras mais tensas do mundo, entre Coahuila, México, e Texas, EUA. Nesse contexto, emerge ironicamente a figura de Tláloc que, segundo a artista mexicana radicada nos Estados Unidos, “It proudly greets swimmers to a body of water dividing Mexico and the United States” (Peña Salinas, 2017, 3:55).

Mais adiante, o vídeo retorna ao Museo Nacional de Antropología para comentar uma curiosa aparição do Senhor das Chuvas no espaço museal. A artista relata que, em um cartão postal da década de 1970, um conhecido monólito da sala dedicada à cultura teotihuacana foi erroneamente identificado como Tláloc. Na verdade, a estátua representa Chalchiutlicue – cujo nome em náuatle significa “aquela que veste saia de jade” – divindade feminina complementar a Tláloc, senhora das águas, lagos, rios e mananciais, também associada aos rituais de fertilidade. A partir da noção de dualidade complementar, previamente discutida, pode-se inferir que Chalchiutlicue representa a parte essencial e complementar à existência de Tláloc: homem e mulher, chuva e reservatório de água.

A simples menção no vídeo sobre a má atribuição da peça oculta uma questão mais ampla que a artista abordará com maior profundidade em outra de suas obras: a ausência de consenso quanto à identificação do monólito de Coatlinchan como Tláloc. Sem se aprofundar nesse tema, é importante destacar que diversas pesquisas, desde a primeira divulgação da peça no meio acadêmico (Chavero, 1903) até debates recentes (Lorente Fernández, 2024), continuam questionando essa atribuição, apontando sua proximidade iconográfica com a Senhora das Águas, Chalchiutlicue.

Ao driblar a discussão acadêmica sobre se a “pedra” é ou não Tláloc, a artista dá um passo além ao propor a fusão simbólica das duas divindades nos volumes esboçados em uma peça escultórica, batizada como *Tlalicue* (Figura 4). Em vez de insistir em interpretações dicotômicas que frequentemente limitam a leitura dos produtos culturais das sociedades originárias, ela propõe a união das duas forças em uma única peça –construída, como é característico de sua prática, por meio de volumes vazios. Nessa operação, a artista entrecruza, de maneira perpendicular, as dimensões dos dois monólitos –representados por estruturas feitas com varas de latão, parcialmente revestidas por fios de algodão tingidos artesanalmente em tons de azul, verde e amarelo. Com essa forma híbrida e complementar, convida o público a buscar novas ferramentas para se aproximar e compreender a complexa cosmovisão dos povos mesoamericanos.

Contra a rigidez e o essencialismo da binariedade – próprios dos sistemas de pensamento moderno-ocidentais –, sua obra evoca a natureza dinâmica e inconstante das divindades mesoamericanas (Pugliese, 2021), bem como a noção de “fusão e fissão” proposta por López Austin (2009, p. 76), que há décadas oferece uma metodologia renovada para compreender esses seres divinos e, por ende as sociedades que os conceberam, partindo de um modelo autônomo, não derivado de sistemas exógenos.

De volta ao vídeo, em sua busca por réplicas do monólito de Tláloc, a artista chega às lojas de souvenir do Aeroporto Internacional da Cidade do México, onde lembra que seguem em andamento as obras para a construção de novo aeroporto. O projeto, iniciado em 2014 no antigo leito do Lago de Texcoco, implicou

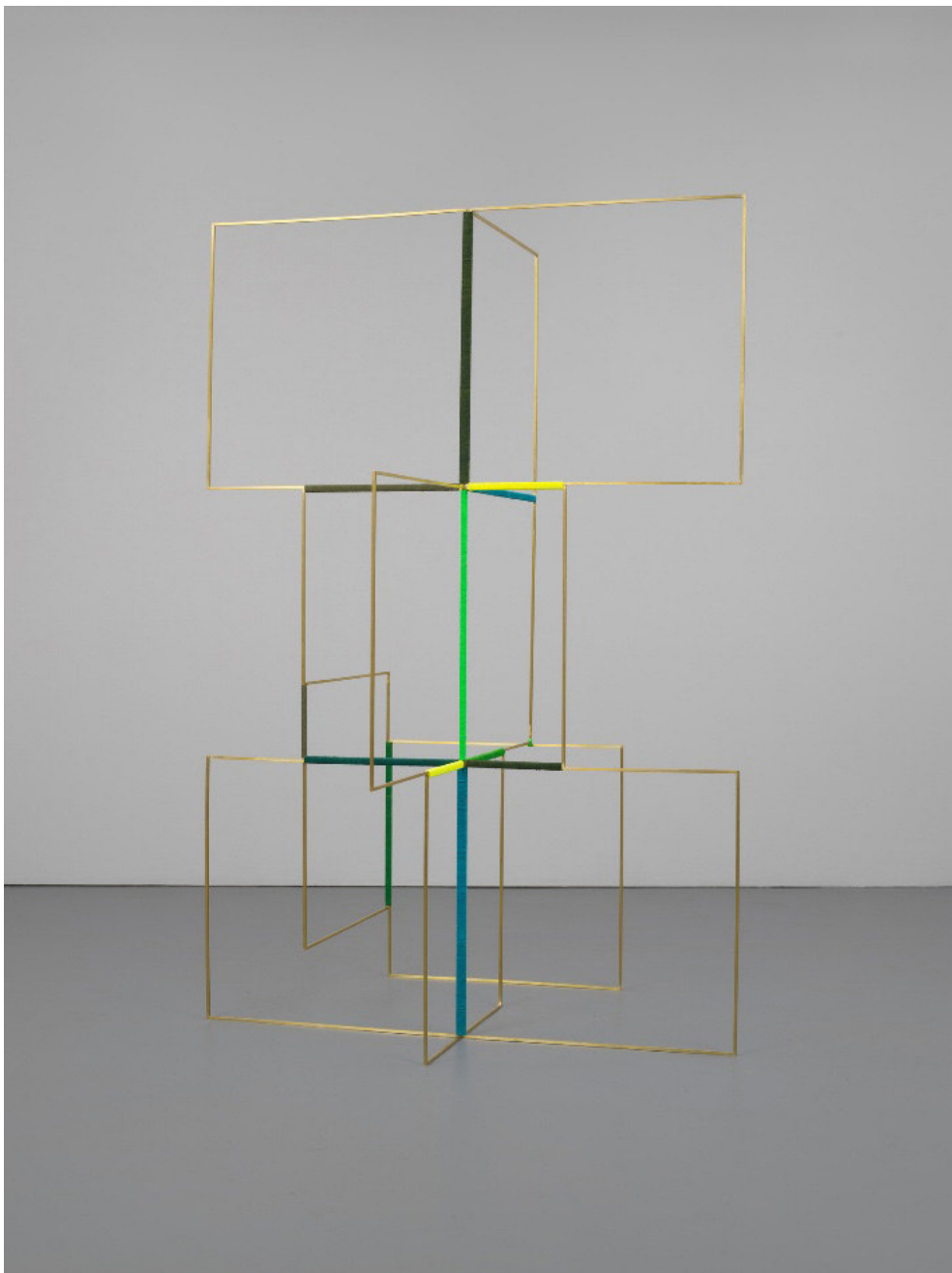


Figura 4. Escultura Tlalicue de Claudia Peña Salinas, 2017. Latão e algodão tingido, 82.9x122.7x122.7 cm.
©Claudia Peña Salinas, cortesía Embajada, San Juan, Puerto Rico.

a drenagem do que restava desse ecossistema para viabilizar sua construção². A artista recorda que foi justamente sobre esse antigo sistema lacustre que os mexicas fundaram, guiados pelo mito da águia pousada sobre um cacto com uma serpente no bico, Mexico-Tenochtitlán, um dos *altépetl* mexicas.

Próximo ao *Altépetl*

O *altépetl* era uma entidade política fundamental para a maioria dos povos mesoamericanos (Navarrete Linares, 2012; Arnould M., 2016). Funcionavam como uma espécie de cidade-estado independente, com governo próprio, além de traços culturais e étnicos que os diferenciavam entre si. A designação mexica para essa organização política significa água/montanha, *atl/tepetl* em náuatle. Similar ao referido anteriormente, na análise do fragmento central do mural de *Tlalocan*, a formulação desse par indissociável alude aos

dos elementos naturales que eran indispensables para la vida de cualquier pueblo: un manantial o fuente de agua para beber y regar los cultivos, y una montaña sagrada que era el “corazón del pueblo”, donde vivía su dios patrono y también los antepasados de la población. Agua y cerro simbolizaban la identidad de la entidad política, así como su continuidad en el tiempo” (Navarrete Linares, s.d.).

Para a reflexão proposta neste texto, é relevante destacar dois aspectos vinculados ao conceito de *altépetl*: um de natureza mitológico-simbólica e outro relacionado especificamente a Mexico-Tenochtitlán, de caráter técnico-tecnológico. Segundo Contel (2016), com base em hipóteses fundamentadas em diversas fontes de culturas originárias e registros coloniais, o *Tlalocan* seria o *altépetl* original, o arquétipo. Trata-se da montanha-água de onde fluem todos os rios que irrigam os demais *altépetl*. O autor observa que a abundância, fertilidade, alegria e o ócio característicos da riqueza do *Tlalocan* tornaram-se referência ideal para qualquer governante que almejasse oferecer bem-estar ao seu povo: “La complementariedad de los elementos tierra y agua es la que hace la riqueza de las montañas, es la condición *sine qua non* para conseguir una producción agrícola abundante necesaria para cualquier asentamiento humano” (Contel, 2016, p. 93). Essa perspectiva também aponta para a concepção de equilíbrio entre cultura e natureza como princípio fundamental para a sustentação da vida.

Por outra parte, como observa Claudia Peña Salinas em seu vídeo, Mexico-Tenochtitlán constituía-se como um dos *altépetl* em que estavam organizados os mexicas, o mais poderoso que, paulatinamente, consolidou-se como a entidade

2 Por fim, pressionado por protestos e críticas públicas que denunciavam os impactos ambientais e sociais do projeto, o aeroporto foi oficialmente cancelado em 2018, após uma consulta popular. Posteriormente, a área foi transformada no Parque Ecológico Lago de Texcoco, visando restaurar o ecossistema e oferecer espaços de lazer e educação ambiental para a população.

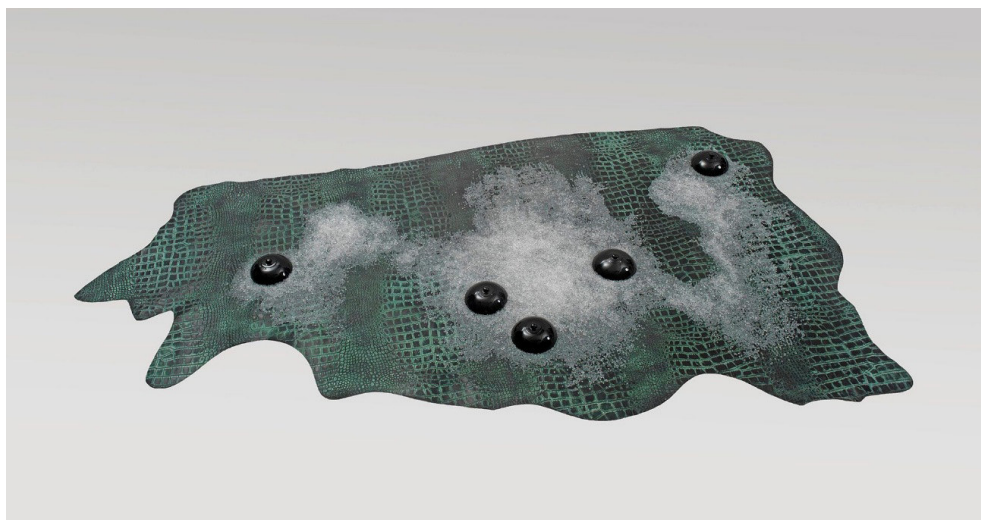


Figura 5. Altepetl, 2018. Obra da artista Stefania Strouza, da série *She of the Jade Skirt*. Pele sintética de crocodilo, obsidiana, contas de sílica, resina. 200x100cm. Disponível em: <https://www.stefaniastrouza.com/sheofthekjadeskirt>. Acesso em: 18 jun. 2025.

hegemônica na região por meio de alianças e conquistas de outros *altépetl* do altiplano central, estendendo sua influência posteriormente por quase toda zona mesoamericana (Navarrete Linares, s.d.). Os primórdios dessa trajetória remontam ao assentamento dos mexicas sobre um ilhote no sistema lacustre de Texcoco. A partir do desenvolvimento e aplicação de tecnologias sofisticadas para o aproveitamento dos recursos locais, tornaram possível a criação de terras férteis para cultivo – como as chinampas –, sistemas de transporte e comunicação por canais e pontes, além de técnicas de cimentação capazes de sustentar construções monumentais.

Na intersecção entre as dimensões simbólica e tecnológica que estruturavam o conceito de *altépetl*, artistas e projetos de arquitetura contemporâneos têm buscado resgatar e reinterpretar formas alternativas e sustentáveis de exploração dos recursos naturais. Ao retomar essas cosmovisões, os trabalhos contemporâneos propõem imaginar novas possibilidades de habitar o mundo, em contraste com os modelos extrativistas próprios do modelo de produção capitalista.

Durante uma residência na Cidade do México, entre os meses de março e junho de 2018, a artista de origem grega Stefania Strouza iniciou uma reflexão sobre a origem e evolução da cidade em relação à água, ao extrativismo colonial e à crise climática. Um dos aspectos que chamou sua atenção foi o afundamento gradual da cidade, resultado, entre outros fatores, da exploração contínua e excessiva dos recursos hídricos devido ao intenso desenvolvimento urbano (Reséndiz, Auvinet, Méndez, 2016). A partir dessa pesquisa, Strouza criou a série *She of the Jade Skirt*, que remete ao significado em náuatle do nome da

divindade Chalchiuhtlicue – “aquela com a saia de jade”. O jade, por sua vez, foi um mineral de grande importância ritual, política e econômica para as civilizações mesoamericanas (Filoy Nadal, 2015).

A paleta de verdes e azuis do jade foi escolhida por Strouza para dar forma a uma pele sintética de crocodilo, que funciona como base escultórica de uma das obras da série, intitulada *Altepetl* (Figura 5). Embora a artista não explicita essa associação, é difícil ignorar a evocação de uma antiga cosmologia maia, segundo a qual o mundo repousava sobre as costas de um imenso crocodilo ou lagarto que flutuava sobre uma grande lagoa (Estrada Peña, 2015). Sobre essa superfície simbólica – meio mapa, meio pele – são depositadas pérolas de sílica, formando um traçado que remete à configuração do sistema lacustre original do Vale do México, que dominava a paisagem antes de ser sistematicamente drenado durante a colonização. Hoje, esse mesmo material está associado a processos industriais de secagem, intensificando visualmente a noção de esvaziamento e perda ambiental, vinculados com a subsidência – o afundamento gradual da superfície do solo, mencionado anteriormente.

Em contraponto, os seios moldados em obsidiana –rocha vulcânica nativa da região, tradicionalmente ligada a Tezcatlipoca, divindade mexica associada à noite, aos conflitos e ao caráter dual– introduzem outra camada simbólica. Para além de marcar a geografia vulcânica que cerca a Cidade do México, essas formas também carregam uma carga crítica contemporânea: tornam-se referências explícitas à violência de gênero e aos feminicídios que persistem de forma alarmante no México atual. A obra, assim, entrelaça tempos, mitos e feridas abertas do presente por meio de uma estética densa em significados.

Como última aproximação e imprimindo uma nota de atualidade, é necessário mencionar o projeto selecionado pelo Governo do México para representar o país na 19ª Bienal Internacional de Arquitetura de Veneza inaugurada no dia 10 de maio de 2025. A proposta geral da edição, intitulada *Intelligens. Natural. Artificial. Collective* se concentra em alertar sobre a necessidade urgente de adaptação da prática arquitetônica com a combinação equilibrada dos diferentes tipos de inteligência –natural, artificial e coletiva– para enfrentar-se as novas exigências de um mundo alterado pelo desastre climático (Ratti em Biennale Architettura, 2025). Atendendo a esta convocatória, o pavilhão mexicano apresenta o projeto *Chinampa Veneta*, com curadoria de José María Bilbao Rodríguez e produzido por um coletivo de arquitetos e arquitetas³.

3 O coletivo Chinampa Vendeta está formado Estudio Ignacio Urquiza y Ana Paula de Alba, Estudio María Marín de Buen, ILWT, Locus, Lucio Usobiaga Hegewisch & Nathalia Muguet, Pedro&Juana, Aldo Urban, Ana Paula de Alba, Ana Paula Ruiz Galindo, Andrea Mejía, Diego Manzano, Emilio M. Frausto, Federico de Antuñano, Ignacio Urquiza Seoane, Isabel Brocado, Jachen Schleich, Javiera Elicer, Lucio Usobiaga Hegewisch, Lucero Chaires, María Marín de Buen, Martina Duque, Mecky Reuss, Michela Lostia di Santa Sofia, Miguel Ángel Vega Ruiz, Nathalia Muguet, Paulina García Ortíz, Rodrigo Huesca, Sana Frini, Santiago Sitten, Shantal Gabriela Haddad Gómez, Xavier Delgado González, Yavanna Latapí.



Figura 6. Vista do pavilhão do México na 19ª Bienal Internacional de Arquitetura de Veneza, com a instalação *Chinampa Veneta*, 2025. Disponível em: <https://arquine.com/obra/chinampa-veneta-pabellon-de-mexico-en-la-bienal-de-venecia/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

Chinampa Veneta é uma instalação que reinterpreta o sistema agrícola milenar das chinampas, tecnologia agrícola implementada pelos povos mesoamericanos e ainda praticada em Xochimilco, ao sul da Cidade do México. Este método, que integra paisagem, infraestrutura e técnica, é transportado simbolicamente para Veneza, onde é ativado em um ambiente urbano emblemático. As chinampas são ilhas artificiais, normalmente retangulares, construídas em lagos rasos, feitas de camadas de sedimentos e vegetação. Não se sabe com exatidão sua origem, mas considera-se que seu uso se estendeu durante o período pós-clássico, principalmente implementadas pelos mexicas (Rodríguez De Leija, 2021). Funcionam como um sistema sustentável e simbiótico, devido a diversas características, principalmente a integração na prática de todos os recursos que utilizam: a água, o solo, os cultivos, o microclima e o espaço; a integração do trabalho familiar e coletivo; e o uso continuado de um sistema tecnológico ancestral que se pode entender como um campo de resistência (González Carmona e Torres Valladares, 2014).

A proposta *Chinampa Veneta*, no pavilhão do México localizado no Arsenale, inclui a construção de uma chinampa viva (Fig. 6) que une a prática mesoamericana

da *milpa*⁴ com a *vite maritata*⁵, – sistema agrícola tradicional da região de Veneza. Outra proposta apresentada no pavilhão consiste em uma chinampa que flutua simbolicamente na lagoa veneziana, atuando como ponte entre cultura, arquitetura e imaginação. O vídeo e as imagens de uma chinampa de vegetação exuberante flutuando pelos canais venezianos – emulando o *Teatro del Mondo* de Aldo Rossi, que navegou essas mesmas águas em 1980 – evocam o fato de que, assim como Xochimilco, Veneza foi construída sobre um sistema lacustre. Ambas são reconhecidas como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO e, embora em escalas distintas, enfrentam desafios semelhantes: da crise climática ao processo acelerado de gentrificação impulsionado pelo turismo massivo. *Chinampa Veneta* propõe um modelo de futuro enraizado no passado, que valoriza o solo, os ciclos da água e os saberes ancestrais como fundamentos para a regeneração ecológica e social.

De volta a *Tlalocan*

O retorno a *Tlalocan*, enquanto metáfora e proposta estética-política, atravessa as obras analisadas neste ensaio. Diversas obras atuais, entre as analisadas de Claudia Peña Salinas e Stefania Strouza, junto ao coletivo responsável por *Chinampa Veneta*, acionam divindades, mitos e saberes ancestrais mesoamericanos não como meros referentes históricos, mas como ferramentas epistemológicas para imaginar futuros alternativos. Mais do que resgatar Tláloc ou Chalchiutlicue como símbolos do passado, suas obras reativam seus sentidos arquetípicos para refletir sobre a regeneração ecológica e social, evocando o *Tlalocan* não como um paraíso distante, mas como horizonte possível: lugar de abundância, de equilíbrio entre ciclos naturais e de vida que sempre germina.

Ao dialogarem com práticas territoriais de resistência, essas proposições constroem articulações entre ancestralidade e contemporaneidade frente aos desafios sociopolíticos e ambientais da atualidade. Peña Salinas transforma Tláloc em figura nômade, dispersa entre arquivos, monumentos e reproduções, enquanto Strouza investiga o colapso geológico da Cidade do México como sintoma de um extrativismo hídrico insustentável. Já *Chinampa Veneta* propõe uma reinterpretação das tecnologias agrícolas ancestrais, criando um dispositivo flutuante que, longe de representar um simples transplante cultural, funciona como ponte simbólica entre paisagens lacustres e culturas conectadas pela água. Trata-se, em todos os casos, de uma revalorização dos saberes locais frente à

4 A milpa é um sistema agrícola tradicional utilizado principalmente pelos povos indígenas do México e América Central que intercala o cultivo de milho, feijão e abóbora, entre outras culturas, em uma prática consorciada que favorece a biodiversidade, a fertilidade do solo e a sustentabilidade a longo prazo (Aino, et.al. 2021).

5 A vite maritata é um sistema tradicional da região de cultivo agroflorestal originário da região do Vêneto, e de outras regiões da Itália, no qual a videira é cultivada em associação com árvores frutíferas ou outras espécies arbóreas.

lógica hegemônica do progresso desvinculado da natureza.

Diante do colapso climático, das desigualdades territoriais e do esgotamento dos modelos dominantes de desenvolvimento, essas criações propõem imaginar o *Tlalocan* como um princípio –não apenas um destino espiritual, mas uma prática cotidiana de cultivo, resistência e alegria. Ao integrar mitologia, ativismo e ecologia, elas apontam caminhos para um mundo mais fértil e habitável, onde os saberes originários voltam a ter lugar central na criação de alternativas sustentáveis, sensíveis e coletivas.

Referências

AINO, Vittoria et al. **Milpa**: pueblos de maíz. Diversidad y patrimonio biocultural de México. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2021.

BIENNALE Architettura 2025. **Intelligens**. Natural. Artificial. Collective. 2025. Disponível em: <https://www.labiennale.org/en/news/biennale-architettura-2025-intelligens-natural-artificial-collective>. Acesso em: 24 mai. 2025.

ARNAULD, M. Charlotte. Agua-cerro, ideología y realidades en el área maya. **Americae** [online], Altepétl, n. 1, 2016. Disponível em: <https://americae.fr/dossiers/altepétl/agua-cerro-ideologia-realidades-area-maya/>. Acesso em: 24 mai. 2025.

ARQUINE. **Chinampa Veneta**: Pabellón de México en la Bienal de Venecia. Disponível em: <https://arquine.com/obra/chinampa-veneta-pabellon-de-mexico-en-la-bienal-de-venecia/>. Acesso em: 24 mai. 2025.

ARTISHOCK. **Claudia Peña Salinas**: Tezcatlocan. 2018. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2018/12/07/claudia-pena-salinas-tezcatlocan/>. Acesso em: 21 mai. 2025.

CASO, Alfonso. **Informe sobre las exploraciones verificadas en Teotihuacán, México, República Mexicana, en el año de 1942**. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1942.

CHAVERO, Alfredo. El monolito de Coatlinchán. Discusión arqueológica. **Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia**, v. 2, n. 1, p. 281–305, 1903. Disponível em: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/6616>. Acesso em: 24 mai. 2025.

CARMONA, Emma González; TORRES VALLADARES, Cynthia Itzel. La sustentabilidad agrícola de las chinampas en el Valle de México: caso Xochimilco. **Revista Mexicana de Agronegocios**, v. 34, 2014, p. 699–709. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14131514005>. Acesso em: 24 mai. 2025.

CONTEL, José. Tlalloc-Tlallocan: el altepetl arquetípico. **Americae. European Journal of Americanist Archaeology**, Altepetl, n. 1, 2016, p. 89–103. Disponível em: <https://hal.science/hal-02045545>. Acesso em: 24 mai. 2025.

ESTRADA PEÑA, Canek. Anima' ri cho, anima' ri plo: espíritu de la laguna, espíritu del mar. Acerca del día Imox entre los k'iche'. **Estudios de Cultura Maya**, v. 45, 2015, p. 191–224.

FILLLOY NADAL, Laura. El jade en Mesoamérica. **Arqueología Mexicana**, v. 23, n. 133, maio-junho 2015, p. 30–36.

FUENTE, Beatriz de la. Tepantitla. In: FUENTE, Beatriz de la, et.al (eds). **La pintura mural prehispánica**. Teotihuacán, Tomo I. México: UNAM, 2001. p. 139.

HEREDIA GUILLÉN, Víctor Francisco. **Las zonas arqueológicas con mayor afluencia turística y sus condiciones actuales (El caso de El Tajín, Veracruz)**. 28 nov. 2024. Disponível em: <https://www.inah.gob.mx/inah-del-futuro/foros-inah/las-zonas-arqueologicas-con-mayor-afluencia-turistica-y-sus-condiciones-actuales-el-caso-de-el-tajin-veracruz>. Acesso em: 21 mai. 2025.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. Nota sobre la fusión y la fisión de los dioses en el Panteón mexica. **Anales de Antropología**, v. 20, n. 2, 2009. DOI: <10.22201/ia.24486221e.1983.2.628>. Disponível em: <https://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/628>. Acesso em: 23 mai. 2025.

LÓPEZ-AUSTIN, Alfredo; LÓPEZ LUJÁN, Leonardo. **El pasado indígena**. Fondo de Cultura Económica, 2001.

LÓRENTE FERNÁNDEZ, David. El monolito de Tláloc de San Miguel Coatlinchán y su traslado al Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México. Perspectivas de los graniceros ante una piedra 'viva'. **Revista de Folklore**, n. 503, 2024, p. 63–70.

MAGALONI, Diana. El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y técnica. In: FUENTE, Beatriz de la (ed.). **La pintura mural prehispánica. Teotihuacán**, Tomo II. México: UNAM, 2001. p. 187.

NAVARRETE LINARES, F. **El Altépetl**. México: Noticonquista. Disponível em: <http://www.noticonquista.unam.mx/amoxltli/765/744>. Acesso em: 23 mai. 2025.

NAVARRETE LINARES, F. **Los orígenes de los pueblos indígenas del valle de México**. Los altépetl y sus historias. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2012.

PEÑA SALINAS, Claudia. **Tlachacán**. [S.l.]: 2017. Vídeo (18 min). Disponível em: <https://vimeo.com/288720272>. Acesso em: 21 mai. 2025.

PUGLIESE, Fiona. Nuevas reflexiones sobre el proceso de fusión de los dioses mexicas. Chalchiuhtlicue, un estudio de caso. **Estudios de cultura Náhuatl**, n. 62, 2021, p. 143–186.

QUINTERO HERNÁNDEZ, Jennie Arlette. Una “constelación simbólica”: cueva-montaña-manos-agua, en Tepantitla, Teotihuacán. In: LINCE CAMPILLO, Rosa María; AMADOR BECH, Julio (Coord.). **Horizontes de interpretación: la hermenéutica y las ciencias humanas**, Tomo II. México: UNAM, 2013. p. 251–274.

RAMOS MUÑOZ, Sarai. La representación del Axis Mundi en los Templos Montaña de Amerindia. In: SOLANILLA DEMESTRE, Victòria (ed.). **Segundo Congreso Internacional de Iconografía Precolombina**. Actas. Lincoln, Nebraska: Zea Books, 2024.

RESÉNDIZ, Daniel; AUVINET, Gabriel; MÉNDEZ, Édgar. **Subsidencia de la Ciudad de México: un proceso centenario insostenible**. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Ingeniería, 2016.

RODRÍGUEZ DE LEIJA, Miguel Ángel. Las chinampas: historia breve y sus usos. **Bloch. Revista Estudiantil de Historia**, v. 1, n. 1, 2021, p. 64–71. Disponível em: <https://revistabloch.uanl.mx/index.php/b/article/view/24>. Acesso em: 24 mai. 2025.

SAHAGÚN, Bernardino de. **Historia general de las cosas de Nueva España**. México, DF: CONACULTA – Alianza Editorial, 2011. (Original do século XVI).

SAHAGÚN, Bernardino de. **Historia general de las cosas de Nueva España**: Libro III – Los dioses. Tradução e edição moderna por Proyecto Florentino. 2023. Disponível em: [https://traducciondelcodiceflorentino.com/....](https://traducciondelcodiceflorentino.com/...) Acesso em: 21 mai. 2025.

URIARTE, María Teresa. Tepantitla, el juego de pelota. In: FUENTE, Beatriz de la, et.al. (eds.). **La pintura mural prehispánica**. Teotihuacán, Tomo II. México: UNAM, 2001.

WICKE, Charles R. Los murales de Tepantitla y el arte campesino. **Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia**, v. VIII, 1954, p. 117–122.

Renata Ribeiro dos Santos

Professora Associado do Departamento de História da Arte e Musicologia da Universidade de Oviedo. Doutora em História pela Universidade de Granada (bolsa de Formação Docente Universitária, menção internacional, prêmio extraordinário de doutorado). Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2859689495901072>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2008-1579>