



**Paula Guerra
Sofia Sousa
(Eds.)**

EPISTEMOLOGIAS EXPANDIDAS

EXPANDED EPISTEMOLOGIES

Paula Guerra

Sofia Sousa[Eds.]



Design e Capa: Rui Saraiva

Artwork : Esgar Acelerado

Revisão: Erika Rodrigues e Sofia Sousa

Primeira publicação: Agosto 2026

[First Published: August 2026]

Universidade do Porto. Faculdade de Letras

[University of Porto. Faculty of Arts and Humanities]

Porto, Portugal

ISBN: 978-989-9193-59-8

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-9193-59-8/epi>

Todo o conteúdo apresentado nos textos é de exclusiva responsabilidade dos seus autores. As ideias apresentadas não representam necessariamente a opinião dos editores.

[Suporte: Eletrónico]; [Formato: PDF / PDF/A]

Atribuição CC BY 4.0. International.

Este livro é licenciado sob um **Creative Commons Attribution 4.0. International License** (CC BY 4.0). É permitido partilhar, redistribuir, adaptar, transformar e construir o conteúdo deste livro. Os créditos apropriados devem ser atribuídos aos autores e editores.

Mais informação: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

All the content presented in texts are solely the responsibility of the authors. The ideas presented do not necessarily represent the opinion of the editors.

Attribution CC BY 4.0. International.

This book is licensed under a **Creative Commons Attribution 4.0. International License** (CC BY 4.0). It is allowed to share, redistribute, adapt, remix transform and build upon the content of this book. The appropriate must be given to the authors and editors.

More information: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



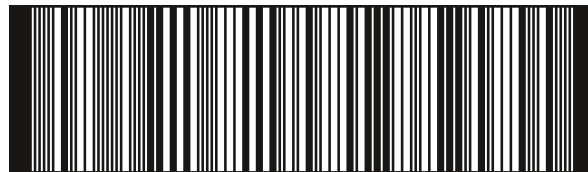
Paula Guerra

Sofia Sousa[Eds.]

C82025-[P.G./s.s.]

ÍNDICE

INDEX



ARTE, CONHECIMENTO E MUDANÇA SOCIAL. A ARTE DE ATRAVESSAR FRONTEIRAS.....	2
ART, KNOWLEDGE AND SOCIAL CHANGE: ON THE ART OF CROSSING BORDERS.....	2
PARTE I- ARTIVISMO, GÊNERO, CORPOS E TERRITÓRIOS DISSIDENTES.....	11
ARTIVISMO FEMINISTA E ESTRATÉGIAS DE SUBVERSÃO: O MOVIMENTO RIOT GRRRL.....	12
FEMINIST ARTIVISM AND SUBVERSION STRATEGIES: THE RIOT GRRRL MOVEMENT.....	12
NA ENCRUZILHADA DAS LUTAS FEMINISTAS E AMBIENTAIS: UMA CRIATIVIDADE FLORESCENTE	26
AT THE CROSSROADS OF FEMINIST AND ENVIRONMENTAL STRUGGLES: A FLOURISHING CREATIVITY.....	26
DA EXCLUSÃO À RESISTÊNCIA: MULHERES E A BUSCA PELO RECONHECIMENTO NA COMUNIDADE GAMER BRASILEIRA.....	40
FROM EXCLUSION TO RESISTANCE: WOMEN AND THE QUEST FOR RECOGNITION IN THE BRAZILIAN GAMING COMMUNITY.....	40
IMAGINANDO HISTÓRIAS DA ARTE QUEER: O CASO PORTUGUÊS.....	58
IMAGINING QUEER ART HISTORIES: THE PORTUGUESE CASE.....	58
A ARENA CULTURAL DA COMUNIDADE DA MARÉ NO RIO DE JANEIRO COMO LUGAR DE MEMÓRIA: NARRATIVAS CONTRA-HEGEMÔNICAS, RESISTÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL	72
IMAGINING QUEER ART HISTORIES: THE PORTUGUESE CASE.....	72
ETNOGRAFIA DIGITAL E RAP COMO LOCAL DE RESISTÊNCIA TRANSNACIONAL: RAPPERS SÍRIOS NA ALEMANHA.....	90
DIGITAL ETHNOGRAPHY AND RAP AS A SITE OF TRANSNATIONAL RESISTANCE: SYRIAN RAPPERS IN GERMANY.....	90

PARTE II- LUGARES, MEMÓRIAS E PATRIMÓNIOS.....107

ENTRE MANGUE, PELE E TERRITÓRIO: CORPO, MEMÓRIA E MATERIALIDADE NA INSTALAÇÃO NUNCA DEIXOU DE SER RAÍZES.....108

BETWEEN MANGROVE, SKIN AND TERRITORY: BODY, MEMORY, AND MATERIALITY IN THE INSTALLATION NUNCA DEIXOU DE SER RAÍZES.....108

OS SONS DO FIM DO MUNDO? ROCK E CENA MUSICAL INDEPENDENTE NO SERTÃO PARAIBANO (BRASIL, 1989-2010).....124

THE SOUNDS OF THE END OF THE WORLD? ROCK AND THE INDEPENDENT MUSIC SCENE IN THE SERTÃO OF PARAÍBA (BRAZIL, 1989-2010).....124

ENTRE O ARQUIVO VAZIO E A REVOLTA ALGORÍTMICA: INTELIGÊNCIA MAQUÍNICA, MEMÓRIA E INFRAESTRUTURA EM SURVIVAL KIT 15: MEASURES.....138

BETWEEN THE EMPTY ARCHIVE AND THE ALGORITHMIC REVOLT: MACHINIC INTELLIGENCE, MEMORY AND INFRASTRUCTURE IN SURVIVAL KIT 15: MEASURES.....138

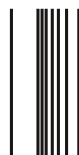
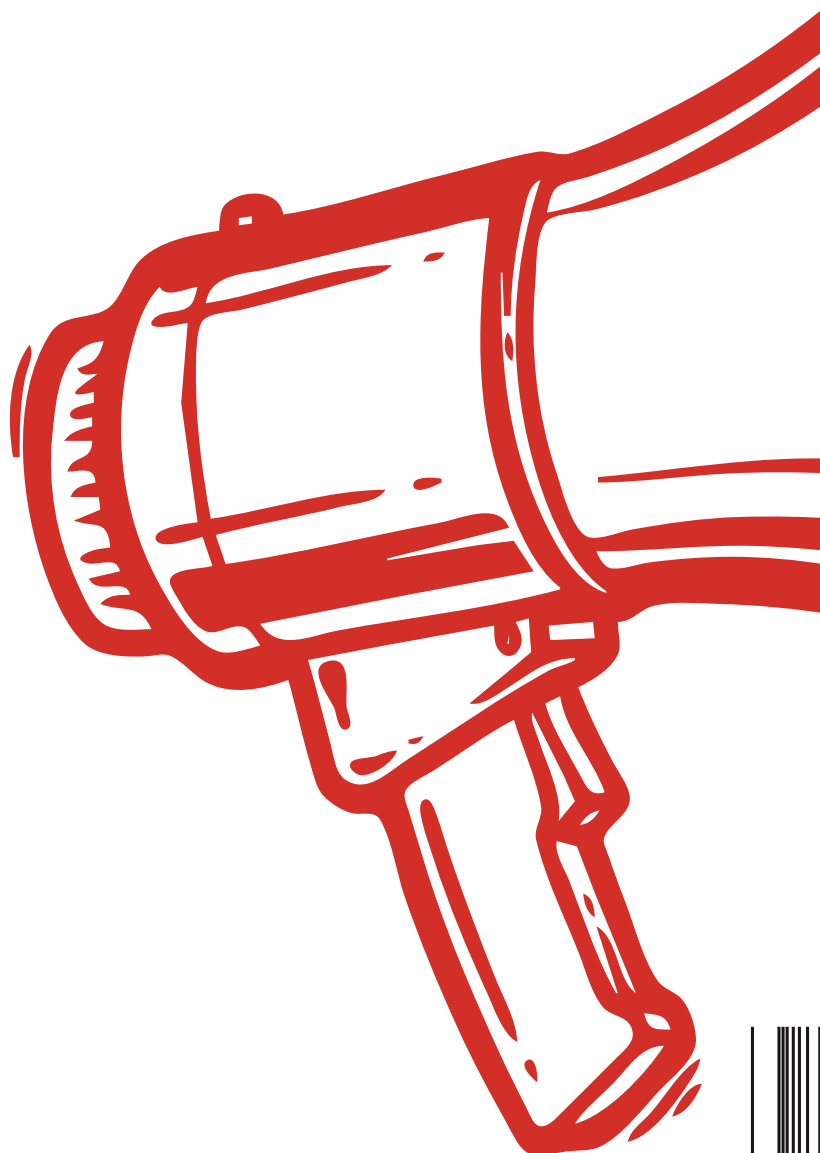
MÃOS QUE FALAM: AS ESCULTURAS SANTEIRAS DE MESTRE DEZINHO.....148

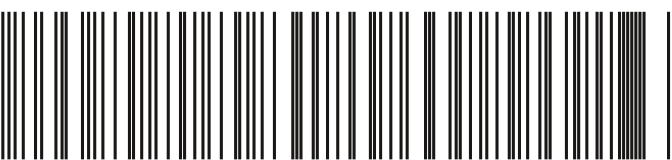
TALKING HANDS: THE SACRED SCULPTURES OF MESTRE DEZINHO.....148

UM DIÁRIO EXTRAVAGANTE: “EU SOU AFONSO HENRIQUES DE LIMA BARRETO”.....164

AN EXTRAVAGANT DIARY: “I AM AFONSO HENRIQUES DE LIMA BARRETO”.....164

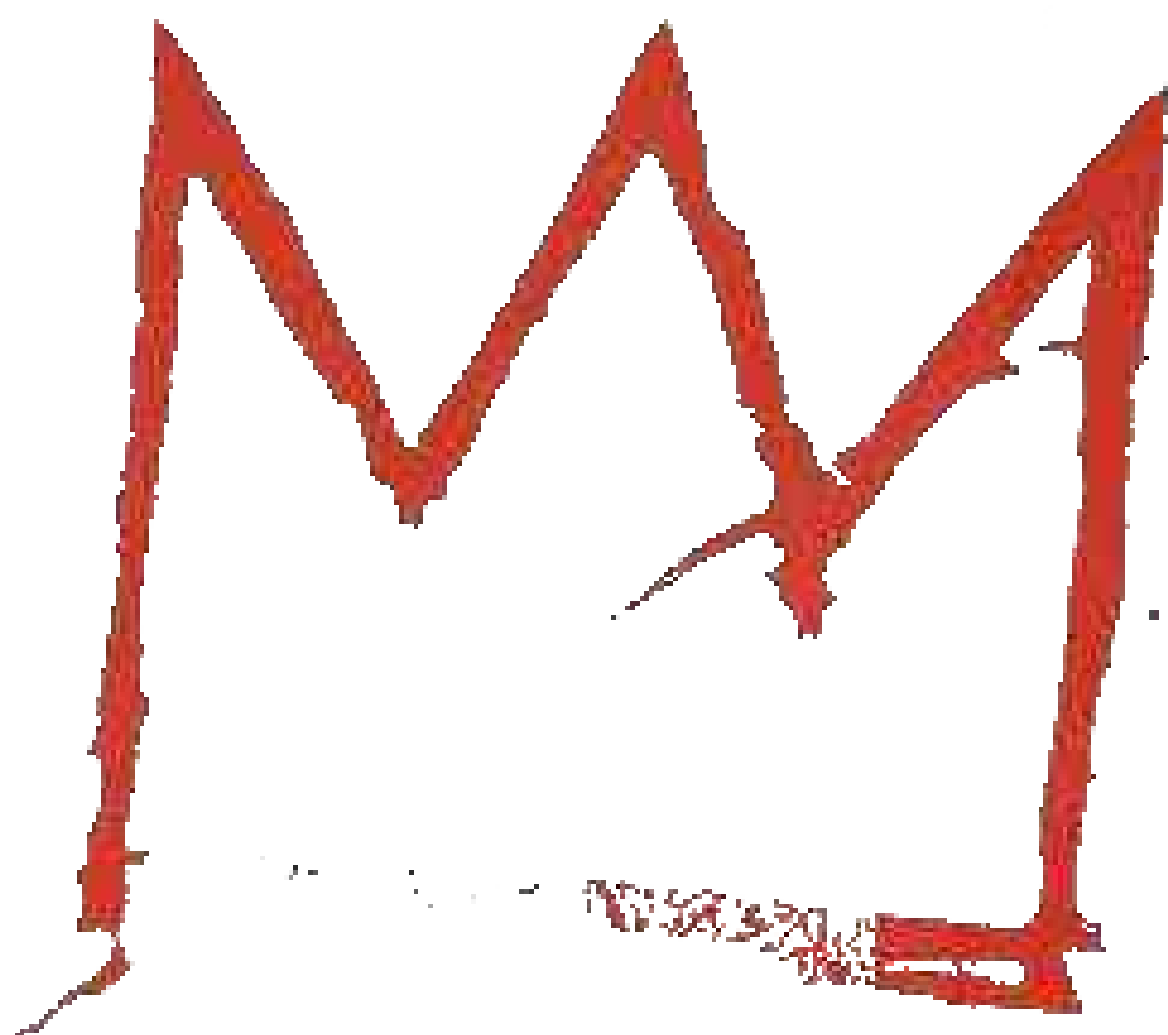
ÍNDICE [BIOGRAFIAS].....176





< NO P.V.P AVAILABLE >



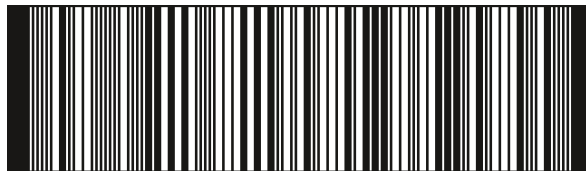


PAULA
GUERRA

SOFIA
SOUSA

Faculdade de Letras da Universidade
do Porto e Instituto de Sociologia
da Universidade do Porto (IS-UP),
Portugal

[82025-[P.G/s.s]]



**ARTE, CONHECIMENTO E MUDANÇA SOCIAL. A ARTE DE
ATRAVESSAR FRONTEIRAS**

**ART, KNOWLEDGE AND SOCIAL CHANGE: ON THE ART OF
CROSSING BORDERS**

Se retomarmos o mote da chamada para trabalhos, aferimos que os campos da investigação das ciências sociais, das artes e das humanidades têm assistido a múltiplas transformações nas últimas décadas, associadas ao desenvolvimento de novas ou renovadas epistemologias e a afirmação de ontologias que desafiam fronteiras, como forma de intervir no mundo e questionar narrativas, imaginários e representações. Disso emerge uma trama complexa de saberes críticos, decoloniais e interseccionais que desafiam as múltiplas expressões das estruturas dominantes do poder, do ser e do saber. Esta mobilidade encontra nas práticas artísticas um lugar privilegiado de elaboração de formas de luta e existência. No emaranhamento da arte, investigação, pedagogia e ação emergem conhecimentos corporificados e rebeldes, capazes de confrontar a articulação complexa de opressões quotidianas e estruturais, tais como classe, género, raça e território.

Então, atravessar fronteiras é a temática que parece unir todos os capítulos aqui patentes. Por um lado, ultrapassam a fronteira que separa a teoria da prática, a arte da ciência e a investigação da ação. Se recuperássemos os contributos do Nêgo Bispo (2023), poderíamos dizer que estas incursões são um gesto de confluência, ou seja, um movimento através do qual saberes, práticas e aspirações se juntam sem se anularem. Esta foi a aposta epistemológica deste livro.

Autores como Brambilia (2015) realçam a existência, no campo académico, de uma etimologia das paisagens das fronteiras [borderscapes], na medida em que esse próprio conceito capta a constante natureza evolutiva das fronteiras como um local que dá aso a espaços relacionais que se movimentam através de atores sociais, suas práticas e seus imaginários. Além disso, este conceito de paisagens fronteiriças encerra em si mesmo uma pluralidade de lugares e de vozes, incluindo aquelas que tendem a ser excluídas, mas que resultam da experiência vivencial e subjetiva da fronteira quotidianamente. Aliás, para Brambilia (2025, p.23-24), as fronteiras são locais complexos de interação que originam "paisagens fronteiriças hegemónicas", bem como "paisagens fronteiriças contra-hegemónicas" onde o poder é contestado ou subvertido

As ciências sociais e os campos artísticos na sua pluralidade, nas últimas décadas, têm assistido a uma reconfiguração profunda daquilo que é considerado conhecimento científico válido, bem como temos vindo a assistir a mudanças – extremamente positivas, ainda que deficitárias – na luta pela mudança de quem pode produzir conhecimento científico. Desta feita, a perspetiva decolonial (Mignolo & Walsh, 2018; Quijano, 2000), em relação com um mapa plural de leituras feministas e interseccionais (Crenshaw, 2013; Lugones, 2019), tem vindo a expor esta parcialidade de um suposto cânone que se quis fazer universal e neutro, sendo profundamente segregador. Então, contra as fantasias do olhar e do senso comum, a academia, hoje, preocupa-se em larga medida com a reivindicação de um saber que é localizado (Haraway, 1995). Desta feita, apesar de sabermos que todo o tipo de conhecimento é situado, corporificado e atravessado por um conjunto vasto de relações de poder, também aferimos que é precisamente nessa tensão que reside a sua força crítica.



Dentro deste enquadramento, defendemos que a prática artística deixa de ser um objeto passivo de análise, para se tornar numa forma de conhecer e comunicar o mundo, mas também com o outro. A este respeito, a investigação e os métodos baseados nas artes, a investigação-ação, as metodologias participativas e de intervenção comunitária, bem como a própria investigação artística, têm vindo a demonstrar, sucessivamente, que o rigor científico e o envolvimento social não apenas são compatíveis, como se potenciam mutuamente (Bhattacharya, 2019; Strand et al., 2022).

Com a organização e produção deste livro, percebemos a emergência sistemática de conhecimentos e práticas que visam a mudança, a rutura e uma releitura do social: as artes de combate, o COMbART. Nesta trama de lutas e de reivindicações, vemos confrontos com opressões várias que articulam eixos como a classe social, o género, a raça e o território. Os capítulos que de seguida apresentamos, cartografam estas tensões. Assim, estes capítulos provêm de geografias, disciplinas e linguagens diversas, nomeadamente da sociologia da música à história da arte, da instalação à escrita de si, do videojogo à escultura devocional, do fanzine ao *site-specific*.

A primeira parte deste livro reúne, sobretudo, capítulos que tomam o género e as suas sexualidades dissidentes como categorias analíticas, bem como retratam a criatividade como um dispositivo de resistência. Se o ativismo se define pela fusão entre arte e ativismo (Raposo, 2015; Guerra & Campos, 2023), é no terreno feminista e queer que essa fusão revela com maior nitidez o seu potencial subversivo o corpo torna-se, ele próprio, território de luta e dispositivo político (Sousa, 2025; Guerra, 2025).



Então, Diana Loureiro, no seu capítulo, recua aos anos 1990 para mostrar como a música punk, os fanzines, a performance e a estética DIY (do-it-yourself) se articularam num repertório de contestação ao sexismo da cena artístico-musical punk e da sociedade. O gesto do Girls to the Front! condensa o argumento do capítulo, nomeadamente a necessidade de reorganização do espaço público como uma forma de reconfiguração das relações de poder. Por seu turno, Odessa Mourier propõe um repertório das práticas criativas dos movimentos ecofeministas que vão desde as performances aos têxteis, das artes visuais à poesia. A autora identifica três linhas de convergência, mais especificamente a não-hierarquia das formas criativas, a dimensão participativa e a centralidade das emoções que, por seu turno, desenham uma práxis simultaneamente estética e política, capaz de colocar a vida no centro da luta.

Dando continuidade à linha temática, Catherine Moura transporta a mesma questão para o ambiente digital. A partir do Projeto Lótus e à luz de autoras feministas de referência, Moura demonstra como a misoginia na cultura *gamer* é sistémica — mediada por agências humanas e não-humanas — e como a mobilização online das jogadoras se constitui numa prática feminista contemporânea de ocupação e proteção de espaços.

Concomitantemente, João Góis denuncia a (des)sexualização sistemática da historiografia da arte em Portugal, ao passo que nos mostra como um cânone nacionalista e formalista silenciou as sexualidades dissidentes, mesmo aquelas que foram historicamente documentadas e, dessa forma, propõe, em diálogo com a teoria queer, o desenho das bases para uma história da arte que reconheça o silêncio não como ausência, mas como forma de inscrição.

Avançando, Gianne Chagastelles, parte de uma narrativa autobiográfica para ler a Areninha Cultural da Maré como um espaço de educação informal, de resistência e de transformação social. A Praça da Paz e o seu memorial das vítimas surgem, à luz de autores como Nora e Foucault, como uma heterotopia de resistência que inverte simbolicamente o estigma do território. Alia Rabio utiliza a etnografia digital para examinar como rappers sírios utilizam letras e plataformas online para articular o que pode ser ouvido como "paisagens sonoras do exílio", transformando a música num trabalho de memória e crítica política.

A segunda parte do livro desloca o seu foco para o lugar. Nela, a arte e a cultura aparecem ancoradas em territórios plurais, que são periféricos, esquecidos, mas também centrais e que funcionam como um mecanismo de produção de memória e de pertença. Convocando a noção de lugares de memória (Nora, 1993) e as artes de fazer do quotidiano (Certeau, 1994), estes capítulos que compõe esta segunda parte do livro, mostram como comunidades subalternizadas reinventam o uso do espaço e narram histórias contra-hegemónicas. Então, voltamo-nos para os processos

de construção da figura do artista e de legitimação cultural, em registos atravessados pela questão de quem tem direito ao reconhecimento. Da arte popular devocional à escrita íntima, estes capítulos interrogam como uma vida e uma obra se inscrevem na memória cultural, abrindo o livro para a fronteira tecnológica.

João Cóser analisa, na posição de artista-pesquisador, a sua instalação, tensionando os limites do *site-specific* e da fenomenologia clássica, e em diálogo com autores como Krenak, Ingold e Merleau-Ponty, bem como nos mostra como terra, lâ e luz tornam sensível um território submetido a apagamento ambiental, não como uma paisagem restituída, mas como uma falha de tradução e fricção ecológica. Lais Rabello de Andrade, por seu turno, analisa duas obras do festival Survival Kit 15: Measures. Do tear de Jacquard à multidão simulada, da biblioteca esvaziada aos servidores expostos, e em diálogo com a crítica institucional, mostra como a inteligência maquínica reorganiza a memória, não como uma ferramenta neutra, mas como uma infraestrutura contraditória através da qual o conhecimento é disputado.

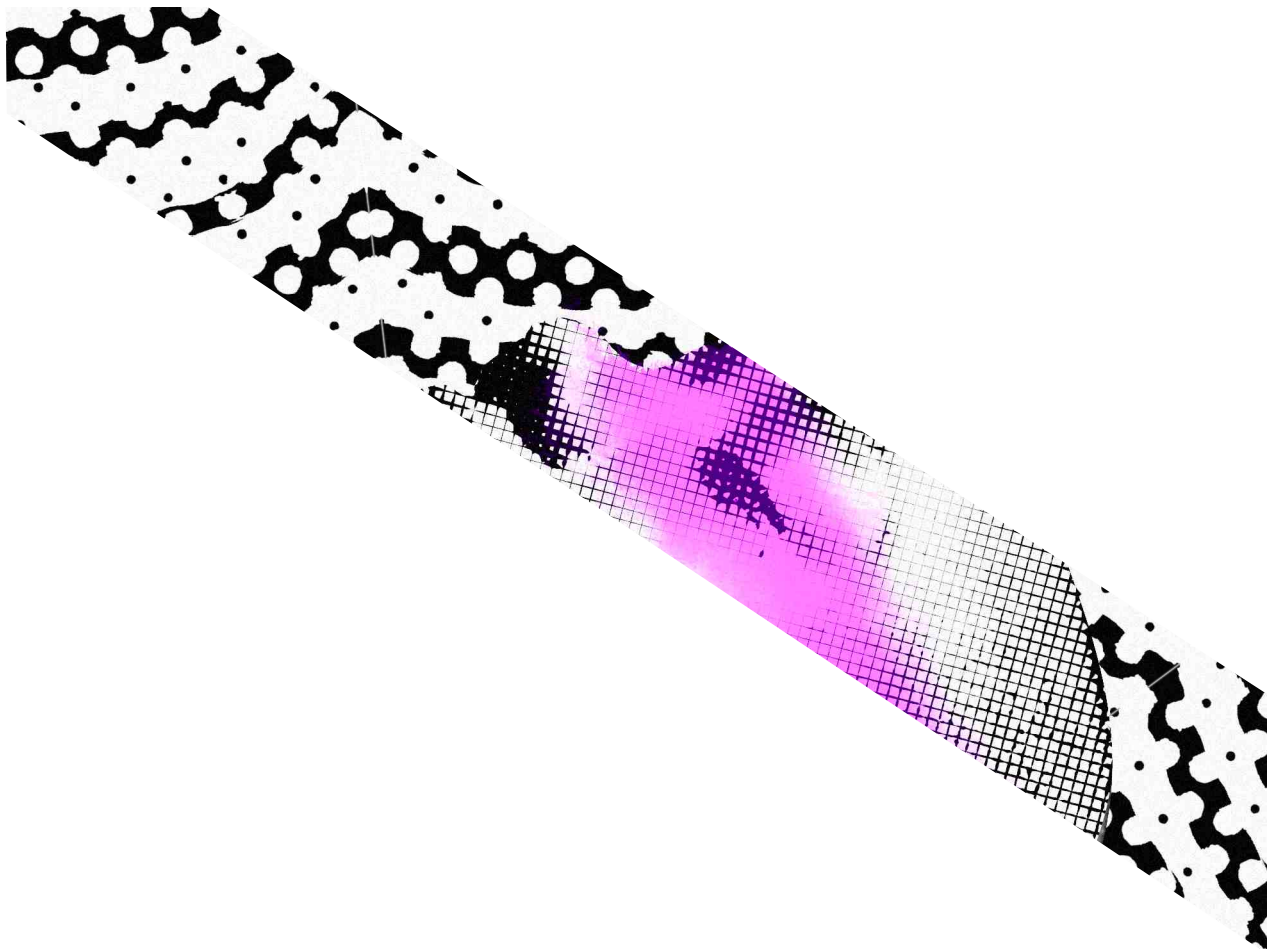


Francisco Didier Guedes Albuquerque Júnior, mapeia a cena rock de Cajazeiras entre 1989 e 2010. Mobilizando o conceito de cena, reconstitui espaços de sociabilidade que vão do NEC à antiga estação ferroviária ressignificada, ao Cajá Rock e a fusão entre o baião e o rock que deu ao sertão uma sonoridade multifacetada, a contrapelo dos discursos que o queriam homogêneo. Rosalina de Souza Rocha da Silva e Gabriel Rocha da Silva, analisam três obras do santeiro piauiense à luz da semiótica plástica e do reconhecimento da arte santeira como patrimônio cultural do Brasil. O Cristo caboclo, esculpido à revelia do naturalismo, condensa a tese do capítulo: a mão como órgão da cultura e a arte popular como afirmação identitária de uma região. Willians Alves da Silva e Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz, percorrem a escrita de si do escritor brasileiro entre 1903 e 1922. A partir do Diário Íntimo e da correspondência, os autores reconstituem o processo de “construção do eu” de um sujeito atravessado pela raça, pela classe e pelo desencontro entre o destino sonhado e o destino imposto na Primeira República. Assim, convidamos o leitor a percorrer as pontes que entre estes capítulos se desenham.

Referências

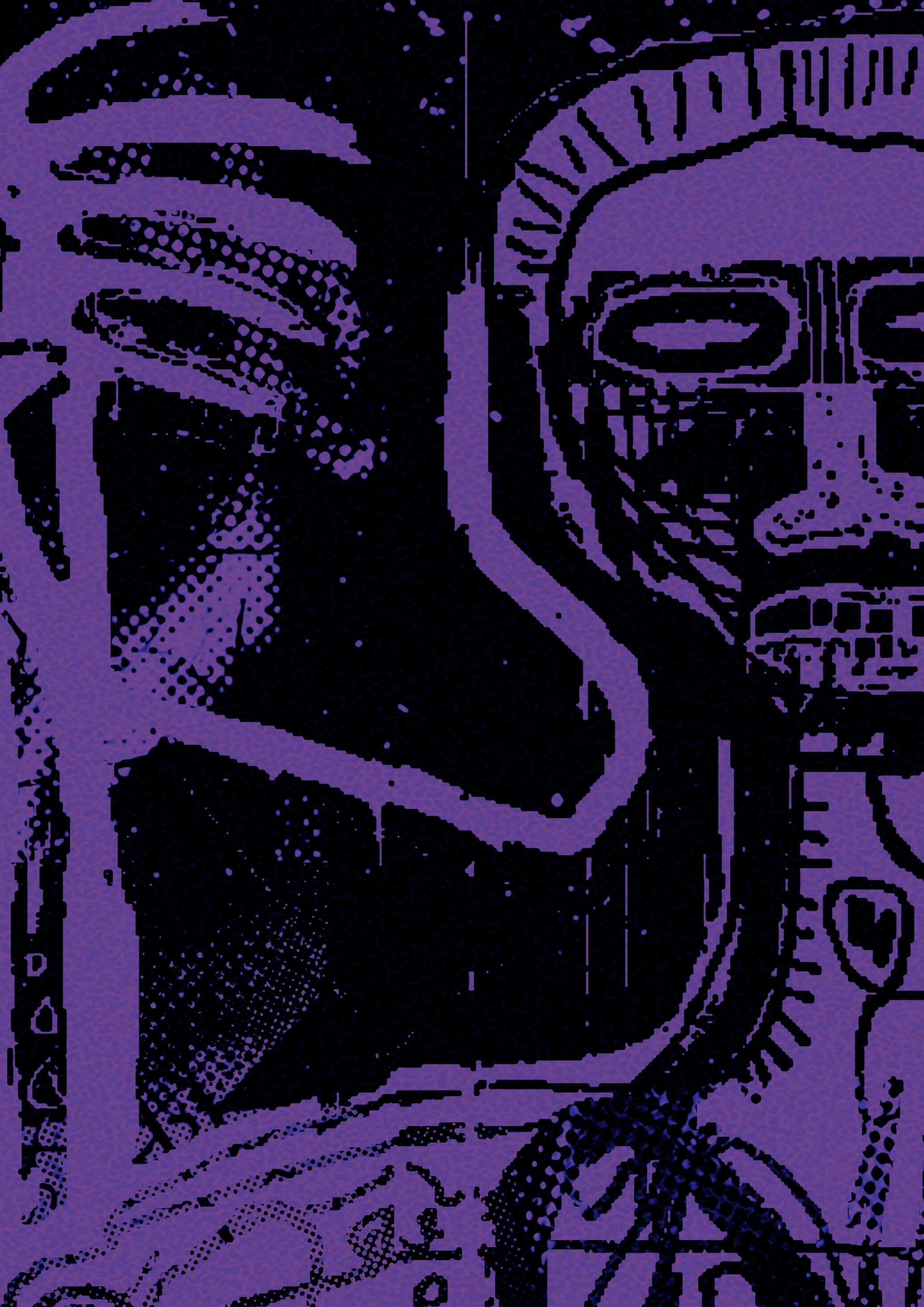
- Bhattacharya, K. (2019). Theorizing from the streets: De/colonizing, contemplative, and creative approaches and consideration of quality in arts-based qualitative research. In *Qualitative inquiry at a crossroads* (pp. 109-125). Routledge.
- Brambilla, C. (2015a). Exploring the critical potential of the borderscapes concept. *Geopolitics*, 20, 14–34. <https://doi.org/10.1080/14650045.2014.884561>
- Crenshaw, K. W. (2013). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. In *The public nature of private violence* (pp. 93-118). Routledge.
- Guerra, P. (2025). Migrations, arts, and bodies: the Silhouette in multiple shadows of Rubiane Maia. *Frontiers in Sociology*, 10, 1694064.
- Guerra, P. (2023). Editing gender and editing life: DIY, digital activism and new forms of pedagogy in the contemporary Portuguese society. *Education Sciences & Society*, 2, 228-245.
- Haraway, D. (1995). Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, (5), 7–41.
- Lugones, M. (2019). Rumo a um feminismo decolonial. In H. Buarque de Hollanda (Org.), *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (pp. 356-377). Bazar do Tempo.

- Mignolo, W., & Walsh, C. (2018). *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Duke University Press.
- Nora, P. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, (10).
- Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina* (Vol. 13). Clacso.
- Raposo, P. (2015). "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de arte e antropologia*, 4(2), 3-12.
- Santos, A. (2023). *A terra dá, a terra quer*. Ubu Editora / PISEAGRAMA
- Sousa, S. (2025). New forms of activism in relation to contemporary societies. Tuty Moreno Campos's soft activism. *Frontiers in Sociology*, 10, 1548970.
- Strand, M., Rivers, N., Baasch, R., & Snow, B. (2022). Developing arts-based participatory research for more inclusive knowledge co-production in Algoa Bay. *Current Research in Environmental Sustainability*, 4, 100178.









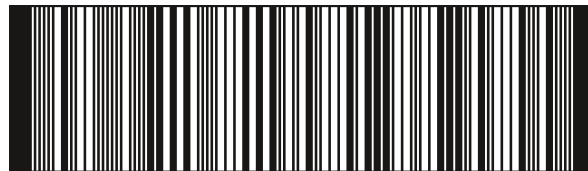
PARTE I



**ARTIVISMO, GÉNERO,
CORPOS E TERRITÓRIOS
DISSIDENTES**



[C82025-[P.G/s.s]]



Universidade Lusófona, Centro de
Investigação em Comunicação Aplicada,
Cultura e Novas Tecnologias, Lisboa,
Portugal, f7579@ulusofona.pt



ARTIVISMO FEMINISTA E ESTRATÉGIAS DE SUBVERSÃO: O MOVIMENTO RIOT GRRRL



FEMINIST ARTIVISM AND SUBVERSION STRATEGIES: THE RIOT GRRRL MOVEMENT

Resumo: A interseção entre arte e ativismo tem desempenhado um papel crucial na resistência cultural e na comunicação para o desenvolvimento. O ativismo feminista emerge como uma estratégia que desafia normas patriarcais e reconfigura espaços de expressão e intervenção política. O movimento *Riot Grrrl*, surgido na década de 1990, constitui um exemplo paradigmático desse fenômeno, mobilizando música, fanzines, performances e estética *Do It Yourself* (DIY) como formas de resistência e emancipação feminista. A análise das estratégias artivistas utilizadas pelo movimento permite compreender de que modo a expressão criativa pode operar como instrumento de transformação social, contestando hierarquias de gênero e promovendo redes de solidariedade e empoderamento. A investigação enquadra-se no debate mais amplo sobre as interações entre arte, ativismo e comunicação, explorando as implicações políticas do *Riot Grrrl* e a sua relevância para as práticas contemporâneas de resistência feminista. Os resultados evidenciam a importância do ativismo enquanto ferramenta de subversão cultural e reforçam a necessidade de compreender a arte não apenas como um meio de expressão, mas como um dispositivo de ação política e transformação estrutural.

Palavras-chave: ativismo feminista; *Riot Grrrl*; subversão cultural; DIY.

Abstract: The intersection between art and activism has played a crucial role in cultural resistance and communication for development. Feminist activism which emerges as a strategy that challenges patriarchal norms and reconfigures spaces for expression and political intervention. The *Riot Grrrl* movement, which emerged in the 1990s, represents a paradigmatic example of this phenomenon, mobilizing music, fanzines, performances, and *Do It Yourself* (DIY) aesthetics as forms of resistance and feminist empowerment. Analyzing the activist strategies employed by the movement allows for an understanding of how creative expression can function as a tool for social transformation, contesting gender hierarchies and fostering networks of solidarity and empowerment. This research is framed within the broader debate on the intersections between art, activism, and communication, exploring the political implications of *Riot Grrrl* and its relevance to contemporary feminist resistance practices. The findings highlight the importance of activism as a tool for cultural subversion and reinforce the need to understand art not only as a means of expression but also as a device for political action and structural transformation.

Keywords: Feminist Activism; *Riot Grrrl*; Cultural Subversion; DIY.

1. Introdução

O ativismo, enquanto fusão entre arte e ativismo, tem-se consolidado como uma estratégia fundamental na comunicação para o desenvolvimento, desafiando estruturas de poder e ampliando formas de resistência através da expressão artística (Giovani, 2015). Ao recorrer a práticas criativas para promover justiça social e intervenção política, o ativismo configura-se como uma ferramenta de transformação cultural que permite a construção de novos imaginários e modos de participação (Guerra, 2023; Mourão, 2015). Neste contexto, torna-se pertinente analisar como os movimentos culturais e feministas adotaram esta estratégia para questionar desigualdades e redefinir espaços de resistência.

O *Riot Grrrl*, surgido no início da década de 1990, constitui um caso paradigmático de ativismo feminista, articulando música, produção independente de fanzines, performances e uma estética visual subversiva como meios de contestar o sexismo na cultura punk e na sociedade (Leonard, 2017; Piepmeier, 2009). O movimento não só criou espaços de expressão para mulheres e outras identidades marginalizadas, mas também funcionou como um catalisador para novas formas de comunicação alternativa, promovendo redes de apoio e empoderamento feminista (Darms & Fateman, 2013;

Rodriguez, 2024). Através da sua abordagem DIY (Do It Yourself), o *Riot Grrrl* desafiou os meios tradicionais de produção cultural e incentivou a autonomização das suas participantes, reforçando o papel do ativismo na construção de movimentos sociais e na democratização da comunicação (Martinez, 2018; Silverman, 2022).

Este capítulo propõe-se a investigar de que forma o movimento *Riot Grrrl* aplica estratégias de ativismo feminista, analisando as suas práticas artísticas e comunicativas no contexto da resistência cultural. Para responder a esta proposta, a discussão será estruturada da seguinte forma: numa primeira parte, apresentar-se-á uma abordagem teórica sobre o conceito de ativismo e as suas implicações. Seguidamente, serão exploradas as diferentes estratégias do ativismo feminista. Por fim, a análise centrar-se-á na aplicação do ativismo no movimento *Riot Grrrl*, considerando os seus principais meios de expressão e a sua relevância enquanto forma de resistência feminista.

2. O que é o ativismo?

O ativismo constitui-se como uma estratégia estética e política que desafia as estruturas de poder estabelecidas, combinando práticas artísticas e ações de resistência. A separação convencional entre arte e ativismo resulta de uma construção cultural que tende a desconsiderar o potencial transformador inerente a ambas as práticas. Como sublinha Groys (2017), esta separação é historicamente contingente, uma vez que a arte moderna sempre esteve implicada em disputas ideológicas e em projetos de transformação social, mesmo quando se apresenta sob a aparência de autonomia. Embora a arte tenha sido historicamente associada à expressão simbólica e individual, e o ativismo à mobilização coletiva, ambos se inscrevem na construção de novas possibilidades e imaginários de resistência, uma vez que “se posicionam no mundo sonhando outros mundos” (Mourão, 2015, p. 54). Ao criar novas formas de participação social, o ativismo ultrapassa os modelos tradicionais de militância e mobiliza repertórios políticos que expandem as formas de envolvimento e intervenção (Giovani, 2015). Neste enquadramento, o ativismo aproxima-se do que Groys (2017) descreve como uma prática artística que atua diretamente no campo social, assumindo uma posição pública e de confronto. Para além da contestação direta, esta prática insere-se igualmente numa lógica de insurgência estética, promovendo espaços de fruição e resistência que reconfiguram os processos de criação e receção artística (Raposo, 2015).

Ao longo do século XX, os movimentos de vanguarda e as contraculturas exploraram a fusão entre arte e ativismo, utilizando a intervenção estética como forma de questionamento da ordem dominante. A partir dos anos 1990, este paradigma intensificou-se com a ocupação do espaço público e a criação de territórios experimentais de contestação, que desafiam não só a política tradicional, mas também as convenções do próprio sistema artístico, correspondendo ao que Giovani (2015, p. 14) descreve como “ações que ocupam o espaço público como um laboratório de experimentação estética e política”. Mais recentemente, o desenvolvimento tecnológico alargou ainda mais este espectro de atuação, permitindo que o ativismo se estendesse ao domínio digital. O conceito de *art.hacktivismo*, por exemplo, representa uma apropriação da internet enquanto plataforma de resistência, através da qual se desafiam as estruturas de poder e se promove a circulação livre de informação (Baigorri, 2003). Neste contexto, as redes digitais tornam-se uma ferramenta essencial para amplificar ações de contestação e garantir a perenidade das práticas ativistas para além do momento da sua execução (Raposo, 2015).

Em períodos de crise sociopolítica, o ativismo assume um papel ainda mais relevante, funcionando simultaneamente como meio de denúncia e mobilização social. No caso português, durante a intervenção da *troika*, entre 2011 e 2014, a arte tornou-se um instrumento fundamental na resistência contra as políticas de austeridade, manifestando-se em práticas que visavam não só a crítica política, mas também a criação de redes de solidariedade e apoio mútuo (Silva, Guerra & Santos, 2018). Neste contexto, o movimento *Que Se Lixe a Troika!* integrou formas de expressão visual e performativa que contribuíram para a dimensão estética da contestação, evidenciando “a produção de novas referências plásticas e estéticas; a ocupação transgressiva do espaço público; a valorização da diversidade de expressão nos protestos de rua” (Soeiro, 2014, p. 56). No entanto, o ativismo não se esgota na contestação; a sua ação estende-se à imaginação e construção de futuros alternativos, promovendo uma expansão das formas de cidadania e incentivando a participação ativa na vida pública (Guerra & Campos, 2023).

Entre as múltiplas expressões do ativismo, a performance assume um papel central devido à sua capacidade de intervir diretamente no espaço público e envolver os espectadores num ato de transformação simbólica e política. O corpo, como meio expressivo, adquire um caráter contestatário (Martins & Campos, 2023) e torna-se um “eixo de ação artístico-política que potencia uma transformação interior em quem pratica a performance” (Mourão, 2015, p. 67). Para além da sua dimensão presencial e efémera, a performance ativista prolonga-se frequentemente através da documentação digital, dos meios de comunicação tradicionais, e da viralização nas redes sociais, garantindo que a sua mensagem ressoe muito para além do seu contexto inicial (Baigorri, 2003). Assim, as práticas ativistas reconfiguram as relações entre arte, política e espaço público, expandindo os limites da intervenção estética e consolidando-se como uma ferramenta essencial na resistência contemporânea.

Em síntese, o ativismo constitui-se como um paradigma dinâmico e híbrido que questiona tanto as convenções artísticas como os formatos tradicionais de protesto. Ao mobilizar um vasto leque de estratégias de resistência, desde a ocupação do espaço urbano até à subversão dos meios digitais, o ativismo redefine os modos de envolvimento cívico e amplia as possibilidades de transformação social.

3. As diferentes estratégias do ativismo feminista

O ativismo feminista consolidou-se como uma estratégia de resistência cultural, utilizando a arte como meio de contestação à opressão de género e à hegemonia masculina no meio artístico. Através de práticas que englobam a pintura, a performance e a arte de protesto, este movimento não se limita a denunciar desigualdades, mas propõe igualmente novas narrativas visuais e discursivas, ampliando o espaço de representação das mulheres e de outras identidades marginalizadas (Piepmeier, 2009; Rodriguez, 2024; Schor, 1997).



Figura 1: Poster *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 1989.
Fonte: Guerrilla Girls.

As *Guerrilla Girls* constituem um dos coletivos mais emblemáticos do ativismo feminista, destacando-se pelo uso do anonimato e da ironia na denúncia da discriminação de gênero e racial nas instituições artísticas. Desde a sua fundação, em 1985, o grupo tem recorrido a cartazes, intervenções urbanas e campanhas publicitárias para evidenciar a sub-representação das mulheres na arte, questionando o funcionamento de museus, galerias e bienais. Através de uma abordagem visualmente impactante e de um discurso crítico sustentado por estatísticas e humor mordaz, as *Guerrilla Girls* não apenas denunciam a exclusão feminina, mas também subvertem as lógicas tradicionais do sistema artístico, promovendo uma maior inclusão e diversidade (Rodriguez, 2024; Schor, 1997).

Para além das *Guerrilla Girls*, diversas artistas feministas têm utilizado a sua prática para questionar os papéis de gênero e as relações de poder. Ida Applebroog (2013) e Mary Kelly (1973-79), por exemplo, incorporam elementos gráficos e narrativos que abordam a política sexual e a construção da identidade feminina. Através de estratégias como a apropriação de imagens mediáticas, a fragmentação visual e a sobreposição de textos e símbolos, estas artistas desestabilizam as convenções patriarcais da arte, inserindo novas vozes e perspectivas no debate artístico contemporâneo (Schor, 1997).

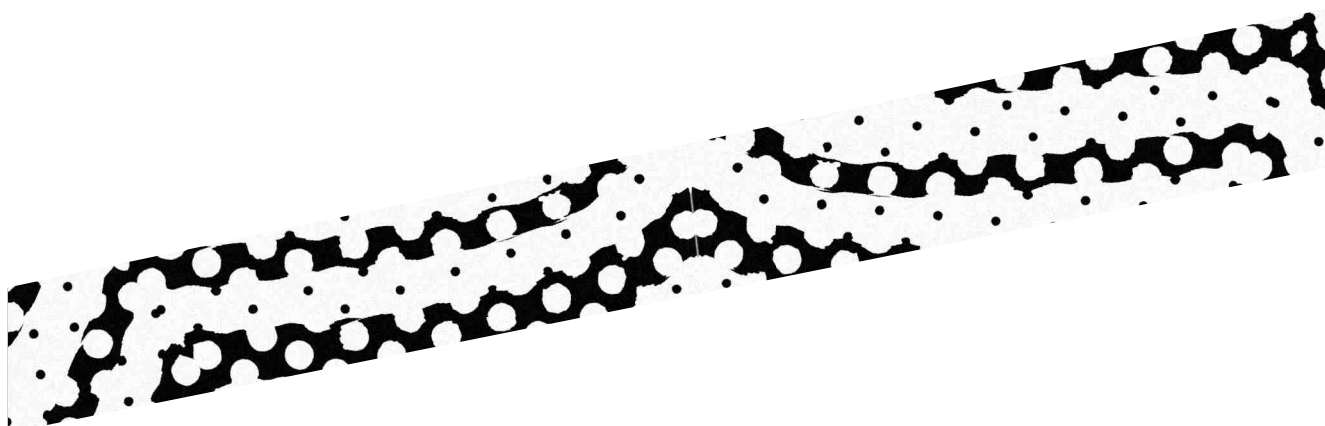




Figura 2: *Catastrophes* de Ida Applebroog, 2013. Transferência de tinta Ultrachrome sobre papel gampi

Fonte: Fotografia de Emily Poole para Hauser & Wirth.

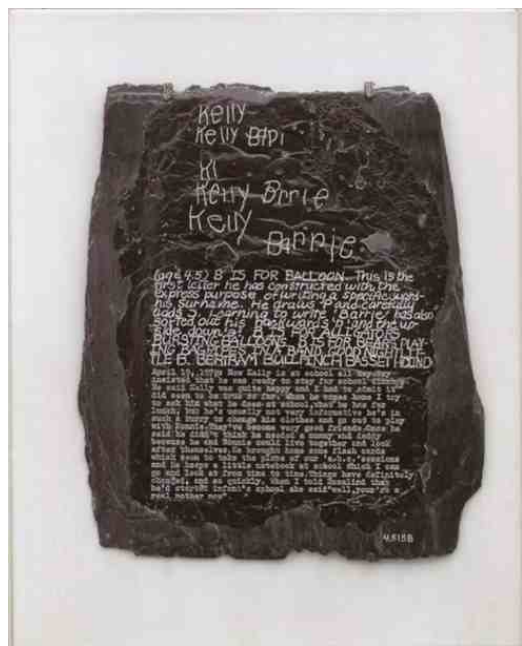


Figura 3: *Post-partum Document* de Mary Kelly, 1973-79. Unidade em Perspex, cartão branco, resina e ardósia

Fonte: Mary Kelly.

O ciberfeminismo, conforme explorado por Silverman (2022), insere-se no ativismo feminista ao recorrer às tecnologias digitais como meio de resistência e criação, desafiando as hierarquias tradicionais do conhecimento e da produção artística. Através da experimentação digital e da reconfiguração dos espaços virtuais, este movimento permite que mulheres e outras identidades marginalizadas ocupem territórios historicamente dominados por perspectivas masculinas, promovendo a diversidade nas práticas criativas (Rodriguez, 2024; Silverman, 2022). Silverman (2022) destaca a importância da interseção entre arte, tecnologia e educação, evidenciando como as práticas artivistas digitais fomentam o pensamento crítico e a consciência social, enquanto proporcionam novas formas de expressão. O ciberfeminismo não se limita a questionar a sub-representação feminina nas artes e na tecnologia, mas promove igualmente redes de colaboração descentralizadas que desafiam os modelos tradicionais de autoridade e autoria. Adicionalmente, Silverman (2022) salienta que estas práticas podem ser integradas em contextos pedagógicos, incentivando estudantes a explorar abordagens criativas que rompam com as normas estabelecidas e promovam a inclusão e a justiça social. Rodriguez (2024) enfatiza que a descentralização da autoria e a criação de redes de resistência nas plataformas digitais são fundamentais para o fortalecimento do ativismo feminista.

Paralelamente, o movimento *Riot Grrrl*, surgido no início da década de 1990, destacou-se pela produção de zines feministas que serviam como plataformas de expressão e resistência. Estas publicações independentes possibilitaram às mulheres jovens a articulação das suas experiências e críticas às estruturas patriarcais, criando uma rede de comunicação alternativa que desafiava os meios tradicionais (Martínez, 2018; Piepmeier, 2009; Rodriguez, 2024). Segundo Rodriguez (2024), os zines não só promovem uma estética DIY, mas também funcionam como espaços de contestação política e expressão artística, desafiando normas de gênero e representações convencionais na cultura de massa.

Martinez (2018) explora, em particular, a forma como as chicanas feministas utilizaram os *femzines* como um meio de ativismo para abordar questões de identidade, cultura e resistência. As *femzines*, entendidas como publicações DIY produzidas por mulheres e pessoas feministas, combinam escrita pessoal, colagem, imagem e texto político, funcionando como espaços alternativos de circulação de narrativas marginalizadas e de construção de comunidades afetivas e políticas. Estas publicações serviram como espaços de expressão de experiências pessoais e coletivas, desafiando estereótipos e promovendo a solidariedade entre mulheres de comunidades marginalizadas. A estética dos altares, incorporada nos zines, reflete uma fusão de espiritualidade e política, criando narrativas visuais que celebram a herança cultural e a resistência feminina. Funcionando simultaneamente como ativismo, cuidado e contramemória, a estética de altar chicana articula a reapropriação de ícones, como a Virgem de Guadalupe, a valorização de objetos domésticos do cotidiano e a incorporação de elementos simbólicos como água, terra, vento e fogo, criando dispositivos visuais que fundem espiritualidade e política (Martinez, 2018).



Figura 4: *An Ofrenda for Dolores del Rio*, de Amalia Mesa-Bains, 1984/1991. Instalação multimídia incluindo contraplacado, espelhos, tecido, fotografias emolduradas, objetos encontrados, flores secas e purpurinas

Fonte: Smithsonian American Art Museum, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts.

Esta estética está enraizada em práticas culturais chicanas como as oferendas e os altares domésticos, onde objetos, imagens, textos e memórias são organizados como formas de homenagem, luto e afirmação identitária. Caracteriza-se por uma lógica anti-institucional e não canônica, marcada pela acumulação, pela improvisação e pela valorização de materiais quotidianos, afastando-se deliberadamente das convenções da arte hegemônica. Ao serem transpostas para os *femzines*, estas práticas funcionam como extensões portáteis dos altares, transformando as publicações em micro-arquivos afetivos e políticos que celebram a herança cultural, a ancestralidade e a resistência feminina (Martinez, 2018).

Rodriguez (2024) enfatiza ainda que o ativismo feminista é uma ferramenta essencial para contestar normas de gênero, especialmente através da arte visual e performática. A autora destaca que a performance, ao utilizar o corpo como meio de protesto, reconfigura as dinâmicas de poder e desafia a objetificação feminina na arte e na sociedade. Esta abordagem é visível em práticas como as do coletivo Pussy Riot, que utilizam performances públicas e vídeos musicais como forma de ativismo, abordando temas como a repressão política e a violência de gênero (Rodriguez, 2024).

A centralidade do corpo no ativismo é um ponto crucial para compreender as práticas contemporâneas de resistência artística. Martins e Campos (2023) analisam o papel do corpo tanto como tema quanto como ferramenta do ativismo juvenil, sublinhando que “o corpo assume um papel central nos esforços políticos e nas práticas artísticas destes jovens”, podendo mesmo ser entendido como “um dispositivo político” (Martins & Campos, 2023, p. 1). A sua investigação, baseada em entrevistas com jovens ativistas em Portugal, revela que os corpos marginalizados se encontram no centro destas práticas, envolvendo “jovens com corpos racializados, não normativos ou socialmente desvalorizados” (Martins & Campos, 2023, p. 4). Estes corpos tornam-se veículos de contestação através da performance, da arte visual e de outras práticas criativas. Além disso, os autores sublinham que o ativismo surge frequentemente fora dos circuitos institucionais, uma vez que “o ativismo ocorre frequentemente fora ou contra os objetivos, mecanismos e estruturas do mercado da arte e das suas instituições” (Martins & Campos, 2023, p. 6). A utilização das redes digitais contribui ainda para a amplificação destas práticas e para a construção de identidades políticas e redes de solidariedade (Martins & Campos, 2023).

Deste modo, observa-se que o ativismo feminista, manifestado tanto nas artes visuais como nos zines e na cultura digital, se estabelece como uma ferramenta poderosa de resistência e construção de novas subjetividades. Esta vertente encontra no movimento *Riot Grrrl* um dos seus mais expressivos desdobramentos, mobilizando a música, as publicações independentes, as performances e a estética DIY como meios de contestação e emancipação.

4. A aplicação do ativismo no movimento Riot Grrrl

4.1 Do Punk ao Riot Grrrl

O movimento punk emergiu na década de 1970 como uma forma de resistência cultural e política, contestando as normas sociais e os valores estéticos da sociedade dominante. Caracterizado pela sua abordagem anárquica e anticomercial, o punk utilizou a música, a moda e a arte como meios de choque e subversão, rejeitando a institucionalização da cultura e promovendo a autonomia criativa dos seus participantes (Guerra, 2013; O'Hara, 1995; Silva & Guerra, 2015; Thompson, 2004).

A fusão do punk com diversas formas artísticas permitiu a consolidação de um estilo visual e sonoro que transcendia a música, influenciando a moda, o design gráfico e a arte de rua. A filosofia DIY tornou-se um dos pilares centrais do movimento, incentivando indivíduos a criarem os seus próprios meios de expressão, seja através da confeção e customização de roupas, da produção de fanzines ou da organização de eventos musicais alternativos. Esse *ethos* DIY não apenas representava uma recusa ao consumo passivo de cultura, mas também promovia redes de solidariedade entre artistas, músicos e ativistas (Guerra, 2013, 2018; Quintela, Guerra, Feixa & Farrajota, 2014; Schadner, 2021).

Desde o início, as subculturas punk adotaram ferramentas mediáticas como meios essenciais para construir espaços culturais e disseminar ideias, alinhando-se ao *ethos* DIY (Guerra, 2018; O'Hara, 1995). Os fanzines, com a sua produção manual e distribuição limitada, funcionaram como “janelas culturais”, conectando as cenas locais às redes globais. Estas plataformas analógicas eram extensões da criatividade punk, operando como *media* independentes que amplificavam tanto a mensagem quanto a organização

da subcultura (Sánchez, 2012). Segundo Atton (2006, como citado em Guerra & Quintela, 2016), os fanzines tinham três objetivos principais: oferecer um espaço de expressão e debate para fãs de estilos musicais ou artistas ignorados pela grande imprensa; fortalecer gêneros musicais *underground* de alcance limitado; e manter a conexão e o entusiasmo dos fãs de nicho. No universo punk, os fanzines desempenharam um papel crucial na expansão, documentação e visibilidade das cenas musicais, além de fortalecerem a identidade coletiva (Thompson, 2004; Silva e Guerra, 2015, como citado em Guerra & Quintela, 2016). Adicionalmente, Guerra & Quintela (2016) referem-se a Hein (2006) para argumentar que a proliferação dos fanzines punk contribuiu decisivamente para o crescimento dos *media* alternativos, como a imprensa local, rádios livres e televisões piratas.

Ao longo dos anos, o punk passou por transformações e influenciou novas formas de resistência cultural. No início da década de 1990, o movimento *Riot Grrrl* emergiu como uma extensão do punk, respondendo às limitações percebidas dentro da cena punk tradicional. Originário de Olympia, Washington, e Washington, D.C., nos Estados Unidos da América, o *Riot Grrrl* surgiu como uma resposta ao sexismo e à marginalização das mulheres na cena punk e na sociedade em geral. Inspiradas pelo *ethos* DIY, as mulheres dentro da cena punk começaram a criar espaços seguros onde pudessem expressar as suas vozes e discutir temas como misoginia, violência sexual e empoderamento feminino (Giovani, 2015; Goldman, 2019; Leonard, 2017; Turner, 2001).

5. Estratégias de ativismo feminista no Riot Grrrl

O movimento *Riot Grrrl* desdobrou-se em diversas formas de expressão artística e comunicativa para veicular mensagens feministas e desafiar as estruturas patriarcais da sociedade e da indústria musical. A articulação entre arte e ativismo presente no *Riot Grrrl* reflete a dimensão do ativismo como estratégia estética e política que desafia as estruturas de poder estabelecidas, criando formas de participação social e ampliando os modos de envolvimento e intervenção (Giovani, 2015). Assim, a música, os fanzines, as performances e as artes visuais foram elementos centrais na constituição deste movimento, permitindo a criação de redes de solidariedade e a circulação de narrativas feministas alternativas, alinhando-se à insurgência estética que reconfigura os processos de criação e receção artística (Raposo, 2015). Esta interseção entre arte e militância não só possibilitou uma nova forma de resistência feminista, como também ampliou os horizontes da participação cultural e política de jovens mulheres, demonstrando como a criatividade pode ser instrumentalizada como ferramenta de transformação social.

6. Música como ferramenta de ativismo

As bandas *Riot Grrrl*, como Bikini Kill e Bratmobile, utilizaram a música punk como meio de expressão política, contestando a dominação masculina no rock e denunciando problemáticas como misoginia, violência de género e empoderamento feminino. A adoção de letras incisivas e performances enérgicas permitiu transformar a experiência musical num ato de resistência, o que reflete a forma como o ativismo ultrapassa os modelos tradicionais de militância e expande os espaços de contestação, correspondendo ao que Giovani (2015, p. 15) descreve como “práticas que parecem precisamente ultrapassar as convenções de ambos os campos”. Para além disso, a prática de chamar as mulheres do público para a frente dos concertos – sintetizada na expressão “Girls to the Front!” – ilustra a criação de territórios experimentais de contestação que

desafiam não só as normas do sistema musical, mas também os modelos convencionais de organização do espaço público. Este gesto simbólico reconfigurava a dinâmica de poder nos espaços performativos, deslocando as mulheres de uma posição marginalizada para um espaço central de visibilidade e empoderamento, tal como o ativismo propõe ao remodelar os paradigmas de intervenção social e artística (Mourão, 2015).

Para além disso, a dimensão sonora do movimento também operava como um ato de resistência, tanto na estrutura das músicas como na forma como eram interpretadas. O uso de uma estética sonora crua, distorcida e desprovida de técnicas convencionais sofisticadas funcionava como um meio de rejeição às normas comerciais da indústria musical, reforçando a estética DIY e sublinhando a autonomia das artistas. Assim, a música no *Riot Grrrl* transcendia a sua função expressiva e tornava-se um dispositivo de luta contra as estruturas de poder dominantes, algo que se alinha com a função do ativismo entendida por Raposo (2015, p. 5) como “intervenções sociais e políticas [...] através de estratégias poéticas e performativas”.

7. Fanzines como meio de expressão e organização

Os fanzines desempenharam um papel crucial no *Riot Grrrl*, sendo também conhecidos como *femzines*, funcionavam como meios independentes de comunicação e organização. Produzidos de forma DIY, estes zines permitiram a partilha de experiências pessoais, a discussão de questões políticas e culturais e a coordenação de ações coletivas, fortalecendo a coesão do movimento (Darms & Fateman, 2013; Guerra, 2018; Leonard, 2017; Martínez, 2018). Tal como o ativismo fomenta redes descentralizadas de resistência, os *femzines* criaram um espaço de comunicação alternativo que desafiava os meios tradicionais e promovia um modelo de ativismo baseado na participação e na autonomia (Raposo, 2015).

Além de serem um meio de disseminação de mensagens feministas e de organização coletiva, os fanzines do *Riot Grrrl* funcionavam também como espaços terapêuticos e de validação das experiências de mulheres e jovens feministas. Através destes materiais, temas como abuso familiar, abuso sexual e violência de género eram expostos e discutidos, rompendo com o silêncio imposto por uma sociedade que frequentemente invisibilizava essas problemáticas (Darms & Fateman, 2013). Muitos destes relatos não eram apenas denúncias, mas constituíam-se também como espaços de validação e empoderamento, conectando jovens mulheres através de experiências comuns de resistência. Assim, os *femzines* não apenas mobilizavam politicamente as participantes do movimento, mas também exerciam uma função de cura coletiva, reforçando a solidariedade e a construção de redes de apoio mútuo (O’Shea, 2014).

8. Performances como atos políticos

As performances ao vivo das bandas *Riot Grrrl* eram atos deliberadamente políticos, que confrontavam o público com questões de género e poder. Ao desafiar as normas estabelecidas na indústria musical e na sociedade, estas performances exemplificam a capacidade do ativismo para intervir no espaço público e gerar novas formas de envolvimento político (Mourão, 2015). Tal como na performance ativista em geral, onde o corpo se torna um eixo de ação contestatária (Martins & Campos, 2023; Mourão, 2015), as *Riot Grrrls* utilizavam o seu próprio corpo para questionar as representações de género, subvertendo a objetificação feminina e afirmando a autonomia das artistas. A postura

irreverente e desafiadora das artistas em palco era uma extensão da sua prática ativista, utilizando a sua presença física e vocal para romper com os estereótipos de passividade e submissão tradicionalmente atribuídos às mulheres na música (Goldman, 2019; Leonard, 2017; Turner, 2001).

9. Estética visual como forma de resistência

A identidade visual do movimento *Riot Grrrl* foi estratégica na subversão dos padrões convencionais de feminilidade e na afirmação de uma estética feminista distinta dentro da cultura punk. O uso de roupas customizadas, slogans provocativos e elementos visuais deliberadamente crus e não comerciais evidenciava a rejeição dos padrões comerciais e funcionava como uma crítica direta à mercantilização da cultura (Thompson, 2004; Turner, 2001). Tal como o ativismo se manifesta através da apropriação estética como forma de contestação (Raposo, 2015), a estética DIY das *Riot Grrrls* operava como um veículo de resistência cultural, recusando-se a reproduzir os códigos impostos pelo mercado.

A cena *Riot Grrrl* enfrentou desafios internos relacionados com questões de inclusão e com a sua identidade enquanto movimento político ou musical. A sua composição predominantemente branca levantou discussões sobre a falta de reflexão crítica acerca dos privilégios e hierarquias internas, gerando tensões quanto à representatividade dentro do movimento (Schilt, 2004). Paralelamente, surgiram tensões quanto ao equilíbrio entre a produção musical e o ativismo político. Embora muitas das mulheres envolvidas no movimento estivessem comprometidas com a causa feminista punk, algumas artistas resistiam à ideia de que as suas bandas devessem funcionar como plataformas políticas obrigatórias, sentindo-se pressionadas a apoiar causas pessoais das fãs durante as digressões e concertos. Esta crescente politização gerou debates sobre o papel das bandas no movimento, levando a fricções entre quem via o *Riot Grrrl* como um movimento feminista de intervenção e quem o percecionava como um espaço primordialmente musical, mas com um *ethos* feminista (Schilt, 2004).

Apesar destas tensões internas, a fusão entre expressão artística e ativismo continuou a ser um elemento central do *Riot Grrrl*, demonstrando a complexidade do seu impacto tanto na cena musical como no feminismo. Assim, mesmo com os desafios relativos à representatividade e à politização do movimento, verifica-se que o movimento *Riot Grrrl* mobilizou um vasto repertório de práticas artísticas para desafiar as estruturas de poder e promover uma maior representação feminina na música e na sociedade. A interligação entre a expressão criativa e a ação política ilustra a forma como o *Riot Grrrl* se insere no paradigma do ativismo, ao transformar a arte numa ferramenta de emancipação e resistência, promovendo a criação de novos imaginários e possibilitando a contestação simbólica e material das estruturas de opressão (Guerra & Campos, 2023).

10. Conclusões

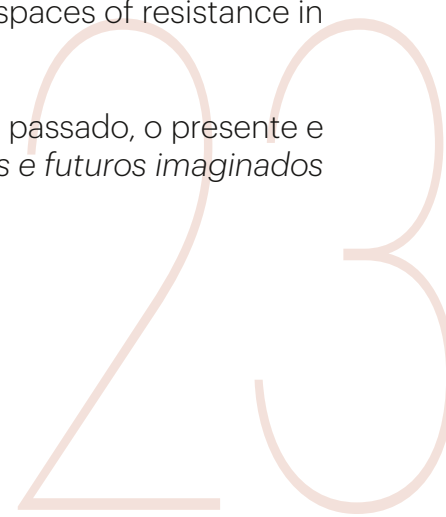
O *Riot Grrrl* demonstrou como o ativismo feminista pode desafiar as estruturas de poder e criar espaços de resistência através da expressão artística e comunicativa. A música, os fanzines, as performances e a estética visual consolidaram-se como ferramentas que não apenas promoveram a identidade feminista na cultura punk, mas também possibilitaram a formação de redes de apoio e resistência (Darms & Fateman, 2013; Leonard, 2017). A fusão entre criatividade e militância materializou-se como um exemplo paradigmático de ativismo, traduzindo a prática artística em ação política (Mourão, 2015; Rodriguez, 2024).

A influência do *Riot Grrrl* estendeu-se à comunicação para o desenvolvimento, evidenciando como o ativismo feminista pode descentralizar a produção de conteúdo e amplificar vozes historicamente silenciadas (Guerra & Campos, 2023; Raposo, 2015). Os meios alternativos, como os fanzines e as redes DIY, desempenharam um papel essencial na construção de espaços seguros para mulheres e outras identidades marginalizadas, reforçando a arte como instrumento de transformação social (Martinez, 2018; Piepmeier, 2009).

Pelo seu legado duradouro, há ainda muitos aspetos do *Riot Grrrl* que merecem um olhar mais aprofundado em futuras investigações. O impacto do movimento na era digital e a forma como os seus ideais continuam a influenciar novos coletivos feministas e queer nas plataformas digitais são temas que merecem ser explorados. A interseccionalidade dentro do *Riot Grrrl* e as críticas à sua falta de diversidade também devem ser analisadas para compreender como podem informar práticas feministas mais inclusivas no presente. O estudo do *Riot Grrrl* e do seu ativismo feminista continua a ser fundamental para a compreensão do papel da arte na transformação social e na comunicação para o desenvolvimento.

Referências

- Atton, C. (2006). Sociologie de la presse musicale alternative. *Volume! La revue des musiques populaires*, 5(1), 7-25.
- Baigorri, L. (2003). Recapitulating: Models of activism (1994-2003). *Artnodes*, (3). <https://doi.org/10.7238/a.v0i3.692>
- Darms, L., & Fateman, J. (2013). *The Riot Grrrl collection. The Feminist Press at the City University of New York*.
- Di Giovani, J. R. (2015). Artes de abrir espaço: Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), 13-27.
- Goldman, V. (2019). *Revenge of the she-punks: A feminist music history from Poly Styrene to Pussy Riot*. University of Texas Press.
- Groys, B. (2017). Sobre o ativismo artístico. *Poiésis*, 18(29), 205-219.
- Guerra, P. (2013). Punk, ação e contradição em Portugal: Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, (102), 111-134. <https://doi.org/10.4000/rccs.5486>
- Guerra, P. (2018). Raw power: Punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), 241-259.
- Guerra, P., & Campos, R. (2023). Artes e utopias: Uma abertura entre o passado, o presente e o futuro. In *COMbART: Arte, ativismo e cidadania – Utopias e futuros imaginados* (pp. 6-8). Universidade do Porto, Faculdade de Letras.

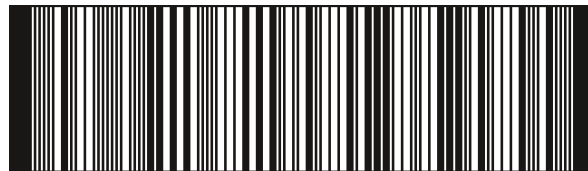


- Guerra, P., & Quintela, P. (2016). Culturas de resistência e média alternativos: Os fanzines punk portugueses. *Sociologia, Problemas e Práticas*, (80), 69-94. <https://doi.org/10.7458/SPP2016806009>
- Hein, F. (2006). Le critique rock, le fanzine et le magazine: "Ça s'en va et ça revient". Volume! *La revue des musiques populaires*, 5(1), 83-106.
- Leonard, M. (2017). *Gender in the music industry: Rock, discourse and girl power*. Taylor & Francis.
- Martínez, N. (2018). Femzines, activism and altar aesthetics: Third wave feminism Chicana style. *Chiricú Journal: Latina/o Literatures, Arts, and Cultures*, 2(2), 45-67. <https://doi.org/10.2979/chiricu.2.2.05>
- Martins, J. C. F., & Campos, R. M. O. (2023). The body as theme and tool of activism in young people. *European Journal of Cultural Studies*, 27(2), 1-21. <https://doi.org/10.1177/13675494231163>
- Mourão, R. (2015). Performances artistas: Incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), 53-69.
- O'Hara, C. (1995). *The philosophy of punk: More than noise*. AK Press.
- O'Shea, S. (2014). *The art worlds of punk-inspired feminist networks: A social network analysis of the Ladyfest feminist music and cultural movement in the UK* (Doctoral dissertation). University of Manchester.
- Piepmeyer, A. (2009). *Girl zines: Making media, doing feminism*. New York University Press.
- Quintela, P., Guerra, P., Feixa, C., & Farrajota, M. (2014). As "cenas" punk em Portugal (1977-2012): Um olhar sociológico a partir da análise das redes de produção, distribuição e consumo de fanzines e e-zines. In *Atas do VIII Congresso Português de Sociologia: 40 anos de democracias: Progressos, contradições e perspectivas*.
- Raposo, P. (2015). "Artivismo": Articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), 3-12.
- Rodriguez, D. J. T. (2024). The power of feminist activism to change gender norms. *ODI Global. Aling - Advancing Learning and Innovation on Gender Norms*. 1-51. URL: <https://www.alingplatform.org/resources/report-feminist-activism-change-gender-norms>
- Sánchez, R. R. (2012). From zines to MySpace: A case study of media infrastructures and counter-power in the Puerto Rican underground punk scene. *Journal of Latin American Communication Research*, 2(1), 37-60.
- Schadner, P. G. (2021). Street rebels with a cause: Punks and their influence on forms of artistic protest. *User Experience & Urban Creativity Scientific Journal*, 2(1), 10-23. <https://doi.org/10.48619/uxuc.v2i1.279>

- Schilt, K. (2004). "Riot Grrrl is..." The contestation over meaning in a music scene. In A. Bennett & R. A. Peterson (Eds.), *Music scenes: Local, translocal and virtual* (pp. 115-123). Vanderbilt University Press.
- Schor, M. (1997). *Wet: On painting, feminism, and art culture*. Duke University Press.
- Silva, A. S., & Guerra, P. (2015). *As palavras do punk: Uma viagem fora dos trilhos pelo Portugal contemporâneo*. Alêtheia Editores.
- Silva, A. S., Guerra, P., & Santos, H. (2018). When art meets crisis: The Portuguese story and beyond. *Sociologia, Problemas e Práticas*, (86), 27-43. <https://doi.org/10.7458/SPP20188611860>
- Silverman, M. (2022). Cyberfeminism and "creativities": Activism for music teaching and learning. In *The Routledge companion to creativities in music education* (p. 11). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003248194>
- Soeiro, J. (2014). Da geração à rasca ao que se lixe a troika: Portugal no novo ciclo internacional de protesto. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, (28), 55-79.
- Thompson, S. (2004). *Punk productions: Unfinished business*. State University of New York Press.
- Turner, C. (2001). *Everything you need to know about the Riot Grrrl movement: The feminism of a new generation*. Rosen Publishing Group.



[P.G./S.S.]



Faculty of Political Science and
Sociology, Scuola Normale Superiore,
Florence, Italy. odessa.mourier@sns.it



**NA ENCRUZILHADA DAS LUTAS FEMINISTAS E
AMBIENTAIS: UMA CRIATIVIDADE FLORESCENTE**



**AT THE CROSSROADS OF FEMINIST AND ENVIRON-
MENTAL STRUGGLES: A FLOURISHING CREATIVITY**

Abstract: Ecofeminism encompasses a set of theories and practices that weave together feminist and environmental issues. This contribution centres ecofeminism as a constellation of social movements. A strong creative or artistic component is frequently pointed out in the literature about these movements, occasionally described as a defining characteristic, but it is not analysed in depth in a single contribution. This contribution aims to provide a repertoire of creative action of ecofeminist movements based on existing literature. The aim is to identify the common features of these practices and how they contribute to shaping an ecofeminist praxis that is both political and aesthetic. The analysis identifies and articulates the explicit and implicit creative features of ecofeminist movements, examining creative forms, participatory and collective dimensions, and the centrality of emotions. It seeks to advance scholarly discussions on ecofeminism, the intersection of art and social movements, and the interplay of aesthetics and politics.

Keywords: Ecofeminism; Creativity; Arts; Social Movements.

Resumo: O ecofeminismo engloba um conjunto de teorias e práticas que entrelaçam questões feministas e ambientais. Este capítulo centra-se no ecofeminismo enquanto uma constelação de movimentos sociais. Na literatura sobre estes movimentos, é frequentemente destacada uma forte componente criativa ou artística, por vezes descrita como uma característica definidora, mas que ainda não foi analisada em profundidade num único trabalho. Este capítulo tem como objetivo apresentar um repertório de ações criativas dos movimentos ecofeministas com base na literatura existente. O objetivo é identificar as características comuns destas práticas e a forma como contribuem para moldar uma práxis ecofeminista que é simultaneamente política e estética. A análise identifica e articula as características criativas explícitas e implícitas dos movimentos ecofeministas, examinando formas criativas, dimensões participativas e coletivas, e a centralidade das emoções. Procura avançar as discussões académicas sobre o ecofeminismo, a interseção entre arte e movimentos sociais, e a interação entre estética e política.

Palavras-chave: ecofeminismo; criatividade; artes; movimentos sociais.

1. Introduction

Ecofeminism encompasses a set of theories and practices that weave together feminist and environmental issues. It articulates patriarchy and the over-exploitation of non-human beings and their environment as intersecting oppressions. One of the earliest occurrences of the term “ecofeminism” appeared in 1974 in *Le féminisme ou la mort*, written by Françoise d'Eaubonne, a radical French feminist activist. Ecofeminist thought generally contains a strong critique of dualisms. This means that it invites us to rethink, and in some cases even reject, binary categories that are systematically constructed on an arbitrary hierarchy (man/woman, culture/nature, mind/body, rationality/emotions, human/animal, public/private). Merchant (1980) and Plumwood (1993), two eminent theoreticians of ecofeminism, but also Haraway (1991), associate Western dualisms with systematic hierarchy, part of a patriarchal and Eurocentric value system. Ecofeminism is made up of different branches, so that many authors speak of ecofeminisms in the plural. The two main ones are the spiritualist and materialist branches. The spiritualist branch, one of whose main theorists is Starhawk (1982), postulates an intrinsic link between women and nature. The materialist branch, theorised in particular by Salleh (1997), highlights the simultaneous exploitation of women, non-human beings and their environment by economic and social structures. This division of set of ideological positions and practices needs to be nuanced. Indeed, there are several voices that are shaking up and enriching contemporary ecofeminism: critical or constructivist (Plumwood, 1993; Warren, 2000), intersectional or queer (Gaard, 1997), decolonial and Indigenous (Bahaffou, 2024; Cabnal, 2010). Ecofeminisms establish links with other structural oppressions.

Ecofeminist movements often emerge from local environmental struggles and at the crossroads with other social movements (pacifist and anti-nuclear, anti-imperialist and anti-colonialist, anti-deforestation and anti-extractivist, etc.). Some of the best-known examples include the Chipko movement in India and the Green Belt Movement in Kenya in the 1970s, *Women's Pentagon Action* in the USA and Greenham Common Peace Camp in England in the 1980s. The highly advanced theorizing since the 1990s has been dominated by North American and European white scholars. Its partial disconnection from social movements where ecofeminism is politically taking place, can be seen as problematic (Cook, 1998); its intrinsically decolonial scope (Mies & Shiva, 1993) has been neglected, and sometimes still is. Approaching ecofeminism through social movements studies (Sturgeon, 1997), relying on this rich theoretical corpus, aims to avoid this pitfall.

Among the characteristics of ecofeminist movements, researchers frequently highlight the significance of creative and artistic practices. The word “creativity” refers to the ability to form something new materially or in terms of ideas. This broad definition is a challenge in research and the need to frame it is great. In her ongoing work, Zorica Siročić (2024) approaches the concept of creativity from sociology and explores the relationship between creativity and contention. She identifies four ways in which the term creativity is mainly used in the existing literature:

- 1) The use of art, craft and play as political tools; and socially and politically engaged art practices [...];
- 2) the use of innovative tactics and practices in social movements and activism [...];
- 3) the role of artists and cultural workers as actors in social movements [...];
- 4) protests challenging conditions in the creative industries (Siročić, 2024, p. 3).

This work is mainly focused on the first and third points. I am interested in the intersection of art and social movements, and in the interplay of aesthetics and politics, by studying collective creative practices. In this case, why not use the term “artistic”, which might be more explicit than “creative”? There are two main reasons that justify this choice, both confirmed by etymology, the history of ideas, and a first approach to the field. “Art” has had and still has in its common understanding a quite restricted meaning linked to an institutional vision, excluding crafts and humor/play, as defined by Shepard (2011). The second reason is that “making art” is broadly associated with a professional path. Considering this, it seems appropriate to use a broader term than “artistic” practices and to use instead “creative” to qualify the practices that I intend to investigate, which include crafts and do not only concern professional artists, but in this case, activists.

The existing ecofeminist literature is both immense and relatively recent. The interest in ecofeminism in social and political research is still very narrow, and there is still very little research specifically on the creative forms of ecofeminist struggles. This work has, therefore, been in part an exploration of studies of various movements, bridging feminist and environmental issues, mostly carried out by women and queer people, in search of mentions of creative means of action. Despite the majority of works dealing with Global North movements, I have tried to select references that deal with various geographical areas of the globe. I have also expanded my analysis with references to recent developments in ecofeminist art and aesthetics.

The aim of this contribution is to build a repertoire of the creative practices taking place at the crossroads of ecology and feminism, as described in the existing literature. Moreover, it identifies three common characteristics emerging from those creative practices, namely the plurality and non-hierarchy of the techniques used, participatory forms and collective practices, and finally the centrality of emotions. This literature review does not aim to be exhaustive, but rather to contribute to outlining avenues for reflection on the role of creativity in social movements.

2. Ecofeminist Movements: A Creative Repertoire

To illustrate the diversity of practices studied in the literature, this section will adopt a classification by type of creative forms as follows: performances, crafts, visual arts, and writings. These categories are obviously permeable and artificially constructed, but I hope they are nevertheless of analytical interest.

2.1. Performances

I refer to performance as a public and political collective action, limited in time, which engages the bodies of its participants and may follow a script. While studying protests as performances is relevant, as shown by many scholars over the last two decades (Graeber, 2009; Jasper, 1997; Tilly, 2008), it is probably even more appropriate in the case of ecofeminist protests. In both the conceptual articulation of *protest-as-performance* and ecofeminist thought, questions of embodiment and creativity are central. As a result, the following paragraphs describe ecofeminist protests as highly creative events. In the 1980s, some women's movements qualified as ecofeminist *a posteriori* appeared in English-speaking countries, such as *Women's Pentagon Action* in the USA (1980), *Greenham Common Women's Peace Camp in the UK* (1981-2000), *Pine Gap Women's Peace Camp in Australia* (1983). They were protesting against nuclear proliferation, the environmental destruction it caused, and the threat of total war, but also against the exploitation of southern countries and racism. The international dimension of these issues and their interconnectedness have led these movements to draw inspiration from one another, particularly in their repertoire of action. Those movements left their mark due to their creativity, well documented in the recent literature (Barlett, 2013; Kokoli, 2023; Zitouni, 2019).

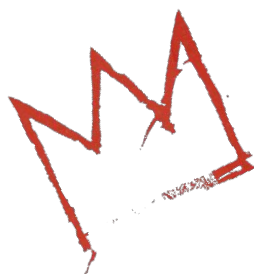
In terms of performance, regarding the *Pine Gap Women's Peace Camp*, Barlett (2013, p.184) mentions "long processions" with real theatrical staging and very extensive participative aestheticization work. At the *Women's Pentagon Action*, the procession was divided into four parts, each led by a huge puppet of a specific colour representing respectively mourning, rage, empowerment, and defiance. Followers of each puppet performed the related emotions and attitudes (Zitouni, 2019). The longevity of *Greenham Common Camp* has been an opportunity for experimentation and the renewal of performative modes of action. Kokoli reports in particular: "Peace camp 'campers', 'stayers', visitors, and supporters organised a series of creative performative protests on and off site, including witches' dances, teddy bears' picnics, and mock weddings between protesters and nuclear warheads" (Kokoli, 2023, p. 1). As Kokoli (2023, p.17) points out, the gesture of holding hands to form circles is the origin of *Greenham Common's* two most iconic actions: the 9.7 km long human chain around the nuclear camp and the circle dance on the top of nuclear silos. This gesture was used in many mobilizations, notably around the Pentagon and at Pine Gap. These actions were also accompanied by song and

dance that are analyzed at length in an article by Daskalaki and Fotaki, about the anti-extractivist struggle against mining in Northern Greece (2023). They emphasize the resonance these songs have in space, thanks to the connection they create between individuals and their environment, because singing, like water, flows everywhere. Kassia Aleksic's work on the "Dramatization of an Ecofeminist Struggle" (2017) invites us to observe the importance of performance as a form of ecofeminist activism in the global South through the example of the movement in the rural and mountainous region of Kendeng in Indonesia (Island of Java). She reports on the action of nine women, cementing their feet in front of the presidential palace to protest against the installation of a cement factory in their region. She associates this action with a theatrical practice and also highlights its "traditional" and "authentic" dimension. Indeed, it is a question of drawing on the cultural identity of those involved in the struggle, who wear traditional clothes during their actions, sing traditional songs (Aleksic, 2017, p. 58), or perform rituals that celebrate, thank and commemorate (p. 64). The author criticizes this staging of women, which can be interpreted as an act of political communication rather than as the contentious expression of an ecofeminist movement. She writes:

In the 1970s, Vandana Shiva drew attention to women in the Chipko movement in India, to make them visible while they were obscured. This movement shows that paradigms have changed. It is now women who are put in the spotlight to symbolise the struggle. Ecofeminism is being played out on a globalised stage, and in a theatricalised way (Aleksic, 2017, p. 58, personal translation from French).

In the rest of the literature reviewed, there is no mention of such a thesis about the artificialisation of struggles and the instrumentalisation of women in contemporary mobilisations. But since Aleksic mentions it, we can look at the performative mode of action of the Chipko movement, which has now become undoubtedly the most famous ecofeminist gesture: women embracing trees. This nonviolent direct action, which physically protects trees from deforestation, is also widely interpreted symbolically by Vandana Shiva herself: "through this gesture, these women show their multiple links and their vital dependence on the forest" (Mies & Shiva, 1993, p. 179).

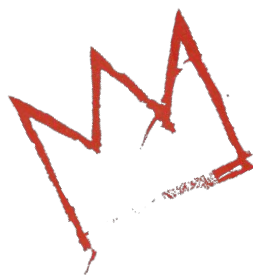
Other works examine the dual function, both practical and symbolic, of performance as an act of ecofeminist resistance. To mention only acts against deforestation, I would refer to two movements. The first is the Maiti movement, developed in India in the 2000s and is studied by Pandey (2013, p. 353). Trees were planted by young girls before their marriage, and therefore before they leave their parents' home for their husbands', and are blessed by a priest, then: "the parents are asked to not only regard it as a memory of their daughter, but look after it as their daughter herself" (Pandey, 2013, p. 353). The emotional ties created with the tree preserved many of them from exploitation as the movement spread. We see that the act of resistance and its symbolic significance lie as much in the



planting of the tree as in the care and even the love given to it. The second movement to be mentioned is the one reported by Noel Sturgeon (1997, p. 106) called the Albion Uprising and the tactic of “yarning” trees to slow down logging operations, yarns blocking the chainsaw. One of the leaders of the movement expressed the comparison with “the web of life” but in a very ironic way. Therefore, the symbolic reading of this action does not lie here, but rather in the gendered and completely unbalanced means of action – yarns against a chainsaw – which become almost ridiculous. However, the metaphor of the web and weaving is very common in theoretical literature (Gaard, 2018; Mies & Shiva, 1993; Orenstein, 1990; Sturgeon, 1997). But beyond the theory, weaving, embroidering, knitting, crocheting and needlework are creative practices mentioned in the literature.

2.2. Crafts

I am here referring to craft as the manual production of objects through mastery of a particular technique. As traditional women's handicraft practices, fiber arts are a means of expression and a gendered claim in numerous struggles. They are very well documented in the case of the *Peace Camps* of the 1980s mentioned above: banners making (embroidery, sewing, weaving), decorating the military fence with domestic and children's objects, crafted objects, drawings, photos (Barlett, 2013; Kokoli, 2023; Zitouni, 2019). Kokoli (2023, p.1) describes, in the *Greenham Common Camp* case, how the women turned the military fence surrounding the military base they were protesting against into a “gallery of protest”. They hung personal items and objects created for the occasion on the fence, aestheticizing it and transforming it into a space for collective creation, celebration, and remembrance of their struggle, turning it from hostile to harmless with a strong symbolic and political claim. This illustrates the embeddedness of symbolic and affective aspects, mobilizing particularly the childhood through, for instance, handmade objects or toys of their own children (affective aspect) and the possible universality that these objects represent, considering these children as the future of humanity in danger (symbolic aspect). Participating in the “gallery of protest”, or in the creation of a long banner made up of multiple individual banners sewn together, is a typical creative participative project, building a collective identity through the gathering of subjectivities, personal creativity and involvement. Through the expression of “gallery of protest”, Kokoli (2023) articulates clearly aesthetics and politics in these pacifist, antinuclear and feminist struggles. Considering that craftwork requires mastery of a particular technique, its feminist implementation involves the idea of transmission and peer training. We find mention of this at Greenham Common (Kokoli, 2023) and in the context of anti-extractivist struggles led by indigenous women in Ecuador (Sempertegui, 2023). Despite the lonely nature of weaving activity, communities use it to contribute to the construction of a collective, social, racial, gendered and political identity through a collective learning and making process. Again, we clearly see the constant interplay between the collective and the individual in the creative practices in a contentious context.



2.3. Visual Arts

Visual arts constitute a broad category that I must clarify here. By choosing to include a craft category above, I am referring here to a more traditional conception of the visual arts, such as “fine arts”. The visual arts mentioned in the literature review were mainly drawings, paintings, collages, and prints. Despite this traditional conception of visual arts that I am using here, focusing on creative practices led by one artist does not mean forgetting about their collective dimension. This is the case for the work of Paula Guerra on fanzines creation by the artist Fernanda Meireles, as a DIY (*Do it yourself*) practice to denounce and resist the gentrification and touristification of Fortaleza in Brazil (2023). The artist defines fanzines as “alternative forms of communication” (Guerra, 2023, p.303), elaborated with a group of zine correspondents or during workshops that she organizes. They bring together textual and visual media, rooted in their specific geographical, social, economic, political contexts, creating, as Meireles (2023, p. 303) considers, “a collective, shared and fragmented field diary”. And by “fragmented”, she means a scattered form that facilitates the circulation of these artifacts and the narratives they contain (Guerra, 2023, p. 306). Indeed, this central idea of circulation, of “relational objects [...] not only between people but between people and the world around them” (Guerra, 2023, p. 305) challenges the figure of the unique artist and is in line with ecofeminist thinking of embeddedness of people in their environment whether rural or urban.

In another urban context in Latin America, but this time in a more contentious context, in Chile, Mattar (2024) analyses aesthetic expressions in the streets during the 2019 “*Estallido Social*”, a social uprising in Santiago. Building up her theoretical framework on the notion of body-territory and ecofeminist citizenship, she gives three examples of street art (visual and performative) addressing gender-based violence, that “unsettle the boundaries between the body (private), the state (public), and the planet(ary)” (Mattar, 2024, p. 80). She describes: “The streets in the centre of Santiago became during those weeks a war zone and an open-air museum at the same time” (Mattar, 2024, p. 75). Mattar (2024) proposes to analyse artistic interventions in urban public space within a contentious context as “acts of citizenship”. The two prints she analyses represent a made-up eye crying tear of blood, and a masked woman with the following words: “Ni Tuya, Ni Yuta” (“Neither yours nor the cops”). For those two visual artefacts, what is under consideration is their meanings and their integration into a contentious public space, as a call to active citizenship, awareness of gender issues. The relationship with the urban environment, altered by the political, social and economic acts of violence, is positively re-evaluated thanks to these two visual artistic initiatives, recreating links or calling for action, rethinking the urban environment. The imaginary that needs to be reinvented in this respect does not necessarily involve visual culture alone, but also the written word.

2.4. Writing Forms

Several types of actions already mentioned involve a writing practice, starting with communication media that combine visual and textual content, such as Fernanda Meireles's fanzines (Guerra, 2023). Some collective processes of political writing are quite traditional for social movements, such as the Declaration read out at *Women's Pentagon Action*, to cite just one famous example. The archives on which Kokoli (2023), Barlett (2013) and Zitouni (2019) are working are mostly letters and other printed material (see Archives section in Zitouni, 2019) which, while retaining their communicative function, are also very often imbued with humour or poetry, particularly epic poetry, when it comes to

reporting the actions of these movements and the encounters with the police. In this epic feminist genre, it seems appropriate to mention Monique Wittig's *Les Guerillères* (1969), which, given the immersion of its narrative and characters in nature, could well be described as an ecofeminist work. The practice of singing in protests, noted above as a performance, necessarily involves a prior writing phase, as mentioned, for example, by Daskalaki and Fotaki (2023, p. 14) for the anti-extractivist struggle, or Barlett (2013, p.188) in reproducing the text of the song *Close Pine Gap*, which is full of irony. Poetry is also a practice frequently mentioned in the literature studied. Its function is to denounce, as in Nnimmo Bassey's poem about extractivism (Daskalaki & Fotaki, 2023, p.16), but also to express an alternative ecofeminist imaginary and to develop an ecofeminist aesthetic, as Myriam Moïse (2017) analyses regarding the diasporic poetry of Caribbean women. More specifically, she studies the literary trope of "feminised nature", such as seeing the curves of a woman in the shapes of hills, but which, in the writings of Caribbean women, mutates into a critique of colonial and patriarchal oppression. These poetic forms find their collective dimension in the circulation of their powerful images shaping an ecocritical aesthetics (Quigley, 2018).

In this overview of a creative repertoire, we have seen that ecofeminists collectively play with creative forms, symbols and emotions to protest, reclaim and resist. The social movement literature mostly focuses on performances, while other creative forms are studied through other research fields like art history, or anthropology for crafts and visual arts, or literature for poetic forms. Adopting a broad definition of creativity within social movement studies (Siročić, 2024), study creative practices in ecofeminist movements and their contribution to collective identity and action constitute a gap in the literature and should be further explored. Furthermore, movements in the Global South are less studied, particularly from a creative perspective. From the work of some scholars who have addressed ecofeminist resistance to a (neo)colonial power (Mies & Shiva, 1993; Pandey, 2013; Sturgeon, 1997), we can hypothesize that in ecofeminist movements from a postcolonial context, there is a much stronger value placed on cultural resistance through creative practices than in movements in the North. Studying how divergences between (ex?)colonial powers and (post?)colonial lands manifest precisely in creative practices of ecofeminist movements would merit more in-depth work. The following section will instead be devoted to the converging lines that are revealed in the repertoire of creative action of ecofeminist movements.

3. Ecofeminism as a Creative Practice

The creative practices described above are rooted in multiple artistic and political traditions. I identify three lines of convergence that define a creative framework common to the ecofeminist movements studied: 1) the plurality and non-hierarchy of creative forms; 2) the participatory forms and collective practices; 3) the centrality of emotions.



3.1 Plurality and Non-Hierarchy of Creative Forms

We have seen in the previous section the diversity of creative forms used by ecofeminist movements to express themselves. In the specific intersection of environmental and feminist struggles, this diversity is significant and rooted in a rich theoretical genealogy. For ecofeminists the Western world is based on binarisms and hierarchies. Western artistic field is not preserved from these hierarchies, especially when it comes to gender, as the art historian Linda Nochlin pointed out in her famous article “Why have there been no great women artists?” (1971). Despite the claim to creative freedom, the artistic field is indeed based on hierarchies at all levels: techniques, materials, themes, style... As pointed out by feminist art historians, usually, what is devalued is qualified as feminine (Nochlin, 1971). Feminist art blurs these hierarchies, valorising vernacular and traditionally feminine pieces of knowledge and practices, such as decorative and applied arts as Gipson (2022) showed, or the private sphere as illustrated in the exhibition *Women House* (Morineau & Pesapane, 2017). This might be one of the genealogical lines of the ecofeminist creative practices under study. Practicing both needlework and street art for instance, ecofeminists manifest their creativity through a wide range of techniques, playing with the gendered social construction of space (private/public) and arts.

Moreover, the materiality of creation is also important: we observe, in keeping with environmental art, the use of natural materials (like in fiber arts) and upcycling materials, for costumes and set design for instance, adding a DIY aesthetic. This can also be related to an important branch of contemporary African art and other post-colonial regions like Oceania, that reuses waste, often plastic, to denounce the waste colonialism and its environmental damages. This last point can be an avenue of investigation for identifying other, less Eurocentric and more locally oriented, genealogies. Mattar (2024) insists on the very aspect of space as another fundamental aspect of ecofeminist creative practices, related to the concept of body-territory. The reappropriation of one’s own body and territory as a woman and *a fortiori* as an indigenous woman by creative means is an issue widely shared by ecofeminists. The diversity of the materials used, and sometimes their hybridization as in the case of the collective banners in the *Peace Camps* of the 1980s, reveals and materializes the symbolic richness and composite character of these movements. The collective nature of creative investment in a given space is also an important element for ecofeminist movements.

3.2. Participatory Forms and Collective Practices

Participation is a central question in social movement studies. More broadly in the political realm, participation is one of the main avenues for thinking about the future of democracy, promoted by progressive social movements (della Porta, 2020), such as ecofeminism. Concurrently, participation of the audience is becoming more and more important in the artistic realm, to answer to the usual critics of cultural elitism and hermeticism. It is sometimes a necessity for artists who are marginalized by the mainstream contemporary art market and want to carry out a strong political message, having a social impact through their creation (Balasinski & Mathieu, 2006). In this context, collective practices are part of a feminist political approach to art, bypassing the figure of the artist, of the genius, who is most likely a white man (Nochlin, 1971). The fading of the artist's individuality in favor of a peer-to-peer approach to learning, and anonymous or collective-signed works, have been used by feminist movements as a means of feminist creation (Ferrere & Léon, 2023).

As shown by Rodriguez-Labajos (2022), artistic activism promoting sustainability transformation also has its intrinsic collective dimension. Active participation in creative practices is obviously more evident in performative forms, since they usually take place during protests and the theatrical form requires a wide range of knowledge and resources (text, choreography, costume, set design, documentation). Participative forms of creation or co-creation in visual arts, craftworks and writings within ecofeminist movements exist but are much less well documented. Beyond co-creation, the collective dimension of these practices can be found in the learning of a technique, in a process of assembling individual works, in the circulation of works and their integration into a common aesthetic and political imaginary.

3.3. Centrality of Emotions

Sharing is therefore at the heart of the ecofeminist creative practice, and this also includes emotions and feelings sharing. Zitouni (2019) links this repertoire of collective and creative actions to the significance of emotional expression in these mobilizations (joy, anger, fear, hope). This is shown by practices such as collective “feeling checks” or the sharing of Peace Camp participants' dreams and nightmares (Zitouni, 2019, p.11), or the translation of hopes and fears through craftwork (Barlett, 2013, p.185). It is interesting to note that in old French, “*émotion*” means “uprising”, and it echoes what Jasper (2011) explains: a combination of emotions is a tool for mobilization and action. It facilitates subjectivation and the incorporation of political struggle issues. As a result, taking emotions into account in a social movement is strategic. Reclaiming and fully valuing emotions is a way to subvert the *rationality/emotions* dualism. In the context of the acute climate crisis, it is essential to rethink how the concept of rationality has been used by capitalism to reassure people about climate change and justify inaction (Plumwood, 1993). This is part of the ecofeminist's own political positioning at a crossroads. The systematic labelling of the emotional sphere as feminine and its consequent devaluation led feminists to embrace it and use it politically (Åhäll, 2018). Environmental movements are also giving emotions an important place in their discourses and actions. The concept of eco-emotions or climate-emotions, studied by Knops as part of a study on the Youth for Climate movement in Belgium (2023), is expressing the centrality and potential of emotions in environmental movements, to enhance collective identity, increasing the possibilities for involvement in environmental struggles. Ecofeminist creative practices contribute to reclaiming the meaning of emotions and considering them as a manifestation of a rationality in front of the catastrophe, and as a carrier of epistemic value (Jaggar, 1989).

The three lines of convergence exposed in this last section, stemming from a double heritage of ecology and feminism, design an ecofeminist and creative practice for both artistic and political paths that merge.

4. Conclusion

The repertoire of creative practices in ecofeminist movements outlined in this contribution illustrates the flourishing creativity of this political intersection, with performances (playing, dancing, singing...), crafts (weaving, knitting, embroidering...), visual arts (drawing, painting, printing...) and writings.

This work allows us to identify gaps in the literature: in social movement studies, there is a lack of interest in the material culture and literature produced by ecofeminist movements; connections, convergences and divergences between Global South and Global North movements in expressing themselves creatively (in terms of practices and meanings) are not yet addressed in depth; the last point should allow us to offset Western-centricity of the cases studied and the concepts used to do so.

In the last section, we identify three lines of convergence for ecofeminist movements: the diversity, non-hierarchy and even hybridity of creative forms, techniques and materials; the participatory forms and collective practices; the centrality of emotions. As resistance paths, the converging lines contribute to collective action of these movements: they allow both individuals and collectives to connect, become aware of their interdependence between movement actors and their broader environment, care for themselves, each other and their environment. By bringing care to the political sphere, they place life at the center of their struggles, fighting against a power that promotes the poisoning and exploitation of lands and bodies, and thus death. Creative practices seem to enhance collective identity and develop symbolic and aesthetic resources that allow these movements to nurture resistance for life.

Acknowledgements and Funding

Thanks to my colleagues and friends at the Scuola Normale Superiore for their inspiration, and to my co-supervisor Daniela Chironi for her precious feedback.

This work is part of doctoral research funded by a fellowship from the Scuola Normale Superiore.

Reference

- Åhäll, L. (2018). Affect as methodology: Feminism and the politics of emotion. *International Political Sociology*, 12(1), 36-52. <https://doi.org/10.1093/ips/olx024>
- Aleksic, K. (2017). Dramatization of an ecofeminist struggle. *Multitudes*, 67(2), 57-65. <https://doi.org/10.3917/mult.067.0057>
- Balasinski, J., & Mathieu, L. (Eds.). (2006). *Art et contestation*. Presses Universitaires de Rennes.
- Bartlett, A. (2013). Feminist protest and cultural production at the 1983 Pine Gap Women's Peace Camp, Australia. *Women: A Cultural Review*, 24(2-3), 179-195. <https://doi.org/10.1080/09574042.2013.791065>
- Cook, J. (1998). The philosophical colonization of ecofeminism. *Environmental Ethics*, 20(3), 227-246. <https://doi.org/10.5840/enviroethics199820316>

- Daskalaki, M., & Fotaki, M. (2023). Resisting extractivism as a feminist critical socio-spatial practice. *Gender, Work & Organization*, 31(1), 983-1011. <https://doi.org/10.1111/gwao.13042>
- Della Porta, D. (2020). *How social movements can save democracy: Democratic innovations from below*. Polity Press.
- Ferrere, A., & Léon, V. (2023). Un féminisme visuel ? Photographie et mouvements féministes : Le cas de la revue *Des femmes en mouvements* (1978-1982). *Transbordeur : Photographie, histoire, société*, 7, 174-187. <https://doi.org/10.4000/12gxt>
- Gaard, G. (2011). Ecofeminism revisited: Rejecting essentialism and re-placing species in a material feminist environmentalism. *Feminist Formations*, 23(2), 26-53. <https://doi.org/10.1353/ff.2011.0017>
- Gaard, G. (2018). Ecofeminist aesthetics. In P. Quigley & S. Slovic (Eds.), *Ecocritical aesthetics: Language, beauty, and the environment* (pp. 97-113). Indiana University Press.
- Gipson, F. (2022). *Women's work: From feminine arts to feminist art*. Frances Lincoln.
- Graeber, D. (2009). *Direct action: An ethnography*. AK Press.
- Guerra, P. (2023). DIY, fanzines and ecofeminism in the Global South: "This city is my sister." *DIY, Alternative Cultures & Society*, 1(3), 299-311. <https://doi.org/10.1177/27538702231211062>
- Hache, É. (2016). *Reclaim: Recueil de textes écoféministes*. Cambourakis.
- Haraway, D. J. (1991). *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. Routledge.
- Jaggar, A. M. (1989). Love and knowledge: Emotion in feminist epistemology. *Inquiry*, 32(2), 151-176. <https://doi.org/10.1080/00201748908602185>
- Jasper, J. M. (1997). *The art of moral protest*. University of Chicago Press.
- Jasper, J. M. (2011). Emotions and social movements: Twenty years of theory and research. *Annual Review of Sociology*, 37, 285-303. <https://doi.org/10.1146/annurev-soc-081309-150015>
- Knops, L. (2024). Beyond the indignation of young climate activists: The political potential of climate-emotions. In J. Bessant, P. Collin, & P. O'Keeffe (Eds.), *Research handbook on the sociology of youth* (pp. 53-68). Edward Elgar.
- Kokoli, A. (2023). Greenham Common's archival webs: Towards a virtual feminist museum. *British Art Studies*, (24).
- Larrère, C. (2015). Does nature have a gender? Varieties of ecofeminism. *Cahiers du Genre*, (59), 103-125. <https://doi.org/10.3917/cdge.059.0103>



- Mattar, D. V. (2024). Public spaces, street art, and the challenges of feminist ecological citizenship in Chile. *Gender & Development*, 32(1-2), 71-91. <https://doi.org/10.1080/13552074.2024.2348390>
- Merchant, C. (1980). *The death of nature: Women, ecology, and the scientific revolution*. Harper & Row.
- Mies, M., & Shiva, V. (1993). *Ecofeminism*. Zed Books.
- Moïse, M. (2017). Biodiversité et corporéité dans la poésie diasporique caribéenne : Vers une esthétique écoféministe. *Vertigo : La revue électronique en sciences de l'environnement*, 17(3). <https://doi.org/10.4000/vertigo.18919>
- Morineau, C., & Pesapane, L. (Eds.). (2017). *Women house*. Manuella Éditions.
- Nochlin, L. (1971). Why have there been no great women artists? *ARTnews*, 69, 22-39.
- Orenstein, G. F. (1990). Artists as healers: Envisioning life-giving culture. I. Diamond & G. F. Orenstein (Eds.), *Reweaving the world: The emergence of ecofeminism* (pp. 379-387). Sierra Club Books.
- Orenstein, G. F. (2003). The greening of Gaia: Ecofeminist artists revisit the garden. *Ethics & the Environment*, 8(1), 103-111. <https://doi.org/10.1353/een.2003.0009>
- Pandey, A. (2013). Globalization and ecofeminism in the South: Keeping the "Third World" alive. *Journal of Global Ethics*, 9(3), 345-358. <https://doi.org/10.1080/17449626.2013.855647>
- Plumwood, V. (1993). *Feminism and the mastery of nature*. Routledge.
- Plumwood, V. (2002). *Environmental culture: The ecological crisis of reason*. Routledge.
- Quigley, P., & Slovic, S. (Eds.). (2018). *Ecocritical aesthetics: Language, beauty, and the environment*. Indiana University Press.
- Rodríguez-Labajos, B. (2022). Artistic activism promotes three major forms of sustainability transformation. *Global Environmental Change*, 72, 102110. <https://doi.org/10.1016/j.gloenvcha.2022.102110>
- Sempértegui, N. (2023). Weaving the spiderweb: Mujeres Amazónicas and the design of anti-extractive politics in Ecuador. *Studies in Social Justice*, 17(2), 204-221. <https://doi.org/10.26522/ssj.v17i2.3400>
- Shepard, B. (2011). *Play, creativity, and social movements*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203831489>

Siročić, Z. (2024, December 11). Creativity, politics and social movements. Paper presented at the Political Mobilization as "Performance" Workshop, Scuola Normale Superiore, Florence, Italy.

Tilly, C. (1986). *La France conteste, de 1600 à nos jours*. Fayard.

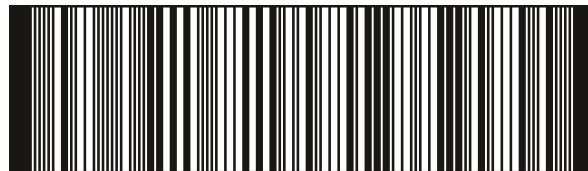
Tilly, C. (2008). *Contentious performances*. Cambridge University Press.

Wittig, M. (1969). *Les guérillères*. Les Éditions de Minuit.

Zitouni, B. (2019). Planetary destruction, ecofeminists and transformative politics in the early 1980s. *Travail, Genre et Sociétés*, (42), 49-69. <https://doi.org/10.3917/tgs.042.0049>



[B2025-[P.6/s.s]]



Universidade Federal, Fluminense,
Faculdade de Letras da Universidade do
Porto, Brasil, n_catherine@id.uff.br



**DA EXCLUSÃO À RESISTÊNCIA: MULHERES E A
BUSCA PELO RECONHECIMENTO NA COMUNIDADE
GAMER BRASILEIRA**



**FROM EXCLUSION TO RESISTANCE: WOMEN AND
THE QUEST FOR RECOGNITION IN THE BRAZILIAN
GAMING COMMUNITY**

Resumo: O presente artigo analisa a luta por reconhecimento das mulheres na comunidade *gamer* brasileira, compreendendo que sua exclusão ocorre de forma sistêmica. Parte-se de revisão bibliográfica baseada em autoras como Beauvoir (1970), Butler (2003), Federici (2017), Laretis (2019) e Haraway (1995), articulando debates sobre gênero, relações de poder e apagamento feminino na ciência e na tecnologia. Discute-se como essas desigualdades se refletem no universo dos jogos digitais, marcado por assédio, misoginia e baixa representatividade, mesmo diante do crescimento do público feminino. Como estudo de caso, examina-se o Projeto Lótus, iniciativa criada por Amanda Abreu (AMD22), voltada ao acolhimento, fortalecimento e inclusão de mulheres nos *games* e *esports*. Conclui-se que mobilizações online protagonizadas por jogadoras podem ser compreendidas como práticas feministas contemporâneas, orientadas para a resistência, ocupação de espaços e transformação da cultura *gamer* no Brasil.

Palavras-chave: mulheres *gamers*; gênero; reconhecimento; ciberfeminismo; games.

Abstract: This article analyzes the struggle for recognition of women in the Brazilian *gaming* community, understanding that their exclusion occurs systemically. It is based on a bibliographic review grounded in authors such as Beauvoir (1970), Butler (2003), Federici (2017), Laletis (2019), and Haraway (1995), articulating debates on gender, power relations, and the erasure of women in science and technology. It discusses how these inequalities are reflected in the universe of digital games, marked by harassment, misogyny, and low representation, even in the face of the growing female audience. As a case study, it examines the Projeto Lótus, an initiative created by Amanda Abreu (AMD22), aimed at welcoming, strengthening, and including women in *games* and *esports*. It concludes that online mobilizations led by female players can be understood as contemporary feminist practices, oriented toward resistance, the occupation of spaces, and the transformation of gaming culture in Brazil.

Keywords: Women Gamers; Gender; Recognition; Cyberfeminism; Games.



1. Introdução

Os *Game Studies* no Brasil têm, ao longo dos anos, se mostrado um campo cada vez mais reflexivo em torno de pesquisas sobre misoginia, assédio, masculinidade tóxica, hipersexualização de personagens, especialmente por meio de autores que evidenciam como a cultura dos jogos digitais ainda sustenta a manutenção de privilégios masculinos e a pouca representatividade (Falcão, Macedo & Kurtz, 2021; Goulart, 2017; Messias & Moura, 2024). Tal cenário relaciona-se, também, à perspectiva predominante das grandes empresas de produção que, segundo Goulart (2017), ainda desenvolvem seus produtos alinhados à figura deste “indivíduo padrão”, que se materializa como referência tanto culturalmente, quanto de produção, indústria e público-alvo.

Mesmo com o crescimento do público feminino no consumo de jogos (PGB, 2025), permanecem comportamentos que perpetuam desigualdades na comunidade, agravados pela desvalorização de *gamers*, *streamers*^{1.)} e desenvolvedoras. Nesse contexto, observa-se que as barreiras de acesso e permanência não se limitam ao consumo de jogos, mas atravessam também as possibilidades de reconhecimento, participação e pertencimento dessas mulheres na cultura *gamer*. A utilização das redes sociais como espaço político tem se mostrado uma oportunidade para verbalizar reivindicações, exigir mudanças e propor novas formas de atuação no setor (Dutra, 2020). Essas movimentações nas redes sociais têm permitido que muitas meninas utilizem esses espaços para campanhas online, organização de coletivos e fortalecimento de comunidades exclusivas de mulheres *gamers* (Moura, 2024).

O *Gamergate*^{2.)} evidenciou o pior da comunidade *gamer*, ao tornar pública a hostilidade e a violência direcionada às minorias políticas, sobretudo às mulheres. Ao mesmo tempo, a repercussão do caso impulsionou críticas mais amplas a essas práticas e fortaleceu debates sobre desigualdade de gênero nesse universo. A partir desse contexto, campanhas e mobilizações ganharam espaço no ambiente online, muitas delas lideradas por mulheres que reivindicam mudanças estruturais, reconhecimento e participação mais equitativa.

Um exemplo desse movimento é a iniciativa da *gamer* profissional, comentarista e criadora de conteúdo *gamer*, Amanda Abreu (AMD22)^{3.)}, que busca empoderar mulheres e transformar o cenário dos games no Brasil. A *gamer* possui uma trajetória de mais de 10 anos no cenário, é uma das poucas representantes nesse meio profissional. No entanto, ela simboliza o desejo de muitas meninas que gostam de jogos e reconhecem a dificuldade de conquistar espaço para mostrar seu potencial, um desafio enfrentado por

^{1.)} Transmite conteúdos ao vivo (jogos, esportes, podcasts, análises, reações) em plataformas de *streaming*, com ênfase na interação direta com o público.

^{2.)} Foi uma violenta campanha de assédio online e um escândalo cultural ocorrido em 2014. Sob a justificativa de denunciar a “falta de ética no jornalismo de *games*”, o movimento focou em atacar e perseguir mulheres desenvolvedoras de jogos e críticas de mídia com campanhas de ódio (Goulart, 2017; Moura, 2024; Kurtz, 2017).

^{3.)} Amanda Abreu iniciou a carreira profissional em 2013 como jogadora de *Counter Strike*. Finalista do competitivo de CS 1.6, ela representou o Brasil mundialmente na Suécia, na *DreamHack de CS:GO*. Trabalhou como comentarista de e-sports em campeonatos de duas grandes modalidades, *Counter-Strike* e *Valorante*.

todas as mulheres nos e-sports. Em outubro de 2024, ela fundou o Projeto Lótus⁴⁾, com o objetivo de construir uma comunidade inclusiva e acolhedora para jogadoras, profissionais e entusiastas, promovendo representatividade e ampliando oportunidades no setor. Sob a *hashtag* #OJogoVaiMudar, o projeto simboliza a ocupação de espaços historicamente negados às mulheres, além do compromisso em oferecer suporte para sua permanência e desenvolvimento na indústria e na cultura *gamer*.

Diante desses pressupostos e compreendendo que a exclusão das meninas na comunidade *gamer* é sistêmica, este artigo propõe explorar a questão de gênero e como as relações de poder organizaram a estrutura social, a partir das reflexões de autoras como Beauvoir (1970), Butler (2003) e Federici (2017). Trata-se de uma revisão bibliográfica que busca discutir de que maneira tais processos também se relacionam ao apagamento histórico das mulheres na ciência e na tecnologia, destacando as autoras como Laretis (2019) e Haraway (1995).

Parte-se do entendimento de que esse contexto social se reflete diretamente na comunidade *gamer*, espaço em que ainda persistem casos de assédio, misoginia e desigualdades. Nesse sentido, o objetivo é aprofundar a compreensão sobre a presença das mulheres no universo dos games e, por fim, analisar a mobilização online realizada por essas jogadoras, tendo como centralidade o Projeto Lotus. Busca-se investigar se as ações desenvolvidas por essas mulheres podem ser compreendidas como parte de um movimento feminista contemporâneo, voltado à ocupação de espaços, resistência e transformação da cultura *gamer* (Dutra, 2020).

2. O corpo da mulher em jogo: autonomia versus controle externo

A tentativa de exclusão e a forma como meninas são posicionadas na comunidade *gamer* representam uma continuidade de estruturas sociais mais amplas. É preciso realizar uma reflexão mais aprofundada, pois não se trata de um fenômeno superficial ou isolado, mas de processos que diversas autoras vêm analisando há décadas. Torna-se necessário compreender toda a sistematização que constituiu as bases da sociedade moderna. Isso porque “ser homem” ou “ser mulher” não se resume apenas a diferenças biológicas. Essa questão envolve um conjunto complexo de reflexões, teorizações de múltiplas perspectivas e debates entre pesquisadores, especialmente nos campos dos estudos feministas, da sexualidade e de gênero (Beauvoir, 1970; Butler, 2003; Federici, 2017). É necessário aprofundar o entendimento das questões que permeiam nossa sociedade ocidental moderna, a qual é resultado de um sistema colonial que estabeleceu o corpo como alvo de cuidados individuais e sociais, envolvendo-o em diversas produções discursivas.

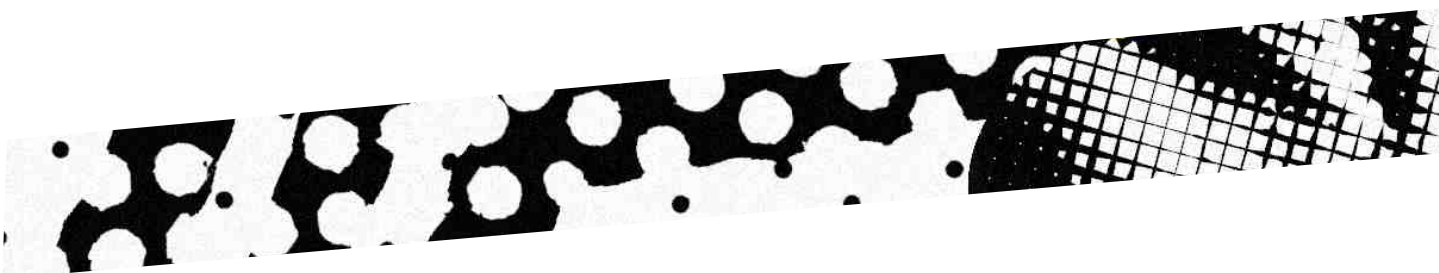
⁴⁾ Site oficial do Projeto Lótus: <https://www.lotushuboficial.com.br/>

Este corpo, segundo Simone de Beauvoir (1970), é condicionado à construção social da mulher, destacando que as diferenças biológicas, como a maternidade, a menstruação e as transformações durante a puberdade a reduzem a partir de uma determinação biológica fixa, interpretada dentro de um contexto social que reforça a ideia de inferioridade em relação ao masculino. Para a autora, a mulher é educada desde cedo a encarar seu corpo como um fardo e um obstáculo, principalmente diante da pressão feita às expectativas sociais ligadas ao gênero. Uma condição secundária em relação à masculinidade, ignorando o contexto histórico e as relações de poder que influenciam sua posição na sociedade.

Essa opressão de gênero está profundamente articulada ao sistema econômico. Silvia Federici (2017) argumenta que a subordinação das mulheres foi fundamental para a consolidação do capitalismo moderno. Esse processo, marcado por diferentes formas de violência, reorganizou profundamente as relações sociais, de gênero e de trabalho. As mulheres passaram a ser criminalizadas, especialmente aquelas que detinham conhecimentos sobre saúde, sexualidade, cuidado e formas mais autônomas de organização comunitária.

O capitalismo destruiu formas alternativas de organização social e submeteu as mulheres a uma nova divisão do trabalho, marcada pela subordinação. O corpo feminino tornou-se central no controle social, foi disciplinado para se tornar mais produtivo, servindo às necessidades da classe dominante. A sexualidade feminina foi reprimida, e o corpo das mulheres foi reduzido a instrumentos de reprodução e cuidado. Toda a exploração das mulheres na Europa foi replicada durante o colonialismo. Assim como as mulheres foram desumanizadas no contexto europeu, povos indígenas e africanos também foram tratados como inferiores, justificando sua exploração dentro do sistema capitalista global (Federici, 2017).

O sistema colonial/moderno de gênero, quando examinado a partir da perspectiva da colonialidade, foi um elemento formador de nossas estruturas comunitárias atualmente conhecidas, ao consolidar o entendimento sobre raça e gênero, assim como a interconexão entre ambos e sua relação com a heteronormatividade (Lugones, 2019). Para a socióloga, professora, feminista e ativista, María Lugones, há uma distinção hierárquica imposta sobre os colonizados. Na sua leitura da “modernidade colonial capitalista”, somente homens e mulheres “burgueses brancos europeus eram civilizados; eles eram seres humanos completos” (Lugones, 2019, p. 371). No texto intitulado “Rumo a um feminismo decolonial”, ela explora como essa imposição colonial permeia questões ecológicas, econômicas e governamentais, transformando o sujeito em um agente ativo dentro desse contexto “próprio para governar, para a vida pública, um ser civilizado, heterossexual, cristão, um ser da mente e da razão” (Lugones, 2019, p. 371). Neste pensamento, a mulher europeia, entre todo este sistema significativo, era vista como complemento deste homem, reproduzindo a pureza, passividade e domesticidade. Uma imposição hierárquica e brutal que se tornou uma ferramenta normativa para condenar os colonizados.

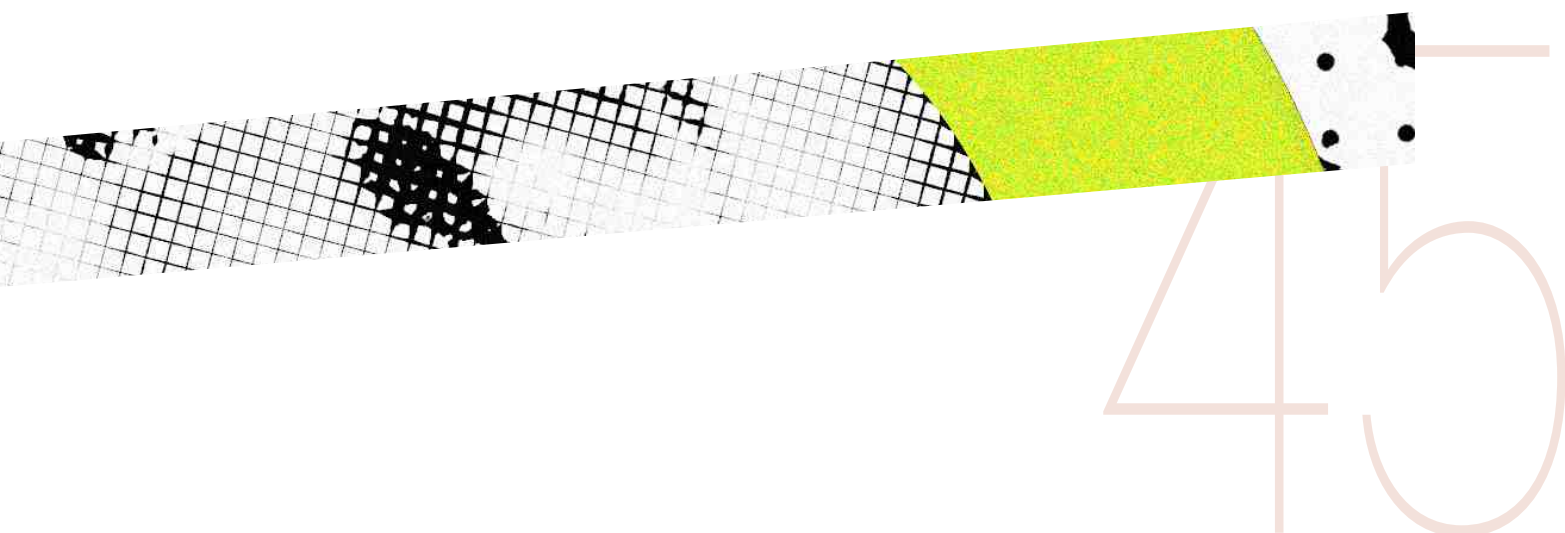


É fundamental compreender que os colonizados se tornaram sujeitos das tensões resultantes da imposição de um sistema. A dicotomia hierárquica se tornou uma ferramenta normativa que foi usada para condenar os colonizados. “Os comportamentos e as personalidades/almas das pessoas colonizadas eram julgadas como bestiais e, conseqüentemente, não atribuídas de gênero, promíscuas, grotescamente sexuais e pecaminosas” (Lugones, 2019, pp. 371-372). O cristianismo, presente no processo de colonização, foi utilizado para justificar a evangelização dos povos indígenas, considerados deficientes ou necessitados de conversão. Da mesma forma, a religião foi instrumentalizada na Europa para discriminar e perseguir mulheres, culminando na caça às bruxas, um processo que resultou em torturas e mortes de milhares de mulheres. Esse movimento não foi apenas religioso, mas também um mecanismo político e econômico para subjugar as mulheres e desmantelar comunidades (Federici, 2017). Então, neste entendimento normativo do “homem” como “ser de excelência”, os colonizados eram apenas machos e fêmeas, uma tensão entre a hipersexualização e passividade sexual. Segundo a autora:

A “missão civilizatória” colonial foi a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas pela exploração inimaginável, violenta violação sexual, controle de reprodução e um horror sistemático. [...] [o seu sistema] usou a dicotomia hierárquica dos gêneros dicotômicos pelo colonizado não ser relevante para esse julgamento normativo – transformar os colonizados em seres humanos não era o objetivo dos colonizadores (Lugones, 2019, p. 373).

Conforme a colonização avançou, a normatividade que conectava os gêneros e a civilização passou a funcionar como forma de apagamento dos laços comunitários, conhecimento, práticas ecológicas, agricultura, utensílios e não apenas pela imposição e violência, mas pelo controle sobre suas práticas sexuais e reprodutivas. A autora utiliza o termo colonialidade a partir da concepção do sistema capitalista mundial de poder devido aos processos de racialização e exploração capitalista ancorada na colonização das Américas. Não se trata apenas de uma forma de classificar a colonialidade de poder e gênero, mas do processo de redução das pessoas e desumanização na tentativa de transformar o colonizado em menos humano (Lugones, 2019).

A colonialidade dos gêneros ainda está presente no sistema capitalista de poder. As mulheres sofreram subalternização por meio da combinação de processos de racialização, colonização, exploração capitalista e imposição da heterossexualidade. “O gênero é uma imposição colonial, não apenas na medida em que se impõe sobre a vida [...] homens/mulheres como construção social normativa – uma marca civilizatória [...] foi e é constantemente renovado” (Lugones, 2019, p. 378).



3. A exclusão feminina do fazer científico e tecnológico

Compreendemos que as diversas perspectivas sobre gênero produzem diferentes efeitos discursivos, influenciando releituras, interpretações e narrativas nas ciências exatas, sociais e humanas ao longo dos anos. Nesse sentido, Joan Scott (2019) define gênero a partir de duas proposições centrais: o gênero é um elemento constitutivo das relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder (Scott, 2019).

Para a autora, as relações sociais correspondem sempre a mudanças nas representações de poder, embora essa direção não siga, necessariamente, um único sentido. Isso pode ser observado quando direcionamentos normativos procuram limitar e conter conceitos expressos em doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas ou jurídicas, que afirmam de maneira categórica os sentidos do masculino e do feminino. Como destaca Scott (2019, p. 69), “a posição que emerge como dominante é, apesar de tudo, declarada a única possível. A história posterior é escrita como se essas posições normativas fossem o produto de um consenso social e não de um conflito”.

Na prática, os símbolos do poder frequentemente remetem às relações sexuais entre homens e mulheres, sugerindo não apenas formas socialmente aceitáveis de sexualidade, mas também a histórica exclusão das mulheres da política e da vida pública. Isso se traduziu tanto em regras implícitas quanto em legislações que restringiram sua participação política, criminalizaram o aborto e impuseram códigos de vestimenta. Como sintetiza a autora, “a diferença sexual tem sido concebida em termos de dominação e de controle das mulheres” (Scott, 2019, p. 74).

Esses processos evidenciam que os diversos regimes de poder construídos ao longo da modernidade, inclusive os democráticos do século XX, também se organizaram a partir de conceitos de gênero, convertidos em políticas concretas que cercearam direitos de mulheres e de outras populações historicamente subalternizadas. O impacto do poder na compreensão do gênero também está presente em Lauretis (2019), que entende que o processo construído sobre o que é gênero possui um efeito de proibições e regulamentações dos comportamentos sexuais, ditados pelas autoridades religiosas, legais ou científicas, como parte da produção das relações sociais: “A sexualização do corpo feminino tem sido, com efeito, uma das figuras ou objetos de conhecimento favoritos nos discursos da ciência médica, da religião, arte, literatura, cultura popular e assim por diante” (Lauretis, 2019, p. 139).

Todo este conhecimento científico sobre o corpo da mulher foi, e é, utilizado para determinar seu papel na sociedade. As contribuições da psicanálise por parte de Sigmund Freud apresentam limitações em suas concepções sobre a mulher. Em muitos aspectos, sua formulação a reduz a uma posição definida pela falta ou pela inveja em relação ao homem, desconsiderando fatores sociais, históricos e culturais que atravessam a experiência feminina (Beauvoir, 1970). Essa perspectiva também é problematizada por Haraway (1995), ao criticar modelos de conhecimento que se pretendem universais e neutros, mas reproduzem hierarquias de gênero. Em seu trabalho “Saberes Localizados” (1995), Haraway propõe e defende uma perspectiva feminina sobre o conhecimento como contraponto à suposta objetividade e universalidade do saber científico notadamente patriarcal. Segundo ela:

As feministas têm interesse num projeto de ciência sucessora que ofereça uma explicação mais adequada, mais rica, melhor do mundo, de modo a viver bem nele, e na relação crítica, reflexiva em relação às nossas próprias e às práticas de dominação de outros e nas partes desiguais de privilégio e opressão que todas as posições contêm (Haraway, 1995, p. 15).

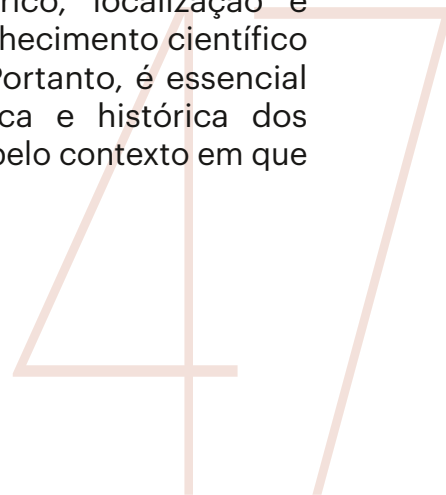
O corpo da mulher foi a principal questão na produção de identidade fixa em torno da sexualidade. Para a autora, a luta não é contra a sexualidade, e sim, contra a produção discursiva que produz conhecimento para a dominação, já que a ciência deveria ser considerada um conhecimento geral. De acordo com a autora:

Deste ponto de vista, a ciência – o jogo real, aquele que devemos jogar – é retórica, é a convicção de atores sociais relevantes de que o conhecimento fabricado por alguém é um caminho para uma forma desejada de poder bem objetivo. Tais convicções devem levar em conta a estrutura dos fatos e artefatos, tanto quanto os atores mediados pela linguagem no jogo do conhecimento. [...] Todo conhecimento é um nódulo condensado num campo de poder agonístico (Haraway, 1995, p. 10).

Esta crítica abrange também a própria ideia de objetividade enquanto visão de mundo. Para ela, a ressignificação da objetividade só pode ser considerada a partir de uma dimensão parcial. *Discordando* de discursos em voga em seu tempo sobre inclusão das mulheres na ciência por sua objetividade, Haraway argumenta de uma virada em favor da parcialidade. A aceitação da própria parcialidade é essencial para evidenciar a parcialidade inerente ao poder dominante. Haraway (1995) argumenta que a “objetividade feminista” lida com a localização limitada e o conhecimento situado, em oposição à busca de uma transcendência e à divisão entre sujeito e objeto. Ao adotar essa perspectiva, podemos assumir a responsabilidade pelo que aprendemos a ver.

Portanto, a proposta crítica de Haraway (1995) aponta para a construção de novas formas de governança, fundamentadas em concepções renovadas das relações de poder, tanto no âmbito privado quanto no político. A autora enfatiza a necessidade de questionar e transformar estruturas de poder que historicamente incidiram sobre os corpos das mulheres. Além disso, destaca a importância de reconhecer a emergência de novos sujeitos capazes de intervir e moldar a história, a ciência, a política e diversos outros campos sociais. Esses sujeitos não são neutros nem universais, ao contrário, são situados, conscientes de sua inserção em determinadas relações.

A ciência produzida pelos sujeitos do conhecimento não é universal, ela deixa de fora ou apaga as principais questões envolvendo realidades diferentes daquelas tidas como padrão. Mesmo quando aspiramos à verdade, é fundamental reconhecer que o conhecimento que criamos é moldado pelo contexto histórico, localização e pressupostos individuais. Devemos entender que a validade do conhecimento científico e do sujeito que o produz não é universal, mas sim contextual. Portanto, é essencial considerar uma abordagem que reconheça a natureza política e histórica dos conhecimentos, a fim de compreender como eles são influenciados pelo contexto em que são desenvolvidos.



A ciência e a tecnologia contribuíram para que restrições ao acesso na área fossem impostas às mulheres, demarcando esse espaço como território masculino. Elas residem em uma estrutura de poder que foi responsável por selecionar, hierarquizar e classificar diferentes saberes, conhecimentos e técnicas como científicos ou não. “A exclusão feminina do fazer científico e tecnológico foi pautada por discursos científicos, que postulavam, a partir de determinações biológicas, que a mulher seria menos capaz de produzir ciência e tecnologia” (Freitas & Luz, 2017, p. 4). Mesmo quando as mulheres historicamente contribuíram para a produção científica, seus conhecimentos não foram reconhecidos da mesma maneira que os dos homens. Isso resultou em um apagamento histórico e sistemático de suas realizações, fazendo com que suas contribuições na área muitas vezes passassem despercebidas para a maioria das pessoas (Freitas & Luz, 2017).

Toda essa problemática na ciência e tecnologia fez com que as mulheres enfrentassem numerosas barreiras e desafios ao longo de suas carreiras profissionais. Essas dificuldades enriquecem suas histórias, especialmente devido ao protagonismo e pioneirismo que demonstraram ao atuar em campos historicamente considerados masculinos. A trajetória profissional de mulheres que escolheram carreiras científicas e tecnológicas é marcada por essas conquistas significativas. Embora a inserção de mulheres no âmbito acadêmico em áreas como tecnológicas e ciências exatas ainda esteja em desvantagem significativa nas últimas décadas, os feitos dessas mulheres têm representado uma contribuição importante e um resultado das lutas sociais e políticas.

Mesmo diante de diversos obstáculos que dificultam sua permanência nessas áreas, as conquistas continuam a surgir. Como Lugones (2019) reforça, uma das formas de resistência é começar “[...] resistindo enfaticamente a seu próprio hábito epistemológico de apagá-la” (Lugones, 2019, p. 385). Mesmo quando a colonialidade permeia todos os aspectos da vida, incluindo o corpo, o trabalho, a lei e outros, é essencial reconhecer, resistir e adotar estratégias de enfrentamento como respostas e conquistas. Não é de hoje que o extremismo orienta as pautas globais, minando direitos conquistados por mulheres, pessoas da comunidade LGBTQIA+ e pessoas negras, que continuam a sofrer processos de invalidação. Como a própria Lugones destaca: “Ninguém resiste à colonialidade dos gêneros sozinho. Somente é possível resistir a ela com o entendimento do mundo [...]” (Lugones, 2019, p. 386). Por esta razão, a luta pela permanência em todos os espaços não pode ser desmerecida, nem desmotivada, é um direito conquistado e merece relevância em pautas atuais na contemporaneidade.

4. O reconhecimento da mulher na comunidade gamer é uma pauta feminista

A simples presença feminina em uma partida pode desencadear respostas negativas, como assédio, menosprezo ou exclusão. Trata-se de uma deslegitimação que frequentemente se sobrepõe às habilidades técnicas de jogar e se manifesta unicamente pelo fato de ser mulher, colocando também pessoas LGBTQIA+ e negras em posições de maior vulnerabilidade (Kurtz, 2021; Moura, 2024). Isso reafirma como, no interior da comunidade *gamer*, persistem desigualdades de gênero sustentadas pela imposição de regras e expectativas sobre como as mulheres devem ser, agir e se comportar. Tais processos evidenciam as complexidades e os desafios enfrentados por essas sujeitas em sua busca por igualdade, reconhecimento e autonomia. A misoginia e a cisheteronormatividade historicamente delimitaram os lugares sociais destinados às mulheres e, mesmo diante de avanços recentes, ainda existe forte resistência e

animosidade em relação à ampliação de sua presença na cultura *gamer* (Moura, 2024). As mulheres sofrem invisibilização em diferentes frentes, especialmente por meio de seus avatares nos jogos, que, em teoria, seriam construídos conforme a noção individual de corporeidade. No entanto, esses corpos pixelados seguem estereótipos preestabelecidos e, no caso das personagens femininas, são frequentemente hipersexualizados e representados de forma desproporcional (Kurtz, 2021; Messias & Moura, 2024).

Ao pensar no uso de recursos de voz nos jogos on-line, não se pode deixar de discutir, ao mesmo tempo, os meios e suportes tecnológicos que tornam essa comunicação acessível, bem como as desigualdades que atravessam seu uso. Nos videogames, a utilização de comunicação por voz (chamada pelos jogadores de *voice*) em partidas on-line é um tema que afeta profundamente a experiência das meninas *gamers*. Para as mulheres que participam dessas jogatinas, a voz pode ser tanto uma ferramenta de empoderamento quanto uma fonte de vulnerabilidade. Isso porque os atuais jogos digitais que integram conectividade e recursos de interação multimídia e identificação biométrica (facial, voz, movimentos) tornam a voz um marcador da identidade de gênero, intensificando a vulnerabilidade da presença feminina no ambiente digital. Algo naturalizado pelos participantes desses grupos no atual contexto do colonialismo de dados (Couldry & Mejias, 2018).

Além de influenciar o desempenho e a participação das meninas nos jogos, diante da possibilidade de sofrer assédio ou discriminação, muitas jogadoras optam por silenciar sua voz (Kurtz, 2021), preferindo não usar o chat de voz para evitar situações desconfortáveis ou mesmo hostis. Isso, no entanto, pode criar uma desvantagem tática, já que a comunicação por voz é crucial para a coordenação e sucesso em jogos cooperativos ou competitivos. A necessidade de conciliar sua performance com as suas escolhas, entre se prejudicar nos jogos e não fazer uso dessa forma de comunicação para não ser assediada, cria um ciclo que impede que as jogadoras desenvolvam suas habilidades e, portanto, sejam vítimas constantes de novos abusos e assédio. Por isso, uma das estratégias mais comuns entre as jogadoras é formar grupos exclusivos de mulheres para combinar de jogar apenas entre si (Moura, 2024).

Outro ponto a ser ressaltado é o impacto na forma como as jogadoras percebem a si mesmas e sua posição dentro da comunidade *gamer*. A constante necessidade de negociar sua presença e identidade vocal pode levar a um desgaste emocional e a uma sensação de exclusão ou alienação, reforçando a ideia de que os espaços de jogos não foram feitos para elas. Contudo, ao tratar desse fenômeno como algo restrito não apenas ao machismo como produto da ação de indivíduos, esta pesquisa adota uma perspectiva complexa que busca compreender a misoginia no ambiente digital como algo sistêmico, mediado por agências humanas e não-humanas (Latour, 2012), principalmente a responsabilidade das empresas de tecnologia e seus serviços que plataformizam e lucram com o discurso de ódio contra mulheres. Uma tendência da cultura digital como um todo (Wajcman, 2024; Hicks, 2021) que se replica na cultura *gamer*.

Ao mesmo tempo que há iniciativas de exclusão, há uma movimentação de apoio e acolhimento, onde o foco está no conforto e no lazer, que tem priorizado construir ambientes seguros e acolhedores, uma estratégia de resistência e acolhimento que gera impacto, ampliando vozes e garantindo espaços para uma convivência mais inclusiva no universo dos jogos. As comunidades em sites de rede social têm sido uma alternativa para formação de equipes e construção de laços de amizade. Constituídas exclusivamente por

A conquista de espaços online não ocorreu facilmente e ainda não é completamente alcançada. Na busca por alternativas, a luta não se limita apenas aos direitos, mas também pela valorização do feminino em uma sociedade onde essa característica frequentemente é subvalorizada devido à socialização dos corpos e às relações de poder desiguais que são internalizadas. O Projeto Lótus, idealizado por Amanda Abreu (AMD22), em conjunto com as profissionais Vanessa Paccico (Nessyteras)^{5.)}, Amanda Gomez (Dinha) e Kamila Teixeira^{6.)}, surge com o intuito de promover reflexão e fortalecer a comunidade feminina em diferentes âmbitos dos e-sports. A iniciativa foi concebida para empoderar e dar voz às mulheres no universo *gamer*, incentivando inclusão e representatividade em um cenário ainda predominantemente masculino.

⁵⁾ Narradora experiente de Counter-Strike brasileiro, no projeto atua como editora-chefe de notícias no projeto visando trazer informação em impacto e conectando o público aos bastidores, às histórias e à essência de um cenário mais inclusivo e representativo.

^{6.)} Responsável pela comunidade de mulheres *gamers*, atuando no gerenciamento das interações destas mulheres no Discord e redes sociais.

Como parte de suas ações de incentivo e proteção, foi lançada no site oficial a campanha #ChatSeguro⁷⁾, voltada à promoção de segurança, respeito e responsabilização na comunidade gamer. Por meio da iniciativa, jogadoras têm acesso a informações, orientações e canais de encaminhamento para denunciar ataques e violências, oferecendo suporte às vítimas e incentivando o enfrentamento da impunidade. A denúncia, nesse contexto, é compreendida como instrumento fundamental para interromper ciclos recorrentes de assédio e violência.

No site, encontra-se disponível o “Guia Prático de Direitos e Denúncias para Mulheres nos Games e Esports”, que reúne explicações sobre temas como: o que configura crime em chats e redes sociais, importunação sexual e exposição indevida, formas de produção de provas, onde denunciar e como acionar mecanismos internos das plataformas digitais. O material também reforça que a punição aplicada pelas plataformas, como suspensões ou banimentos, não substitui a responsabilização criminal na esfera judicial, sendo necessário acionar ambas as instâncias quando cabível.

Ao articular acolhimento, informação e orientação jurídica, a campanha evidencia que a permanência das mulheres nesses espaços depende não apenas da ocupação simbólica, mas também da criação de mecanismos concretos de proteção. “Ocupar espaços é apenas o primeiro passo; protegê-los é o compromisso que garante que nenhuma de nós precise recuar. Sua coragem em não silenciar é o que sustenta o lugar de todas as mulheres que virão depois de você” (Projeto Lótus, 2026).



Figura 2: Capa do site do Projeto Lótus

Fonte: <https://www.lotushuboficial.com.br/>

⁷⁾ Link disponível em: <https://www.lotushuboficial.com.br/chatseguro>

Outro aspecto relevante refere-se à busca por transformação de um cenário historicamente marcado pela escassez de competições presenciais e pela descontinuidade de calendários voltados à participação feminina nos esports. Nesse contexto, o Lótus Challenge foi idealizado com o propósito de fortalecer o cenário inclusivo de *Counter-Strike*, configurando-se como uma iniciativa estratégica de fomento à participação de mulheres na modalidade. A edição reuniu quatorze equipes inscritas, número expressivo para o cenário atual, evidenciando tanto a mobilização da comunidade quanto a demanda reprimida por espaços competitivos estruturados. A grande final foi realizada no navio A140, ancorado no Pier Mauá, no Rio de Janeiro, durante a realização do Rio Innovation Week, conferindo ao torneio uma visibilidade inédita. A realização do evento contou com o apoio da Federação do Estado do Rio de Janeiro de Esportes Eletrônicos (FERJEE) e da empresa brasileira de comércio eletrônico KaBuM, ampliando sua projeção institucional e legitimidade no cenário competitivo.

Além da dimensão competitiva, o evento alcançou números expressivos em visualizações e interações nas redes sociais, destacando-se também pela articulação com criadoras de conteúdo e transmissoras parceiras, o que ampliou o alcance da competição e fortaleceu redes de apoio entre mulheres inseridas no cenário dos esports. Dessa forma, o torneio ultrapassou a lógica estritamente esportiva e consolidou-se como uma ação simultaneamente simbólica e prática de promoção da inclusão, da representatividade e da ocupação de espaços historicamente marginalizados por mulheres no universo competitivo dos jogos digitais.



Figura 3: Foto ilustrativa do navio onde foi realizado o Lótus Challenge

Fonte: <https://www.lotushuboficial.com.br/>

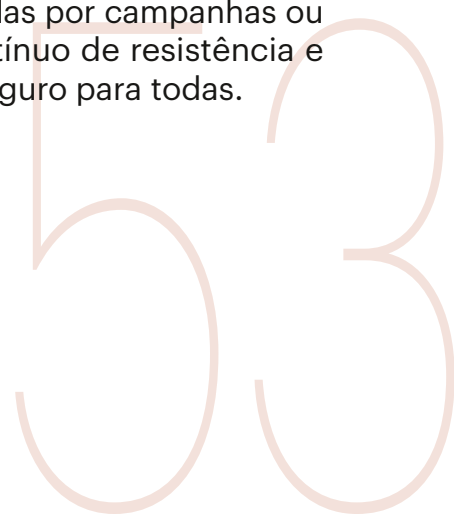
Essas ações caracterizam-se como reflexos das lutas históricas do movimento feminista e de suas múltiplas vertentes, que, ao longo das diferentes ondas que marcaram sua trajetória, têm reivindicado direitos, reconhecimento e igualdade. Nesse sentido, tais iniciativas atualizam pautas feministas em contextos contemporâneos, demonstrando que a busca por equidade também se estende aos espaços digitais e às comunidades *gamer* ao buscar melhorias em suas vidas, com o objetivo de obter respostas efetivas e coletivas para suas demandas.

Dutra (2018) enfatiza que, desde muito cedo, as mulheres indicam os debates sobre feminismo e tecnologia. As ONGs feministas começaram a fortalecer projetos que incentivavam a movimentação nas redes de internet banda larga. “O uso de blogs, sites, páginas e perfis nas redes sociais, passou a ser algo inerente a organização da pauta dos movimentos feministas e, também de outros movimentos sociais, articulados através da web” (Dutra, 2018, p. 23). De fato, à medida que o domínio do ciberespaço se expandiu, as mulheres começaram a liderar discussões importantes através da internet, abordando temas como assédio, abuso sexual, machismo, misoginia e outros conteúdos relevantes. Essas discussões muitas vezes foram transformadas em *hashtags* ou expostas em diferentes espaços disponíveis na rede, permitindo que as vozes das mulheres fossem ouvidas de maneira mais ampla e democrática. A internet proporcionou um novo espaço de diálogo e mobilização, permitindo que as mulheres compartilhassem suas experiências, denunciassem injustiças e se unissem em torno de questões de gênero. Isso representou uma transformação significativa na forma como as mulheres podem se expressar e combater problemas que afetam sua vida e dignidade (Dutra, 2018).

[...] Ciberfeminismo enquanto movimento social, consegue ressignificar elementos do feminismo a partir das novas tecnologias e dos espaços ocupados pelas mulheres. Extrapolando as fronteiras utilizando as redes sociais fez mulheres das mais variadas classes sociais, religião, raça/etnia e gênero se unirem para a subversão no processo de comunicar e resistir (Dutra, 2018, p. 25).

Por isso, as campanhas online desempenham um papel fundamental nesse cenário, não apenas promovendo educação e conscientização, mas também atuando na prevenção e no combate a diversas formas de violência, como o assédio e a discriminação de gênero. À medida que mais pessoas aderem a essas campanhas e compartilham suas vivências, ocorre uma transformação cultural que reforça a urgência de garantir igualdade e respeito às mulheres no universo dos jogos.

Ao se apropriarem das tecnologias para ocupar esses espaços, jogadoras e criadoras de conteúdo ressignificam elementos do feminismo, utilizando redes sociais para denunciar assédios, transmitir lives e produzir vídeos que expõem a toxicidade e a exclusão dentro da comunidade *gamer*. Essas denúncias, muitas vezes impulsionadas por campanhas ou relatos pessoais, tornam-se parte essencial de um processo contínuo de resistência e mudança, fortalecendo a luta por um ambiente mais inclusivo e seguro para todas.



5. Considerações finais

Este artigo buscou ampliar, ainda que de forma inicial, novas abordagens sobre o processo sistêmico de exclusão das mulheres na sociedade. Essa exclusão é um elemento estruturante das nossas comunidades, influenciando a compreensão sobre raça e gênero. A imposição colonial, presente em questões econômicas e governamentais, moldou historicamente a percepção do papel da mulher, e seus resquícios ainda são intrínsecos ao cotidiano. Quando os videogames se popularizaram entre os garotos, seu desenvolvimento, desde o design e a narrativa até a construção de personagens, evidenciou as assimetrias na participação das mulheres na cultura *gamer*, reforçando mecanismos misóginos que as afastaram desse espaço.

As mulheres foram historicamente levadas a internalizar um sentimento de inferioridade, frequentemente representadas a partir da ideia da “falta” e reduzidas a uma subjetividade construída em torno da centralidade do masculino (Beauvoir, 1970). Superar essas interpretações reducionistas é fundamental para compreender as lutas das mulheres, especialmente em contextos nos quais as relações de poder moldaram e ainda influenciam seus lugares sociais, suas possibilidades de atuação e seus processos de reconhecimento na sociedade. A ciência e a tecnologia também desempenharam um papel na exclusão das mulheres, restringindo seu acesso a esses campos e consolidando-os como territórios predominantemente masculinos. Mesmo quando tiveram contribuições significativas, seus conhecimentos foram frequentemente invisibilizados, e suas trajetórias profissionais foram marcadas por barreiras e desafios.

Essa exclusão reflete-se na forma como meninas são deixadas à margem da tecnologia, perpetuando desigualdades e limitando sua participação em diversos espaços. A cultura dos videogames é um exemplo notório: por muito tempo, os jogos foram moldados sob a perspectiva do homem branco e heterossexual, invisibilizando outros sujeitos e reforçando estereótipos de gênero. No entanto, em vez de temer a tecnologia, meninas *gamers* têm se apropriado dela para criar formas de subjetividade e resistência.

Em síntese, este estudo evidencia que, ao mesmo tempo em que persistem práticas de exclusão, assédio e deslegitimação das mulheres na comunidade *gamer*, também emergem importantes movimentos de apoio, acolhimento e resistência protagonizados pelas próprias jogadoras. A construção de espaços seguros, voltados ao lazer, à convivência e ao fortalecimento coletivo, tem se mostrado estratégica para ampliar vozes historicamente silenciadas e promover formas mais inclusivas de participação no universo dos jogos. Nesse contexto, iniciativas como o Projeto Lótus revelam que a luta das mulheres na cultura *gamer* ultrapassa a reivindicação por direitos formais, envolvendo também reconhecimento, valorização e transformação estrutural de um espaço ainda marcado por desigualdades de gênero. A partir da concepção de ciberfeminismo (Dutra, 2018), compreendemos que o feminismo articulado à internet impulsionou novas formas de mobilização política e social, ampliando o alcance das reivindicações e possibilitando a emergência de debates mais visíveis e efetivos na sociedade. As tecnologias digitais, nesse sentido, tornam-se espaços estratégicos de organização, denúncia, produção de narrativas e fortalecimento de redes de apoio entre mulheres.

As mobilizações contra o assédio e as iniciativas de conscientização na comunidade *gamer* reforçam essa dinâmica ao utilizarem as redes sociais como ferramentas de articulação, resistência e transformação. Assim, as meninas e mulheres que organizam e participam desses movimentos não apenas enfrentam práticas repressivas e excludentes, mas também constroem, de forma coletiva e prática, alternativas para avançar na luta por equidade, reconhecimento e inclusão no interior da comunidade *gamer*.

Agradecimentos

À Professora Dra. Paula Guerra, que gentilmente me recebeu durante este período de mobilidade acadêmica na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Seu apoio e orientação têm sido fundamentais para meu crescimento como pesquisadora, tornando esta experiência especialmente significativa, a qual guardarei com muito carinho. Ao Professor Dr. José Messias, meu orientador, pela parceria, incentivo e constante direcionamento ao longo desta trajetória acadêmica. Por fim, à minha família, pelo apoio incondicional e pelo incentivo permanente em cada etapa desta jornada. Em especial, à minha mãe, mulher cuja força, amor e exemplo tornam possível tudo o que venho construindo.

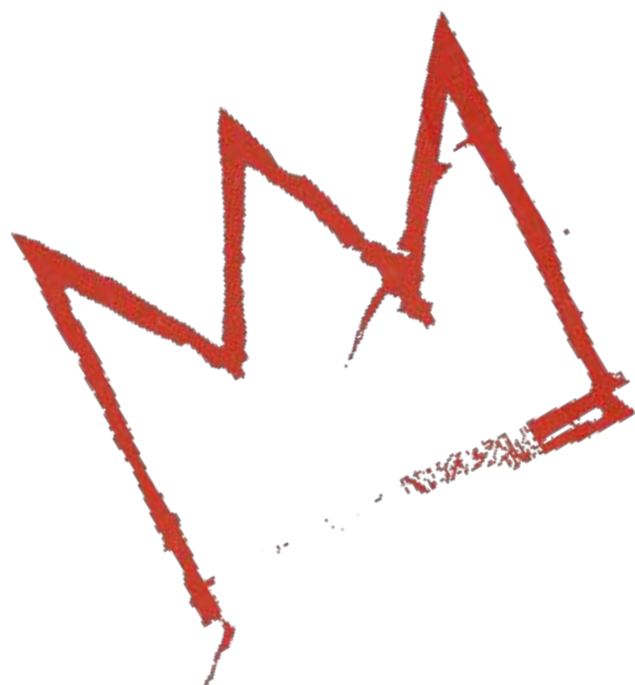
Financiamento

A presente pesquisa contou com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por meio de bolsa vinculada ao Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), e da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA).

Referências

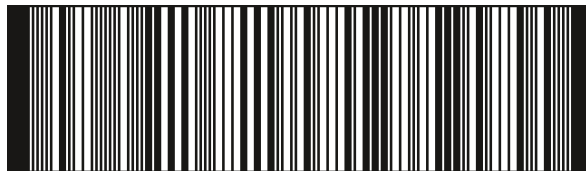
- Beauvoir, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos. Título do original: Le deuxième sexe les faits et les mythes*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970a. 4.a edição.
- Butler, J. (2003). Gender trouble: feminism and the subversion of identity. In A. J. Cahill & J. Hansen (Eds.). *Continental feminism reader* (pp. 29-56). Rowman & Littlefield Publishers.
- Couldry, N., & Mejias, U. A. (2018). *The costs of connection: How data is colonizing human life and appropriating it for capitalism*. Stanford University Press.
- Dutra, Z. A. P. (2018). A primavera das mulheres: Ciberfeminismo e os movimentos feministas. *Revista Feminismos*, 6(2). <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/30292>
- Falcão, T., Macedo, T., & Kurtz, G. (2021). Conservadorismo e masculinidade tóxica na cultura gamer: Uma aproximação a Magic: The Gathering. *Matrizes*, 15(2), 251-277.
- Federici, S. (2017). *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Elefante.
- Freitas, L. B. de, & Luz, N. S. da. (2017). Gênero, ciência e tecnologia: Estado da arte de periódicos de gênero. *Cadernos Pagu*, 49.

- Goulart, L. A. (2017). *Jogos vivos para pessoas vivas: Composições queer-contrapúblicas nas culturas de jogo digital* (Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul).
- Haraway, D. (1995). Saberes localizados: A questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, 5, 7–41.
- Hicks, M. (2021). Sexism is a feature, not a bug. In T. Mullaney et al. (Orgs.), *Your computer is on fire*. MIT Press.
- Kurtz, G. B. (2017). Manifestações de violência simbólica contra a mulher nos videogames: Uma revisão bibliográfica. *Revista Metamorfose*, 2(1), 90–109. <https://periodicos.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/21312>
- Latour, B. (2012). Como retomar a tarefa de descobrir associações (Introdução). In *Reagregando o social: Uma introdução à teoria do ator-rede*. EDUFBA; EDUSC.
- Lauretis, T. de. (2019). A tecnologia de gênero. In H. B. de Hollanda (Org.), *Pensamento feminista: Conceitos fundamentais* (pp. 124–161). Bazar do Tempo.
- Lugones, M. (2019). Rumo a um feminismo decolonial. In H. B. de Hollanda (Org.), *Pensamento feminista: Conceitos fundamentais* (pp. 369–391). Bazar do Tempo.
- Lugones, M. (2020). Colonialidade e gênero. In H. B. de Hollanda (Org.), *Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais* (pp. 52–83). Bazar do Tempo.
- Messias, J., & Moura, C. (2024). Jogando como uma garota: Uma etnografia virtual sobre mulheres gamers em meio à plataformização da cultura digital. *Anais Compós*.
- Moura, C. (2024). *Mulheres gamers: Um estudo sobre resistência e sociabilidade a partir de uma comunidade na rede social Facebook* (Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Maranhão).
- Pesquisa Game Brasil. (2025). *PGB 2025*. <https://www.pesquisagamebrasil.com.br/pt/>
- Scott, J. (2019). Gênero: Uma categoria útil para análise histórica. In H. B. de Hollanda (Org.), *Pensamento feminista: Conceitos fundamentais* (pp. 50–83). Bazar do Tempo.
- Wajcman, J. (2024). Digital timescapes: Technology, temporality and society by R. Kitchin, Cambridge, Polity Press. *Space and Polity*, 28(2), 308–310. <https://doi.org/10.1080/13562576.2024.2385127>.
- Woodcock, J., & Johnson, M. R. (2019). The affective labor and performance of live streaming on Twitch.tv. *Television & New Media*, 20(8), 813–823. <https://doi.org/10.1177/1527476419851077>.



João Miguel Melo de GÓIS

[B2025-[P.6/s.s]]



Universidade Nova de Lisboa, Faculdade
de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa,
Portugal, joaomelogois@gmail.com



**IMAGINANDO HISTÓRIAS DA ARTE QUEER: O CASO
PORTUGUÊS**



**IMAGINING QUEER ART HISTORIES: THE
PORTUGUESE CASE**

Abstract: The historiography of art in Portugal has systematically neglected queer narratives, reflecting a prolonged process of disciplinary desexualisation. This omission marginalizes artists with dissident sexualities and limits the understanding of how sexual identities shape artistic production. The dominance of a nationalist paradigm, combined with a focus on stylistic and formal issues, has silenced practices that embrace an “aesthetic of attitude” – provocative, political, and transgressive – centred on marginalized bodies and identities. This essay offers a critical reflection on the limitations of traditional Portuguese art-historical methods in addressing gender, identity, and non-heteronormative sexuality. Drawing on authors who challenge the cis-heterosexual canon and on international examples, it proposes foundations for imagining a queer art history in Portugal through three axes: theory, historiography, and the persistent silence surrounding queer artists.

Keywords: Portuguese Art History; Desexualisation; Queer; Dissident Sexualities; Homosexual Artists.

Resumo: A historiografia da arte em Portugal tem sistematicamente negligenciado as narrativas queer, refletindo um processo prolongado de dessexualização disciplinar. Esta omissão marginaliza os artistas com sexualidades dissidentes e limita a compreensão de como as identidades sexuais moldam a produção artística. O domínio de um paradigma nacionalista, combinado com um enfoque em questões estilísticas e formais, silenciou práticas que abraçam uma “estética da atitude” – provocadora, política e transgressiva – centrada em corpos e identidades marginalizados. Este ensaio oferece uma reflexão crítica sobre as limitações dos métodos tradicionais da história da arte portuguesa ao abordar o género, a identidade e a sexualidade não heteronormativa. Recorrendo a autores que desafiam o cânone cis-heterossexual, e a exemplos internacionais, propõe bases para imaginar uma história da arte queer em Portugal através de três eixos: teoria, historiografia e o silêncio persistente em torno dos artistas *queer*.

Palavras-chave: história da arte portuguesa; dessexualização; *queer*; sexualidades dissidentes; artistas homossexuais.

1. Introduction

This essay derives from the research conducted for my master’s dissertation *Imagining Queer Art Histories in Portugal: The Case of Mário Cesariny* (2026). This essay focuses on the critical analysis of the discourses that have shaped a desexualized historiography of Portuguese art, reflecting on the impact of this perspective on the interpretation of artists with dissident sexualities, their artistic production, and the broader landscape of queer studies in Portugal.

Through an examination of the ideological narratives of formal evolution in art history, this study seeks to demonstrate how such narratives have contributed to the desexualisation of the discipline. It argues that traditional historiographical methodologies have proved inadequate for addressing issues of gender, identity, and sexuality beyond the dominant heterosexual matrix. Accordingly, it proposes the deconstruction of purely formal and stylistic readings, and the expansion of the disciplinary field toward more inclusive approaches attuned to identity dynamics.



By emphasizing the importance of a queer theoretical framework within national art-historical practices, this essay highlights the urgency of constructing new narratives, as well as engaging in a process of recovery and historical archaeology concerning artists and works by individuals with dissident sexualities in the twentieth century. This effort seeks to recognize an artistic universe that departs from the traditional conception of art historically associated with a “typical artist”: male, white, heterosexual, middle-class, Christian, and European.

The recontextualization of these artistic practices, often ignored by dominant historiography, is essential to consolidating a queer artistic and cultural heritage in Portugal. It also enables the construction of genealogies that challenge the notion of isolated cases and fosters identity-based dialogues with contemporary artists. Art history must therefore consider how social, political, and cultural contexts have shaped the trajectories of dissident artists, the questions they formulated, and the ways in which they negotiated their sexual and affective identities.

2. Queer Theory and the Emergence of the “Other” as an Object of Art History

The disciplinary genesis of art history is inseparable from the project of modernity that took shape in Europe from the mid-eighteenth century onwards. Marked by a belief in the power of human reason and by an aspiration to objectivity, this period witnessed the construction of a historiographical discourse on art that sought legitimacy within the scientific framework of the humanities, distancing itself from philosophical speculation.

The modern canon of art history coalesced around several foundational ideas: Hegelian historicism; a Eurocentrism posited as universal; the consolidation of the “typical artist” – embodied in the Romantic figure of the isolated genius, generally male, white, heterosexual, upper-middle-class, Christian, and European (Jones, 2016), often presented out of context – and the assertion of art’s epistemological autonomy. Among the various approaches to the analysis of the artistic object, formalism emerged as a project that established rigorous criteria for the discipline, privileging form as its central focus. Rooted in Immanuel Kant’s conception of the beautiful as disinterested, detached from personal gratification or desire, and in his search for a universal standard of taste (Korsmeyer, 2004), this formalist project profoundly shaped how art historians came to problematize form.

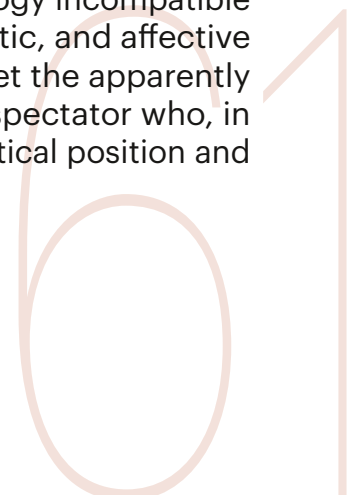
Art-historical formalism developed in the late nineteenth and early twentieth centuries, shaped by discourses of pure visibility and by the work of the Vienna School. Heinrich Wölfflin, heir to this tradition, assigned primacy to visual forms: “The object of our considerations is form, within which we perceive the presence of life, without this life being predetermined by any specific content” (Wölfflin, 2006, p. 316). Through a process of classification and the pursuit of stylistic objectivity, Wölfflin shifted attention from meaning to the “form of conception,” (Wölfflin, 2006, p. viii) which he saw as having “decisive importance for the content of conception”. Despite sustained criticism of formalist hegemony throughout the twentieth century, the paradigm was further consolidated by theorists such as Ernst Gombrich, Clement Greenberg, and Dave Hickey, who defended an ostensibly neutral and universal aesthetic objectivity.

Within this process, questions of gender, sexuality, and subjectivity were systematically excluded, preserving the supposed objectivity of the art historian's gaze. From the 1960s onwards, however, modernist principles were critically questioned by postmodernist discourses that sought to dismantle the authority of grand narratives and to challenge categories of knowledge and systems of value previously assumed to be objective. These theoretical shifts coincided with activist movements of the time – the gay liberation movement, radical feminism, and civil rights struggles – which introduced new ways of conceptualizing identity and difference (Doyle, 2006). Together, these transformations reconfigured the canon and opened art history to more plural forms of writing, deconstructing the illusion of a monolithic artistic and visual culture historically organized around a normative “type” of subject.

At the intersection of these critical genealogies, gay and lesbian studies emerged in the 1970s and 1980s, sharing with feminist and postcolonial studies a common lineage of resistance to the universalism of the modern Western subject. Much like intersectional analyses of race, gender, and class, gay and lesbian thought exposed the mechanisms through which the modern artistic canon was constituted by the exclusion of non-normative subjects. From this exclusion arises the emancipatory and political dimension of historical research into homosexual dissidence and resistance, a dimension that interweaves the biographical with the communal (Cascais, 2024). It seeks to recover the ways in which dissident individuals reacted to, defended themselves from, and resisted the discursive and non-discursive practices of sexology, medicine, psychiatry, and law, constructing and reconstructing counter-identities of resistance (Cascais, 2024). Within this context, art history – through the pioneering work of figures such as Emmanuel Cooper (1986) – has reclaimed, contextualized, and reinterpreted these discourses, examining how sexual and affective identity shaped and informed the trajectories of such artists.

To reflect on the visual culture of artists with dissident sexualities requires more than an examination of works produced by gay or lesbian creators. It demands attention to the social, cultural, and political contexts that shaped their artistic paths. It requires asking: Who produced the work? With what intentions? For whom was it made? Who commissioned it? Who legitimized or rejected it? How was it received and interpreted in its context? How did it circulate? How was it silenced? In what ways does it conform to, or subvert, the category of Art? What is its cultural relevance? To what extent were the artist's sexual and affective identities incorporated, coded, omitted, or repressed within the work? Which power relations shaped this negotiation? How did these works become visible in some contexts and invisible in others? (Doyle, 2006)

It is within these multiple relationships of production, reception, and mediation that such questions, central to art-historical inquiry, become vital to the renewal of the discipline. The methods of the modern art-historical canon rest upon an epistemology incompatible with the politics of identity and difference, excluding the personal, erotic, and affective dimensions of artistic creation in the pursuit of analytical objectivity. Yet the apparently disinterested and depoliticized Kantian gaze presupposes a universal spectator who, in practice, is male, white, and heterosexual, thereby revealing its own political position and subjectivity (Jones, 2009).



If gay and lesbian studies sought, rightly, to reinscribe artists and works within art history, queer theory disrupts this logic of inclusion, shifting the focus from visibility to the structure of the discipline itself. The epistemological critique of queer theory – emerging in the 1990s through thinkers such as Judith Butler and Eve Kosofsky Sedgwick, and concerned with the multiplicity of identities, genders, and sexual practices that deviate from or destabilize normative heterosexuality – parallels postmodernist discourse in its interrogation of fragmented and performative identity. Yet it is in its sustained reflection on sexuality that queer theory finds its defining and distinctive force (McCann & Monaghan, 2019).

Characterized by its plural and anti-essentialist nature (Hall, 2003), queer thought questions the centrality of fixed identity categories such as “gay” and “lesbian,” proposing instead a fluid conception of subjectivity, understood as performative, relational, and historically contingent. Rather than treating sexual identity as a stable or prediscursive essence, queer theory foregrounds the processes through which identities are produced, reiterated, and regulated within specific cultural and institutional frameworks.

Within art history, this perspective introduces an epistemological critique of the discipline’s traditional methodologies – predominantly male, Eurocentric, and heteronormative – enabling a broader understanding of multidisciplinary artistic practices that challenge gender, sex, and sexuality, and of how these were constructed through visual culture. On a structural level, it calls for a deconstruction of the disciplinary edifice itself, so that the recognition of the “Other” does not end as a mere addition to an otherwise immutable framework.

Nevertheless, postmodern queer pluralism risks collapsing difference into a universalist logic that oversimplifies sexual diversity. This necessitates a critical reflection on the reintroduction of essentialist categories that preserve specific identity spaces and subjectivities tied to gender and dissident sexualities, resisting their total deconstruction. Such categories remain relevant within art-historical writing, particularly in analyses of artworks by individuals whose sexual identities, when situated within their historical contexts, reveal themselves as crucial to understanding the evolution of gender and sexuality discourses (Jones & Silver, 2016). Many of these artists played pioneering roles in interrogating issues of identity, anticipating debates that would only later be theorized within academia.

Although these transformations profoundly shaped academic studies of art and visual culture, particularly in the North American and British contexts, the Portuguese context has shown a notable absence or resistance to incorporating these developments into art-historical discourse. The decriminalization of homosexuality in 1982 marked an important legislative shift; however, heterosexism persisted as a dominant structure (Afonso, 2018), continuing to shape academic mentalities. These theoretical advances were never fully integrated or systematically debated in the national context, even after the emergence of the first Portuguese queer studies in 2004 (Cascais, 2024), revealing the structural and methodological dynamics that continue to define art historiography in Portugal.

3. The Desexualisation of Art History: The Portuguese Case

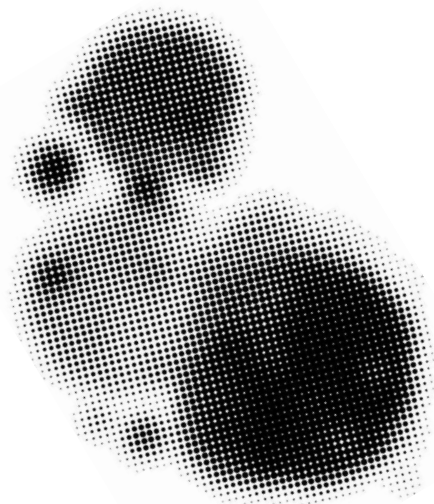
3.1. Disciplinary and Contextual Factors

Beyond the historical and political factors that shaped the twentieth century – such as the transition to a new political regime, the consolidation of democracy (Vicente, 2012) or the difficulty faced by Portuguese LGBT activism in generating clear mobilization and effective public engagement (Brandão, 2009) – there are specific reasons within the discipline of art history itself that help explain the exclusion of queer approaches. Among these are the distinctly nationalist character of Portuguese art historiography, which pays limited attention to transnational or non-national themes; the persistent Francophone influence, more dominant than the Anglo-Saxon tradition in which queer methodologies have found greater resonance (Vicente, 2012); the relative weakness of art criticism in Portugal, reflected in the limited diversity of authorship and critical positioning (Pinharanda, 2004); and the historiographical tradition of Portuguese art, which places emphasis on stylistic, formal, and compositional concerns that valorise the artwork itself while underestimating the context of its production (Vicente, 2012), continues to perpetuate the marginalization of such discourses.

3.2. The invisibility of historical queer artists

An analysis of the principal references in Portuguese art historiography reveals a systematic pattern of desexualisation, even in relation to artists whose sexual dissidence is historically documented. Figures such as Mário Cesariny and Cruzeiro Seixas are frequently mentioned, yet their inclusion occurs primarily through a formalist lens, focused on Surrealism and plastic techniques (Melo, 1998; França, 2004; Pinharanda, 2004, 2008). This approach contributes to the ongoing concealment of their sexual identities and to the marginalization of potential queer readings of their work.

Even in works where the body, desire, or eroticism are clearly evident – such as *Desenho* (1948), *Os Braços sobre a Areia* (1950), or *Brinquedos de Corda* (1972) by Cruzeiro Seixas – historiographical discourse tends to ignore these dimensions (Gonçalves, 1986b). In some cases, one may find brief references to “ambiguities as a means of revealing sensual desires” (Gonçalves, 1986a, p.108) yet these are quickly displaced by explanations centred on automatism, abstraction, or form. This silencing reveals the dominant historiography’s effort to preserve an appearance of neutrality, avoiding identitarian or political approaches that might destabilize the foundations of the nationalist and cis-heteronormative canon.



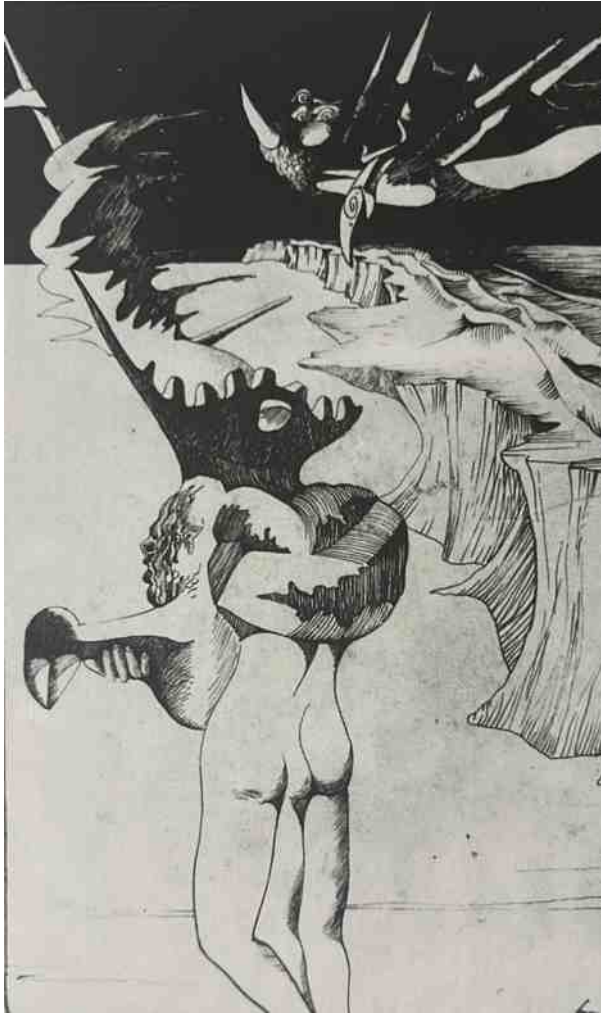


Figure 1: Cruzeiro Seixas, *Desenho*, 1948
Source: Private collection

3.3. Heterosexual Eroticism versus Queer Silencing

Paradoxically, sex and sexuality are not absent from Portuguese art historiography. There is space – albeit occasional and fragmented – for the acknowledgment of erotic or desire-related themes, but primarily when associated with artists presumed to be heterosexual. The case of Julião Sarmento is paradigmatic: his work is consistently interpreted through the lenses of desire, sensuality, and the sexualization of the body (Pernes, 1988; Melo, 1998, 2018; Pinharanda, 2008).

Other figures – such as António Pedro (Gonçalves, 1986a, 1986c; França, 2004, 2009; Silva, 2008), António Soares (França, 2004), Carlos Vidal (Almeida, 2003), Eduardo Batarda (Melo, 1998), Eduardo Viana (Gonçalves, 1986c; França, 2004, 2009), Eurico Gonçalves (Gonçalves, 1986a), Fernando Lemos (França, 2009), João Cutileiro (França, 2004), Joaquim Lima Carvalho (Gonçalves, 1986a), José Rodrigues (França, 2004), Júlio Pomar (França, 2004), Marcelino Vespeira (França, 2004), Mário Eloy (Gonçalves, 1986a), Moniz Pereira (França, 2009) ou Pedro Casqueiro (Melo, 1998) – appear in readings centered on visual provocation, impulses, and eroticism, often with references to phallic forms or to tensions between desire and authority.

This double standard – the celebration of heterosexual eroticism and the invisibilisation of queer desire – exposes a critical asymmetry that continues to profoundly structure the field of art historiography.

3.4. Resistance to Queer Readings in Contemporary Art

Resistance becomes even more evident in the treatment of contemporary queer artists who explicitly address dissident sexuality. Ana Pérez-Quiroga and the duo João Pedro Vale and Nuno Alexandre Ferreira are paradigmatic examples. Although identity and politics are central to their work, Portuguese art-historical discourse rarely engages with them from this perspective. Sexuality, even when overtly thematized, tends to be erased or ignored in institutional and critical readings, thereby maintaining the paradigm of neutrality and systematically avoiding references to the queer.

3.5. Methodological Consequences

Dominant interpretations, even when they touch upon the body, eroticism, or provocation, do so in ways that avoid destabilizing disciplinary boundaries. The absence of a queer perspective is not merely the result of oversight or neglect; it is the outcome of a methodology that privileges form over attitude, style over discourse, and a supposed neutrality over the recognition of identity.

Despite its historical contribution to the development of the discipline, Portuguese art historiography has exhibited a profound inertia in renewing its discourses (Almeida, 2007; Santos, 2015). This resistance hinders the construction of a plural, critical art history that is attentive to the multiple subjectivities that inform artistic production.

4. How to Interpret (and Counter) the Persistent Silence Surrounding Queer Artists?

4.1. The Queer Gesture as Epistemological Critique

The construction of a queer art history in Portugal requires more than the mere inclusion of previously silenced artists or works. It calls for a profound re-evaluation of the methods and criteria that have shaped the historiographical canon, confronting the regimes of visibility that legitimize certain discourses while erasing others. A queer reading is not simply an interpretative approach; it is, above all, an epistemological and political gesture that challenges the ways in which knowledge is constituted and perpetuated. Deconstructing the notion of “isolated cases” and recognizing structural patterns of exclusion represent decisive steps toward reformulating the disciplinary field.

The persistent refusal to consider gender and sexuality as relevant critical categories reveals the extent to which art history has been constructed as a discipline hostile to identity. The emergence of queer research within the broader field of visual culture occurred, not coincidentally, outside the discipline itself. In Portugal as well, narratives of artists with dissident sexualities began to gain visibility from the mid-2000s onward, primarily through case studies and artist-led projects developed on the margins of traditional historiography. Within art history, case studies engaging with these questions have only recently begun to appear (Góis, 2025; Marques, 2004; Marques & Braz, 2015; Marques & Caldeira, 2024).

4.2. Institutional Resistance to Queer Theory in Portugal

Despite the established impact of queer theory within the fields of cultural criticism, visual studies, and the humanities since the 1990s, the Portuguese academic context has remained largely impermeable to its reception. This resistance has often taken the form of epistemic devaluation: queer theory has been dismissed as an academic fad – overly situated, ideologically charged, and lacking structural relevance to art-historical inquiry. This gesture of refusal, however, is profoundly paradoxical. It constitutes the rejection of a conceptual framework that, in the national context, has never been fully integrated, tested, or systematically debated. Such resistance extends beyond textual invisibility; it actively structures the disciplinary field through the exclusion of certain topics, methodologies, and subjectivities.

By challenging the mechanisms of desexualisation operating both outside and within heterosexual hegemony, queer art history positions itself as an epistemologically insurgent field. It is not merely concerned with generating new narratives or integrating forgotten artists but with reconfiguring the very ways in which history is written, read, and legitimized. Through the valorisation of artistic practices produced by subjects of dissident sexuality, this approach enriches historical perspectives by introducing analytical categories that have been systematically excluded or neutralized. Its gesture is both political and reparative: to recover erased works and trajectories, to dismantle the critical apparatus that sustains the canon (Doyle, 2006), and to inscribe within the very structure of historiographical discourse the voices and bodies it has sought to silence. In doing so, queer art history not only expands the disciplinary field – it actively and reflexively resists the historical erasure of dissident identities that, for decades, have been absorbed and neutralized by normative discourse.

4.3. Silence as a Strategy of Survival

The invisibility of sexuality in the works of Portuguese queer artists throughout the twentieth century was not solely the result of external imposition. Many of these individuals adopted silence as a strategy of survival within a context of legal, moral, and symbolic repression. During the Estado Novo dictatorship, the stigmatization of homosexuality was internalized (Almeida, 2010), fostering feelings of shame, fear, and social exclusion. The notion of negative identity (Gameiro, 1998), linked to homosexuality as “anomaly” (Love, 2007), profoundly shaped Portuguese queer culture.

This silence, however, does not equate to absence. The “unsaid” here constitutes a dense field of symbolic production, where erasure itself becomes a form of inscription. The historical archaeology of dissidence is not merely about making the repressed visible; it is about recognizing that silence carries a political dimension, constituting a counter-history that demands both attentive and ethical reading.

4.4. Material and Symbolic Obstacles to Queer Research

The subordination of works produced by artists of dissident sexuality is closely linked to the material and symbolic precarity of those who study them. Academic production from a queer perspective – particularly within the field of art history – continues to be frequently devalued by a scholarly community that privileges approaches deemed neutral, universalist, and stylistically “objective”. This criterion of epistemological legitimacy functions as a mechanism of exclusion, not only with regard to objects of analysis but also to the researchers themselves, whose trajectories are often marked by institutional fragility, limited funding, and lack of recognition.

The material obstacles to such research are manifold. The absence of funding schemes specifically dedicated to queer studies, the lack of structured research groups focused on these themes, and the limited curricular offerings in higher education institutions have resulted in profound academic marginalization.

In the specific case of art history, the situation is particularly critical. University libraries lack holdings on queer art; the textbooks in use ignore such approaches; and curricula rarely include dissident artists or movements. When publications on queer, feminist, or separatist art do appear, they are almost always the result of the efforts of independent publishers, relegated to niche markets with limited circulation and minimal institutional visibility.

The convergence of these material and symbolic obstacles not only constrains the development of queer research in Portugal but also reinforces a self-perpetuating regime of exclusion: what is not taught is not read; what is not read is not funded; what is not funded is not legitimized. Contrary to what might be assumed, it is not the absence of content that explains the silence, but rather the persistence of an academic model that continues to define the boundaries of legitimate knowledge – and, with them, the limits of the visible.

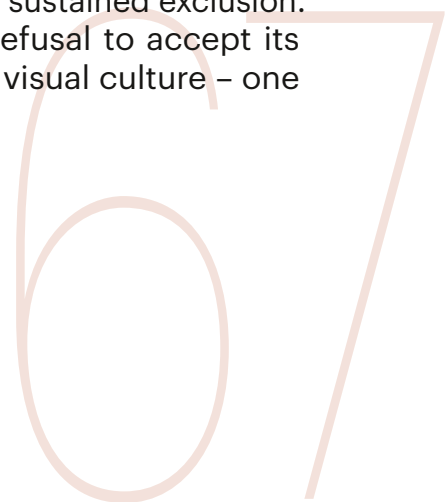
4.5. The Urgency of a Queer Art History: Methodologies and Challenges

Queer art history is not merely a critical project; it is an epistemological necessity within a field that, for decades, has been structured around the systematic exclusion of dissident subjectivities. Disciplinary desexualisation has produced a structured silence – an institutionalized invisibility – where sexuality and desire, when dissident, have been rendered as noise, irrelevant biography, or interpretative excess. This silence is not empty: it is a dense and ambiguous presence, what has been described as the “unsaid” (Marques, 2022) – that which is simultaneously absent and yet permeates everything.

It is within this ambivalent terrain, where homosexuality both exists and does not exist, that the reimagining of historiographical practice becomes urgent. The deliberate ignorance of queer history – as a practice of erasure and selective rewriting – does not merely obliterate individual trajectories but collectively expropriates queer communities, denying them historical depth, cultural genealogy, and epistemic recognition. Biographies, when omitted or depoliticized, become spectral – they exist in the archive but not in discourse. Their erasure constitutes a form of social death (Cascais, 2024).

The reading of homoerotic works as isolated cases – without context, continuity, or a language of their own – prevents us from understanding their transgressive dimension and their capacity to act as both symbolic and material resistance to normative repression. These images are not merely traces of desire: they are strategies of survival, acts of everyday insurgency, modes of inscribing the body beyond the grammars of the admissible.

The urgency of a queer art history thus lies not in its reparative or inclusive function, but in its capacity to enact a critical rupture with the paradigms that have sustained exclusion. It entails not only the deconstruction of the canon, but also the refusal to accept its legitimating criteria as universal. It means imagining an alternative visual culture – one that was not dreamt by the heterosexual mind.



5. Final considerations: Silence as Structure and Symptom

The omission of queer narratives in Portuguese art historiography is neither a deviation nor a lapse explainable by historical contingencies. Rather, it is the outcome of a meticulous disciplinary process of desexualisation – an operation sustained by methodological paradigms that enshrine form, style, and neutrality as epistemological criteria, and that, under the guise of objectivity, legitimize the erasure of dissident subjectivities. This silence, far from being empty or absent, constitutes a repressive grammar that regulates what can be seen, spoken, and thought within the discipline.

Throughout the twentieth century, artists of dissident sexuality were systematically marginalized or assimilated through readings that, by privileging formalism and stylistic analysis, neutralized the political, affective, and aesthetic potential of their work. When sexuality was admitted, it was channelled through heteronormative codes – such as masculine desire or aestheticized femininity – never recognized as an epistemological operator or as a site of knowledge production. The result is a canon that neutralizes difference, reframing dissidence as a tolerated exception or as interpretative noise.

More than a failure of representation, this exclusion functions as a strategy of disciplinary control. The cis-heteronormative hegemony that structures Portuguese art history operates not only at the thematic level: it is founded on an economy of the visible, a regime of legibility that determines what can be recognized as art, what is deemed worthy of analysis, and who is entitled to historical inscription. The neoliberal logic of superficial inclusion allows queer voices to circulate only insofar as they do not destabilize the critical and institutional edifice. What is produced, in this context, is visibility without recognition.

Within this scenario, queer art history cannot be conceived as a mere practice of addition or repair. Its proposition is far more radical: it demands a profound reconfiguration of the disciplinary gaze, a reconstruction of critical apparatuses, and a reinvention of evaluative criteria. To rewrite art history from the standpoint of dissidence is to reject the illusion of neutrality and to recognize that every historiographical construction is also a political act.

The “unsaid” (Marques, 2022) is both symptom and archive. Beneath the surface of forgetting, it carries the traces of a resistant memory that calls for new methodologies of listening and new modes of reading. The silence surrounding dissident sexuality is not merely repression; it is a subterranean language composed of displacements, omissions, codifications, and strategies of survival. Interpreting it requires a critical hermeneutics capable of articulating absence as inscription, opacity as resistance, and invisibility as a mode of existence.

In this sense, imagining a queer art history is more than an academic undertaking: it is an ethical, epistemological, and political exercise. It entails interrogating the discipline’s foundations, denaturalizing its filters, and opening space for other questions: What if art had not been conceived through the lens of normative heterosexuality? Which images would have been legible? Which artists remembered? Which histories told?

To reimagine the discipline from the standpoint of dissidence is, therefore, an act of critical insubordination. It is to affirm that what has been silenced has not disappeared – it has survived in the interstices, in the margins, in opaque archives, in works that persist in saying what could not be said. It is now up to us to develop the theoretical and political instruments to listen to them – and, with them, to rewrite the entire field of art history.

Acknowledgments

This proceeding draws on research developed during my master's dissertation under the supervision of Professor Bruno José de Sousa Marques. I am deeply indebted to their guidance, constructive criticism, and continuous support, which have been essential both to the advancement of this research and to the opportunity to present its outcomes in the context of this conference.

References

- Afonso, R. (2018). *Homossexualidade e resistência durante a ditadura portuguesa: Estudos de caso* [*Homosexuality and Resistance During the Portuguese Dictatorship: Case Studies*]. (Master's thesis). Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Almeida, B. (2003). *Transição: ciclopes, mutantes, apocalípticos. A nova paisagem artística no final do século XX* [*Transition: Cyclops, Mutants, Apocalyptic Figures. The New Artistic Landscape at the End of the 20th Century*]. Assírio & Alvim.
- Almeida, B. (2007). A situação portuguesa (entrevista com João Fernandes e Ulrich Loock) [*The Situation in Portugal (Interview with João Fernandes and Ulrich Loock)*]. In U. Loock (Ed.), *Anos 80: Uma topologia* (pp. 96-109). Museu de Serralves.
- Almeida, S. J. (2010). *Homossexuais no Estado Novo* [*Homosexuals in the Estado Novo*]. Sextante.
- Brandão, A. M. (2009). Lesbianismo, feminismo e activismo gay: alianças difíceis [*Lesbianism, Feminism, and Gay Activism: Difficult Alliances*]. *LES Online*. 1(1), 12-20.
- Cascais, A. F. (Ed.). (2004). *Indisciplinar a teoria: Estudos gays, lésbicos e queer* [*Challenging Theory: Gay, Lesbian, and Queer Studies*]. Fenda.
- Cascais, A. F. (Ed.). (2024). *Dissidências e resistências homossexuais no século XX português* [*Homosexual Dissent and Resistance in 20th-century Portugal*]. Letra Livre.
- Cooper, E. (1986). *The Sexual Perspective: Homosexuality and Art in the Last 100 Years in the West*. Routledge & Kegan Paul.
- Doyle, J. (2006). Queer Wallpaper. In D. Preziosi (Ed.) *The Art of Art History: A Critical Anthology* (pp. 391-401). Oxford University Press.
- Fernandes, J., & Ramos, M. (1997). *Perspectiva: Alternativa zero* [*Perspective: Option Zero*] (Exhibition catalog). Fundação de Serralves.

- França, J. A. (2004). *História da arte em Portugal: O modernismo* [Art History in Portugal: Modernism]. Editorial Presença.
- França, J. A. (2009). *A arte em Portugal no século XX (1911–1961)* [Art in Portugal in the 20th Century (1911–1961)]. Livros Horizonte.
- Gameiro, O. (1998). *Do acto à identidade: Orientação sexual e estruturação social* [From Action to Identity: Sexual Orientation and Social Structuring]. (Master's thesis). Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa.
- Góis, J. (2025). Imaginar histórias da arte queer em Portugal: O caso de Mário Cesariny [Imagining Stories of Queer Art in Portugal: The Case of Mário Cesariny] (pp. 62-93). In *Revista de História da Arte*, 20.
- Gonçalves, R. M. (1986a). *100 pintores portugueses do século XX* [100 Portuguese Painters of the 20th Century]. Publicações Alfa.
- Gonçalves, R. M. (1986b). *História da arte em Portugal: De 1945 à actualidade* [History of Art in Portugal: From 1945 to the Present]. Publicações Alfa.
- Gonçalves, R. M. (1986c). *História da arte em Portugal: Pioneiros da modernidade* [Art History in Portugal: Pioneers of Modernity]. Publicações Alfa.
- Hall, D. (2003). *Queer Theories*. Red Globe Press.
- Jones, A. (2009). *The Feminism and Visual Culture Reader*. Routledge
- Jones, A. (2016). Introduction: Sexual differences and otherwise. In A. Jones & E. Silver (Eds.), *Otherwise: Imagining queer feminist art histories* (pp. 1-50). Manchester University Press.
- Jones, A., & Silver, E. (2016). Queer Theory and Feminist Art History: An Imperfect Genealogy. In A. Jones & E. Silver (Eds.), *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories* (pp. 51-104). Manchester University Press.
- Korsmeyer, C. (2004). *Gender and Aesthetics: An Introduction*. Routledge.
- Love, H. (2007). *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Harvard University Press.
- Marques, B., & Braz, I. (2015). Vasco Araújo: A in-actualidade da identidade contemporânea [The Irrelevance of Contemporary Identity] (pp. 217-233). In *Revista de História da Arte*, 12.
- Marques, B. (2022). João Pedro Vale e Nuno Alexandre Ferreira: "Cruising" no reino do não-dito [João Pedro Vale and Nuno Alexandre Ferreira: "Cruising" in the realm of the unsaid]. *Diálogos*, 26(1), 98-122.
- Marques, B., & Caldeira, A. (2024). Queering Moby-Dick: Pornography as a political strategy. *Miguel Hernández Communication Journal*, 15(1), 113-137.

- Marques, B. (2024). A arte como revolução em nome da visibilização das mulheres lésbicas: Entrevista com Ana Pérez-Quiroga [Art as a Revolution in the Name of Raising the Visibility of Lesbian Women: An Interview with Ana Pérez-Quiroga]. *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade*, 6(10), 133-154.
- McCann, H., & Monaghan, W. (2019). *Queer Theory Now: From Foundations to Futures*. Bloomsbury Academic.
- Melo, A. (1998). *Artes plásticas em Portugal: Dos anos 70 aos nossos dias [Visual Arts in Portugal: From the 1970s to the Present Day]*. Difel.
- Melo, A. (2018). *Cúmplice dos artistas [An Ally of the Artists]*. Documenta.
- Pereira, P. (2014). *Arte portuguesa: História Essencial [Portuguese Art: An Essential History]*. Temas e Debates.
- Pernes, F. (1988). *Um olhar sobre a arte contemporânea [A Look at Contemporary Art]*. (Exhibition catalogue). Casa de Serralves.
- Pinharanda, J. (Ed.). (2004). *Mário Cesariny*. Assírio & Alvim.
- Pinharanda, J. (2008). O declínio das vanguardas: Dos anos 50 ao fim do milénio [The Decline of the Avant-Garde: From the 1950s to the End of the Millennium]. In P. Pereira (Ed.) (Vol. 10, pp. 93-135). *História da arte portuguesa*. Círculo de Leitores.
- Santos, M. (2015). O legado de José-Augusto França na escrita da história da arte em Portugal [The legacy of José-Augusto França in the writing of art history in Portugal]. *Práticas da História*, 1, 61-87.
- Silva, R. (2008). Sinais de ruptura: “Livres” e humoristas [Signs of a Breakup: “Livres” and Comedians]. In P. Pereira (Ed.), *História da arte portuguesa (Vol.9, pp. 7-41)*. Círculo de Leitores.
- Vicente, F. (2012). História da arte e feminismo: Uma reflexão sobre o caso português [Art History and Feminism: A Reflection on the Portuguese Case] (pp. 211-225). In *Revista de História da Arte*, 10.
- Wölfflin, H. (2006). *Conceitos fundamentais da história da arte: O problema da evolução dos estilos na arte mais recente [Fundamental Concepts in Art History: The Problem of Stylistic Evolution in Contemporary Art]*. Martins Fontes.

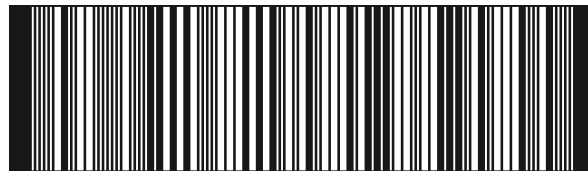


Gianne
Maria

Montedônio
**CHAGASTE
LLES**



[B2025-[P.G/s.s]]



Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil,
giannemmc1966@gmail.com



**A ARENA CULTURAL DA COMUNIDADE DA MARÉ NO
RIO DE JANEIRO COMO LUGAR DE MEMÓRIA: NAR-
RATIVAS CONTRA-HEGEMÔNICAS, RESISTÊNCIA E
TRANSFORMAÇÃO SOCIAL**



**THE CULTURAL ARENA OF THE MARÉ COMMU-
NITY IN RIO DE JANEIRO AS A PLACE OF MEMORY:
COUNTER-HEGEMONIC NARRATIVES, RESISTAN-
CE AND SOCIAL TRANSFORMATION**

Resumo: O presente artigo problematiza a importância da leitura dos lugares de memória, conforme formulada por Pierre Nora (1993), enquanto espaços materiais e simbólicos, nos quais a história ensinada é representada por meio de documentos/monumentos escolhidos pelos estudantes de Artes Visuais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). A Lona Cultural Herbert Vianna, atual Areninha Cultural da Maré, foi e ainda é, para Larissa Cunha, estudante entrevistada pela autora do artigo, um lugar semeador de muitas memórias. Os registros fotográficos feitos por ela, juntamente com as entrevistas, fazem parte do corpus documental e marcam o caminho que antes era ordinário, mas que neste exercício de (re)perceber o monumento reconhece o quanto a História se faz viva nos trajetos cotidianos e nos espaços informais de educação e cultura.

Palavras-chave: Favela da Maré; Rio de Janeiro; narrativas autobiográficas; lugar de memória; Arena Cultural.

Abstract: This article aims to problematize the importance of reading the sites of memory as formulated by Pierre Nora (1993) as material and symbolic spaces in which the history taught is represented through documents and/or monuments chosen by the Visual Arts students at the Rio de Janeiro State University (UERJ). The “Herbert Vianna Cultural Tent”, currently known as “Mare Small Cultural Arena” (also known as “Areninha Cultural”), has been part of the interviewed student Larissa Cunha’s history as well as her memories. Her photographic records, as well as her interviews, are included in the documental corpus and show us how ordinary daily things can turn informal educational and cultural places into living historical moments.

Keywords: Favela da Mare; Rio de Janeiro; Autobiographical Narratives; Sites of Memory; Cultural Arena.

1.Introdução

Este artigo discute a relevância da leitura dos lugares de memória, conforme a concepção de Nora (1993), considerando-os tanto como espaços físicos quanto simbólicos, nos quais a história ensinada é representada. Este texto é fruto do diálogo entre pesquisa e ensino, pois parte do trabalho realizado em sala de aula com os estudantes da Licenciatura em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e faz parte da pesquisa de Pós-doutorado que realizo no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, com estágio no Instituto de Comunicação da Universidade Nova de Lisboa.

O Complexo da Maré no Rio de Janeiro é um espaço periférico da cidade, onde a “Lona Cultural Herbert Vianna”, atual “Areninha Cultural da Maré”, foi e ainda é para a estudante e entrevistada, em 19 de outubro de 2024, Larissa F. Cunha¹⁾, um lugar semeador de muitas memórias. Além de manter “viva as tradições do próprio território” (Cunha, comunicação pessoal, 19 de outubro de 2024), a Areninha é um dos espaços da Favela da Maré no Rio de Janeiro, em que a arte, cultura e lazer ofertados, sobretudo, às crianças e aos jovens, são meios de acompanhar o amadurecimento daqueles que (per)correm o local. No caso de Larissa F. Cunha, a jovem viu a Areninha se tornar “um espaço atemporal de gerações para os próprios moradores”, e sobretudo, de resistência e transformação social.

¹⁾ Entrevista concedida à autora Gianne Maria Montedônio Chagastelles como parte da pesquisa de Pós-doutorado em História no PPGH/UFF, ligada ao Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI), em 2024-2026, sob a supervisão da Profa. Dra. Ana Maria Mauad.

As fotografias, juntamente com as entrevistas realizadas, compõem o *corpus documental* desta pesquisa. No que se refere à história oral, as entrevistas adquirem um papel central na construção do material de análise. Arfuch (2010) explora detalhadamente as diversas formas tradicionais de narrar a própria vida – como memórias, diários e correspondências – e aponta a emergência de novas formas autobiográficas na contemporaneidade, destacando a entrevista como a mais significativa. Para a autora, esse formato condensa as características do tempo presente: a busca por realidade, a valorização da autenticidade, a transmissão "ao vivo" e a inserção na intimidade do cotidiano.

Além das entrevistas, as fotografias contribuíram para ressignificar o espaço urbano. Aquilo que antes era comum à comunidade e à cidade passa a ser percebido como um documento vivo da história, e suas diferentes dimensões se manifestam nos percursos diários no Complexo da Maré.

2. Estudo de caso: a Areninha da Maré como lugar de memória

Larissa F. Cunha nasceu em 1999, viu a Areninha Cultural surgir em 2009 e se desenvolver paralelamente a ela própria. O “som das aves (quase sempre Maritacas), das crianças brincando e correndo e o cheiro de cafezinho fresco” (Cunha, comunicação pessoal, 19 de outubro de 2024), são algumas das lembranças de infância que se misturam ao que vive hoje, pois atua como mobilizadora e educadora no local que conhece como a palma de sua mão.

Além de manter vivas as tradições do próprio território, a Areninha é um dos espaços da Favela da Maré no Rio de Janeiro, no Brasil, em que L. F. Cunha acredita que a arte, a cultura e o lazer ofertados, sobretudo, às crianças e aos jovens, são meios de acompanhar o amadurecimento daqueles que (per)correm os quatro cantos do local. A entrevistada viu a Areninha se tornar “um espaço atemporal de gerações para os próprios moradores” (Cunha, comunicação pessoal, 19 de outubro de 2024), e um espaço de resistência e transformação social. Para ela, fazer parte desse equipamento cultural é retribuir ao seu território e atuar diretamente para que os próximos mareenses também tenham orgulho de suas origens. Os registros fotográficos, juntamente com as entrevistas, fazem parte do *corpus documental* e marcam o caminho que antes era ordinário, mas que neste exercício de (re)perceber o monumento passa a reconhecer o quanto a História se faz viva nos trajetos cotidianos e nos espaços informais de educação e cultura.

L. F. Cunha escolheu este lugar de memória, devido à sua trajetória de vida, pois foi uma criança, assim como outras tantas da Maré, que frequentou o espaço e teve muitas possibilidades de desenvolver afetos e transformar sua subjetividade através deste espaço, o que a entrevistada denomina de “oportunidade de vida”.

Pela pessoa que a Areninha me tornou, que me ajudou a ser, eu acho que pela minha trajetória de vida, eu tenho muita memória da minha infância dentro da Areninha [...] até hoje é presente na minha vida. É um espaço que hoje em dia estou ajudando a construir, sabe? É o espaço que vai te ajudar a sair dessa bolha da favela (Cunha, comunicação pessoal, 19 de outubro de 2024).

Percebe-se que o tempo do afeto e da memória desse espaço é, para L. F. Cunha, o tempo espiralar, o *ritornello* de sua infância, a lembrança de seus antepassados e de pessoas que a marcaram afetivamente na convivência na Areninha. Dialogando com Martins (2021) sobre o conceito de tempo espiralar, percebe-se que o tempo é uma paisagem habitada pelas infâncias do corpo, uma andança anterior à progressão, um modo de predispor os seres no cosmos. A autora lembra que tais manifestações culturais expressam a visão de uma época que matiza as sociedades e os sujeitos que ali se constituem. Para Martins (2021), pensar o tempo de forma espiralar é perceber os movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção. Trata-se de um tempo não linear, descontínuo, contração e descontração, simultaneidade de passado, presente e futuro, que tem como experiência básica o corpo em movimento. Escreve a autora sobre o tempo como *ritornello*: “Disperso em uma espacialidade rítmica [...], o discurso poético pressupõe recorrências, ressonâncias, voltas, regimes de ciclos, procedimentos de retornos, simultaneidade de vários tempos e sua reversibilidade” (Martins, 2021, pp. 30-31).

Em relação ao espaço, L. F. Cunha explica que, antes de ser Areninha Cultural, o espaço era uma Lona Cultural.²⁾ A Lona Cultural foi inaugurada em 2005, e depois foi reinaugurada recentemente como Areninha. Esta transformação ocorreu através de um edital da Prefeitura do Rio de Janeiro, para que todas as Lonas se tornassem Areninhas. “E das histórias das Lonas Culturais, a Areninha da Maré é a única que fica dentro de favela, né. E que tem um funcionamento a partir da necessidade do território, né” (Cunha, comunicação pessoal, 19 de outubro de 2024). A Areninha situa-se entre duas regiões da Maré, segundo a entrevistada, comandadas por facções diferentes, na divisa entre a Baixa do Sapateiro e a Nova Holanda.

Então, ela fica localizada bem no meio de uma divisa mesmo. Então, são duas facções diferentes dentro do território da Maré, né. A Areninha, ela fica no espaço que é o Terceiro Comando. E aí, o outro lado, tipo a outra rua, a outra calçada, já é outra facção, que é a Nova Holanda, que é o Comando Vermelho. Então, geralmente, ali na divisa, tinha muita troca de tiro, né. É um valão, assim, que divide um território do outro. A gente ressignificou muito esse lugar de divisa. Não tem mais trocas de tiro, porque a Areninha também promoveu uma praça ali, né. Então, automaticamente, os meninos do tráfico têm um entendimento de que, pô, ali tem muitas crianças, não tem como fazer trocação de tiro ali naquele local. [...] a gente construiu uma praça né, que é a Praça da Paz. A gente fez um memorial com as pessoas que morreram dentro da favela, dentro da Maré (Cunha, comunicação pessoal, 19 de outubro de 2024).

²⁾ A principal diferença entre a Lona Cultural e a Areninha Cultural na Maré é que a Lona Cultural era um espaço mais simples com menos recursos, com estrutura de tenda que funcionava como palco e ponto de encontro para atividades artísticas, enquanto a Areninha Cultural – resultado da transformação dessa Lona no âmbito do programa de requalificação de equipamentos culturais da Prefeitura do Rio – é uma estrutura mais robusta, com prédio fixo, isolamento termoacústico, climatização e acessibilidade ampliada, oferecendo um ambiente mais confortável e inclusivo para espetáculos, cursos, oficinas, biblioteca e uso comunitário, de acordo com a Prefeitura do Rio de Janeiro (2026).

O Memorial dos Mortos da Maré, localizado na Praça da Paz, no Complexo da Maré, no Rio de Janeiro, constitui-se como um espaço simbólico de memória coletiva, denúncia política e elaboração do luto diante da violência armada que atravessa historicamente as favelas cariocas. Criado a partir da mobilização de moradores e organizações locais, especialmente a Redes da Maré, o memorial emerge como resposta às sucessivas mortes decorrentes de operações policiais e confrontos armados no território, marcados pela precarização da vida e pela naturalização da violência de Estado nas periferias urbanas. A criação do memorial está ligada ao histórico de violência estrutural vivido nas 15 favelas da Maré. Desde 2016, o projeto “De Olho na Maré”, desenvolvido pela Redes da Maré (2026), monitora operações policiais, confrontos armados e violações de direitos humanos na região. Os dados produzidos por esse monitoramento demonstram a dimensão do impacto da política de segurança pública sobre a vida cotidiana dos moradores. Entre 2016 e 2025, por exemplo, foram registradas 231 operações policiais e 160 mortes no território.

Mais do que um monumento comemorativo, o espaço foi concebido como um território vivo de rememoração das vítimas, no qual a memória individual das pessoas assassinadas é continuamente reinscrita na experiência coletiva da comunidade. A Praça da Paz transforma-se, assim, em um lugar de permanência da memória social, onde nomes, histórias e trajetórias de vida deixam de ocupar a condição de anonimato estatístico para adquirir visibilidade pública e reconhecimento político. Nesse sentido, o memorial pode ser compreendido a partir da noção de “lugares de memória”, formulada por Nora (1993), para quem tais espaços surgem quando os meios tradicionais de transmissão da memória entram em processo de desaparecimento, tornando necessária a criação de marcos materiais, simbólicos e funcionais capazes de preservar vestígios do passado e produzir pertencimento coletivo. Segundo Nora, os lugares de memória são espaços nos quais “a memória se cristaliza e se refugia” (Nora, 1993, p. 12), configurando-se como dispositivos que articulam simultaneamente história, afetividade e identidade social.

A dimensão espacial e política do memorial também pode ser analisada à luz do conceito foucaultiano de heterotopia. Em “Outros espaços”, Foucault (2001) define as heterotopias como espaços reais que funcionam como contraposicionamentos simbólicos à organização dominante da sociedade, reunindo múltiplas temporalidades, práticas e sentidos em uma espacialidade distinta daquela regulada pelas normas hegemônicas. A Praça da Paz, assim como a Areinha, constitui-se como uma heterotopia de resistência, pois instaura, no interior da cidade marcada por políticas de segregação e controle, um espaço outro voltado à preservação da vida, da memória e da dignidade dos moradores da favela. Diferentemente das representações midiáticas e institucionais que frequentemente associam a Maré à violência e à criminalidade, o memorial produz uma inversão simbólica do território ao afirmar a centralidade da experiência humana e da memória comunitária. O espaço passa a reunir simultaneamente memória, dor, denúncia, convivência e esperança, articulando temporalidades distintas entre o passado traumático das perdas, o presente das lutas sociais e a projeção de futuros possíveis. Trata-se, portanto, de uma espacialidade contra-hegemônica, que ressignifica o espaço público por meio de práticas coletivas de pertencimento e resistência.

As práticas de cuidado desenvolvidas na Praça da Paz reforçam essa dimensão heterotópica e memorialística do espaço. O cuidado não se restringe à manutenção física da praça, mas manifesta-se em ações comunitárias de elaboração simbólica do luto, como vigílias, homenagens às vítimas, rodas de conversa, intervenções artísticas,

atividades culturais com crianças e jovens e encontros sobre direitos humanos e segurança pública. Essas práticas cotidianas transformam o espaço público em território de afeto, memória e mobilização política, produzindo formas alternativas de ocupação urbana diante das políticas de abandono e militarização das periferias. O memorial assume, desse modo, uma importante função pedagógica e política ao promover debates sobre racismo estrutural, violência de Estado e direito à cidade, tornando-se um espaço de formação crítica para os moradores da Maré e para a sociedade em geral. Ao inscrever a memória das vítimas no espaço urbano, a Praça da Paz rompe com processos históricos de apagamento social e reafirma o direito das populações periféricas à memória, à visibilidade e à vida.

Percebe-se que, através de um espaço de educação informal, inclusivo, e de resistência, como o da Areninha, transforma-se uma região marcada pela violência em possibilidade de criação de uma ressignificação através da cultura e da educação. Na Areninha também se trabalha com reforço escolar, como no *Projeto Nenhum a Menos*, uma alfabetização para as crianças que têm dificuldade de aprendizado nas escolas: “[A]s crianças aqui ficam muito tempo sem aula devido a operações policiais, ou sei lá, a escola faltou luz, faltou água. E aí, a Areninha também tenta dar um reforço escolar nesse sentido” (Cunha, comunicação pessoal, 19 de outubro de 2024). Além disso, há aulas de capoeira, skate, percussão, atividades que desenvolvem o lado motor e o corpo das crianças. L. F. Cunha explica ainda que as crianças saem da escola e vão direto para a Areninha, pois sabem que sempre haverá uma atividade para participarem, possibilitando que os educadores acompanhem a trajetória e desenvolvimento de cada um, até se tornarem jovens. Por exemplo, atualmente os jovens são encaminhados para um pré-vestibular em outras instituições que têm parceria com a Areninha, localizadas dentro da Maré, como também o *Projeto Nenhum a Menos*.

Assim, através da narrativa da entrevistada, percebe-se que o Projeto da Areninha parte de dentro do território, daquilo que tem sentido e valor simbólico para a comunidade, desafiando as narrativas hegemônicas, resgatando referências da história local, estimulando a reflexão dos moradores e incentivando seu engajamento, o que contribui para o fortalecimento das suas identidades. Ao analisar a falta de visibilidade ou o silenciamento das histórias e memórias de pessoas comuns, periféricas e vulneráveis, percebe-se que, muitas vezes, seus espaços de memória são ignorados ou esquecidos (Nora, 1993). No entanto, esses lugares carregam saberes próprios, resultantes de práticas sociais e culturais específicas. Dessa forma, essas memórias e narrativas contra-hegemônicas possibilitam que os indivíduos se reconheçam como sujeitos históricos, inseridos em contextos culturais e temporais específicos (Sarlo, 2007).

Desconstruir a visão colonial eurocentrada e compartilhar noções de pertencimento a uma comunidade ou grupo social afrodescendentes são passos essenciais para a construção de uma cidadania ativa e para a reinvenção de sociedades mais democráticas. Esse estudo propõe uma abordagem dos lugares de memória a partir do “giro decolonial” – conceito formulado por Maldonado-Torres, Bernardino-Costa e Grosfoguel (2018), que se refere a um movimento de resistência teórica, prática, política e epistemológica contra a lógica da modernidade/colonialidade.

Percebe-se que o discurso da entrevistada vai ao encontro de uma visão decolonial, rompendo com uma visão elitista. Buscar as identidades e o pertencimento dentro do próprio território no qual a maioria é preta e parda, faz com que a Areninha promova um saber próprio e original. Esta estratégia rompe com a imposição de uma hierarquização racial e étnica da população mundial, fornecida como alicerce desse sistema colonial de dominação. Essa lógica se manifesta em todas as esferas da vida social, tanto nas dimensões materiais quanto nas subjetivas, influenciando o cotidiano e a organização da sociedade (Quijano, 2000).

Para Nora (1993), os lugares de memória são potencialmente transformadores das nossas subjetividades e são a memória viva, já que não têm só a intenção de guardar a memória, mas de construí-la, transmiti-la e potencializá-la. Assim, os sujeitos podem e devem construir memórias e narrar histórias contra-hegemônicas (Gramsci, 1977) que podem fortalecer identidades nas comunidades e/ou grupos nos quais se inserem.

Através do diálogo entre imagens e história oral, é possível reconhecer as várias camadas da Areninha e do território da Maré. Segundo o depoimento de L. F. Cunha, esta pesquisa lhe possibilitou (re)perceber esse território e entender mais sobre o seu lugar de memória na cidade e sobre sua própria trajetória de vida.

Este estudo propõe reflexões e diálogos entre os teóricos decoloniais e os estudiosos da memória, com destaque para Sarlo (2007) e Ricoeur (2007). Defende-se a importância de que os moradores locais e anônimos assumam um papel central na construção de memórias contra-hegemônicas, pois essas narrativas não apenas representam o outro, mas também possuem um grande potencial educativo, funcionando como guardiãs e difusoras das culturas e ideologias de diferentes grupos sociais. As memórias têm o poder de construir percepções sobre “nós e os outros”, promovendo um constante jogo entre identidades e alteridades, seja para reforçar discursos dominantes, seja para fortalecer resistências.

Esses saberes e lembranças são preservados e transmitidos por meio das redes educativas do cotidiano, pelos *modos de fazer* a cidade (Certeau, 1994), dos quais pode ser exemplo o Projeto da Areninha no Complexo da Maré. Conforme ressalta Certeau (1994), o poder disciplinador, panóptico, é driblado, por meio de apropriações astutas, por trilhas, por habitantes anônimos, fazendo com que os modos de uso da cidade sejam difíceis de serem regulados, operando-se, assim, a “antidisciplina”. Para Certeau (1994), a antidisciplina é o conjunto de táticas cotidianas usadas para lidar com sistemas de controle impostos. Enquanto a disciplina organiza e vigia comportamentos (como regras da escola, da cidade ou do trabalho), a antidisciplina opera de forma criativa e discreta dentro dessas estruturas. Aparece nas pequenas “maneiras de fazer” – improvisos, desvios, jeitos próprios de usar o que foi planejado por outros. Mesmo sem poder formal, os indivíduos reinventam o uso das normas e espaços, produzindo resistência no dia a dia, como observa-se na Maré.

Assim, resgatar memórias periféricas, frequentemente negligenciadas pelas elites, torna-se uma necessidade jurídica, moral e política (Sarlo, 2007). É no ambiente cultural e educativo que as memórias periféricas encontram espaços de resignificação, emergindo por meio de fissuras do poder hegemônico. Muitas vezes, essas memórias foram silenciadas por interesses das classes dominantes, mas seu resgate se impõe como um dever (Sarlo, 2007) em favor das populações historicamente marginalizadas, como

afrodescendentes e povos indígenas, moradores da Maré. Dessa forma, esta pesquisa estuda e viabiliza a construção de memórias das pessoas comuns, que, conforme Ricoeur (2007), são as mais justas. Esse resgate possibilita o fortalecimento de identidades subalternizadas, historicamente invisibilizadas pelo poder dominante. Ao dar voz a essas narrativas, promove-se o empoderamento de outras formas de existência, conhecimento e poder, valorizando histórias e memórias contra-hegemônicas.

Em relação à estrutura do espaço, Larissa F. Cunha explica que a Areninha tem um cinema e a Biblioteca Jorge Amado, e que estes locais são núcleos em que os educadores promovem incentivo à leitura para as crianças. Na Areninha, as crianças se sentem confortáveis, pois têm acesso a banheiro, ar-condicionado e à internet e, sobretudo, a educadores comprometidos e afetuosos. L. F. Cunha testemunha que as crianças se sentem muito acolhidas e ocupam o espaço, como uma extensão da casa delas, pois moram próximo do local. Percebe-se que as crianças na Areninha são cuidadas e protegidas da vulnerabilidade da rua na hora que seus pais estão trabalhando, podendo vivenciar a infância com mais segurança, harmonia e acolhimento.

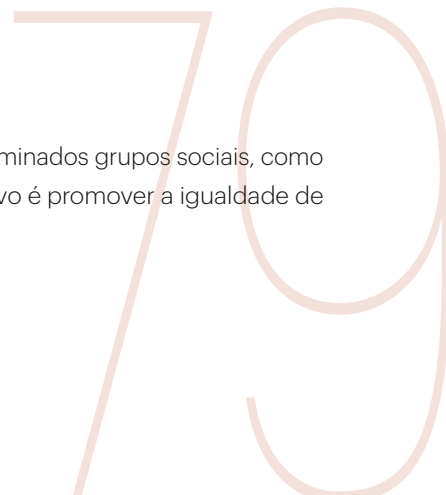
Em relação ao paisagismo, na Areninha há ainda jardins. É um espaço bem arborizado, onde se pode ouvir o canto de passarinhos. Há a divisão da coleta do lixo: orgânico, plástico, etc. “Então, agora a gente pega assim as cascas de fruta, quando sobra de lanche, e coloca pros passarinhos que ficam ali. Aí, tinha uma família de papagaio, periquito, enfim. Não é todos os espaços de favela que a gente consegue ouvir passarinho cantando e olhar assim”, diz Larissa. F. Cunha.

Em relação aos sons do espaço, ela lembra do gorjear dos pássaros e da gritaria das crianças. Já em relação ao cheiro, o que mais se recorda é o do cafezinho: “Ah, o cheiro pra mim, eu vou falar, é o cheiro do café. Tipo, ah, beber um cafezinho, essa coisa de conforto, [...] o cheiro, assim, que eu mais gosto de sentir dentro da Areninha é quando eu sei que está passando um café” (Cunha, comunicação pessoal, 19 de outubro de 2024).

Percebe-se que os trânsitos das memórias, que pelas corporeidades se processam e são trazidas à superfície, são muito pessoais, autobiográficos, mas não se pode deixar de pensar que são também memórias de uma comunidade e de um modo de ser de seu tempo na Maré. Como lembra Martins (2021, pp. 77-78), essas práticas, habitam o âmbito mais íntimo das relações sociais e das subjetividades dos indivíduos que as formam e as praticam, em todos os espaços e contextos de inter-relações, uma concepção de tempo espiralar.

L. F. Cunha explica que mesmo hoje com as cotas raciais^{3.)} de inclusão nas universidades, poucos indivíduos da Maré têm acesso a essa informação:

^{3.)} As cotas universitárias são políticas públicas que reservam vagas para estudantes de determinados grupos sociais, como negros, indígenas, pessoas com deficiência e estudantes de escolas públicas. O seu objetivo é promover a igualdade de oportunidades e combater a desigualdade social e racial.



Dentro da favela poucas pessoas sabem o que é uma cota na universidade. Não chega esta informação dentro da favela de que a universidade também pode abraçar eles. Então antes da gente pensar em cota, a gente tem que pensar como aquele jovem dentro da favela vai conseguir terminar o ensino médio. Não adianta a gente promover cotas nas universidades se o jovem não consegue ter acesso à educação básica, sabe? E se a UERJ também não tivesse dado esses acessos todos de cota, de bolsa permanência, eu não estaria terminando minha graduação. Então a UERJ, com essas implementações de permanência, ela ajuda sim o jovem de favela a permanecer numa faculdade e não ter a necessidade de procurar um outro emprego. Poucos jovens da favela sabem dessa informação (Cunha, comunicação pessoal, 19 de outubro de 2024).

Neste sentido, para a entrevistada, a Areninha tem como um dos objetivos incentivar os jovens a romper essa barreira, estimulando que busquem ingressar nas universidades e se sintam valorizados: “É importante você fazer um pré-vestibular, por mais que você não passe de primeira, a gente tenta depois de novo, e de novo, e de novo. Mas que sabe, tipo, é uma bolha [...] É uma bolha, é uma bolha terrível que a gente enfrenta cotidianamente” (Cunha, comunicação pessoal, 19 de outubro de 2024).

A entrevistada ressalta ainda que a Areninha é um espaço da Prefeitura, um espaço público, mas quem faz a cogestão dela é a “Redes da Maré”, uma instituição social dentro da Maré que promove diversas atividades e é dividida por eixos temáticos. Ela explica que a Areninha faz parte do eixo de arte, cultura, memória e identidade, que é o eixo em que ela trabalha. A instituição “Redes da Maré” também dá suporte à saúde e apoio jurídico.

E aí, eu vi como que, de fato, a gente tem que trabalhar a partir do território. Por exemplo, as outras Areninhas têm um funcionamento totalmente diferente, porque a prefeitura que faz a gestão delas. Que é a prefeitura que contrata as pessoas que vão trabalhar. A da Maré já não. A da Maré, a gente contrata pessoas do território, promove coisas pro território. Então, a prefeitura dá essa cogestão pra Redes da Maré, pra Areninha não fechar, né? Não virar um espaço abandonado. E aí, a Redes pega e atua e promove essas coisas de arte-educação. A gente trabalha com as pessoas da comunidade, porque a cidade [moradores fora da Maré] não entra dentro da favela, sabe? Não entra dentro da Maré [...] por ser considerado área de risco. A gente lida com as mesmas pessoas todos os dias, sabe? Nosso público é o mesmo todos os dias. As crianças, os responsáveis das crianças e as escolas ao redor, os moradores, não é pessoas que moram, sei lá, no centro, na zona sul, né? Não são essas pessoas (Cunha, comunicação pessoal, 19 de outubro de 2024).

Na Areninha opera-se também um projeto antirracista, pois se atua na valorização de biografias de lideranças pretas, como Marielle Franco^{4.)}, e na promoção de pautas caras à cultura afro-brasileira, como a música, o cinema e a capoeira.

^{4.)} Marielle Franco, nascida em 27 de julho de 1979, foi uma socióloga, vereadora do Rio de Janeiro e ativista pelos direitos humanos, especialmente das mulheres, negros e da comunidade LGBTQIA+. Eleita pelo PSOL em 2016, tornou-se símbolo da luta contra a violência policial e as desigualdades sociais no Brasil. Ela foi assassinada em 14 de março de 2018, aos 38 anos, em um atentado a tiros no centro do Rio de Janeiro (ANF, 2022).

As fontes de memória, orais e visuais, fazem parte da metodologia deste texto, da discussão da problemática dos usos presentes do passado na história. Mauad (2018) lembra que se enfatiza a história da memória de grupos sociais ou de indivíduos, bem como a lógica da produção de registros visuais, orais e/ou escritos que se organizam para “fazer” história, dentro de uma perspectiva intertextual. A noção de intertextualidade implica a concepção de que a textualidade (produção textual como produção de sentido) de um período é composta por diferentes tipos de textos que se relacionam entre si, buscando o elemento significativo que fornece sentido à tessitura de imagens e palavras (Mauad, 2018, p. 33).

Dentro desta metodologia intertextual, apresentam-se as fotografias coletadas pela entrevistada.



Figura 1: Entrada da Areninha Cultural Hebert Vianna, Maré, Rio de Janeiro, 2023.
Fonte: Acervo particular

Nesta imagem observa-se a fachada, com o portão de entrada da Areninha. Este portão é o principal acesso por onde as crianças entram para realizar as suas atividades. No fundo da imagem, pode-se ver as casas de tijolo. O azul e branco predominam na fachada. Já anteriormente, quando era uma Lona Cultural, preponderavam o branco e verde.



Figura 2: Biblioteca Municipal Jorge Amado, 2022.

Fonte: Acervo particular

Nesta imagem, observa-se a “Biblioteca Municipal Jorge Amado”, escritor baiano homenageado. A fachada tem tons de branco e cinza. Larissa F. Cunha lembra que, além de livros, as crianças também têm acesso ao computador e à internet. Ela ressalta que a bibliotecária é a Sandra Cristina, que é do território da Maré e está na equipe da Areninha há muito tempo. Através do vidro das portas, pode-se ver o interior, com mesas, cadeiras, estantes com livros. Há um diálogo entre interior e exterior, apesar da porta fechada.



Figura 3: Cine Rabiola, Biblioteca Jorge Amado, 2024.

Fonte: Acervo particular

Nesta imagem, observam-se as crianças assistindo a um filme no “Cine Rabiola”. Dá para sentir o quanto estão confortáveis e interessadas nas atividades.



Figura 4: Mapa do Complexo da Maré, 2024.

Fonte: Acervo particular

Nesta imagem, observa-se a bibliotecária Sandra Santos, trabalhando com o mapa do Complexo da Maré:

É o mapa da Maré ao todo. Dentro da Areninha tem esse mapa, né? Da Maré e que também pega um pouquinho da cidade. Então, você chega lá, você consegue saber onde que a Areninha fica localizada, onde que você mora, quais são, de fato, os nomes das favelas. Porque é isso, a Maré tem dezesseis favelas dentro da Maré. [...] E poucas pessoas às vezes sabem disso. Então, a galera chega lá, a gente apresenta o mapa e fala: “onde você mora? Você mora aqui? (Cunha, comunicação pessoal, 19 de outubro de 2024).

83



Nesta imagem, observa-se a oficina de yoga com a turma de Educação de Jovens e Adultos (EJA) para mulheres. Com esta imagem pode-se ver que a Areninha também tem o Projeto de Educação de Jovens Adultos, estimula e empodera as mulheres da comunidade através desta atividade.

Nesta imagem, observam-se as crianças entretidas na Exposição Passa a Visão. Segundo a entrevistada, foi a primeira exposição para inaugurar o espaço Galeria "Bira Carvalho". Bira Carvalho foi um fotógrafo da Maré que faleceu recentemente, há dois anos. Segundo, L. F. Cunha, "com a reinauguração da Areninha, a gente usou pra homenagear ele, né. O espaço como homenagem de exposição de fotos mesmo" (Cunha, comunicação pessoal, 19 de outubro de 2024).

Figura 5: A oficina de yoga da Areninha, 2024.

Fonte: Acervo particular.



Figura 6: Galeria "Bira Carvalho", Exposição *Passa a Visão*, fotografias da *Maré de Notícias*, s/d.

Fonte: Acervo particular



Figura 7: Memorial dos mortos na Maré, práticas de cuidados com o espaço público na Praça da Paz, s/d.

Fonte: Acervo particular

Nesta imagem, pode-se ver o Memorial de vítimas mortas na Maré, incluindo muitas crianças. Os dois jovens aparecem cuidando do Memorial, percebe-se, então, que há a educação de estimular a prática de cuidado com o espaço público da Praça da Paz, com o território e com a própria memória.

É, aí é a Praça da Paz e aí é o memorial, você tá vendo? Dentro dessa coisa aqui tem escrito um monte de nome. E aí as crianças, eu com as crianças, [elas] ajudam né, a cuidar das plantas. Então a gente tava ali podando, varrendo o entorno né, e cuidando desse espaço que é uma extensão da Areninha também. Ela fica assim no muro de trás da Areninha. [Os mortos] não só de COVID, mas também de violência armada dentro da Maré, de pessoas que eram da Maré e que faleceram e que a família quis colocar o nome ali pra deixar uma lembrança (Cunha, comunicação pessoal, 19 de outubro de 2024).



Figura 8: Oficina de Teatro do Professor Gustavo Luz, s/d.

Fonte: Acervo particular

L. F. Cunha também explica que o Professor Gustavo Luz ministra a “Oficina de Teatro”: “Gustavo Luz é um dos nossos oficineiros, né? Ele é formado em Teatro [...]. E aí é uma atividade que a gente tem fixa na Areninha, né. Que é esse trabalho do corpo, da responsabilidade, né. Que trabalha muito com crianças” (Cunha, comentário pessoal, 2024).

Assim, através do diálogo entre imagens e história oral, foi possível reconhecer as várias camadas da Areninha e do território da Maré. A entrevistada diz que (re)perceber este território, através desta pesquisa, possibilitou entender mais sobre o seu lugar de memória na cidade e sobre sua trajetória de vida.

Eu agradeço por você por ter trabalhado essa temática de trabalho. Eu acho que eu nunca conseguiria, né. Tipo, olhar pra Areninha assim dessa forma, né... Que a gente vive ali no cotidiano fazendo tantas coisas, vivendo apenas né, e promovendo as coisas, que a gente não para pra pensar o quanto que é importante o espaço, né? O quanto aquele espaço participou da nossa vida. O quanto aquele espaço nos construiu, né? Eu acho que se você não tivesse trabalhado esse tema, ter feito essa coisa do espaço de memória, eu nunca talvez pararia pra ver dessa forma, sabe? E é isso. O meu trabalho final da faculdade também vai ser sobre a Areninha, né. Sobre essa minha coisa de ser educadora, de promover atividade de arte-educação, né... De falar sobre a infância. Então, já me ajudou nessa construção, de trabalho final. E aí, é isso. Já é uma ferramenta muito importante pra minha [...] pro meu trabalho final (Cunha, comunicação pessoal, 19 de outubro de 2024).

É importante ressaltar que os documentos/monumentos da Areninha da Maré trazidos por L. F. Cunha, como as fotografias e os relatos autobiográficos, impregnam as memórias e as narrativas que vão construir a identidade do indivíduo, as suas subjetividades. O documento/monumento torna possível a capacidade de um novo olhar sobre a cidade, reformulando um novo sentido ao local. O corpo expressa os cheiros, odores, sons, plantas, árvores, movimentos de ir e vir, percepções que impregnam os espaços e ambientes da praça como portões de entrada e de irradiação das memórias. Esse engenhoso processo constitui o tecido de memória e faz história. Pollak (1989) e Ricoeur (2007) discutem as lembranças e os esquecimentos, ou seja, aquilo que escolhemos registrar e aquilo que optamos por abandonar.

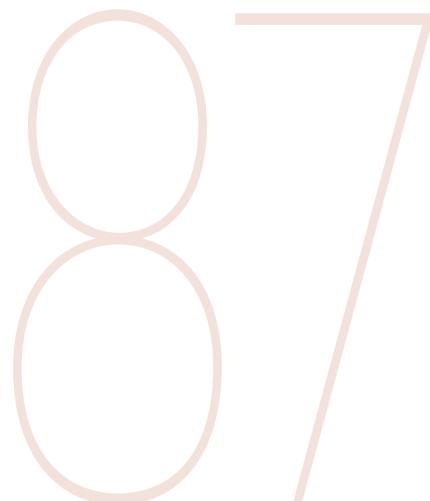
3. Considerações finais

Esse processo de construção da memória está em constante tensão com a história, pois são os esquecimentos que possibilitam a ressignificação e a reescrita do passado, permitindo sua renovação e transformação contínua (Ricoeur, 2007). Uma narrativa única tende a cristalizar discursos dominantes ou hegemônicos, repleta de símbolos e representações que perpetuam determinadas visões históricas. Segundo Hall (2003), a ideia de nação se constrói a partir de um conjunto de relatos, imagens e eventos que conferem significado à identidade nacional. Como membros de uma nação, é essencial que nos situemos dentro dessas narrativas, atualizando-nos nelas. Assim, valorizar e fortalecer as memórias locais pode contribuir para a construção de identidades e para a legitimação de processos sociais, promovendo identidades plurais. Essas identidades devem ser baseadas em conhecimentos diversos, oriundos de epistemologias alternativas, como as narrativas contra-hegemônicas. Dessa forma, essas abordagens podem ser ferramentas eficazes para refletir sobre uma memória coletiva mais plural.

Operou-se a divulgação e a potencialização do lugar de memória contra-hegemônico do Complexo da Maré, no Rio de Janeiro, no qual a moradora e usuária local Larissa F. Cunha foi protagonista, mediante suas lembranças e seus testemunhos autobiográficos. Os lugares percorridos fazem lembrar os fatos ocorridos no passado, e assim, contribuem para a construção de uma memória coletiva plural.

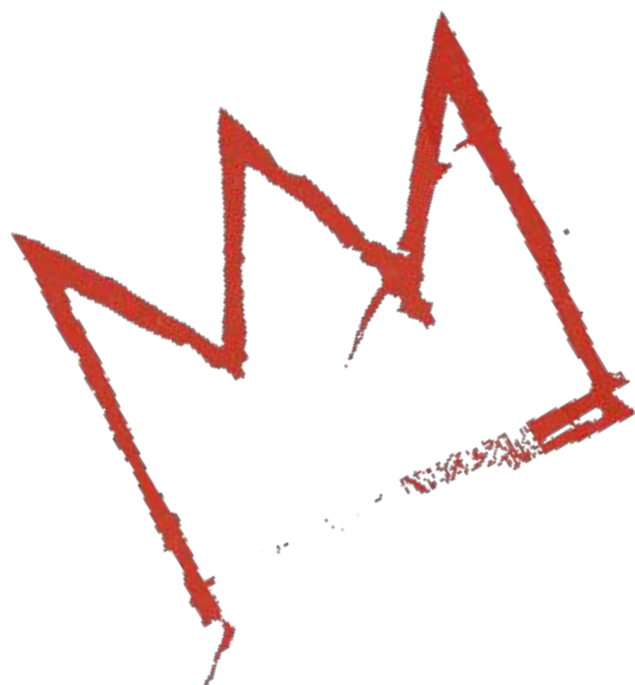
Agradecimentos

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) pela licença capacitação (PROCAD) concedida a mim, como Professora Associada desta Instituição, para a realização do meu pós-doutorado. Ao PPGH da Universidade Federal Fluminense, onde estou cursando o pós-doutorado. Ao Instituto de Comunicação da FCSH-NOVA, da Universidade Nova de Lisboa, onde fiz o estágio pós-doutoral.



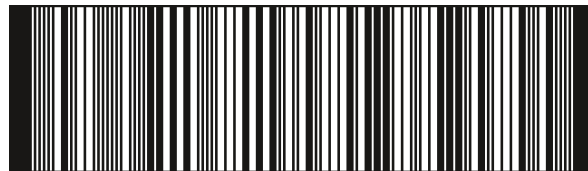
Referências

- ANF (2022). *A vida e as batalhas de Marielle Franco*. Disponível em: <https://www.anf.org.br/a-vida-e-as-batalhas-de-marielle-franco/>
- Arfuch, L. (2010). *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. EdUERJ.
- Bernardino-Costa, J., Maldonado-Torres, N., & Grosfoguel, R. (Orgs.). (2018). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Autêntica.
- Certeau, M. (1994). *A invenção do cotidiano*. Vozes.
- Foucault, M. (2001). *Outros espaços*. Foucault, M. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Forense Universitária.
- Gramsci, A. (1977). *Quaderni del carcere*. Einaudi Editori.
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. UFMG.
- Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. Cobogó.
- Mauad, A. M. (2018). Usos do passado e história pública: A trajetória do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (1982–2017). *História Crítica*, 68, 27-45. <https://doi.org/10.7440/histcrit68.2018.02>
- Nora, P. (1993). Entre memória e história: A problemática dos lugares. *Projeto História*, 10, 7-28.
- Prefeitura do Rio de Janeiro. (2026). *Areninha Cultural Herbert Vianna*. Disponível em: <https://cultura.prefeitura.rio/espacos-culturais/arenas-e-areninhas/areninha-cultural-herbert-vianna/>
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), 3-15.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-Systems Research*, 11(2), 342–386.
- Redes da Maré (2026). *Memorial dos Mortos da Maré*. Redes da Maré. <https://www.redesdamare.org.br>
- Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. UNICAMP.
- Sarlo, B. (2007). *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. Companhia das Letras. UFMG.





[B2025-[P.6/s.s]]



Sociology and Methodology of Social
Research, University of Milan, Italy,
alia-rabio@unimi.it



**ETNOGRAFIA DIGITAL E RAP COMO LOCAL DE
RESISTÊNCIA TRANSNACIONAL: RAPPERS SÍRIOS
NA ALEMANHA**



**DIGITAL ETHNOGRAPHY AND RAP AS A SITE OF
TRANSNATIONAL RESISTANCE: SYRIAN RAPPERS
IN GERMANY**

Abstract: Since 2011, Syrian artists in exile have turned to rap to narrate displacement, contest silencing, and build community. Focusing on Germany, this paper employs digital ethnography (2022–2024) to examine how Syrian rappers utilise lyrics and online platforms to articulate what can be heard as “soundscapes of exile,” transforming music into testimony, memory work, and political critique. In order to demonstrate the dual roles of digital platforms as arenas of constraint (algorithmic down-ranking, content moderation) and channels of visibility, this work integrates semi-structured interviews, long-term observation of YouTube and Instagram, and a close analysis of selected tracks. Three interrelated dynamics are illustrated by case snapshots of rappers who are active in Germany: testimony (Murder Eyez), negotiation (Amouri), and refusal (Abu Hajar). I argue that Syrian rap in Germany serves as a transnational act of resistance, establishing diasporic publics across dispersed geographies and navigating the cultural politics of European host societies. The article contributes to debates in diaspora and hip-hop studies by foregrounding digital ethnography as a method and platform politics as a terrain of struggle.

Keywords: Syrian rap; digital ethnography; diaspora; exile; transnational resistance; platform politics; Germany; hip-hop

Resumo: Desde 2011, artistas sírios no exílio recorreram ao rap para narrar deslocamentos, contestar o silenciamento e construir comunidade. Focando-se na Alemanha, este artigo utiliza etnografia digital (2022–2024) para examinar como rappers sírios utilizam letras e plataformas online para articular o que pode ser ouvido como “paisagens sonoras do exílio”, transformando a música em testemunho, trabalho de memória e crítica política. Para demonstrar os papéis duplos das plataformas digitais como arenas de restrição (down-ranking algorítmico, moderação de conteúdos) e canais de visibilidade, este trabalho integra entrevistas semi-estruturadas, observação a longo prazo do YouTube e do Instagram, e uma análise detalhada de faixas selecionadas. Três dinâmicas inter-relacionadas são ilustradas por fotografias de casos de rappers ativos na Alemanha: testemunho (Murder Eyez), negociação (Amouri) e recusa (Abu Hajar). Defendo que o rap sírio na Alemanha serve como um ato transnacional de resistência, estabelecendo públicos diaspóricos em geografias dispersas e navegando pela política cultural das sociedades europeias anfitriãs. O artigo contribui para os debates na diáspora e nos estudos do hip-hop, destacando a etnografia digital como método e a política de plataforma como terreno de luta.

Palavras-chave: rap sírio; etnografia digital; diáspora; exílio; resistência transnacional; política de plataforma; Alemanha; Hip-Hop

1. Introduction

Millions of Syrians had been compelled into exile since the uprising began in 2011, resulting in the transformation of the cultural and social landscapes of both their homeland and host countries. Artists who have utilised creative expression as a means of survival and political resistance are among those who have been displaced (Zubaidi, 2012). Rap, especially, has emerged as a potent medium for contesting suppression, articulating exile, and narrating lived realities. Syrian rap in exile is characterised by the urgency of displacement and the struggle to preserve memory while forging new identities abroad, and it is rooted in the global tradition of hip-hop as a voice for marginalized communities (Totah, 2020; Isherwood, 2014).

In 2015, Germany emerged as one of the leading locations for this cultural production when a large number of Syrian refugees arrived. German cities, including Berlin, Cologne, and Munich, have been the sites of significant artistic activities, including the growth of a vibrant rap culture (Abbani, 2022). Within these diasporic spaces, Syrian rappers engage in transnational and local identity negotiation processes, establishing themselves

within German society while maintaining connections to the broader Arab diaspora and their homeland, Syria. Their lyrics frequently integrate themes of loss and belonging, reflecting what ethnomusicologists have referred to as "soundscapes of exile"^{1.)} (Schafer, 1977; Stokes, 1994; Bohlman, 2004; Eidsheim & Kun, 2019) — sonic worlds that provide texture to displacement and the pursuit of belonging.

This paper examines Syrian rap in exile through the lens of digital ethnography, focusing on rappers based in Germany who utilise digital platforms such as YouTube and Instagram to disseminate their music, construct their identities, and engage with their audiences. By merging online observations with interviews and lyrical analysis, digital ethnography enables us to trace how rap functions as both a form of cultural resistance and a means of community-building in the diasporic context. This method also emphasises how digital platforms can serve as sites of struggle, spaces of visibility, solidarity, and occasionally censorship.

The argument advanced here is that Syrian rap in exile should be understood not only as a form of cultural production but as a practice of transnational resistance. Through their music, rappers serve as witnesses to war and displacement, while also challenging dominant narratives that marginalise the voices of refugees (SyriaUntold, 2024). Their work demonstrates how art becomes a mode of survival and a resource for diasporic identity (Hall, 1990; Gilroy, 1993; Clifford, 1997).

2. Methodology: Digital Ethnography

This study follows a digital ethnographic approach to explore how Syrian rappers in exile use music to articulate transnational resistance and construct a sense of identity. Digital ethnography expands traditional fieldwork into online spaces, allowing researchers to observe cultural practices as they move across platforms like YouTube and Instagram (Pink et al., 2016). For displaced artists whose lives are dispersed across countries, these digital arenas are vital sites of artistic production, interaction, and visibility.

My fieldwork combined online and offline engagement between 2022 and 2024. I conducted systematic observations of YouTube channels, Instagram accounts, and other social media platforms where Syrian rappers in Germany publish their work and engage with audiences online. These environments offered access to audience discourse, as well as the music itself, including remark threads, visual presentations, and circulation practices within diasporic networks. Offline, I conducted semi-structured interviews (via Zoom and in-person) and took field notes during the studios or workplaces of rappers in Germany. Live performances were not happening during my fieldwork for solidarity with Gaza, Palestine (Topping, 2024). Taken together, this multi-sited approach enabled me to trace the interconnections between digital circulation, physical presence, and transnational belonging.

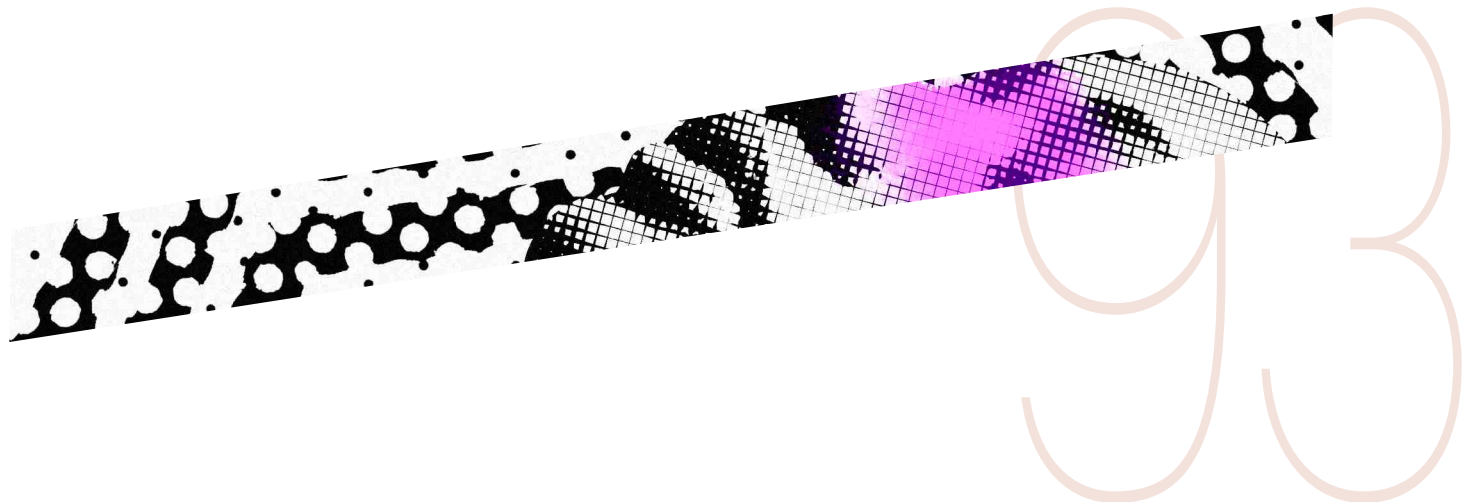
^{1.)} The expression "soundscapes of exile" is used here descriptively, in line with ethnomusicological work that links R. Murray Schafer's notion of the soundscape to experiences of migration and displacement.

Digital ethnography's main strength lies in its ability to capture dispersed publics (Delli Paoli & D'Auria, 2021). Listeners of Syrian rap in exile include Syrians inside the country and across the global diaspora. Comments and direct messages reveal how artists' voices travel and how audiences articulate recognition, often calling the rappers as "our voice" or "the memory of the revolution." Although scholarship on Syrian rap remains scarce, studies of digital publics and diasporic art (Papacharissi, 2014; Totah, 2020; Leurs, 2015) help explain how online engagement becomes a form of affective solidarity and transnational belonging. These affective interactions illuminate how rap becomes both testimony and connective tissue in the diaspora.

Nevertheless, digital ethnography presents challenges. The online presence raises concerns about the way artists choose to represent themselves and what may remain invisible in digital spaces. Therefore, I conducted interviews and triangulated online observations, requesting that artists reflect on their self-presentation, audience strategies, and experiences of exile. This facilitated the contextualisation of the digital traces within the context of broader life histories.

2.1. Reflexivity and Researcher Positionality

As a Syrian researcher fluent in Arabic yet trained within European academia, my positionality shaped every stage of this research. Here, I occupied a dual position of insider and outsider at the same time. Dwyer and Buckle (2009) argue, researchers often inhabit an "in-between" position, trying to navigate both insider familiarity and outsider distance. This duality has long been discussed in sociological theory (Merton, 1972) and shapes access, interpretation, also reflexivity in ethnographic fieldwork. Linguistic and cultural familiarity facilitated access and rapport with participants. Despite the fact that my linguistic and cultural familiarity facilitated access and rapport with participants, my academic background and geographical distance also distinguished me as external to their lived experiences. My interactions were further impacted by gendered expectations and the dynamics of access, as a woman conducting research in a predominantly male rap community. Consequently, the ongoing negotiation of trust and boundaries was inevitable. In digital environments, these complexities were exacerbated by interactions that frequently obscured the distinction between professional researcher and community participant (Hine, 2015). To interpret the data and my role in its production, it was therefore essential to maintain a reflexive stance. I engaged with feminist and postcolonial perspectives on situated knowledge, approaching reflexivity as a methodological practice rather than a personal confession (Haraway, 1988; England, 1994; Rose, 1997). My objective was to maintain awareness of the impact of my position on the content, interpretation, and, ultimately, the incorporation of Syrian rap in exile into this research, which was achieved through field notes, critical self-questioning, and an emphasis on power relations in representation.



2.2. Ethical Considerations

Ethical sensitivity was central to this project. All interviews were conducted with informed consent, and participants were given the option to remain anonymous. However, because the rappers – studied here – are public figures whose work circulates widely under their stage names, and because they explicitly granted permission for their identification, this paper uses their artist names (e.g., Amouri, Murder Eyez, Abu Hajar). This approach shows both their preference and the conventions of the cultural field, where the stage name is the primary identity through which they engage audiences. To prevent the disclosure of private identities, legal names are withheld.

The author provides translations of the lyrics quoted in this paper, which are presented in both original Arabic alongside an English translation. This guarantees both the original artistic expression and accessibility for non-Arabic readers. Translations are designed to provide meaning rather than literal verbatim equivalence, in accordance with the most effective ethnographic practices.

The following section explores how Syrian rap operates as a form of cultural resistance in exile, tracing its evolution from underground expression to a transnational testimony of dissent and identity.

3. Rap as a Form of Cultural Resistance in Exile

Syrian exiles employed rap in aid of their political and patriotic plight.

3.1 From Margin to Testimony

Hip-hop has been acknowledged as a cultural form that enables marginalised communities to express themselves for an extended period (Rose, 1994; Forman, 2002). Syrian rap adheres to this requisite; however, it is significantly impacted by the politics of exile, displacement, and authoritarian repression. The Syrian regime rigorously regulated cultural production before 2011, resulting in a restricted space for independent or oppositional expression. In Damascus, Aleppo, and even the coastal region of Latakia, from where dictator Bashar al-Assad's clan belongs²⁾, rap was frequently disseminated informally among the youth as a means of expressing social critique and frustration, and it emerged underground. The foundation for what scholars refers to as "conscious rap" was established during this period, which is music that is required to recount lived experiences rather than merely entertain (Perry, 2004).

²⁾ Latakia, located on Syria's Mediterranean coast, is widely viewed as the heartland of regime support and the historical base of the Assad family, whose rule has shaped the region's political and economic landscape (RFI, 2024).

The 2011 rebellion had a substantial impact on this landscape. Rap became explicitly political as young individuals endeavoured to document their experiences of repression and protest, serving as a medium of testimony and mobilisation. This cultural practice was extended into exile because of the ensuing displacement of millions of Syrians. Rappers who emigrated from Syria ferried their art with them, reshaping it in dialogue with host societies while maintaining their connection to Syrian struggles. In exile, rap is employed as a tool for cultural survival, political resistance, and memory work (Cooper, 2020).

3.2 Exile as Opportunity and Rupture

Exile is a rupture and an asset. Syrian rappers were compelled to forsake their networks, audiences, and cultural comfort zones as a result of their displacement to Germany. Nevertheless, this experience also provided them with access to new infrastructures, such as studios, festivals, and digital connectivity. Germany's comparatively open cultural sphere created opportunities for collaboration and exposure that were unavailable in Syria. Nevertheless, exile also led to prejudice, linguistic barriers, and alienation (Totah, 2020) Syrian rappers' lyrical themes in Germany essentially address these anxieties.

In interviews, artists frequently referenced rap as a method of managing exile. One participant declared, "The beat is where I feel at home, even if the streets are strange" (Interview, Cologne, 2024)³⁾. These statements emphasise the use of rap as a way of establishing a sense of affiliation in environments where exiles are frequently marginalised, a method of place-making in displacement (Bennett, 2000).

3.3 Themes of Resistance

In both interviews and lyrics, three interrelated motifs of resistance are apparent:

1. Survival and Resilience

Rappers frequently present survival in exile as an accomplishment in and of itself. The challenges of re-establishing oneself in unfamiliar environments, navigating bureaucracies, and confronting discrimination are illustrated in tunes. The act of continuing to compose music in the face of marginalisation is a declaration of perseverance, as these narratives affirm endurance as resistance.

2. Memory and Testimony

The experiences of exile, loss, and conflict are reflected in a multitude of recordings. The lyrics invoke memories of neighbourhoods that have been bombed, lost companions, and families that have been fractured. In this sense, rap functions as an oral archive of the Syrian conflict, preserving experiences that are at risk of being disregarded or neglected in global media narratives. Rap testimony is not only descriptive but also performative; by speaking, artists resist silencing and affirm collective memory.

³⁾ This quote is drawn from the author's fieldwork with Syrian rappers in Cologne, conducted in 2024 as part of my PhD thesis on diasporic hip-hop. All participants were interviewed under conditions of anonymity; pseudonyms are used throughout the thesis, except where artists are referred to by their established stage names.

3. Diaspora Identity and Belonging

Syrian rappers in Germany negotiate identities that are simultaneously Syrian, Arab, diasporic, and hybrid. Their songs often integrate Arabic, German, or English, which suggests a global perspective and a sense of stability. Rappers utilise their music to mediate their identity as members of the Syrian diaspora, and as contributors to Germany's multicultural hip-hop scene.

3.4 Situating within the context of diaspora and transnationalism

Diaspora theory provides a valuable perspective for understanding these dynamics. It is the contention of Clifford (1994) that diasporas are not exclusively defined by dispersal, but also by the preservation of connections across borders. Syrian rappers in Germany embody this principle, as their music is disseminated digitally to audiences in Syria, Europe, and far beyond. The dissemination of rap on YouTube, Spotify, and Instagram maintains the illusion of a dispersed but interconnected community.

At the same time, their work is indicative of what Faist (2000) refers to as "transnational social spaces," in which migrants establish practices that connect their place of origin and their new home. Syrian rap in exile is not merely a form of nostalgia for the homeland; it is also a means of establishing new cultural forms that have been influenced by German society and global hip-hop. This hybridity is apparent in the collaborations with local and international performers, the use of multilingual lyrics, and the participation in festivals throughout Europe.

4. Case Snapshots: Continuities and Ruptures in Germany's Diasporic Soundscape

This section provides case studies of Syrian rappers in Germany, illustrating how their artistic journeys expose both continuity and discontinuity within the diasporic soundscape. It emphasises how exile transforms creative practice, reshaping notions of authenticity, belonging, and resistance across generations of artists, through a selection of profiles.

4.1 Murder Eyez – Memory, Principle, and the Politics of Integrity in Exile

Among the first Syrian rappers to relocate to Germany, Murder Eyez represents the older generation of artists who shaped their voices during the revolutionary years and later re-rooted their practice in exile. Living in Cologne, he articulates an ethos of rap grounded in *memory*, *principle*, and *integrity* rather than visibility or market success. His trajectory captures the exhaustion of prolonged displacement and the moral burden of remaining truthful to one's message.

He describes rap as both therapy and trauma: after the initial euphoria of revolutionary expression, exile brought “a long silence—no passion, no will, no joy” (Murder Eyez, personal communication, July 13, 2024). Writing again became an act of healing but also of re-opening wounds. For Murder Eyez, even a single listener carries ethical weight: “If one person listens, you can either lift them or destroy them” (Murder Eyez, personal communication, July 13, 2024). This transforms rap into a moral practice rather than a commercial one. His insistence on sincerity recalls Tricia Rose’s (1994) notion of hip-hop as a site of critical literacy and ethical witnessing.

As he rejects the label “refugee artist,” he also criticises the cultural institutions that instrumentalize Syrian trauma for visibility. He distinguishes between solidarity and spectacle, arguing that Western empathy often masks unequal power relations. His lyrical universe songs, such as “*Syrian Speech*” and “*Arab Mud*”, return to the memory of uprising through dense Arabic metaphors and minimalist, self-produced beats. The microphone becomes, in his words, “*a mirror for conscience*.” In this sense, Cologne is not merely a host city but a moral terrain where authenticity and compromise are daily negotiated.

While skeptical of social-media performance culture: “People post the revolution with filters” (Murder Eyez, personal communication, July 13, 2024), he nonetheless uses platforms to maintain presence, embodying the paradox of the soundscape of exile: creation as both survival and burden. Through community initiatives such as the Peace Festival and Syrian Hip-Hop Unity, besides his studio Groovy, he promotes inter-Arab and cross-cultural collaboration, yet notes how funding conditions can depoliticize art: “They want us to be political but polite” (Murder Eyez, personal communication, July 13, 2024). His refusal to conform anchors what might be called a politics of integrity: art as moral endurance amid commodified solidarity. In his words, “Rap saved me, but it also keeps reminding me why I’m angry” (Murder Eyez, personal communication, July 13, 2024). His sound embodies memory as resistance within Cologne’s diasporic soundscape.

In songs such as *Tanhida Ḥalabiyya - تنهيدة حلبية* (Sigh of Aleppo), released in 2014, Murder Eyez transforms collective despair into lyrical testimony. He raps:

يا بلدي صرتي لقمة تنهضم قبل البلع
والتاجر فيكي صار عالبسطة عم يبيع شمع
انزرع الشك والتخوين حتى بين الأب وابنو
ومن الخوف اشتغل الانفصام بين البني آدم ونفسو

My country was swallowed whole, before it could be chewed.
You sell candles now, where once you traded light.
Doubt grew between a father and his son, till fear tore man apart from himself
(Murder Eyez, 2014, author’s translation).



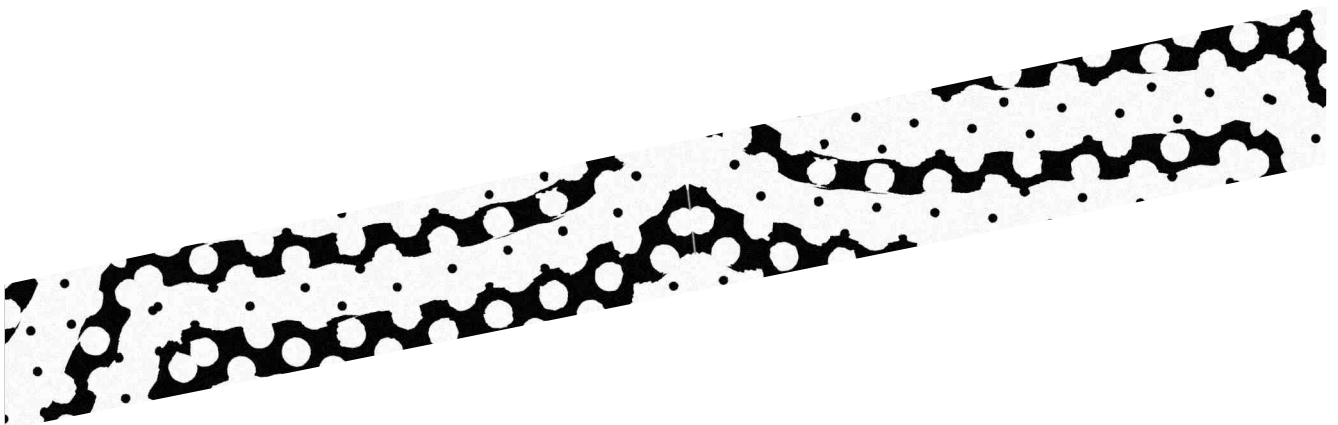
These verses compress the moral disintegration of war into visceral imagery turning the loss of Aleppo into a broader meditation on social collapse. Murder Eyez's use of everyday speech and biting irony illustrates what De Nora (2000) calls music's capacity to frame experience, translating structural violence into sonic emotion. His lament that "neutrality is a crime, silence a crime, even complaint a crime" (Murder Eyez, personal communication, 2024), indicts both authoritarian control and global indifference. By closing the song with an invocation "Lord, ease our pain... with the Syrian crown, Aleppo completes the picture" (Murder Eyez, personal communication, 2024), he reclaims faith as resilience rather than resignation. Through such lyrics, the artist crafts an aural archive of conscience where rap becomes a civic language of memory and endurance.

4.2. Rapping Between Worlds: Glocal Voices of Amouri

Belonging to a younger generation, Amouri arrived in Germany in 2015 at the age of 17 and quickly entered Cologne's multicultural music circuits. His story captures the transformation of Syrian rap from street battles and online forums in Syria to professionalised, multilingual performance in exile.

In Germany, opportunities expanded, large stages, institutional support, and technical resources, but so did alienation. He recalls his first concert twenty days after arrival, performing before thousands without speaking German, turning embarrassment into confidence. Yet linguistic adaptation soon became necessary: "At first my audience was Arab; later Germans began to listen, so I had to write verses in German too" (Amouri, personal communication, June 27, 2024). This bilingualism exemplifies what Robertson (1995) calls glocalization: the adjustment of global forms to local realities. His audience, he explains, consists of "people like me... lost in identity," echoing Hall's (1990) vision of diaspora as a process of becoming rather than belonging.

Amouri's career also reflects the neoliberal metrics of visibility (Banet-Weiser, 2012). Concert organizers, he notes, ask first for "numbers": followers, views, and engagement rates. "If you have half a million followers, you're safe" (Amouri, personal communication, June 27, 2024), he jokes, capturing Banet-Weiser's (2012) argument that authenticity is increasingly quantified. Social-media presence becomes both gatekeeper and identity, replacing the communal validation that once defined Syrian hip-hop forums. The shift from posse culture to algorithmic performance parallels broader transformations in creative labour under digital capitalism.



Despite these pressures, Amouri insists on artistic responsibility and authenticity: “A respectable rap, something that represents me” (Amouri, personal communication, June 27, 2024). He distances himself from gangsta aesthetics, viewing them as alien to Syrian social reality: “We don’t have mafias; if you cause trouble in Syria, you’re seen as az’ar (thug), not respected” (Amouri, personal communication, June 27, 2024). Authenticity for him resides in lyrical depth, not mimicry of Western tropes. He praises Syrian rap’s literary quality, claiming its writers “sound like literature graduates” (Amouri, personal communication, June 27, 2024). Yet he laments the lack of community: “every rapper thinks he’s the best in the world” (Amouri, personal communication, June 27, 2024), and the dominance of cliques (shilaliyya)⁴⁾ over solidarity, illustrating how diaspora disperses what was once a tightly connected subculture.

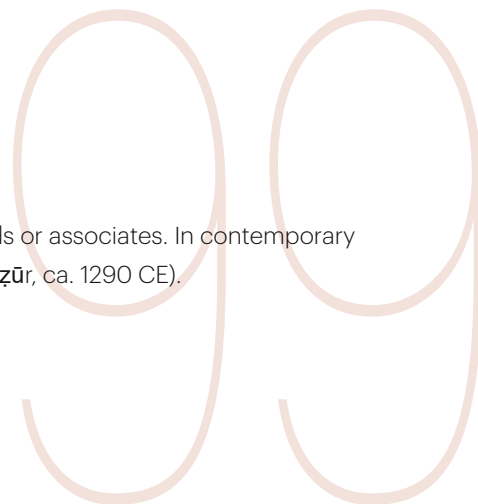
His signature track *Ana Arabi*- أنا عربي (“I Am Arab”), released in 2020, remains his defining performance piece, generating euphoric audience participation. The song fuses diasporic pride with political consciousness, affirming Arab cultural values of generosity, courage, solidarity as positive counter-narratives to stereotypes of Arab masculinity and extremism. Through this, Amouri transforms the stage into a site of affirmative identity politics (Fraser, 1995). Recently, his participation in pro-Palestine demonstrations and songs on racism and mental health further anchor his music within the ethics of social critique rather than commercial pursuit. As he explains, “They wish to recount our narrative on our behalf. However, we reclaim the microphone through rap” (Amouri, personal communication, June 27, 2024). This reclamation of narrative authority is why, for him, “I could have chased numbers, but I prefer songs that represent me” (Amouri, personal communication, June 27, 2024). Amouri’s journey encapsulates the dilemmas of the digital generation: unprecedented exposure coupled with exhaustion, connectivity without community, and the constant balancing of artistic integrity against algorithmic visibility.

أنا عربي أنا عربي أنا أنا عربي
أنا عربي فيكم بيكبر أملي
كل ما أطلع فيكم بلاقي فيكم سندي

I’m Arab, I’m Arab, I’m Arab, yes, I’m Arab.
Through you, my hope grows;
Whenever I look at you, I find my support (Amouri, 2020, author’s translation)

This refrain functions as a mantra of affirmation, transforming the stigmatized label of “Arab” within European discourse into a declaration of collective dignity (interview, June 2024). His verses shift between critique and celebration, addressing both internal fragmentation and external misrepresentation:

⁴⁾ The Arabic term shilaliyya (شल्लीة) derives from shilla (شلة), meaning a small group of friends or associates. In contemporary usage, it denotes clique-based behavior or exclusionary networks (Lisān al-‘Arab, Ibn Manẓūr, ca. 1290 CE).



The strong among our rulers submit to the West, violence and division weaken us, don't ask why—it comes from every side.
An artist stands on stage—they call him a failure, and we've had enough disgust (Amouri, 2020, author's translation).

Here, Amouri merges political lament with motivational rhetoric, embodying what Gilroy (1993) terms diasporic counter-narrative, an articulation of belonging forged through struggle. The repetition of “Ana Arabi” turns identity into rhythm, a collective chant that invites the audience's physical participation: “Right, left, back, front, raise your hands together, we are all the sons of Adam.” The gesture symbolises equality and unity, collapsing divisions of nation and class through shared embodiment.

The track's bilingual flow and its confident staging on YouTube mark a generational break from the underground aesthetics of the revolution-era rappers. Yet, like Murder Eyez, Amouri situates art within responsibility: “This song is a gift from MC Omar to every listener” (Amouri, personal communication, June 27, 2024). Through this affective generosity, his digital performance becomes both a sonic declaration of pride and an ethical gesture toward his dispersed community.

4.3 Abu Hajar – The Mental Cost and Self-Reflection Shift

Abu Hajar's story is rooted in the early, pre-2011 Syrian hip-hop scene, where he co-founded the group “Mazaj” and helped build the online infrastructure for a national rap community. This foundational period as a “project-bearing” artist, in his terms, was shattered by the war. His 2012 imprisonment and the subsequent “time for weaning”—a friend's warning that prompted his exile—marked a rupture that would define his later work. In Germany, this trauma manifested not just in lyrics but also in his very presence on stage. He describes a fundamental disconnect: “My performance on stage changed; it became tense, not enthusiastic... A moment of complete separation between my pain and the audience's reaction”(Abu Hajar, personal communication, July 23, 2024). He recounts a concert in Bremen where he performed his track “Zaqna,” born from his prison experience, while the front row, unaware of the lyrics' meaning, danced intoxicated. This moment crystallises the affective dissonance of the diasporic stage, where deeply political grief is consumed as a celebratory spectacle (Butler, 2004).

This psychic toll is compounded by what he theorizes as “*iḥtiwā*” احتواء (containment or co-optation). He draws a direct parallel between the fate of the Syrian revolution and the rap scene: “The first generation carried a project. Then there was a ‘co-optation’ of the scene... just as a revolutionary class in Syria was co-opted into offices and became a layer isolated from the people” (Abu Hajar, personal communication, July 23, 2024). He argues that the influx of funding, studios and platform monetization has promoted a “culture of defeat”, which replaced politically conscious rap with a discourse of merit, cars and depoliticised lifestyle content. This analysis offers a theoretical lens for understanding the instincts of artists like Murder Eyez, situating their struggle against algorithms and against the broader neoliberal system that turns dissent into a form of cultural capital (Banet-Weiser, 2018; Srnicek, 2017).

Confronted with the co-optation of dissent within both artistic and humanitarian spheres, he eventually left a non-governmental organization whose donor-driven agendas—such as depoliticized notions of “women’s empowerment”—clashed with grassroots realities. In doing so, Abu Hajar enacted a final form of resistance: refusal and metacommentary (Ticktin, 2011). He largely withdrew from active music production, finding the affective labor unsustainable. Instead, he enrolled in a PhD program to academically investigate the “impact of funding flows on depoliticizing activism.” This turn is not a surrender but a translocation of his resistance; the dissertation becomes the ultimate testimony, a forensic critique of the structures that seek to silence and contain.

In Abu Hajar, we see the potential endpoint of exile's soundscape: not a polyphonic performance, but a resonant silence, or rather, a transformation of sound into text. His journey from the underground scenes of Syria, to the dissonant stages of Germany, to the academic seminar, completes a triad of resistant practices: he embodies the critical refusal that complements Murder Eyez's mnemonic integrity and Amouri's algorithmic negotiation. Together, they illustrate that in the face of displacement and co-optation, resistance is a spectrum ranging from enduring presence to strategic adaptation to scholarly critique.

5. Digital Platforms as Sites of Struggle

For Syrian rappers in exile, digital platforms have become both lifelines and battlegrounds. They enable visibility, connect dispersed audiences, and sustain transnational creative networks; still, they also reproduce the hierarchies and silences of the broader digital economy. The cases of Murder Eyez and Amouri reveal how these artists navigate the conflicting demands of authenticity, audience metrics, and political responsibility within the algorithmic architectures of contemporary media.

From the earliest days of Syrian hip-hop, online circulation has been crucial. During the revolution, platforms such as SoundCloud and YouTube allowed underground tracks to escape censorship, transforming rap into a transnational mode of testimony. In exile, however, the same infrastructures now impose new forms of control. As Murder Eyez notes, “people post the revolution with filters” (Murder Eyez, personal communication, July 13, 2024): political messages are re-framed through the logic of shareability and aesthetic appeal. The revolution becomes content. This tension illustrates what Tufekci (2015) calls the “algorithmic public sphere,” where visibility is mediated not by collective will but by opaque recommendation systems.

Despite these pressures, both artists employ tactical strategies of resistance (de Certeau, 2011). Murder Eyez posts selectively, avoiding overexposure, maintaining what he calls “silence as power.” His limited online presence asserts autonomy against the demand for constant visibility. Amouri, conversely, exploits the participatory affordances of Instagram and YouTube, inviting audience interaction and using bilingual subtitles to cross linguistic barriers. His digital persona oscillates between accessibility and self-protection—a balancing act common among displaced creators who must negotiate surveillance, racism, and burnout simultaneously.

The political economy of exile is also structured by platforms (Srnicek, 2017). Visibility is frequently contingent upon partnerships with European cultural institutions or NGOs, while streaming revenue remains negligible. These kinds of collaborations, while

providing exposure, can instrumentalise artists as representatives of “diversity.” As Murder Eyez observes, “they want us to be political but polite” (Murder Eyez, personal communication, July 13, 2024). This reflects a broader neoliberal multiculturalism that converts dissent into cultural capital (Brown, 2015). The promise of inclusion coexists with subtle depoliticization: the same platforms that amplify marginalised voices can neutralise their critique through algorithms of relevance and sponsorship.

Yet within these constraints, digital media also enable counter-public formation. As observed through digital ethnographic analysis of comment sections under songs such as “Sigh of Aleppo” and “Ana Arabi”, diasporic listeners express pride, grief, and remembrance, recalling lost cities, mourning friends, or thanking the artists for “keeping Syria’s voice alive.” These affective circuits exemplify what Papacharissi (2014) terms affective publics, networked gatherings sustained by emotion and shared listening rather than formal organisation.

Digital ethnography makes visible the uneven labour of diasporic creativity (Terranova, 2000). Producing, subtitling, promoting, and engaging online requires constant emotional and temporal investment. Artists oscillate between empowerment and fatigue, especially when algorithmic metrics undervalue politically dense or Arabic-language content. This dynamic mirrors what Terranova (2000) identified as free labor: the unpaid, affective work that sustains digital culture. For exiled rappers, this labour is doubled, maintaining both cultural identity and digital presence.

Ultimately, the digital sphere functions as an ambivalent space of resistance (Davies, 2024), which allows Syrian rappers to archive memory besides connect globally, while simultaneously exposing them to commodification and burnout, such as Ibrahim Basha NuruleZ, a prominent Syrian rapper, who quit rapping due to the negative online comments (Ibrahim Basha NuruleZ, personal communication, September 14, 2024). This paper describes these contradictions as the digital layer of the soundscape of exile, which is a blend of voices, rhythms, and interactions that displaced artists use to navigate power, belonging, and survival in the algorithmic age. Indeed, visibility is never neutral in this realm; instead, it functions both as a weapon and a wound.

6. Conclusion

This paper examined how Syrian rappers in Germany transform rap into a space of transnational resistance and belonging. Digital ethnography traced how artists such as Murder Eyez, Abu Hajar, and Amouri navigate exile; they are turning performances and online platforms into archives of survival and agency.

Across generations, these artists embody distinct strategies: testimony (Murder Eyez), negotiation (Amouri), and refusal (Abu Hajar). Collectively, they demonstrate that resistance in exile can manifest in multiple forms, all rooted in the quest for autonomy and integrity.

Key findings include

- Algorithmic discrimination: artists feel digitally marginalized as platform visibility privileges Western content.
- Commodification of pain: trauma is often aestheticized or consumed by audiences and institutions.
- Authenticity as ethics: sincerity becomes a moral stance against commercial exploitation.
- Hybrid belonging: multilingual and transnational expressions challenge fixed notions of identity.

In the algorithmic age, Syrian rap becomes both medium and method a practice of memory, critique, and endurance. As post-Assad realities unfold, these artistic voices continue to redefine belonging and resistance, keeping rap a living testimony of exile.

Finally, while this paper focuses on digital practices during exile, the recent fall of Assad inevitably reframes how these artistic voices will be read. As political realities shift, the meanings of belonging, resistance, and home are also being reimagined. Therefore, future research could explore how Syrian artists respond to this changing landscape, online and offline. However, it would also be premature to generalize about Syrian rap in the aftermath of Assad's fall. The collective political unity that once defined the scene has fragmented, giving way to more regional, ethnic, and individualized expressions. As a new layer of identity is forming, further research will be needed to understand how these artists reposition themselves in a rapidly changing post-Assad landscape.

Fundin

This research received no external funding and is part of the author's doctoral dissertation at the University of Milan.

References

- Amouri. (2020). Ana Arabi [Song]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=UOTLjdVjIwg>
- Banet-Weiser, S. (2012). Authentic™: The politics of ambivalence in a brand culture. New York University Press.
- Bohlman, P. V. (2004). The music of European nationalism: Cultural identity and modern history. ABC-CLIO.
- Brown, W. (2015). Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution. Zone Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctt17kk9p8>
- Butler, Judith. Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence. London: Verso, 2006.
- Clifford, J. (1997). Routes: Travel and translation in the late twentieth century. Harvard University Press.

- Cooper, S. (2020). Identity, Activism, and Rap in the Filipino American Diaspora (master's thesis, University of San Francisco). Retrieved from <https://repository.usfca.edu/thes/1301>
- Davies, W. (2024). Reaction value: Affective reflex in the digital public sphere. *Distinktion: Journal of Social Theory*. <https://doi.org/10.1080/1600910X.2024.2331751>
- Delli Paoli, A., & D'Auria, V. (2021). Digital ethnography: A systematic literature review. *Italian Sociological Review*, 11(4S), 243–267. <https://italiansociologicalreview.com/ojs/index.php/ISR/article/view/434>
- de Certeau, M. (2011). *The Practice of Everyday Life* (3rd ed., S. Rendall, Trans.). University of California Press.
- Dwyer, S. C., & Buckle, J. L. (2009). The space between: On being an insider–outsider in qualitative research. *International Journal of Qualitative Methods*, 8(1), 54–63. <https://doi.org/10.1177/1609406909000800105>
- Eidsheim, N. S., & Kun, J. (Eds.). (2019). *The Oxford handbook of voice studies*. Oxford University Press.
- Fraser, Nancy, 'From Redistribution to Recognition? Dilemmas of Justice in a 'Post-Socialist' Age', in Anne Phillips (ed.), *Feminism And Politics: Oxford Readings In Feminism* (Oxford, 1998; online edn, Oxford Academic, 31 Oct. 2023), <https://doi.org/10.1093/oso/9780198782063.003.0021>, accessed 15 Oct. 2025.
- Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* (pp. 222–237). Lawrence & Wishart.
- Hesmondhalgh, D. (2013). *Why music matters*. John Wiley & Sons.
- Hine, C. (2015). *Ethnography for the internet: Embedded, embodied and everyday*. Bloomsbury Academic.
- Ibn Man ūr. (ca. 1290 CE). *Lisān al- Arab* [The tongue of the Arabs]. Multiple editions.
- Isherwood, Gustav. "The Hip-Hop Resistance: Forging Unity in the Arab Diaspora." *Review of Middle East Studies* 48, no. 1/2 (2014): 24–33. <http://www.jstor.org/stable/24331327>.
- Leurs, K. (2015). *Digital passages: Migrant youth 2.0 – Diaspora, gender and youth cultural intersections*. Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.5117/9789089646408>
- Merton, R. K. (1972). Insiders and outsiders: A chapter in the sociology of knowledge. *American Journal of Sociology*, 78(1), 9–47. <https://doi.org/10.1086/225294>
- Murder Eyez. (2013, May 2). *Tanhīda alabiyya* [Aleppine Sigh] [Song]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XXXX>
- Ochoa Gautier, A. M. (2014). *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Duke University Press.

- Papacharissi, Z. (2014). *Affective publics: Sentiment, technology, and politics*. Oxford University Press.
- Perry, I. (2004). *Prophets of the hood: Politics and poetics in hip hop*. Duke University Press.
- Pink, S., Hjorth, L., Horst, H., & Postill, J. (2016). *Digital ethnography: Principles and practice*. Sage Publications.
- RFI. (2024, December 16). Flash villas, cars and drugs: Assad's legacy in Latakia. Radio France Internationale. <https://www.rfi.fr/en/middle-east/20241216-flash-villas-cars-and-drugs-assad-s-legacy-in-latakia>
- Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. In M. Featherstone, S. Lash, & R. Robertson (Eds.), *Global modernities* (pp. 25-44). Sage Publications.
- Rose, T. (1994). *Black noise: Rap music and Black culture in contemporary America*. Wesleyan University Press.
- Schafer, R. M. (1977). *The tuning of the world*. Knopf.
- Srnicek, N. (2017). *Platform capitalism*. Polity Press.
- Stokes, M. (Ed.). (1994). *Ethnicity, identity, and music: The musical construction of place*. Berg Publishers.
- Terranova, T. (2000). Free labor: Producing culture for the digital economy. *Social Text*, 18(2), 33-58. https://doi.org/10.1215/01642472-18-2_63-33
- Ticktin, M. (2011). *Casualties of care: Immigration and the politics of humanitarianism*. University of California Press.
- Topping, A. (2024, August 10). DJs join 'Ravers for Palestine' boycott of top Berlin techno club Berghain. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/article/2024/aug/10/djs-join-ravers-for-palestine-boycott-of-top-berlin-techno-club-berghain>
- Total, R. (2020, October 1). Negotiating "Home:" Syrian and Palestinian Syrian artists in borderlands. Civil Society Knowledge Centre, Lebanon Support. <https://doi.org/10.28943/CSR.004.009>
- Tufekci, Z. (2015). Algorithmic harms beyond Facebook and Google: Emergent challenges of computational agency. *Colorado Technology Law Journal*, 13(1), 203-218.
- Syria's Creative Resistance. (2012, June 8). *Jadaliyya*. Retrieved from <https://www.jadaliyya.com/Details/26190>
- SyriaUntold. (2024, December 14). Syrian detainees play their forgotten music in Berlin. Retrieved from <https://syriauntold.com/2024/12/14/syrian-detainees-play-their-forgotten-music-in-berlin/>



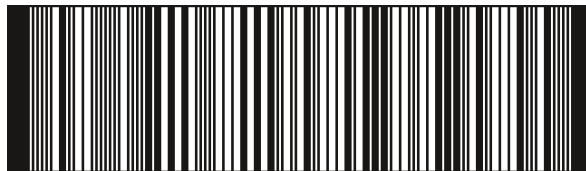


PARTE II

LUGARES, MEMÓRIAS E PATRIMÓNIOS



[B2025-[P.6/s.s]]



Universidade Federal do Espírito
Santo, Brasil
artistjoaocoser@gmail.com



**ENTRE MANGUE, PELE E TERRITÓRIO: CORPO,
MEMÓRIA E MATERIALIDADE NA INSTALAÇÃO
NUNCA DEIXOU DE SER RAÍZES**



**BETWEEN MANGROVE, SKIN AND TERRITORY:
BODY, MEMORY, AND MATERIALITY IN THE
INSTALLATION NUNCA DEIXOU DE SER RAÍZES**

Resumo: Neste capítulo analiso a instalação *Nunca deixou de ser raízes* (2025), de minha autoria, a partir da relação entre corpo, memória e apagamento ambiental no mangue de Cocal, em Vila Velha (Espírito Santo, Brasil). Partindo da posição de artista-pesquisador e da pesquisa artística em primeira pessoa, argumento que a obra reinscreve no espaço expositivo um território atravessado por urbanização, aterramento e transformação paisagística. O texto articula as revisões do *site-specific* propostas por Kwon (2002) e Kaye (2000), as reflexões de Krenak (2020a; 2020b), a fenomenologia de Merleau-Ponty (2009) e o pensamento de Ingold (2013) sobre gesto e materialidade. A análise demonstra como terra, lã, luz e espacialidade operam como elementos de uma experiência marcada por perda, mediação técnica e memória corporal.

Palavras-chave: instalação; território; materialidade; memória; ecologia.

Abstract: In this chapter, I analyze the installation *Nunca deixou de ser raízes* (Never Ceased to Be Roots) (2025), of my own authorship, through the relationship between body, memory, and environmental erasure in the mangrove of Cocal, in Vila Velha (ES/BR). Drawing on the position of the artist-researcher and on first-person artistic research, I argue that the work reinscribes within the exhibition space a territory marked by urbanization, landfilling, and landscape transformation. The text articulates Kwon's (2002) and Kaye's (2000) revisions of *site-specificity*, Krenak's (2020a; 2020b) reflections, Merleau-Ponty's (2009) phenomenology, and Ingold's (2013) understanding of gesture and materiality. The analysis demonstrates how earth, wool, light, and spatiality operate as elements of an experience shaped by loss, technical mediation, and embodied memory.

Keywords: Installation; Territory; Materiality; Memory; Ecology.

1.Introdução

A teoria da *instalação* contemporânea tem privilegiado abordagens centradas na experiência sensorial imediata, na fenomenologia do corpo e na relação física entre obra e espaço. Claire Bishop (2005), ao traçar uma genealogia da instalação como linguagem artística autônoma, identifica na fenomenologia um dos paradigmas constitutivos desse campo: a obra como situação que desloca o espectador de uma posição contemplativa e o implica corporalmente no aqui e agora da experiência. Esse paradigma foi decisivo para pensar uma geração de obras em que a presença imediata, a escala, a circulação e a percepção situada se tornaram elementos centrais. No entanto, quando mobilizado para práticas artísticas vinculadas a territórios atravessados por apagamento ambiental, violência urbana e sedimentações históricas, esse modelo revela um limite importante: a ênfase no presente perceptivo pode obscurecer temporalidades mais longas, inscritas nas paisagens antes mesmo de sua entrada no espaço expositivo.

A noção de *site-specificity*, tal como Nick Kaye (2000) a sistematiza em sua matriz fenomenológica, pressupõe que o sentido da obra emerge da interação direta com as condições físicas do lugar. Miwon Kwon (2002), por sua vez, demonstra como essa compreensão foi deslocada por práticas que tratam o *site* como campo discursivo, institucional, social e relacional. O lugar, nesse deslocamento, deixa de ser apenas uma coordenada física para tornar-se uma construção produzida por relações históricas, políticas e culturais. É nesse horizonte que situo *Nunca deixou de ser raízes* (2025), embora a obra introduza uma tensão que esses modelos não contemplam plenamente: trabalho a partir de um território real, afetivo e ecologicamente ferido, o mangue de Cocal^{1.)}, em Vila Velha, Espírito Santo, Brasil, cuja presença na instalação não se reduz nem à especificidade física do *Armazém 5* (local onde foi exposto) nem à dimensão discursiva do contexto expositivo.

Parto, portanto, da hipótese de que práticas instalativas situadas em contextos de apagamento ambiental exigem uma abordagem capaz de tensionar tanto a fenomenologia clássica quanto a noção tradicional de *site-specific*. Tomo como objeto *Nunca deixou de ser raízes*, instalação de minha autoria apresentada na mostra *Baía de Vitória: Outras margens possíveis* (*Armazém 5*, Vitória, Espírito Santo, Brasil, 2025), e argumento que a obra constrói uma presença marcada por camadas de memória incorporada, regimes materiais e relações com um ambiente submetido a transformações irreversíveis. Essa presença não se limita ao encontro sensorial entre espectador e obra; ela carrega um território anterior ao espaço expositivo, um território que chega como ausência, insistência e fratura.

A mostra *Baía de Vitória: Outras margens possíveis* foi um projeto cultural amplo, desdobrado em atividades educativas em escolas públicas da Grande Vitória, percursos marítimos pela baía, uma websérie documental e uma exposição de arte realizada no *Armazém 5*, galpão portuário histórico no Centro de Vitória. A exposição reuniu quinze artistas selecionados por chamada pública que recebeu duzentas e cinquenta inscrições, avaliadas por júri independente composto por Napê Rocha, Clara Pignaton e Mara Pereira. A proposta curatorial, coordenada por Angela Gomes, tomou a Baía de Vitória como eixo territorial e simbólico. *Nunca deixou de ser raízes* insere-se nesse campo de forças e não pode ser compreendida fora dele, pois sua aparição no *Armazém 5* tensiona diretamente as relações entre porto, urbanização, aterramento, mangue e visibilidade.

^{1.)} O termo "mangue", corrente no português do Brasil, corresponde ao "mangal" no português europeu: ecossistema costeiro de zonas tropicais e subtropicais, caracterizado por vegetação halófitas adaptada a solos lamacentos e instáveis, de elevada biodiversidade e relevante função ecológica nas zonas de transição entre terra e mar. Cocal é um bairro do município de Vila Velha, Espírito Santo, Brasil, cujo manguezal foi progressivamente reconvertido em parque urbano a partir de intervenções de requalificação paisagística iniciadas na segunda década do século XXI, processo que eliminou parte significativa do ecossistema original e das práticas comunitárias a ele associadas.

Ao construir a instalação, busquei articular a organização espacial da obra, a economia sensível do vermelho e a presença de uma linha de LED verde que atravessa a borda da plataforma como elemento de fricção. A terra, a lã, os troncos e a luz artificial compõem um sistema instável, no qual o mangue não aparece como paisagem reconstruída nem como imagem nostálgica. O que me interessou foi produzir uma presença histórica e afetiva anterior à própria percepção imediata: uma presença que convoca o corpo do espectador, mas o faz diante de uma perda que ele não pode reparar.

2. A instalação como pele-território: limites do site-specific e da fenomenologia clássica

Ao analisar *Nunca deixou de ser raízes* a partir da posição de artista-pesquisador, não me coloco diante da obra como quem examina um objeto já separado de seu processo de emergência. A instalação permanece ligada às decisões materiais, às memórias corporais e às contradições que a fizeram existir. Essa condição é metodológica: escrevo desde o interior de uma prática artística cuja força sensível não pode ser inteiramente traduzida em discurso crítico sem perda. Por isso, a análise não busca neutralizar minha implicação na obra, mas compreendê-la como maneira de conhecimento.

O trabalho não foi construído a partir de uma relação de adequação ao *Armazém 5*, tampouco se organiza apenas em torno de uma experiência perceptiva imediata. Ao reinscrever o mangue de Cocal no interior de um galpão portuário, produzi uma situação marcada por deslocamento, ausência e fricção temporal. O território convocado pela obra não pertence ao espaço expositivo, mas também não permanece exterior a ele. Ele chega por meio da terra vermelha, dos troncos, da lã, da luz e do modo como esses elementos reorganizam a circulação do espectador. Parte dos instrumentos analíticos mais recorrentes na teoria da instalação tende a reduzir essa experiência ao encontro entre corpo, obra e espaço; no entanto, em *Nunca deixou de ser raízes*, esse encontro já está atravessado por uma história anterior de destruição ambiental.

Kwon (2002) mostra que o *site-specific* percorreu três paradigmas: o fenomenológico, centrado nas qualidades físicas do lugar; o institucional e social, atento às condições culturais e políticas de apresentação; e o discursivo, no qual o lugar passa a ser compreendido como construção relacional. Meu trabalho se aproxima desse terceiro paradigma, mas sua especificidade exige um deslocamento adicional. O mangue de Cocal não é apenas um lugar produzido pela instalação ou pelo discurso curatorial; é um território concreto, marcado por processos de urbanização, aterramento e requalificação paisagística. Ao trazê-lo para o interior do *Armazém 5*, não o convoquei como tema ecológico genérico, mas como uma memória territorial que resiste à conversão plena em imagem.

É nesse ponto que a reflexão de Garbelotti e Barreto (2004) sobre a especificidade e a (in)traduzibilidade torna-se produtiva para este capítulo. A instalação não traduz o mangue de Cocal para o espaço expositivo como se fosse possível transportar integralmente sua experiência, sua história e sua materialidade. O que se instala é justamente uma falha de tradução: um fragmento de território reaparece em outro regime de visibilidade, atravessado por mediações institucionais, materiais e técnicas. A obra não restitui o mangue; ela torna sensível a impossibilidade dessa restituição.

Uma leitura fenomenológica estrita também se mostra insuficiente. A experiência que proponho ao espectador não se encerra no presente da percepção. Ela arrasta um passado que o *Armazém 5* não contém e projeta uma ausência que permanece depois da saída da exposição. A presença que busquei instaurar é dessa tensão: o corpo vê, circula, mede distâncias, percebe a saturação do vermelho e a luz fria do LED, mas aquilo que está em jogo excede o instante perceptivo. O que aparece no espaço é um lugar em transformação irreversível, atravessado por memórias que não se deixam organizar como narrativa linear.

Nesse quadro, encontrei na noção das “cinco peles”, proposta por Hundertwasser e discutida por Restany (2003), uma possibilidade de deslocamento conceitual. A “pele do planeta”, pensada em termos amplos, poderia facilmente permanecer como imagem abstrata de pertencimento ecológico. Interessa-me, porém, aproximá-la de uma experiência situada: a pele-mangue. Essa pele não é superfície contínua nem metáfora conciliadora de natureza. É uma pele ferida por aterramentos, intervenções urbanas, substituições paisagísticas e maneiras de esquecimento. Ao construir a instalação, procurei tornar essa superfície perceptível por meio da matéria: a terra vermelha no chão, os troncos eretos, as redes de lã, os novelos dispersos, a borda iluminada. A instalação solicita o tato sem permitir o toque pleno; oferece ao corpo uma experiência de aproximação e distância.

As reflexões de Ailton Krenak aprofundam esse tensionamento porque deslocam a crise ambiental do campo exclusivamente técnico para uma ruptura mais profunda na relação entre humanidade e Terra. Em *A vida não é útil*, Krenak (2020b) compreende a cisão moderna entre humanidade e natureza como uma fratura ontológica, isto é, como uma ruptura nos próprios modos de existir, perceber e pertencer ao mundo. Essa formulação ressoa com a instalação, mas não posso mobilizá-la sem reconhecer minha posição. Krenak fala desde uma cosmologia indígena que recusa a separação entre natureza e cultura; eu trabalho desde uma formação ocidental, acadêmica e urbana. Essa diferença não é detalhe, ela atravessa a obra.

Por isso, a presença do LED verde na instalação não pode ser lida apenas como recurso formal. Utilizei uma tecnologia industrial para evocar um ecossistema cuja destruição está ligada, aos mesmos processos técnicos, urbanos e econômicos que estruturam minha experiência contemporânea. Essa contradição não é exterior ao trabalho. Ela está na borda da plataforma, no contraste entre a terra vermelha e a luz artificial, na impossibilidade de apresentar o mangue sem mediação. A obra não fala de uma natureza perdida a partir de um lugar de pureza; ela assume que minha relação com esse território já é mediada, tardia e atravessada por perda.

Do ponto de vista da teoria da instalação, *Nunca deixou de ser raízes* pode ser compreendida como acontecimento relacional no qual objeto, espaço e espectador se articulam de modo indissociável, como sugere Junqueira (1996). No entanto, as relações que se estabelecem na obra não pertencem apenas ao tempo da visita. Elas são atravessadas por processos urbanos, memórias de infância, apagamentos ambientais e regimes de visibilidade que antecedem a montagem e continuam operando depois dela. A instalação se afirma, assim, como pele-território: uma camada espessa de fricções entre corpo, espaço, arquitetura, história e matéria.



Figura 1: *Nunca deixou de ser raízes*, de João Cóser, 2025. Vista frontal (registro noturno).

Fonte: Fotografia de Elizabeth Thiel.

2.1. Materialidade do vermelho: lã, terra e presença

O vermelho estrutura visualmente, mas sua presença na instalação não se reduz a um símbolo estável nem a um código cromático a ser interpretado. O trabalho foi construído a partir de diferentes materialidades do vermelho, e é na tensão entre elas que a obra ganha espessura. Na fotografia frontal acima, a plataforma de terra vermelha ocupa o chão do *Armazém 5* como um retângulo de cantos arredondados, quase uma porção de território deslocada para dentro do galpão portuário. Sobre ela, seis troncos se erguem verticalmente enquanto redes de lã vermelha atravessam o espaço em planos horizontais e diagonais. Pequenos novelos repousam diretamente sobre a terra. À distância, a instalação parece organizada por uma única massa cromática. De perto, o vermelho se divide em densidades materiais distintas.

A terra apresenta um vermelho mineral, sedimentado, resultado de processos geológicos, orgânicos e climáticos que antecedem a própria obra. Sua cor não foi aplicada sobre uma superfície; ela emerge como propriedade da matéria. A lã, ao contrário, carrega um vermelho produzido industrialmente, aderido à fibra por tingimento, trançada e transportada por mim, até o espaço expositivo e organizada manualmente na instalação. Quando observamos a fotografia de detalhe (abaixo), em que um fio vermelho repousa sobre a terra em curva, percebemos que a diferença entre esses materiais permanece visível mesmo na bidimensionalidade da imagem: a terra absorve luz de maneira irregular, granulosa, instável; a lã responde pela flexibilidade da fibra, pela torção do fio e pelo gesto acumulado do trançado. São dois vermelhos que coexistem sem se fundirem plenamente.

Ao pensar a cor como matéria encarnada, Didi-Huberman (2012) oferece uma chave importante para compreender essa operação. O vermelho da instalação não funciona como signo representacional do mangue nem como equivalência visual de uma paisagem perdida. Ele comparece como intensidade material que antecede a estabilização da imagem. Antes de reconhecer o mangue, o corpo encontra uma saturação cromática que reorganiza sua percepção espacial. O vermelho não descreve um território; ele produz uma experiência de aproximação física e afetiva com algo que permanece parcialmente irredutível à linguagem.

Essa dimensão torna-se ainda mais complexa quando colocada em diálogo com a história cultural da cor. Pastoureau (2019) demonstra que o vermelho atravessa os séculos como uma cor associada simultaneamente à vida, ao perigo, ao desejo, à violência, ao sagrado e ao poder. Interessa-me, porém, menos recuperar simbolismos fixos do que compreender como essa carga histórica continua agindo materialmente sobre o corpo contemporâneo. Ao escolher o vermelho como eixo da instalação, mobilizei uma memória cultural difusa que ultrapassa qualquer leitura iconográfica específica. A cor deixa de funcionar apenas como atributo visual e passa a organizar o espaço inteiro da obra: ela modifica distâncias, intensifica contrastes, altera a percepção térmica dos materiais e produz uma atmosfera que envolve o espectador antes mesmo de qualquer elaboração conceitual.

Sob a perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty (2009), o corpo não percebe o mundo como observador externo, mas como algo já implicado no tecido do sensível. Há um entrelaçamento contínuo entre corpo e espaço no qual perceber também significa ser afetado. Ao construir *Nunca deixou de ser raízes*, procurei trabalhar justamente nessa zona em que a percepção não se separa completamente da experiência corporal. A saturação do vermelho, a textura da terra, a densidade das redes e a circulação em torno da plataforma fazem com que o território apareça menos como imagem representada do que como campo de intensidades sensíveis. O mangue não está “reproduzido” no interior do *Armazém 5*; ele retorna como vibração material, como atmosfera cromática e como reorganização perceptiva do espaço.

Existe ainda outra camada nessa relação entre terra e lã: ambas carregam modos distintos de inscrição cultural. A terra remete a uma materialidade anterior ao gesto artístico, ligada ao solo, ao território e aos processos naturais de sedimentação. A lã, ao contrário, traz consigo trabalho manual, técnica têxtil, repetição do gesto e construção de estrutura. Ao aproximar esses materiais, não busquei ilustrar discursivamente uma relação entre natureza e cultura. O que me interessava era produzir uma fricção entre diferentes temporalidades da matéria: o tempo geológico da terra, o tempo manual do trançado, o tempo industrial da tintura e o tempo expositivo da instalação.

É nesse ponto que o vermelho deixa de funcionar apenas como elemento cromático e passa a atuar como operador espacial da obra. A cor não recobre os materiais; ela intensifica suas diferenças. O vermelho da terra pesa, absorve, sedimenta. O vermelho da lã tensiona, atravessa, conecta. Entre um e outro, o corpo do espectador circula sem encontrar estabilidade plena. A instalação se organiza justamente nessa oscilação entre densidade mineral e construção têxtil, entre território e gesto, entre matéria encontrada e matéria transformada.

Percebo que a força do vermelho em *Nunca deixou de ser raízes* não está na possibilidade de representar o mangue, mas na capacidade de produzir uma experiência em que corpo, memória e matéria permanecem parcialmente indissociáveis. O vermelho não explica o território. Ele o mantém em estado de latência dentro do espaço expositivo.



Figura 2: *Nunca deixou de ser raízes*, de João Cóser, 2025. Detalhe de galho e fio (registro diurno).

Fonte: Fotografia de Elizabeth Thiel.

2.2. Processo, gesto e memória incorporada

A dimensão processual de *Nunca deixou de ser raízes* evidencia uma continuidade entre minha relação corporal com o mangue e os procedimentos materiais que estruturam a instalação. Para compreender essa continuidade, aproximo-me da reflexão de Tim Ingold (2013), especialmente de sua crítica à separação entre concepção e execução. Em *Making*, Ingold propõe que o fazer não consiste na aplicação de uma ideia prévia sobre uma matéria passiva, mas em um processo de correspondência com os materiais, suas resistências, ritmos e possibilidades. O conhecimento não antecede o gesto; ele emerge no interior da própria ação. Essa formulação me permite compreender meu processo artístico menos como elaboração de um projeto fechado e mais como prática de atenção.

A experiência de brincar no mangue de Cocal durante minha infância em Vila Velha atravessa este trabalho de maneira decisiva, mas não como narrativa autobiográfica organizada retrospectivamente. O mangue permanece no meu corpo como repertório sensório-motor: a instabilidade da lama exigindo reequilíbrio constante; as raízes criando passagens estreitas; a variação das marés alterando percursos; a necessidade de improvisar estruturas provisórias com aquilo que estava disponível ao redor. Quando amarro fios nos troncos, sustento redes ou organizo materiais diretamente sobre a terra, não estou apenas evocando uma lembrança. Certos modos de fazer retornam porque foram incorporados corporalmente muito antes da formulação conceitual da obra.

Na fotografia acima, um galho seco ocupa o primeiro plano enquanto fios vermelhos pendem de sua superfície irregular. Um pequeno laço de lã repousa sobre a terra. O gesto de amarrar o fio ao galho é extremamente simples: um nó elementar, semelhante aos que eu fazia na infância ao improvisar pequenas construções no mangue. O que me interessa aqui não é transformar esse gesto em símbolo, mas compreender como ele reaparece no trabalho como maneira de relação com a matéria. Ingold (2013) chama isso de “modo de atenção”: uma disposição corporal na qual perceber e fazer não se separam completamente. O corpo aprende observando enquanto age, e age enquanto responde às condições materiais do ambiente.

Essa dimensão torna-se particularmente importante porque a instalação nasce menos de uma imagem mental pronta do que do contato prolongado com os materiais. A terra vermelha, os troncos, a lã e a luz não foram organizados apenas para ilustrar uma ideia anterior sobre o mangue. Cada elemento exigiu decisões tomadas no próprio processo de montagem: o peso da terra no espaço expositivo, a tensão necessária para sustentar as redes, o modo como a lã respondia à gravidade, a intensidade da luz sobre a superfície vermelha. Em muitos momentos, o trabalho avançou justamente quando deixei de tentar controlar completamente os materiais e passei a responder ao que eles mesmos solicitavam.

O tempo do brincar no mangue era marcado pela instabilidade: estruturas improvisadas desapareciam com a maré, caminhos se transformavam, o solo mudava de consistência. Existe uma dimensão provisória nessa experiência que retorna na instalação. Mesmo montada no espaço institucional, *Nunca deixou de ser raízes* procura manter algo da precariedade do território que a atravessa. As redes parecem tensionadas ao limite; os novelos repousam como se ainda pudessem ser deslocados; a terra mantém uma aparência instável, quase vulnerável à circulação ao redor. O trabalho evita uma sensação de acabamento absoluto porque o mangue, como experiência corporal, nunca foi para mim um espaço de estabilidade.

Krenak (2020b) observa que a ruptura contemporânea com os vínculos que conectam corpo, território e mundo compromete profundamente a experiência de pertencimento. Essa formulação ressoa com o processo da instalação porque o que retorna nela não é simplesmente a memória de um lugar perdido, mas uma maneira de relação com o ambiente que se tornou progressivamente inviável. O mangue de Cocal permanece como presença corporal justamente porque sua transformação urbana interrompeu certas experiências de convivência, circulação e contato material. Quando repito gestos de tecer, amarrar ou sustentar estruturas na instalação, não estou reconstruindo o passado; estou reinscrevendo no presente modos de atenção que sobreviveram no corpo apesar da transformação do território.

Há ainda um aspecto importante nessa relação entre gesto e memória: o trabalho não parte da aplicação de um conceito sobre a matéria. A própria matéria participa da construção do pensamento da obra. A terra vermelha granular responde de maneira específica ao peso e ao toque; a lã se embaraça, cede, tensiona; os troncos impõem limites físicos à montagem. Em vários momentos do processo, precisei abandonar decisões previamente imaginadas porque os materiais conduziam o trabalho para outra direção. Isso não significa ausência de elaboração conceitual, mas uma elaboração que acontece em negociação contínua com aquilo que a matéria permite ou resiste.

Percebo, então, que *Nunca deixou de ser raízes* não organiza apenas uma memória visual do mangue, mas uma memória gestual. O trabalho preserva modos de tocar, sustentar, equilibrar, amarrar e construir aprendidos em contato direto com aquele território. Essa memória não aparece na instalação como documento nem como testemunho autobiográfico explícito. Ela se manifesta no modo como o corpo trabalhou os materiais e na maneira como esses materiais continuam carregando vestígios desse encontro.



Figura 3: *Nunca deixou de ser raízes*, de João Cóser, 2025. Detalhe de rede (registro noturno).

Fonte: Fotografia de Elizabeth Thiel.

2.3. Fricção ecológica e tecnologia mínima

Uma linha de LED em tonalidade verde percorre toda a borda da plataforma de terra. Na fotografia abaixo, ela aparece exatamente na zona de contato entre a terra vermelha da instalação e o piso de concreto do Armazém 5. Essa posição é decisiva para a estrutura do trabalho. O LED não ocupa o centro da obra nem funciona como iluminação geral do espaço; ele atua na margem, no limite entre o fragmento de território que construí e a arquitetura portuária que o contém, como uma ilha suspensa. Ao posicioná-lo ali, não busquei criar um efeito decorativo nem integrar artificialmente tecnologia e natureza. Interessa-me justamente manter visível a fricção entre esses elementos.

A luz verde altera a percepção da instalação significativamente. Ela contamina o concreto ao redor da plataforma, projeta uma temperatura fria sobre a borda da terra e cria uma tensão cromática contínua com o vermelho dominante da obra. O calor alaranjado da iluminação superior e o frio artificial do LED coexistem sem síntese. A instalação depende dessa instabilidade perceptiva.

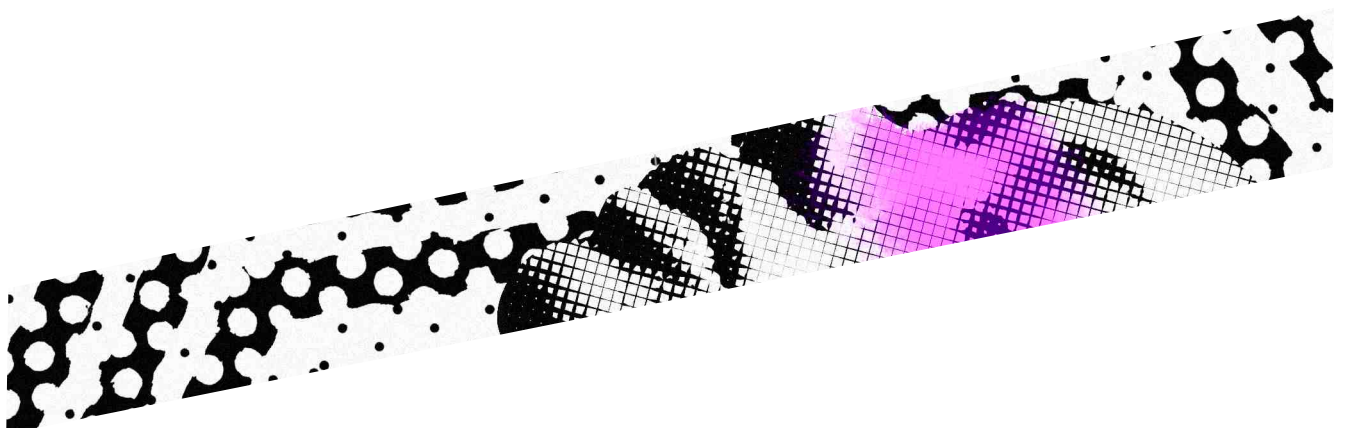
Ao introduzir essa linha luminosa, não pretendia “modernizar” a imagem do mangue nem produzir uma metáfora direta da tecnologia contemporânea. O LED surgiu para mim como um elemento de interrupção. A terra, os troncos e a lã poderiam facilmente conduzir a instalação para uma leitura excessivamente orgânica ou reconciliada do território. A presença da luz artificial impede essa acomodação perceptiva. Ela devolve ao trabalho a condição contemporânea de uma relação inevitavelmente mediada com a natureza.

Essa questão torna-se particularmente importante quando considerada à luz das reflexões de Krenak (2020a; 2020b). Ao discutir a ruptura dos vínculos entre humanidade e Terra, Krenak insiste que a crise ecológica não pode ser pensada apenas como destruição material do ambiente, mas como empobrecimento das maneiras de existência e pertencimento. Em Nunca deixou de ser raízes, o LED evidencia precisamente essa condição ambígua: tento reinscrever um ecossistema desaparecido utilizando uma tecnologia industrial produzida pelo mesmo horizonte técnico e urbano que contribuiu para sua destruição.

Por isso, a presença do LED não pode ser reduzida a recurso formal ou escolha estética isolada. Sua função é estrutural. A luz marca a impossibilidade de qualquer retorno íntegro ao território perdido. O mangue que aparece na instalação já chega atravessado por mediações urbanas, institucionais e tecnológicas. O espectador encontra terra, troncos e lã dentro de um galpão portuário histórico, iluminados por uma tecnologia industrial contemporânea. Nada nessa situação permite uma ideia de natureza intacta.

Ao observar a instalação montada, percebi que o LED atuava quase como uma ferida luminosa na borda da plataforma. Ele separava e conectava simultaneamente dois regimes materiais distintos: de um lado, a terra orgânica, instável e opaca; de outro, o concreto industrial do armazém. A luz tornava essa separação perceptível sem estabilizá-la. Em vez de dissolver o conflito entre território e arquitetura, ela intensificava sua visibilidade.

Esse aspecto desloca também o modo como a ecologia aparece no trabalho. A crise ambiental não surge na instalação como tema ilustrado ou narrativa pedagógica sobre destruição da natureza. Ela comparece como condição sensível da experiência. O corpo do espectador percebe tensões térmicas, cromáticas e materiais antes mesmo de organizá-las conceitualmente: o calor visual do vermelho confrontado pela luz fria; a opacidade da terra atravessada pelo brilho artificial; a matéria orgânica cercada pela arquitetura portuária. A ecologia emerge como instabilidade perceptiva.



Existe ainda uma dimensão histórica importante nessa escolha. O *Armazém 5* integra uma infraestrutura portuária diretamente vinculada aos processos de expansão urbana que transformaram radicalmente a Baía de Vitória ao longo do século XX. O LED, nesse contexto, não é apenas um objeto tecnológico abstrato. Ele participa da lógica contemporânea de circulação, energia e visibilidade que atravessa o próprio espaço expositivo. Ao utilizá-lo, não me coloco fora do sistema técnico que reorganizou aquele território. A instalação assume essa implicação em vez de ocultá-la.

Ao final, percebo que a força do LED em *Nunca deixou de ser raízes* está justamente em impedir qualquer imagem conciliadora do mangue. A luz não restitui o território perdido, não purifica a relação entre corpo e natureza e não oferece ao espectador uma experiência de reparação. Ela mantém aberta a fricção entre matéria orgânica, técnica, memória e urbanização. É nesse atrito que a instalação encontra parte de sua densidade crítica.



Figura 4: *Nunca deixou de ser raízes*, de João Cóser, 2025. Borda com LED (registro noturno).

Fonte: Fotografia de Elizabeth Thiel.

3. A obra no contexto expositivo: baía de vitória e os regimes de visibilidade

3.1. Baía de Vitória: o campo relacional da mostra

Nunca deixou de ser raízes não existiu isoladamente no espaço expositivo. A instalação integrou uma constelação de obras reunidas pela mostra *Baía de Vitória: Outras margens possíveis*, e sua leitura foi inevitavelmente atravessada pelas relações estabelecidas com o conjunto curatorial, com o território da baía e com os discursos que organizavam a exposição. Mais do que simples contexto de apresentação, a mostra constituiu um campo relacional que interferiu diretamente na maneira como meu trabalho aparecia e era percebido.

A proposta curatorial, coordenada por Angela Gomes, tomava a Baía de Vitória como território histórico, simbólico e sensível, articulando questões ligadas à memória, à paisagem e às transformações urbanas da região. Clara Pignaton afirma que os artistas presentes “confrontam imaginários no cruzamento com a terra e o corpo, com a linguagem e a paisagem, nos lembrando que somos não mais que a memória das águas” (Pignaton, 2025, p. 21). Essa formulação aproxima-se de aspectos importantes da instalação, especialmente da relação entre corpo, território e sedimentação histórica.

Ao mesmo tempo, meu trabalho ocupa uma posição específica dentro da mostra. *Nunca deixou de ser raízes* nasce da experiência contraditória de um sujeito urbano que viu um ecossistema desaparecer progressivamente sob processos de urbanização e requalificação paisagística. Embora dialogue com perspectivas presentes na exposição, como as leituras contracoloniais propostas por Mara Pereira (2025) e as reflexões de Napê Rocha (2025) sobre territorialidade e ancestralidade; minha instalação não reivindica pertencimento originário ao território nem uma experiência cosmológica da paisagem. O mangue aparece no trabalho atravessado por perda, mediação institucional e deslocamento.

Algumas obras produziram diálogos particularmente fortes com *Nunca deixou de ser raízes*. *Ayê I*, de Carla Désirée, e *Sal Diário*, de Júlio Tigre, aproximavam-se da instalação pela presença direta de matérias vinculadas à baía. Enquanto Carla Désirée reinscreve o território por meio do pigmento mineral, Júlio Tigre opera um gesto de retorno da matéria ao mar. Ao lado dessas obras, meu trabalho tornava ainda mais evidente sua impossibilidade de restituição.

Também encontrei um diálogo importante com *O chão que eu sou ainda é o mesmo*, de Amaná. A obra introduzia uma camada ancestral ligada à memória indígena de Guananira (Vitória/ES, Brasil), deslocando a percepção de que o apagamento ecológico mobilizado pela minha instalação seria a única violência inscrita naquele território. Essa relação ampliava historicamente a leitura da baía e relativizava a centralidade do meu próprio gesto.

A convivência entre essas obras reforçou uma dimensão importante da teoria da instalação: nenhum trabalho produz sentido isoladamente. Em *Baía de Vitória: Outras margens possíveis*, a circulação entre diferentes perspectivas sobre território, memória e matéria ampliou o campo de leitura de *Nunca deixou de ser raízes* e tornou ainda mais visível sua condição de instalação marcada por fratura ecológica, mediação técnica e impossibilidade de reparação plena.

3.2. O Armazém 5 e os regimes de visibilidade

Há uma tensão incontornável no fato de eu ter apresentado *Nunca deixou de ser raízes* no Armazém 5. O porto de Vitória integra um conjunto de infraestruturas ligado aos processos de expansão urbana e aterramento que transformaram profundamente a Baía de Vitória ao longo do século XX. Ao inserir terra vermelha, troncos e redes de lâ dentro de um galpão portuário histórico, coloquei a instalação no interior de um espaço que participa da reorganização territorial responsável pela supressão de manguezais na região. O sistema que ajudou a apagar o mangue é também o sistema institucional que acolhe sua reaparição como obra de arte.

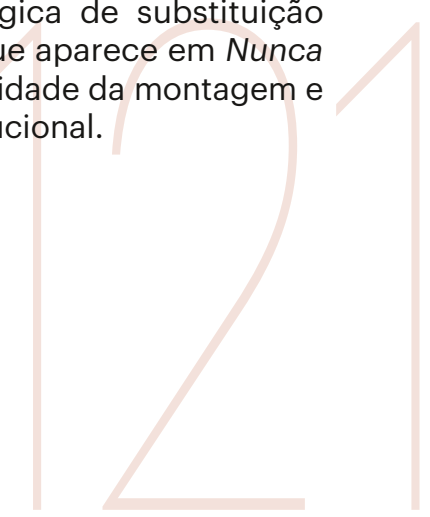
As observações de Flávia Botechia (2025) ajudam a aprofundar esse problema ao mostrar como os aterros da baía produziram novas paisagens urbanas enquanto apagavam as marcas materiais dos territórios anteriores. O mangue de Cocal é uma dessas preexistências parcialmente invisibilizadas. O território que conheci na infância foi progressivamente reorganizado por processos urbanísticos que transformaram o mangue em parque e área de lazer. A requalificação paisagística opera, nesse sentido, como regime de visibilidade: ela reorganiza aquilo que pode permanecer perceptível no espaço urbano.

Ao reinscrever o mangue no interior do Armazém 5, busquei interferir temporariamente nesse regime perceptivo. A terra vermelha no chão do galpão, as redes suspensas, os troncos e a luz verde na borda da plataforma alteravam a circulação do corpo e produziam uma situação de estranhamento. O espectador encontrava na arquitetura portuária algo simultaneamente pertencente e deslocado daquele espaço.

Essa experiência dependia da relação entre escala e circulação. A instalação não era um objeto isolado, mas um campo espacial que exigia deslocamento corporal ao redor da plataforma. À medida que o espectador circulava, a relação entre terra, luz, concreto e redes se modificava continuamente. O Armazém 5 não funcionava apenas como local de exposição; ele participava ativamente da construção perceptiva da obra.

As reflexões de Krenak (2020a) tornam-se importantes nesse ponto porque deslocam a crise ecológica para uma produção contemporânea de ausências. *Nunca deixou de ser raízes* não procura restaurar imaginariamente o mangue nem oferecer uma experiência reconciliadora da natureza. O território reinscrito na instalação permanece incompleto, atravessado por mediações técnicas, urbanas e institucionais que impedem qualquer retorno íntegro.

Percebo, ao final, que a obra perderia parte de sua força caso produzisse uma sensação de reparação plena. Transformar a instalação em imagem harmoniosa de reconexão ecológica significaria repetir, no campo da arte, a mesma lógica de substituição produzida pela requalificação urbana da paisagem. O mangue que aparece em *Nunca deixou de ser raízes* continua marcado pela ausência, pela artificialidade da montagem e pelas contradições implicadas em sua própria apresentação institucional.



4. Considerações finais

Neste capítulo, analisei *Nunca deixou de ser raízes* como prática artística construída a partir da reinscrição de um território marcado por apagamento ambiental, urbanização e transformação da paisagem. Ao escrever desde a posição de artista-pesquisador, procurei compreender como matéria, gesto e espacialidade elaboram criticamente a perda sem transformar o mangue em imagem reconciliada.

A aproximação entre as revisões do *site-specific* propostas por Kaye (2000) e Kwon (2002), a fenomenologia de Merleau-Ponty (2009), o pensamento de Ingold (2013) e as reflexões de Krenak (2020a; 2020b) permitiu tensionar a instalação para além de uma experiência restrita ao presente perceptivo. Em *Nunca deixou de ser raízes*, o território comparece atravessado por temporalidades anteriores ao espaço expositivo: aterramentos, reorganizações urbanas, memórias corporais e formas de ruptura ecológica que continuam agindo na obra.

Ao longo do texto, busquei demonstrar que a instalação não se organiza pela representação do mangue, mas pela construção de uma experiência material de aproximação e distância. A terra vermelha, os troncos, as redes de lã e o LED verde articulam diferentes regimes da matéria e tornam perceptível uma relação inevitavelmente mediada com o território. O trabalho não restitui o mangue de Cocal nem propõe retorno imaginário a uma natureza íntegra. A presença do LED, da arquitetura portuária e das próprias condições institucionais da exposição impede qualquer estabilidade conciliadora da paisagem.

Nesse sentido, a obra assume a contradição de tentar reinscrever um ecossistema desaparecido utilizando mediações técnicas, urbanas e institucionais vinculadas ao mesmo processo histórico que contribuiu para seu apagamento. Em vez de ocultar essa tensão, a instalação a incorpora como parte de sua estrutura. O mangue aparece atravessado por perda, artificialidade e deslocamento.

Percebo, ao final, que a força crítica de *Nunca deixou de ser raízes* está menos na tentativa de reparar simbolicamente o território do que em sustentar a permanência dessa fratura no espaço da arte. A instalação mantém visível aquilo que a urbanização transformou em ausência. Talvez seja justamente nessa impossibilidade de restituição que o trabalho encontre sua forma mais honesta de permanência.

5. Financiamento

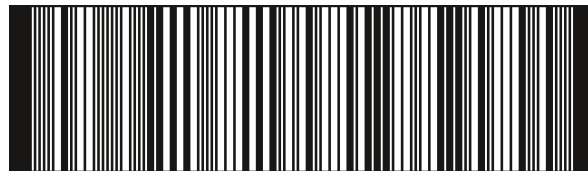
O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Brasil (CAPES). A instalação *Nunca deixou de ser raízes* foi desenvolvida no contexto da mostra *Baía de Vitória: Outras margens possíveis*, realizada pelo Studio DAUS com financiamento da Lei de Incentivo à Cultura Capixaba (LICC), por meio do Instituto EDP e do Fundo de Cultura do Estado do Espírito Santo.

6. Referências

- Bishop, C. (2005). *Installation art: A critical history*. Tate Publishing.
- Botechia, F. (2025). Tensionar limites na Baía de Vitória. In A. Gomes (Org.), *Baía de Vitória: Outras margens possíveis* (p. 14). Studio Daus. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1vi2D2RzvF16oSCCGw022eDgsq9NevCPz/view>
- Didi-Huberman, G. (2012). *A pintura encarnada* (O. Fontes Filho & L. A. Costa, Trans.). Escuta (Obra original publicada em 1985).
- Garbelotti, R., & Barreto, J. M. (2004). *Especificidade e (in)traduzibilidade*. Disponível em: <https://jorggemennabarreto.com/trabalhos/especificidade-e-intraduzibilidade/>
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.
- Junqueira, F. (1996). Sobre o conceito de instalação. *Revista Gávea*, 14, 550-569.
- Kaye, N. (2000). *Site-specific art: Performance, place and documentation*. Routledge.
- Krenak, A. (2020a). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2020b). *A vida não é útil*. Companhia das Letras.
- Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. MIT Press.
- Laraia, R. B. (1986). *Cultura: Um conceito antropológico*. Zahar.
- Merleau-Ponty, M. (2009). *O visível e o invisível* (J. A. Gianotti & A. M. d'Oliveira, Trans.). Perspectiva. (Obra original publicada em 1968).
- Pastoreau, M. (2019). *Vermelho: História de uma cor*. Orfeu Negro. (Obra original publicada em 2016).
- Pereira, M. (2025). Texto curatorial. In A. Gomes (Org.), *Baía de Vitória: Outras margens possíveis* (p. 22). Studio Daus. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1vi2D2RzvF16oSCCGw022eDgsq9NevCPz/view>
- Pignaton, C. (2025). Texto curatorial. In A. Gomes (Org.), *Baía de Vitória: Outras margens possíveis* (p. 21). Studio Daus. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1vi2D2RzvF16oSCCGw022eDgsq9NevCPz/view>
- Restany, P. (2003). *Hundertwasser: O pintor-rei das cinco peles*. Taschen.
- Rocha, N. (2025). Texto curatorial. In A. Gomes (Org.), *Baía de Vitória: Outras margens possíveis* (p. 21). Studio Daus. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1vi2D2RzvF16oSCCGw022eDgsq9NevCPz/view>



(B2025-[P.G/S.S])
[S.S.]



Universidade Federal do Rio Grande do
Sul, Brasil, didierjr0105@gmail.com



**OS SONS DO FIM DO MUNDO? ROCK E CENA
MUSICAL INDEPENDENTE NO SERTÃO PARAIBANO
(BRASIL, 1989-2010)**



**THE SOUNDS OF THE END OF THE WORLD? ROCK
AND THE INDEPENDENT MUSIC SCENE IN THE
SERTÃO OF PARAÍBA (BRAZIL, 1989-2010)**

Resumo: Este capítulo objetiva fazer um mapeamento histórico da cena musical independente no Alto Sertão paraibano, microrregião localizada no interior do Nordeste brasileiro, com foco na cidade de Cajazeiras. Movimentando espaços, memórias, eventos, músicas e sentimentos, investigam-se os modos como essa cena se deu a construir e se consolidar, demarcando o seu aspecto multifacetado e complexo, especialmente em torno do rock e suas ramificações, posicionando-se a contrapelo dos discursos tradicionais e historicamente predominantes nos sertões adentro (Albuquerque Júnior, 2011; Ventura, 2022). Trata-se, então, de um desmembramento de uma pesquisa de maior escopo intitulada “De tocaia com o meu som: banda Tocaia da Paraíba e a construção de uma paisagem sonora híbrida no Alto Sertão paraibano (1995-2010)”.

Palavras-chave: Rock; música independente; cena; interior do Nordeste brasileiro; Cajazeiras.

Abstract: This chapter aims to historically map of the independent music scene in the Alto Sertão of Paraíba, a micro-region located in the interior of northeastern Brazil, especially in the city of Cajazeiras. By mobilizing spaces, memories, events, music, and emotions, this study investigates the ways in which this scene was built and consolidated, highlighting its multifaceted and complex nature, particularly in relation to rock and its branches, positioning itself against the grain of the traditional and historically dominated the hinterlands (Albuquerque Júnior, 2011; Ventura, 2022). This study is, therefore, a spin-off of a broader research project titled “De tocaia com o meu som: banda Tocaia da Paraíba e a construção de uma paisagem sonora híbrida no Alto Sertão paraibano (1995-2010)”.

Keywords: Rock Music; Independent Music; Scene; Interior of Northeastern Brazil; Cajazeiras.

1. Introdução

A década de 1980 em diante foi um período de criação e consolidação de diversas cenas musicais independentes no Brasil. Esse processo, no entanto, aconteceu de modo singular e subjetivo quando pensado em cada uma das suas particularidades espaciais e contextuais, quer seja nas amplamente conhecidas cenas musicais de Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, ou até mesmo às margens das ribeiras amazônicas, do frio sulista, da umidade do pantanal, da brisa quente do litoral nordestino ou nos rincões dos sertões. Isso demonstra o caráter complexo, dinâmico e continental das experiências musicais presenciadas no Brasil.

Pouco após o *boom* do rock nacional do início dos anos 1980, que gerou inúmeras canções e sentimentos em um momento de transição democrática (Grangeia, 2016), presenciou-se um processo de ampliação e consolidação do rock na sociedade brasileira. No caso deste capítulo, em especial, uma cena musical ganhará destaque: o interior do Nordeste brasileiro, diga-se o Alto Sertão brasileiro, com ênfase na cidade de Cajazeiras durante o recorte temporal de 1989 e 2010. A essa conjuntura deveu-se, sobretudo, pela formação de grupos autorais que deram corporeidade à essa cena musical que ainda galgava os seus primeiros passos no sertão, distante dos grandes centros urbanos do litoral nordestino. Foi o caso de bandas como “Conspiração Apocalipse” (1989), “Tocaia da Paraíba” (1995), “Cabeça Chata” (1996), “Danos Moraes” (1998), “Epidemia Tipo 5” (1999), “Comportamento Zero” (2003), “Baião d’Doido” (2003), “Arlequim Rock ‘n’ Roll Band” (2006) e “A Peleja” (2008). No caso particularmente aqui analisado, é interessante notar que cada uma dessas bandas soou como uma espécie de escola musical em que os integrantes aprenderam uma nova forma de tocar, carregando consigo esse conhecimento adquirido para outros projetos musicais que vieram a participar, o que explica o alto nível de circulação entre os integrantes dessas bandas, fortalecendo a ideia de um coletivo musical em torno da cena.

Em linhas gerais, essas bandas formaram uma cena musical alternativa que não se restringiu apenas à escuta e às composições de rock, pois, com base no que disse o pesquisador Andy Bennett, uma cena envolve muitos outros elementos, como a moda e as vestimentas, os comportamentos e atitudes, enfim, toda uma cultura que dá forma ao espaço em questão (Bennett, 2004; Straw, 1991). É nesse sentido que essa cena congregou, em sua trajetória, particularidades no que dizem respeito à experimentação sonora. Em meio a esse coletivo musical, essas bandas se tornaram imprescindíveis no sentido de dar novos contornos ao rock na dimensão espacial do Alto Sertão da Paraíba, seja por meio da mescla do rock com sonoridades ditas regionalistas, seja por meio da tentativa de se inserir em determinadas segmentações do universo do rock, como o *punk rock* e o *pop rock*.

2. Espaços de criação, fruição e circulação musical

Um ponto decisivo para a consolidação do rock na esfera local do Alto Sertão paraibano foi o advento de novos espaços para reprodução e divulgação dos seus trabalhos musicais. E isso aconteceu tanto do ponto de vista pessoal das bandas como coletivo da cena. Foi nessa toada, com toda uma luta em busca de ganhar espaço na esfera pública e trazer uma maior visibilidade para as bandas de rock em eventos locais, que se teve a criação de espaços como: o Núcleo de Extensão Cultural (NEC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Campus V, em Cajazeiras¹⁾; o Cajá Rock; a praça alternativa do rock/reggae no carnaval; e a criação da Associação Cajazeirense de Rock (ASCAR).

O primeiro desses foi o Núcleo de Extensão Cultural, popularmente conhecido pela sua sigla, NEC, instituído enquanto espaço para fins culturais, ainda em 1991, por meio de uma resolução interna do Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão (CEPE) da UFPB Campus V (Gazeta do Alto Piranhas, 2004). A sua utilização prática, no entanto, só foi concretizada em 1995, sob a coordenação dos professores Naldinho Braga e Erivan Araújo, ambos atuantes na cena musical aqui pesquisada. Dito isso, o NEC tornou-se um espaço cultural tradicionalmente voltado para receber, fomentar e organizar as manifestações artísticas relativas a diversos produtos da região, como o teatro, a capoeira, o coral universitário, as bandas cabaçais e as apresentações de música ao vivo. Particularmente no âmbito musical, as bandas dessa cena musical tiveram, nesse lugar simbólico, uma privilegiada atuação, haja vista que não existiam ambientes culturais onde os eventos de música alternativa pudessem acontecer com frequência. Ali, inclusive, passaram a ter uma maior expressividade ao dividir palco com grupos musicais de outras cidades e estados circunvizinhos. Com esse ambiente sendo destinado à realização de ações culturais, começou-se a visualizar a formação de um público constante nos eventos, que frequentava e era influenciado pelas apresentações ali fomentadas.

¹⁾ A Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Campus V, passou por um desmembramento, o que a fez ser chamada, a partir de 2002, de Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Campus Cajazeiras. Segundo o site institucional da UFPB: “No início de 2002, a UFPB passou pelo desmembramento de quatro, dos seus sete campi. A Lei nº. 10.419 de 9 de abril de 2002 criou, por desmembramento da UFPB, a Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), com sede em Campina Grande. A partir de então, a UFPB ficou composta legalmente pelos campi de João Pessoa (capital), Areia e Bananeiras, passando os demais campi (Campina Grande, Cajazeiras, Patos e Sousa) a serem incorporados pela UFCG” (Gazeta do Alto Piranhas, 2004).

Contudo, estrutural e arquitetonicamente, o NEC é um espaço histórico que, antes mesmo de abrigar eventos de natureza cultural, foi usado como a antiga estação ferroviária de Cajazeiras por parte da Rede Viação Cearense (RVC)²⁾. Esse local serviu como um ramal férreo ativado em 1923, durante o mandato político do oligarca Sabino Gonçalves Rolim, intendente nomeado por Sólon Barbosa de Lucena, então presidente do estado da Paraíba (Silva, 2014). Sua desativação como estação ferroviária ocorreu em 1971, durante o primeiro mandato do prefeito Eptácio Leite Rolim, da Aliança Renovadora Nacional (ARENA), partido político responsável por manter as estruturas de poder instituídas com a ditadura militar. Então, o que se observa em ambas as demarcações históricas destacadas, leia-se o início e o fim do funcionamento da linha férrea em Cajazeiras, foi que houve a continuidade política da família Rolim em um recorte de 48 anos. Tem-se aí, portanto, um dos contrastes que se acentuam nesse espaço: por um lado, a permanência de uma mesma família na política local de Cajazeiras; e por outro, uma cena do rock que se posiciona a partir de uma postura crítica aos encaminhamentos políticos, sociais e culturais.

Após a desativação da linha férrea, em 1971, esse espaço do NEC passou por um interlúdio de vinte anos, sendo restituído seu uso somente em 1991 pela UPFB, Campus V. Outro marco importante do NEC aconteceu em 2001, quando o espaço foi reconhecido e tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (IPHAEP) (Rolim, 2010).



Figuras 1 e 2: locomotiva passando pelo ramal da estação ferroviária em Cajazeiras; atual fachada do Núcleo de Extensão Cultural (NEC).

Fontes: Acervo particular do jornal *Gazeta do Alto Piranhas* e acervo pessoal do autor

²⁾ A Rede Viação Cearense foi a empresa responsável pelo tráfego ferroviário que se iniciava no estado do Ceará, tendo como principal ponto a capital Fortaleza e se estendendo até o estado da Paraíba, em cidades como Cajazeiras e Sousa (Galvão, 2019).

Com base na Figura 1, pode-se observar a chegada do trem a vapor em Cajazeiras, no qual à direita e à esquerda da foto veem-se a estação ferroviária e a torre da catedral, respectivamente. Com ela há a possibilidade de se conjecturar, com base no ano de início da construção da catedral, que teve sua pedra fundamental lançada em 1937, que a foto é posterior à década de 1930 (Rolim, 2010, p. 107). Nesse momento, o espaço da estação era tido como um dos principais pontos de sociabilidade para a população, que, com a chegada do trem, do cinema, da eletricidade e do telefone, começava a se sentir inserida no processo de modernização^{3.)}. Já na Figura 2, visualiza-se a atual arquitetura da estação, agora usada como o espaço do NEC. Na parte superior frontal e lateral da fachada destaca-se a sigla RVC, que quer dizer “Rede Viação Cearense”. Em frente às portas e janelas, as quais anteriormente serviam para a compra de passagens ou para a população que se reunia para conversar e observar a chegada do trem, foi construído um pequeno palco para a realização dos eventos, onde tanto as bandas como os equipamentos de som são posicionados para ficar em frente ao público.

Comparando as duas imagens e analisando os seus respectivos contextos históricos, visualiza-se que em ambos os momentos o espaço da estação ferroviária em Cajazeiras serviu como um ponto referencial de sociabilidade: em uma primeira ocasião como ponto de embarque e desembarque dos passageiros que circulavam entre os estados do Ceará e Paraíba, ou até mesmo como espaço de sociabilidade e convivência para aqueles que se encantavam com os ruídos e com o ir e vir da cortina de fumaça produzida pelo trem; e, logo em seguida, para funcionar como um ambiente cultural alternativo pertencente à UFPB, Campus V, tendo a musicalidade do rock como uma das locomotivas que deram gás aos seus eventos. Houve, então, a refuncionalização da estação ferroviária para fins culturais do município e da microrregião do Alto Sertão da Paraíba por meio da institucionalização do NEC, fazendo com que fossem atribuídas ressignificações socioculturais para o espaço por meio da realização de novas práticas urbanas^{4.)}.

Outro espaço de fruição musical criado no âmbito local, logo após a institucionalização do NEC, foi o festival Cajá Rock. Realizado pela primeira vez em 1997, é considerado o primeiro evento exclusivamente voltado para as bandas da cena alternativa do rock local. Desde a sua primeira edição, tem como mentor e produtor Osvaldo Moésia (que, seis anos depois, se tornou um dos fundadores da banda Baião d’Doido). Tal evento foi concebido

^{3.)} Como apontam pesquisas recentes, uma das primeiras salas cinematográficas em Cajazeiras, o “Cine Alvorada”, foi inaugurada em 1922. A partir disso, então, pode-se observar que a chegada do cinema é temporalmente próxima ao ano que marcou o início do funcionamento da linha férrea em 1923, momento no qual Cajazeiras passou a se destacar frente aos demais municípios do Alto Sertão paraibano (Neto, 2021).

^{4.)} A refuncionalização de espaços históricos é uma característica um tanto quanto frequente no campo da cultura. Um exemplo disso pode ser encontrado na dissertação de mestrado de Carlos Henrique Pessoa Cunha, na qual estudou-se o exemplo da rua Chile, localizada no bairro da Ribeira, na cidade de Natal. Nesse caso, o autor analisa as transformações simbólicas desse espaço, que passou de ambiente glamuroso da boêmia na primeira metade do século XX, ao principal espaço roqueiro na década de 1990 (Cunha, 2014).

para fazer com que as bandas de rock local tivessem um evento específico para a apresentação dos seus trabalhos musicais, fosse ele cover ou autoral, colocando-as em evidência frente ao processo de festivalização (Guerra, 2026) organizados nos grandes centros urbanos localizados no agreste e no litoral paraibano. Tornou-se um espaço imprescindível porque abriu novas possibilidades de apresentação tanto para as bandas de maior notoriedade na cena como para as bandas que estavam apenas começando sua carreira^{5.)}.

Com base no banner de divulgação do primeiro Cajá Rock (ver a Figura 3), o festival aconteceu no dia 9 de agosto de 1997, na Associação Cajazeirense de Imprensa (ACI), com a participação das bandas Cabeça Chata e Crônicas (grupo que depois passou a ser chamado O27), além da banda Apocalipse, divulgada no *line up*, mas que não chegou a concretizar sua apresentação devido a problemas de logística. Ainda em 1997, foi realizada a segunda edição do Cajá Rock (ver a Figura 4) no Escritório dos Monstros, localizado no final da praça João Pessoa e próximo ao Açude Grande, no centro da cidade. Na ocasião, somente a banda Cabeça Chata se apresentou.



Figuras 3 e 4: banners do 1º e 2º Cajá Rock, em 1997.

Fonte: Acervo Osvaldo Moésia.

^{5.)} Atualmente, ainda em pleno processo de funcionamento, o Cajá Rock é o evento independente/alternativo com mais tempo em atividade em todo o estado da Paraíba e continua sendo organizado por Osvaldo Moésia.

Tanto o primeiro quanto o segundo Cajá Rock foram realizados a partir da captação de recursos de maneira independente no decorrer de 1997, perceptível até mesmo nos banners produzidos manualmente, e tornaram-se uma marca registrada da cultura rock do Alto Sertão paraibano. Com o passar dos tempos, ganhando outras edições, esse evento serviu não somente para a circulação das bandas, mas também de ideias e posicionamentos socioculturais. Além da realização dos shows musicais, a partir de 2003, o Cajá Rock passou a produzir *zines*, como o *Rockaja*, servindo para que o público consumidor tivesse acesso aos trabalhos produzidos pelas bandas de Cajazeiras e da região, bem como para trazer reflexões sobre as discussões que buscavam entender a história do rock em nível global (F. de Lira, 2018).

Com a utilização do NEC como espaço artístico voltado para a cena independente e a consequente criação do Cajá Rock, a cultura rockeira se tornou cada vez mais significativa na esfera pública, tendo em sua plateia um pleno processo de consolidação que passou a ganhar um certo nível de reconhecimento no poder público e nos eventos tradicionalmente realizados na cidade. É por meio desse processo de conquista de espaços e visibilidade que foi criada, em 2001, a Praça do Rock/Reggae no carnaval de Cajazeiras. Esse evento é considerado, desde os primeiros anos de sua existência, como o mais expressivo da cultura rock local, uma conquista para a cena por se tratar de um reconhecimento da diversidade musical existente na esfera societal de Cajazeiras.

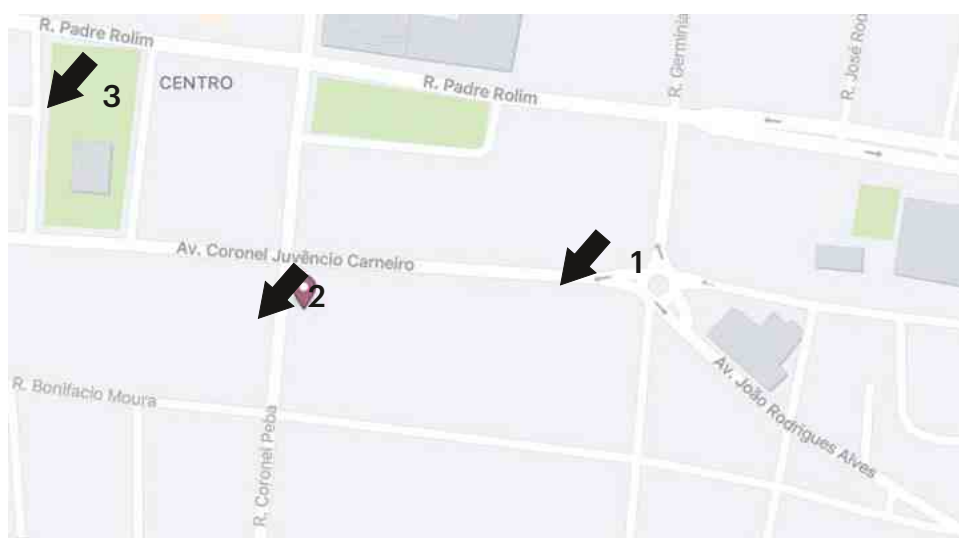


Figura 5: Mapeamento geográfico da praça do rock no carnaval em Cajazeiras.
Fonte: Google Maps.

O mapa acima (ver Figura 5) representa a disposição geográfica do carnaval de Cajazeiras, que geralmente é realizado no centro da cidade. Nesse evento característico, recebendo foliões dos mais distintos lugares, são organizados paralelamente três shows: o palco principal (destacado no mapa com o número 1), posicionado na rua Coronel Juvêncio Carneiro, é aquele no qual se apresentam as bandas das categorias que são tidas como sonantes na linguagem do carnaval (axé, sertanejo universitário, forró); o palco da Praça do Rock/Reggae (número 2), localizado na rua Coronel Peba, recebendo tanto bandas da cena quanto de outras localidades; e a praça do frevo (número 3), situada na

parte de trás da praça da Prefeitura. Visualiza-se, então, que, em alternância ao corredor da folia, onde se verificam as atrações principais do período carnavalesco, a praça do rock é realizada literalmente às margens do evento principal. Às margens não somente no sentido geográfico e espacial, mas também no quesito econômico, visto que recebe uma quantia mínima se comparada ao palco principal. Assim, esse espaço é alocado periféricamente para o nicho da cultura alternativa, que se reúne, se sociabiliza e escuta a produção de sonoridades que se apresentam em completa dissonância com o que é produzido nos outros palcos.

A importância desses espaços até aqui mencionados propiciou a ascensão da cena musical alternativa em Cajazeiras, o que influenciou a criação de uma associação do rock local: a ASCAR. Fundada em 2004, seu estatuto estipulava que o pleito eleitoral para a escolha da diretoria executiva deveria ocorrer a cada dois anos. A associação objetivava representar a cultura rockeira em nível municipal, estadual e federal. Em terras cajazeirenses, a fundação de associações culturais foi precedida, no entanto, por outras duas instituições, ambas como pessoas jurídicas portadoras de CNPJ (Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica): primeiramente, a Associação Cajazeirense de Teatro (ACATE), fundada em 9 de março de 2001 e reconhecida, por meio da Resolução n. 02/2008, como utilidade pública pela Câmara Municipal de Cajazeiras;^{6.)} e logo em seguida pela Associação dos Artistas de Cajazeiras (AARC), fundada em 3 de agosto de 2001 (Pontes, 2019; Gazeta do Alto Piranhas, 2022). Diferentemente dessas duas, a ASCAR não estabeleceu um efetivo vínculo institucional como pessoa jurídica, o que a caracteriza como um coletivo cultural independente.

Esse carácter de associação/coletivo independente, da qual as bandas da cena participavam sem vinculação direta às leis estatais no que tange ao seu reconhecimento cultural, fez com que poucos documentos tenham sido produzidos. Do pouco material disponível para consulta, encontra-se a carta-proposta da diretoria eleita em 2009. Nela são elencados os seguintes pontos:

Lutar pela construção da sede própria da ASCAR; Implantação do projeto ponto de cultura “a cultura do rock sertanejo”; Realização do festival nordestino de rock; Lutar por uma ASCAR independente e promissora; Implantação do projeto “cultura, esporte e lazer”; Realização de cursos e oficinas de capacitação dos filiados da ASCAR em parceria com o centro cultural do BNB, SEBRAE, SENAC e outras entidades culturais; Elaboração de projetos que visem à participação coletiva dos filiados da ASCAR; Encaminhar projeto de reconhecimento de utilidade pública da ASCAR para a Câmara Municipal de Cajazeiras e Assembleia legislativa do estado da

^{6.)} Para mais informações sobre as atividades culturais desenvolvidas pela Associação Cajazeirense de Teatro (ACATE), ver o blog da associação disponível em: <https://acateteatrocz.blogspot.com/>.

Paraíba; Firmar parcerias com os poderes públicos: municipal, estadual e federal; Encaminhar representantes da ASCAR para o Conselho Municipal de Cultura e Comissão Normativa do FUMINC; Participação nas políticas públicas do município e região sertaneja; Criar espaços alternativos para a realização de apresentações das bandas de rock filiadas à ASCAR como forma de vitrine da cultura produzida na cidade de Cajazeiras; e avaliação ponto a ponto e reformulação do estatuto da ASCAR⁷⁾.

Dessas pautas defendidas pela chapa eleita em 2009, nas quais o verbo “lutar” aparece em duas delas, pode-se compreender algumas das questões que permeavam a mentalidade dos integrantes dessa cena cultural, os quais buscavam enfaticamente uma organização coletiva, reconhecimento público e maior inserção de seus filiados nos âmbitos culturais, políticos e educacionais existentes no município. Percebe-se, inclusive, que a educação é considerada parte essencial no processo formativo de seus integrantes, evidenciando a necessidade de acesso básico para a realização de tarefas como a criação de portfólios, escrita de atas e feitura de materiais gráficos.

Nesse sentido, em meio aos pontos elencados, destacam-se: a necessidade de criar um espaço próprio para a sede da ASCAR, que serviria para o debate e socialização da comunidade rockeira, e ainda como ambiente especializado para os ensaios, tendo em vista que muitas das bandas não tinham espaço específico para tal atividade rotineira; a proliferação de eventos de grande proporção em Cajazeiras, sendo um atrativo tanto para as bandas do cenário da microrregião do Alto Sertão da Paraíba como para as bandas localizadas em todo o Nordeste; o contato mais direto e frequente com as entidades de fomento culturais estabelecidas no Sertão da Paraíba, como o até então recém-criado Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBNB), na vizinha cidade de Sousa⁸⁾; a inserção dos seus filiados em cursos de natureza cultural, educacional e profissional no SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas) e no SENAC (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial); a necessidade imediata de um processo de institucionalização da associação, a fim de ter o reconhecimento público dos poderes municipal e estadual; a participação efetiva de integrantes da cena como avaliadores no Fundo Municipal de Incentivo à Cultura (FUMINC) de Cajazeiras, que seleciona e fomenta projetos culturais anualmente⁹⁾; além da reavaliação dos pontos que constavam no atual estatuto da associação.

⁷⁾ Disponível em: <https://folhaviptecajazeiras.blogspot.com/2009/05/eleicao-da-ascar-associacao.html>. Acesso em: 6 maio 2022.

⁸⁾ O CCBNB é uma das instituições de maior evidência e expressividade em toda a região do Nordeste brasileiro, fomentando os mais diversos produtos culturais como as artes cênicas, a música, o cinema e a literatura. Atualmente, a instituição conta com quatro sedes: uma em Fortaleza, fundada em 1998; a do Cariri, localizada em Juazeiro do Norte, que abriu suas portas em 2006; a de Sousa, criada em 2007; e a mais recente em Mossoró, fundada em 2024. Particularmente, a sede localizada na cidade de Sousa tem como área de atuação o Sertão da Paraíba, recebendo frequentemente em sua programação as bandas da cena aqui pontuada (Banco do Nordeste do Brasil, s.d.).

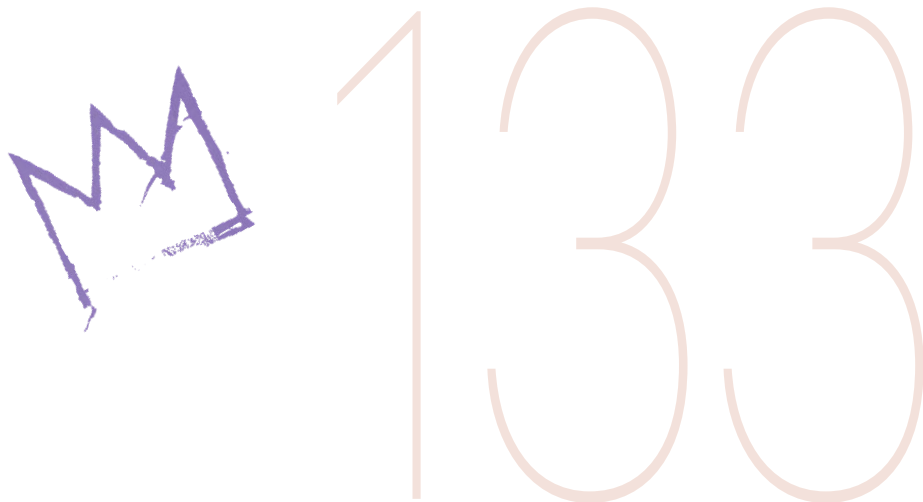
⁹⁾ O recurso público do FUMINC, operacionalizado pela Secretaria de Cultura de Cajazeiras, é composto por 2% da arrecadação tributária geral do município, sendo aplicada no intuito de fomentar projetos e ações culturais. Com a forte movimentação em torno do meio cultural existente na cidade, esse fundo foi aprovado pela lei municipal n. 1.891/2010, em 7 de abril de 2010. No entanto, antes mesmo da aprovação desse fundo previsto em lei, existia em Cajazeiras a Lei Viva Cultura, instituída através da lei municipal n. 1.138/97 durante o terceiro mandato do prefeito Eptácio Leite Rolim. Por sua vez, a Lei Viva Cultura, em um *modus operandi* completamente diferente e por vezes até inconsistente, captava recursos a partir do desconto de 40% nos impostos municipais acordados com empresas locais (Lei Viva Cultura, 1999).

A criação desses espaços para fruição e/ou debate, paralelamente à formação cada vez mais intensa de grupos de rock na esfera local, fez com que toda uma cena musical rockeira se estruturasse com bases muito sólidas, possibilitando que essa sonoridade tivesse suas ramificações fortalecidas. E o que se percebe em grande parte das bandas dessa cena musical é que as sonoridades tidas como “tradicionalmente nordestinas”, como as canções de Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, foram matérias-primas para suas composições. Nelas, os sons “tradicionais” da paisagem sonora nordestina foram ouvidos não como um território fechado, mas sim como uma fronteira sonora que se podia cruzar (Júnior, 2011; Ventura, 2022).

Se bem que isso só foi possível tendo em vista que essas referências sonoras, tanto regionais quanto internacionais, foram ouvidas em grande medida pelas frequências sonoras propagadas no ar pelas rádios de Cajazeiras. Foi por meio dessas ondas sonoras que sujeitos históricos como Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, e Jackson do Pandeiro, nascido na cidade de Alagoa Grande, tornaram-se marcas essenciais para a edificação da sonoridade do rock no Alto Sertão paraibano, influenciando diretamente no som professado pelas bandas da cena. Desse modo, assim como os tropicalistas se apropriaram e deglutiram os sons de Luiz Gonzaga em suas músicas, pode-se identificar que esses sons foram decisivos para a formação da escuta musical e do leque de referências culturais dos rockeiros no extremo oeste do estado da Paraíba. A esses rockeiros, que deram aos sertões uma característica multifacetada, coube experimentar o sabor da fusão entre ritmos como o baião de Luiz Gonzaga com a agitação frenética do rock.

Em Cajazeiras, assim como em outras cidades espalhadas pelos sertões do Nordeste brasileiro, as rádios constituíram-se como espaços sonoros de grande relevância para a sociedade. Mesmo com os avanços da mídia física e da era digital, as rádios continuaram sendo um importante meio de comunicação e de escuta musical. Logo, em meio aos noticiários locais que comunicavam informações sobre o dia a dia da cidade, programas musicais também tiveram espaço para reproduzir canções, vozes e sonoridades que fizeram parte da vivência sonora dos rockeiros cajazeirenses. Do baião de Luiz Gonzaga ao rock ‘n’ roll dançante de Elvis Presley, do iê-iê-iê de Roberto Carlos aos versos contraculturais de Bob Dylan, das crônicas de Odair José aos Beatles, as rádios que se ouviam em Cajazeiras trouxeram para o espaço domiciliar, ou até mesmo público, uma amplitude de referências musicais. No espaço domiciliar, por meio dos rádios de pilha e elétricos, ou mesmo nos espaços públicos, com as caixas de som que ficavam acopladas nos postes da cidade.

Toda essa diversidade permitiu a escuta de sons que singravam tanto na Região Nordeste quanto nas musicalidades que estavam em alta de maneira global, de modo que, para aqueles que as ouviam, permitiu-se a associação entre sonoridades, singular a cada processo de escuta, como bem apontou o educador e musicólogo canadense Murray Schafer (2011).



3. Fim: ou os sons do fim do mundo?

Com o exposto até aqui, pode-se asseverar que a cena rock da cidade de Cajazeiras possui características próprias, que são acentuadas à medida em que se observa cada um dos espaços, das demandas e das bandas formadas. Faz-se necessário, então, perceber as características dessa constelação de bandas autorais que tomaram forma, demonstrando que a consolidação do rock local é plural e dependeu de diversos processos de formação pública e coletiva.

A partir disso, pode-se perceber as complexidades do rock local, repleto de camadas sonoras e sociais. Nela, atuaram professores universitários, alunos de graduação, comunicadores das rádios locais, produtores culturais, além de vários outros profissionais que dividiram seu tempo com a atuação musical. Dividir o tempo entre “trabalho” e “música” fez-se necessário porque trabalhar somente com música foi e ainda é uma conciliação difícil, pois o pouco recurso financeiro que é captado pelas bandas acaba sendo voltado para a manutenção do material (instrumentos, caixas de som) e da logística de locomoção até os eventos. Muitas vezes precisando até que sejam destinados recursos dos próprios integrantes para complementar as demandas financeiras.

No entanto, essas dificuldades não paralisaram a cena. Muito pelo contrário, isso fez com que o rock tivesse continuidade irrestrita desde o momento em que essa sonoridade aterrizou em terras cajazeirenses. A essa cena, diga-se de passagem, coube se adequar à realidade social, econômica e cultural a que esteve circunscrita em seu espaço, inclusive no sentido de criticar as escassas possibilidades de acesso aos recursos em editais de cultura e afins. Ou seja, como disse o historiador e comunicólogo Will Straw, quando definiu o conceito de cena musical: “É um sistema destinado a lembrar, movimentar e transformar a expressão cultural e a energia social” (Janotti, 2012, p. 5).

Vale notar, então, a formação e a consequente consolidação de um cenário coletivo em torno do rock no Alto Sertão paraibano, tendo Cajazeiras como o ponto central de sustentação para a socialização, a realização das apresentações e a movimentação da cultura rock. Centralismo esse por meio do qual se percebeu na circulação expressiva do público advindo das demais cidades do Alto Sertão paraibano para eventos alternativos como os realizados no NEC, na Praça do Rock e no Cajá Rock^{10.)}. Merece destaque, ainda, a complexa cadeia de circulação entre os integrantes, participando de projetos em paralelo e vindo a contribuir com a musicalidade de outras bandas. E, ao estarem se movimentando e dando forma a uma cena musical, muito longe das capitais e dos grandes centros populacionais da sociedade brasileira, entende-se que estiveram construindo uma cena musical, tecida a partir de diversos fios e por meio do agenciamento de perspectivas particulares do espaço em que praticaram os seus sons.

^{10.)} Essa influência de Cajazeiras como um dos principais polos do rock no sertão paraibano se estende até mesmo à cidade de Sousa. Enquanto outro município economicamente importante para o sertão paraibano, suas primeiras bandas de rock só vieram a ser formadas próximas ao final da década de 1990, tendo como referência, inclusive, a movimentação e as bandas de rock de Cajazeiras.

Referências

- Banco do Nordeste do Brasil. (s.d.). *Centro Cultural Sousa*. Acesso em 9 de maio de 2022, de <https://www.bnb.gov.br/cultura/centro-cultural-sousa>
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32, 223-234.
- Cunha, C. H. P. (2014). *Nos tempos do blackout: cena musical, práticas urbanas e ressignificação da Rua Chile, Natal-RN*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Galvão, R. M. (2019). *Ferrovias no Ceará: suas tramas políticas e seus impactos econômicos e culturais (1870-1930)* (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Campina Grande.
- Gazeta do Alto Piranhas. (2004, 31 de dezembro). NEC desenvolve atividades culturais. *Gazeta do Alto Piranhas*, Seção A5.
- Gazeta do Alto Piranhas. (2022, 24 de maio). NEC desenvolve atividades culturais. *Gazeta do Alto Piranhas*, Seção A6.
- Grangeia, M. L. (2016). *Brasil: Cazuza, Renato Russo e a transição democrática*. Civilização Brasileira.
- Guerra, P. (2026). "From the night and the light, all festivals are goldes": the festivalisation of culture in Portugal. In A. S. Silva, H. Santos, & P. Guerra (Eds.). *Cultural Change in Contemporary Portugal* (pp. 159-174). U.Porto Press.
- Janotti, J. J. (2012). Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. *E-compós*, 15(2), 1-10.
- Júnior, D. M. A. (2011). *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5 ed. Cortez.
- Júnior, F. D. G. A. (2023). *De tocaia com o meu som: banda Tocaia da Paraíba e a construção de uma paisagem sonora híbrida no Alto Sertão paraibano (1995-2010)*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Júnior, F. D. G. A. (2026). *De tocaia com o meu som: banda Tocaia da Paraíba e a construção de uma paisagem sonora híbrida no Alto Sertão paraibano (1995-2010)*. Cancioneiro.
- Lei Viva Cultura. (1999, 14 de novembro). *Gazeta do Alto Piranhas*, Seção de Cultura & Lazer.
- Lira, F. (2018, 24 de setembro). Controverso, mas abnegado: a história do Cajá Rock em 13 cartazes e flyers. *Cajazeiras de amor*. Acesso em 7 de maio de 2022. <http://www.cajazeirasdeamor.com/2018/09/?m=0>
- Neto, J. A. da. S. (2021). *Cinema e sociabilidade: uma história das relações sociais promovidas pelo cinema em Cajazeiras-PB (1950-1980)* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Campina Grande.

- Pontes, C. G. (2019, 20 de janeiro). O que é uma academia de letras? *Cajazeiras de Amor*. Acesso em 10 de maio de 2022. <https://acateteatrocz.blogspot.com/>.
- Rolim, E. de S. (2010). *Patrimônio arquitetônico de Cajazeiras – PB: memória, políticas públicas e educação patrimonial* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal da Paraíba.
- Schafer, R. M. (2011). *A afinação do mundo*. 2 ed. Editora UNESP.
- Silva, I. G. (2014). Cel. Sabino Gonçalves Rolim. In *Os prefeitos de Cajazeiras* (pp. 87-89). Halley S.A Gráfica e Editora.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388.
- Ventura, L. C. (2022). *A trama dos sons: invenção e arquivo na fabricação de uma escuta do Nordeste (1910-1950)*. Cancioneiro.

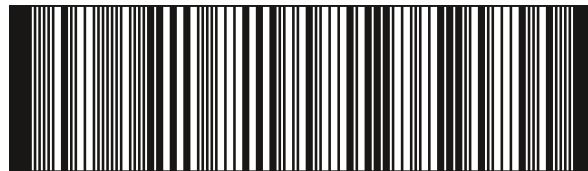


Lais
Rabello
de
ANDRADE



i2ADS, Faculdade de Belas Artes da
Universidade do Porto, Porto, Portugal,
lais.rabell@gmail.com

CB2025-[P.G/S.S.]



ENTRE O ARQUIVO VAZIO E A REVOLTA ALGORÍTMICA: INTELIGÊNCIA MAQUÍNICA, MEMÓRIA E INFRA-ESTRUTURA EM *SURVIVAL KIT 15: MEASURES*



BETWEEN THE EMPTY ARCHIVE AND THE ALGORITHMIC REVOLT: MACHINIC INTELLIGENCE, MEMORY AND INFRASTRUCTURE IN *SURVIVAL KIT 15: MEASURES*

Resumo: Este capítulo analisa duas obras apresentadas em *Survival Kit 15: Measures – 1834 – La Mémoire de Masse* (2015), de Fabien Giraud e Raphaël Siboni, e *Open Stacks* (2023-em curso), de Yuri Pattison – para pensar a inteligência maquínica como forma cultural de reorganização da memória. A partir da premissa curatorial de *Measures*, o texto aproxima duas cenas distintas: a revolta dos Canuts, simulada algorítmicamente, e a biblioteca esvaziada por infraestruturas digitais de armazenamento, circulação e geração de imagens. Em *1834 – La Mémoire de Masse*, o tear de Jacquard, os cartões perfurados e a multidão produzida por software revelam uma genealogia da computação atravessada pelo trabalho, pela reprodutibilidade técnica e pela captura do corpo político. Em *Open Stacks*, estantes vazias, servidores expostos, *ambience videos* e imagens geradas por IA encenam a falência silenciosa da biblioteca enquanto promessa moderna de classificação e estabilidade do conhecimento. Entre o arquivo vazio e a revolta algorítmica, o capítulo argumenta que essas obras não tratam a tecnologia como ferramenta neutra, mas como infraestrutura contraditória através da qual o conhecimento, a memória e o comum passam a ser organizados, simulados e disputados.

Palavras-chave: inteligência maquínica; arte contemporânea; inteligência artificial; crítica infraestrutural; Survival Kit; crítica institucional.

Abstract: This chapter examines two works presented at *Survival Kit 15: Measures* – Fabien Giraud and Raphaël Siboni's *1834 – La Mémoire de Masse* (2015) and Yuri Pattison's *Open Stacks* (2023-ongoing) – in order to consider machinic intelligence as a cultural form of reorganising memory. Departing from the curatorial premise of *Measures*, the chapter brings together two distinct scenes: the algorithmically simulated Canut revolt and the library emptied by digital infrastructures of storage, circulation, and image generation. In *La Mémoire de Masse*, the Jacquard loom, punched cards, and software-generated crowd reveal a genealogy of computation shaped by labour, technical reproducibility, and the capture of the political body. In *Open Stacks*, empty shelves, exposed servers, *ambience videos*, and AI-generated images stage the quiet exhaustion of the library as a modern promise of classification and epistemic stability. Between the empty archive and the algorithmic revolt, the chapter argues that these works do not approach technology as a neutral tool, but as a contradictory infrastructure through which knowledge, memory, and the commons are organised, simulated, and contested.

Keywords: Machinic Intelligence; Contemporary Art; Artificial Intelligence; Infrastructural Critique; Survival Kit; Institutional Critique.

1. Introdução

Em 2024, o *Survival Kit Festival* chegou à sua décima quinta edição sob curadoria de Jussi Koitela, a partir da premissa curatorial *Measures*. Organizado pelo “Latvian Centre for Contemporary Art”, o festival estrutura-se, desde a sua criação em 2009, em torno da ideia de “crise”, tendo nascido como resposta à crise económica que afetava a Letónia. Como o próprio nome indica, *Survival Kit* convoca, a cada edição, modos alternativos de sobrevivência, imaginação coletiva e reorganização do comum. Em *Measures*, a pergunta sobre a sobrevivência desloca-se para os modos de conhecer, medir e organizar o conhecimento, assim como para a possibilidade de imaginar futuros a partir das ecologias que atravessam a vida urbana contemporânea. A ideia de medida não aparece apenas como cálculo, mas como forma de ordenação do mundo: aquilo que torna algo visível, comparável, governável ou reconhecível como conhecimento.

A partir dessa proposta, este texto aproxima duas obras apresentadas em *Survival Kit 15: Measures: 1834 – La Mémoire de Masse* (2015), de Fabien Giraud e Raphaël Siboni, quinto episódio da série *The Unmanned*, e *Open Stacks* (2023-em curso de Yuri Pattison). Plasticamente, as obras parecem operar em regimes distintos. A primeira é um filme atravessado pela simulação digital de uma revolta; a segunda, uma instalação construída a partir de estantes, monitores, servidores, cabos e imagens geradas por IA. No entanto, elas se aproximam ao interrogarem uma mesma fratura: o momento em que estruturas modernas de conhecimento deixam de funcionar como garantias estáveis e passam a aparecer como sistemas de captura, esvaziamento e reprogramação. O argumento desenvolvido aqui é que essas duas obras permitem pensar a inteligência maquínica como uma forma cultural de reorganização da memória. Em *La Mémoire de Masse*, essa questão não se restringe à inteligência artificial ou à simulação digital, mas retorna ao desenvolvimento dos meios técnicos de produção industrial, em especial ao tear de Jacquard e aos cartões perfurados. A memória da revolta dos Canuts aparece, assim, atravessada por uma genealogia da automação, da reprodutibilidade técnica e da captura do comportamento coletivo. Em *Open Stacks*, por sua vez, a inteligência artificial surge em relação ao esvaziamento da biblioteca. A instalação não imagina a simples substituição do livro pela imagem digital; encena antes a permanência fantasmagórica de uma infraestrutura que continua de pé depois que os seus regimes de autoridade parecem ter perdido aderência.

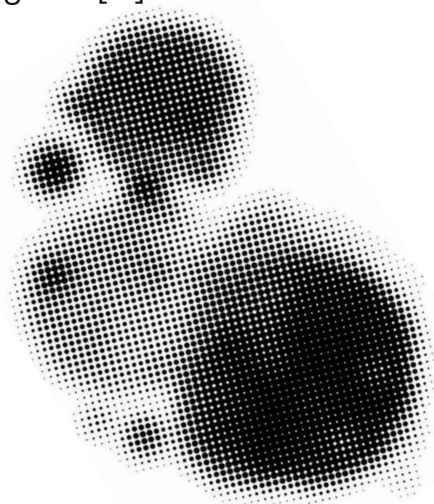
Entre uma obra e outra, desenha-se uma passagem do arquivo técnico para o arquivo vazio, da multidão insurgente para a revolta algorítmica. Essa passagem revela uma temporalidade dobrada, na qual o passado industrial da automação retorna no presente computacional, enquanto as promessas contemporâneas de acesso, circulação e geração de imagens reinscrevem antigas formas de controle e governabilidade. O que está em jogo, portanto, não é apenas a presença da tecnologia na arte contemporânea, mas o modo como a arte torna sensível – e crítica – a infraestrutura que sustenta aquilo a que uma época chama de conhecimento.

2. Entre a Memória das Massas e a Biblioteca Esvaziada

Em *1834 – La Mémoire de Masse* (2015), quinto episódio da série *La Mémoire de Masse*, Fabien Giraud e Raphaël Siboni fabulam a Segunda Revolta dos Canuts, ocorrida em Lyon, em 1834. A obra narra a história da computação a partir da ferida que a automação abriu no corpo da classe trabalhadora. O filme se constrói sobre três aparições: um corpo animal em trabalho de parto, a figura quase idílica de um tear metálico e uma multidão sintética irrompendo no espaço urbano. O corpo biológico, o corpo trabalhador e o corpo em revolta narram o desenvolvimento da tecnologia como uma reorganização material da vida. Longe de funcionar como instrumento neutro, ela opera aqui, assumidamente, como regime de reprodução: da vida orgânica, do padrão técnico e da massa coletiva. Enquanto o parto e o tear são filmados, a massa insurgente é produzida como simulação. A ambiguidade da obra concentra-se justamente nessa condição paradoxal: se a revolta dos Canuts se deu, em 1834, contra a crescente mecanização do trabalho humano, há algo de inevitavelmente irônico no facto de ela retornar aqui como simulacro. Entretanto, de que outra forma poderia aparecer? Filmada ou simulada, a imagem jamais poderia ser documental. A multidão sintética torna-se menos uma reconstituição da revolta do que a exposição da distância entre o acontecimento histórico e as formas técnicas de seu retorno.

Em 1834, o estopim da revolta foi a adoção, em escala industrial, do tear de Jacquard, dispositivo técnico que aumentava a reprodutibilidade do padrão têxtil e reorganizava as condições de trabalho dos tecelões da seda de Lyon. O avanço desse tear estava na sua forma de operação por meio de cartões perfurados encadeados. A presença ou ausência de furos indicava à máquina quais fios da urdidura deveriam ser levantados, transformando o padrão em uma matriz física de instruções. Esse funcionamento matricial permite aproximar o tear de Jacquard de uma tecnologia inicial de armazenamento. Para o *Computer History Museum*, a sua inovação estava justamente na capacidade de “armazenar e reproduzir automaticamente operações complexas” (tradução nossa) (n.d., parágrafo 2). Embora aumentasse a reprodução massificada de padrões têxteis, o tear de Jacquard não tornava a criação do padrão um processo simples ou imediato. Pelo contrário, a sua operação dependia de uma cadeia complexa de conversões materiais – “da imagem do artista, para o esboço em papel, para os cartões perfurados, para o tear montado, para o tecido final” (tradução nossa) (Fernaes, Jonsson & Tholander, 2012, p. 1593). A reprodutibilidade alcançada através do tear de Jacquard, portanto, não eliminava o trabalho em si; deslocava-o para a preparação da repetição, substituindo parte do trabalho não especializado por uma mão de obra técnica ligada à manufatura dos cartões. Esses cartões perfurados são “a primeira ocorrência de um dispositivo de armazenamento em massa” (Miran, 2015, parágrafo 2). A questão da reprodutibilidade técnica, no início da modernidade industrial, não atravessou apenas o trabalho fabril, mas também a obra de arte. Em Walter Benjamin (1994/2015), técnicas pré-fotográficas como a gravura, ainda dependentes de uma matriz material, têm a sua reprodução limitada pelo próprio desgaste físico dessa matriz. Essa lógica aproxima o tear de Jacquard da gravura: embora moderno e industrial, ele permanece ligado a uma estrutura matricial. A repetição do padrão têxtil depende da sequência física dos cartões perfurados. Seja na imagem gravada, seja no tecido jacquard, a reprodução ainda passa por um suporte material sujeito ao desgaste. A diferença introduzida pelas tecnologias digitais posteriores está justamente na transformação dessa condição. A matriz deixa de se consumir no ato da repetição.

No filme, essa passagem torna-se explícita. A revolta é produzida com *Golaem Crowd*, ferramenta de animação de personagens para o software Maya. A multidão não é produzida a partir da reprodução de um personagem singular, mas como efeito de parametrização: uma coletividade composta por diferenças administradas e comportamentos moduláveis, a massa é produzida a partir de “atributos, vetores, velocidades e variância” (tradução nossa) (Miran, 2015, parágrafo 4). Nesse regime, o movimento coletivo passa a operar como sistema no qual “os comportamentos serão representados como regras ou programas em certo sentido, e o estado interno de cada *boid* [...] mantido em alguma [...] estrutura de dados” (Reynolds, 1987, p. 27).



A revolta passa a operar como sistema: “os parâmetros do bando simulado podem ser alterados à vontade” (tradução nossa) (Reynolds, 1987, p. 34), e o restante da operação torna-se automático. O comportamento coletivo torna-se passível de modulação. Na simulação digital, a matriz deixa de ser uma forma singular a ser reproduzida e passa a funcionar como campo de geração. Não se trata mais de repetir uma imagem, como na gravura, nem de repetir um padrão, como no tecido jacquard. Trata-se de produzir uma coletividade a partir de parâmetros e variações. A multidão sintética de *La Mémoire de Masse* não aparece como reprodução de um corpo individual multiplicado, mas como cálculo de um comportamento comum. Nesse ponto, a reproduzibilidade técnica já não se organiza apenas em torno da cópia; desloca-se para a produção algorítmica da massa, nomeada por Mircan (2015) como uma forma de *digital crowd control*. A governabilidade algorítmica do corpo político depende justamente da capacidade de “modelar, antecipar e afetar preventivamente possíveis comportamentos” (tradução nossa) (Rouvroy & Berns, 2013, p. X). A obra insere-se, portanto, nos mecanismos que critica. A sua força não está em ocupar uma posição exterior à tecnologia, mas em operar a partir de dentro dela, fazendo da simulação o próprio lugar da crítica. Nesse sentido, aproxima-se da noção de *criticality* formulada por Irit Rogoff (2003): não uma crítica feita a partir de uma exterioridade segura, mas uma prática implicada nas próprias condições que interroga.

A multidão simulada não pode ser entendida como tradução neutra de uma revolta histórica. Ela nasce como dado produzido. Como escreve Lisa Gitelman, “‘dados brutos’ são simultaneamente um oxímoro e uma má ideia” (tradução nossa) (2013, p. 1), pois aquilo que aparece como dado já chega mediado por operações de estruturação e interpretação. Nesse sentido, os dados estão sempre “já ‘processados’ e nunca inteiramente ‘brutos’” (tradução nossa) (Gitelman, 2013, p. 2). Para que a massa apareça no filme, ela precisa antes ser imaginada como dado: “Dados não apenas existem, precisam ser ‘gerados’” (tradução nossa) (Gitelman, 2013, p. 3). A revolta, portanto, não retorna como presença coletiva, mas como coletividade previamente estruturada por atributos, vetores, velocidades, variações e regras de comportamento.

Mas uma massa não é apenas um conjunto de comportamentos. Em Canetti, ela começa precisamente onde as separações entre os corpos se desfazem. A massa é um estado de proximidade absoluta, no qual “na descarga, deitam-se abaixo as separações [...] cada um encontra-se tão próximo do outro quanto de si mesmo” (Canetti, 1960/2019, p. 18). A descarga não é um dado comportamental, mas uma experiência de desierarquização momentânea: aquilo que separava os corpos – posição, distância, função, identidade – perde consistência. Por isso, a massa não pode ser pensada apenas como agregação de indivíduos. Ela é uma transformação sensível da relação entre eles. Essa transformação é também instável. Para Canetti, “a massa aberta existe tão somente enquanto cresce. Sua desintegração principia assim que ela para de crescer” (1960/2019, p. 12). O crescimento não é uma propriedade externa da massa, mas a própria condição de sua existência. Por isso, Canetti recorre a imagens elementares como o fogo e a água. Como no fogo, “à medida que se propaga, tudo se junta a ela [...]” (Canetti, 1960/2019, p. 24); como na água, a massa se dissolve em sua descarga. Ela não é uma forma estável, mas um acontecimento de expansão, contágio e dissipação.



A oposição entre o orgânico e o programático, contudo, não se estabiliza tão facilmente. Em *A Cyborg Manifesto*, Donna Haraway afirma que “não existe uma separação fundamental, ontológica, no nosso conhecimento formal entre máquina e organismo, entre técnico e orgânico” (tradução nossa) (Haraway, 1985/2016, p. 60). O ciborgue aparece como “um híbrido de máquina e organismo, uma criatura da realidade social bem como uma criatura da ficção” (tradução nossa) (Haraway, 1985/2016, p. 6). *La Mémoire de Masse* parece aproximar-se desse ponto quando coloca em sequência o parto, o tear e a multidão simulada: vida orgânica, trabalho mecanizado e comportamento programado passam a compor uma mesma economia de reprodução. Ainda assim, a multidão sintética do filme não é, em si, uma forma híbrida no sentido forte proposto por Haraway. Os sujeitos da revolta dos Canuts não entram em relação com a máquina como corpos históricos, situados, opacos ou contraditórios. Eles retornam apenas como interpretação algorítmica da massa, isto é, como agentes homogeneizados por parâmetros de movimento. A simulação não conserva a diferença interna da revolta; reorganiza-a como comportamento comum. A multidão não aparece como ciborgue, mas como revolta algorítmica: uma coletividade politicamente carregada, porém tecnicamente produzida pela redução de suas singularidades. A hibridização ocorre em outro nível. Não está exatamente nos corpos simulados, mas na montagem que os põe em relação com o corpo animal em trabalho de parto e com o tear de Jacquard. O filme aproxima nascimento, trabalho e revolta como formas distintas de inscrição da vida em sistemas de reprodução. É nessa articulação, e não na multidão isolada, que o pensamento ciborgue se torna produtivo. O orgânico e o técnico não se reconciliam, mas também não permanecem separados. Entre o corpo que nasce, a máquina que repete e a massa que só pode retornar como cálculo, a obra deixa a contradição trabalhar.

A obra deixa a contradição trabalhar. Essa contradição não pertence apenas a *La Mémoire de Masse*. Ela atravessa práticas artísticas que tomam a tecnologia como objeto crítico e, para isso, precisam operar com as mesmas infraestruturas que colocam em crise. A crítica não se faz de fora do dispositivo, mas a partir de uma posição implicada. Essa condição é familiar à história da crítica institucional. A arte crítica precisou lidar com o fato de que a instituição não era apenas aquilo que se criticava, mas também o espaço, o meio e a condição de possibilidade da própria crítica. Brian Holmes (2007), ao propor uma nova crítica das instituições, fala da necessidade de redefinir “os meios, os media e os objetivos” dessa prática, deslocando-a para zonas em que o circuito da arte se contamina com outros campos de produção. *Open Stacks*, de Yuri Pattison, pode ser lida nessa continuidade. Se Giraud e Siboni fazem da simulação o lugar paradoxal de uma crítica à governamentalidade algorítmica, Pattison desloca a contradição para outra infraestrutura: a biblioteca. O problema já não é a revolta transformada em cálculo, mas uma biblioteca que permanece de pé enquanto a promessa material que a sustentava começa a falhar.

Open Stacks, de Yuri Pattison, foi apresentado em 2023 na Mitchell Library, em Glasgow, no contexto do projeto *Anywhere in the Universe*, desenvolvido pela The Common Guild. A instalação foi posteriormente reformatada para o Louisiana Museum of Modern Art e para *Survival Kit 15: Measures*, em Riga. Concebida a partir de uma biblioteca pública, a obra não se adapta simplesmente ao museu ou à bienal. Ela leva para esses espaços uma pergunta sobre as formas materiais que organizam o conhecimento. Biblioteca, museu e bienal não são equivalentes, mas todos dependem de dispositivos de seleção, conservação e exposição. A instalação compõe-se de estantes reaproveitadas, monitores, cabos e um servidor Dell *PowerEdge R620* modificado com GPU RTX 3060 (The Common Guild, 2023). Elementos associados à biblioteca convivem com uma infraestrutura

computacional que normalmente permaneceria fora do campo de visão. Uma vez exposto, porém, o servidor já não funciona exatamente como servidor. Ele aparece como resto técnico, como corpo estranho dentro de um espaço ainda reconhecível como biblioteca. A promessa de desmaterialização da informação encontra ali sua matéria: máquinas, energia, cabos, metal, calor, armazenamento. O vazio das estantes reforça essa contradição. Nos monitores, são transmitidos *ambience videos*, formato disseminado em plataformas como o YouTube e associado a práticas domésticas de concentração, estudo e trabalho. Ao serem deslocados para uma infraestrutura pública de conhecimento, esses vídeos produzem uma familiaridade desconfortável. A biblioteca continua reconhecível, mas algo já não coincide. Produzidas com ferramentas de geração de imagem por IA (The Common Guild, 2023), as imagens projetam sobre a biblioteca não exatamente uma cena de destruição, mas uma sobrevivência esvaziada: a instituição permanece de pé, enquanto a promessa material que a sustentava começa a falhar.

A biblioteca, tal como o museu, opera como forma de organização e validação do conhecimento e, por isso, institui um espaço em disputa. Em *Open Stacks*, essa condição emerge numa biblioteca atravessada por outras infraestruturas, nas quais regimes distintos de conhecimento começam a colapsar uns sobre os outros. Na passagem entre a Idade Média e a modernidade, o conhecimento considerado seguro, ancorado na autoridade da Igreja, entra em crise com o desenvolvimento da ciência moderna. Esse colapso encontra uma de suas imagens mais persistentes em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco (1980/2011). No romance, a biblioteca é reservada a um grupo restrito de monges. A organização dos livros manuscritos não visa esclarecer o acervo, mas dificultar deliberadamente o acesso à informação. Como observa Jeffrey Garrett, “apenas o bibliotecário sabe, pela localização do volume, pelo seu grau de inacessibilidade, que segredos [...] o volume contém. Apenas ele decide como, quando e se o entrega” (tradução nossa) (1991, p. 383). A biblioteca aparece, assim, como uma arquitetura de autoridade: não apenas conserva livros, mas regula quem pode encontrá-los, lê-los e interpretá-los. O incêndio que destrói a biblioteca consome não apenas os livros, mas a própria estrutura que consolidava aquele material como conhecimento seguro. Tal como em Canetti, o fogo opera por propagação, absorvendo aquilo que encontra até consumir a estrutura do sistema. Em *Open Stacks*, contudo, a biblioteca não entra em colapso por combustão, mas por inércia. A infraestrutura permanece de pé, mas já não consegue absorver os deslocamentos produzidos por outros regimes de conhecimento. O problema deixa de ser apenas quem pode aceder ao conhecimento e passa a incidir sobre a própria forma material que o organiza e valida.

Em *Sorting Things Out*, Geoffrey Bowker e Susan Leigh Star aproximam conhecimento e infraestrutura ao mostrar como sistemas de classificação condicionam aquilo que pode aparecer como informação válida. Uma classificação não apenas organiza um conjunto de materiais; ela distribui valor, atenção e legitimidade. Como escrevem os autores, “cada padrão e cada categoria valoriza um ponto de vista e silencia outro” (tradução nossa) (Bowker & Star, 2008, p. 5). A biblioteca participa dessa lógica: faz com que a relação entre acervo, ordem, acesso e conhecimento pareça estável. Em *Open Stacks*, essa estabilidade falha. Bowker e Star observam que a eficiência da infraestrutura coincide com a sua invisibilidade: “Sistemas bons e utilizáveis desaparecem quase por definição. Quanto mais fáceis são de usar, mais difíceis são de ver” (tradução nossa) (2008, p. 33). Na instalação, ocorre o contrário. A infraestrutura material da biblioteca torna-se visível porque já não opera como antes. O que desaparece não são as estantes, mas os livros; não é a arquitetura da classificação, mas a confiança naquilo que ela prometia organizar.

A passagem da instalação entre biblioteca, museu e bienal acentua esse deslocamento. Na Mitchell Library, as estantes ainda guardam a memória de um uso possível; no museu, tornam-se restos críticos de uma forma moderna de organizar o conhecimento; na bienal, entram numa pergunta mais ampla sobre aquilo que a arte pode produzir como conhecimento. A cada deslocamento institucional, a obra não muda apenas de contexto: muda o modo como sua infraestrutura passa a ser lida.

Em *Open Stacks*, a biblioteca já não aparece principalmente como lugar de leitura, mas como infraestrutura logística do conhecimento. Em *Code and Clay, Data and Dirt*, Shannon Mattern trata bibliotecas, arquivos e sistemas de armazenamento como arquiteturas de circulação. As suas “arquiteturas homólogas” aproximam arquivos, gabinetes, arranha-céus e sistemas de armazenamento como formas materiais de ordenar e mover informação. Em Pattison, os livros desaparecem, mas a arquitetura que organizava sua circulação permanece. As estantes tornam-se uma espécie de carcaça logística: restos de um sistema de conhecimento cuja circulação já foi deslocada para outras infraestruturas. Em sua leitura da *Bibliothèque nationale de France* de Labrouste, Mattern destaca a parede de vidro que oferecia aos leitores “um vislumbre [...] da maravilha metálica da engenharia” dos *stacks* iluminados “para o efeito dramático” (2017, p. 56). Em *Open Stacks*, essa “maravilha metálica da engenharia” dá lugar a uma espécie de gambiarra infraestrutural: cabos expostos, monitores dispersos, estantes vazias. O efeito dramático da biblioteca moderna é substituído por uma monotonia corporativa. O sublime técnico transforma-se em exaustão da forma. A instalação de Pattison olha para aquilo que resta depois do espetáculo do conhecimento. O que permanece já não é a promessa universal da biblioteca moderna, mas um conjunto de espaços vazios à espera de preenchimento.

3. Considerações Finais

Em *Survival Kit 15: Measures, 1834 – La Mémoire de Masse* e *Open Stacks* tornam visíveis duas cenas distintas de uma mesma transformação: a passagem do conhecimento como acumulação estável para a memória como operação técnica, atravessada por parâmetros de logística, armazenamento e algoritmização. Em Giraud e Siboni, essa transformação passa pelo tear de Jacquard, pelos cartões perfurados e pela multidão simulada. Em Pattison, passa pelas estantes vazias, pelo servidor exposto, pelos *ambience videos* e pelas imagens geradas por IA. Em ambos os casos, a tecnologia não aparece como exterior ao conhecimento, mas como uma de suas condições materiais.

A diferença entre as obras está na forma como cada uma encena essa condição. Em *La Mémoire de Masse*, uma genealogia da automação mostra que a computação não nasce apenas da abstração matemática, mas também do corpo em trabalho, do ritmo imposto e das formas de reprodução social. A multidão digital que irrompe no final do filme não é somente imagem de insurgência; é uma insurgência capturada por parâmetros, vetores e comportamentos calculáveis. A revolta aparece, ao mesmo tempo, como forma política e como simulação administrável, fazendo retornar uma pergunta incômoda: qual o lugar do corpo político quando a massa se torna calculável? *Open Stacks*, por sua vez, não dramatiza a revolta, mas a exaustão. A biblioteca permanece como infraestrutura arquitetônica, mas já não garante a estabilidade simbólica do conhecimento que parecia sustentar. As estantes vazias, os cabos, os monitores e o servidor exposto não anunciam a simples substituição do livro pela imagem digital. Eles encenam uma mutação mais silenciosa: a passagem de uma cultura da classificação para uma cultura da geração, na

qual o vazio já não é apenas preservado ou esquecido, mas continuamente preenchido por imagens sintéticas e regimes computacionais de verossimilhança.

Entre o arquivo vazio e a revolta algorítmica, a inteligência maquínica surge, portanto, como forma ambígua de imaginação contemporânea. Ela pode tornar visíveis infraestruturas esquecidas e produzir novas formas de fabulação crítica; mas também pode converter o imprevisível em comportamento, a ausência em preenchimento e a memória em operação. Talvez seja nessa ambiguidade que as duas obras encontrem sua força. Elas não perguntam apenas o que a tecnologia faz com a arte, mas o que acontece quando os próprios modos de lembrar, organizar e imaginar o comum passam a depender das infraestruturas que a arte tenta tornar sensíveis.

Financiamento

Esta investigação é financiada por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (FCT), no âmbito da bolsa de doutoramento 2023.03235.BD

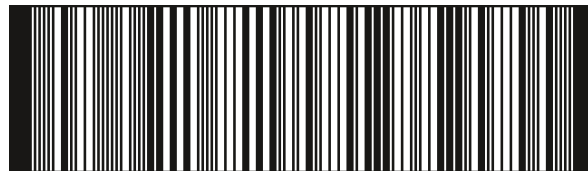
Referências

- Benjamin, W. (2015). *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (G. Silva, Trans.; 1st ed.). L&PM. (Obra original publicada em 1994, Suhrkamp Verlag)
- Bowker, G. C., & Star, S. L. (2008). *Sorting things out: Classification and its consequences* (1. paperback ed., 8. print). MIT Press.
- Canetti, E. (2019). *Massa e Poder* (S. Tellaroli, Trans.; 1st ed.). Editora Schwarcz. (Obra original publicada em 1960, Classen Verlag GmbH)
- Computer History Museum. (n.d.). *1801: Punched Cards Control Jacquard Loom*. Computer History Museum. Retrieved May 5, 2026, from <https://www.computerhistory.org/storageengine/punched-cards-control-jacquard-loom/>
- Eco, U. (2011). *O Nome da Rosa* (A. Bernardini & H. Andrade, Trans.; 2nd ed.). Editora Record. (Obra original publicada em 1980, Gruppo Editoriale Fabbri)
- Fernaes, Y., Jonsson, M., & Tholander, J. (2012). Revisiting the Jacquard Loom: Threads of History and Current Patterns in HCI. In *Session: Past + Futures, 1593-1602*. <https://kth.diva-portal.org/smash/get/diva2:516245/FULLTEXT01.pdf>
- Garrett, J. (1991). Missing Eco: On Reading "The Name of the Rose" as Library Criticism. *The Library Quarterly: Information, Community, Policy*, 61(4), 373-388.
- Gitelman, L. (Ed.). (2013). *"Raw data" is an Oxymoron*. The MIT Press.
- Haraway, D. (2016). *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. University of Minnesota Press. (Obra original publicada em 1985)
- Holmes, B. (2007). *Extradisciplinary Investigations: Towards a New Critique of Institutions*. Transversal Texts. <https://transversal.at/transversal/0106/holmes/en>

- Mattern, S. (2017). *Code and Clay, Data and Dirt: Five Thousand Years of Urban Media*. University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/j.ctt1pwt6rn>
- Mircan, M. (2015). *Fabien Giraud & Raphaël Siboni "1834 – La Mémoire de Masse."* IVdrome. A15
- Reynolds, C. (1987). Flocks, Herds, and Schools: A Distributed Behavioral Model. *Computer Graphics*, 21(4), 25-34.
- Rogoff, I. (2003). *From Criticism to Critique to Criticality*. Transversal Texts. <https://transversal.at/transversal/0806/rogoff1/en>
- Rouvroy, A., & Berns, T. (2013). Algorithmic governmentality and prospects of emancipation (E. Libbrecht, Trans.). *Réseaux*, 177(1), 163-193.
- The Common Guild. (2023). *Yuri Pattison – 'open stacks'*. The Common Guild. <https://thecommonguild.org.uk/programme/yuri-pattison-open-stacks>

 Rosalina
de Souza
Rocha da
SILVA

CB2025-[P.6/S.S.]



Gabriel
Rocha da
SILVA

Instituto Federal de Educação, Ciên-
cia e Tecnologia do Piauí, Brasil,
rochalynna@gmail.com

Universidade Federal do Piauí,
Brasil, gabrielr5431@gmail.com



**MÃOS QUE FALAM: AS ESCULTURAS SANTEIRAS DE
MESTRE DEZINHO**



**TALKING HANDS: THE SACRED SCULPTURES OF
MESTRE DEZINHO**

Resumo: O objetivo deste texto é analisar três esculturas em madeira produzidas por Mestre Dezinho que figuram entre as primeiras obras a compor a Igreja de Nossa Senhora de Lourdes, em Teresina, Piauí. O intuito não é esmiuçar a vida do artista, mas sim apresentar como sua produção artística impactou a cultura piauiense. Metodologicamente, além de bibliografias acerca da temática, foram utilizadas imagens das obras do artista, com o intuito de analisar essas três produções e relacioná-las a aspectos mais amplos da sociedade, bem como às condições que possibilitaram sua realização. Por fim, compreende-se que a obra de Mestre Dezinho permanece relevante tanto pela população quanto pelas próprias entidades públicas, que reconhecem por meio de lei que o torna patrono da arte santeira no Piauí, além do reconhecimento da arte santeira piauiense como patrimônio cultural do Brasil.

Palavras-chave: arte santeira; Mestre Dezinho; cultura; Piauí.

Abstract: The purpose of this text is to analyze three wooden sculptures created by Mestre Dezinho, which are among the earliest works to adorn the Church of Our Lady of Lourdes, located in Teresina, Piauí. The aim is not to delve into the artist's life, but rather to show how his artistic production influenced the culture of Piauí. Methodologically, in addition to the relevant literature, images of the artist's works were used to analyze these three pieces and relate them to broader aspects of society, as well as to the conditions that made their creation possible. Finally, it is understood that Mestre Dezinho's work remains relevant both to the general public and to public entities, which have recognized him by law as the patron of Piauí's religious sculpture tradition, in addition to recognizing Piauí's religious sculpture tradition as part of Brazil's cultural heritage.

Keywords: Religious Sculpture Art; Mestre Dezinho; Culture; Piauí.

1. Introdução

O Piauí é um estado localizado na região Nordeste do Brasil e possui uma vasta dimensão cultural. Dentre essas expressões, a arte santeira se destaca como um elemento importante, sobretudo pela forte religiosidade presente nesse estado^{1.)}. Nesse contexto, as esculturas santeiras são constituídas através da promoção de diversas atividades, como a produção de anjos, santos, oratórios, entalhes, figuras regionais e ex-votos^{2.)} nos mais diversos materiais, desde argila e gesso, principalmente as madeiras, como o cedro e a imburana.^{3.)}

Segundo Lopes (2014, p. 30): “a arte de fazer santos é uma prática religiosa e devocional desde o período colonial. No entanto, a partir da produção de Mestre Dezinho, surge uma escola de seguidores do seu estilo e os santos ganham uma expressão que tem marca na cultura piauiense”. A partir disso, observa-se que tais produções contribuem para o fortalecimento da fé, uma vez que as pessoas utilizam essas criações como forma de se conectarem com o divino.

^{1.)} Segundo Marreiros (2025), os indicadores demográficos referem que o Piauí possui cerca de 77,4% de pessoas católicas.

^{2.)} Trata-se de esculturas de partes isoladas dos corpos. Além disso, o artefato é “[...] usado em práticas mágico-religiosas ofertados a divindades, particularmente aos santos, em retribuição a graças ou benefícios recebidos” (Silva & Gontijo, 2010, p. 59).

^{3.)} A imburana é uma árvore que “pertencente à família Fabaceae, é popularmente conhecida como imburana de-cheiro, umburana-de-cheiro, cerejeira, cumaru (nordeste do Brasil), amburana, cumaru-das-caatingas (Sudeste do Brasil)” (Araújo & Dantas, 2018, p. 1).

Conforme apresentado pela autora, a arte santeira piauiense é constituída por escultores desde o período colonial, sendo Loreno Antônio da Cunha e Sebastião Mendes de Sousa os primeiros santeiros documentados. Porém, foi somente na década de 1970 que se destaca José Alves de Oliveira, conhecido popularmente como Mestre Dezinho, figura importante para o movimento de arte santeira, tendo influenciado outros nomes relevantes que transformaram a realidade desse tipo de arte no Piauí.^{4.)}

Ademais, “Mestre Dezinho teve obras expostas e premiadas em Milão e na Bienal de Arte Popular em Bratislava, em 1972; na mostra *Brasil Export*, em Bruxelas, em 1973; na Bienal Nacional de São Paulo, em 1974, entre outros eventos” (Silva & Gontijo, 2010, p. 55). Nesse sentido, cabe mencionar Albuquerque Júnior (2011) e sua perspectiva de nordeste como uma construção. Levando isso em consideração, há a necessidade de reconhecer as particularidades e as pluralidades desta região que em muitos âmbitos foi vista como uma região homogênea, ou seja, como se compartilhassem características únicas em todos os estados. Por essas razões, torna-se relevante refletir acerca da prática exercida por Mestre Dezinho, uma vez que o escultor fez de sua produção a materialidade de imagens de ex-votos, santos, anjos, entre outras.

Com base neste contexto, o presente texto tem como objetivo analisar três esculturas em madeira criadas por Mestre Dezinho que figuram entre as primeiras obras a compor a Igreja de Nossa Senhora de Lourdes: o Cristo, Nossa Senhora de Lourdes e Santa Bernadette.

Em relação às bibliografias, fundamentam-se em autores como Lopes (2014), Silva & Gontijo (2010), sobre a vida e obra do artista e em François (2006) sobre leitura de imagem. Além do dossiê elaborado pelo IPHAN (2022), para o reconhecimento da arte santeira em madeira do Piauí como Patrimônio Cultural do Brasil. Sendo assim, o intuito não é esmiuçar a vida do artista, mas sim apresentar como sua produção artística impactou a cultura piauiense.

Metodologicamente, foram utilizadas, além de bibliografias acerca da temática, imagens das obras de Mestre Dezinho, com o objetivo de analisar essas três produções e relacioná-las a aspectos mais amplos da sociedade, bem como as condições que lhe permitiram produzi-las. Para isso, o trabalho foi dividido, além desta introdução, em mais três seções. Na primeira seção, situam-se os primeiros passos de sua trajetória e as características que o influenciaram em sua produção artística; posteriormente, são apresentadas três obras e suas respectivas análises, e a seguir, as considerações finais elencam elementos de permanência destas dimensões na sociedade contemporânea, destacando a relevância da produção artística e seu impacto social.

^{4.)} Lopes (2014) destaca que a arte santeira pode ser dividida em dois grupos, “a escola Teresina de arte santeira, onde destacamos Mestre Dezinho, Mestre Expedito, Mestre Kim e Mestre Paquinha; e a escola Parnaíba de arte santeira, com destaque para Mestre Guilherme, Mestre Antônio Carlos, Mestre João Oliveira e Mestra Verônica Amorim” (Lopes, 2014, p. 13).

2. De Valença ao reconhecimento do santeiro: Mestre Dezinho

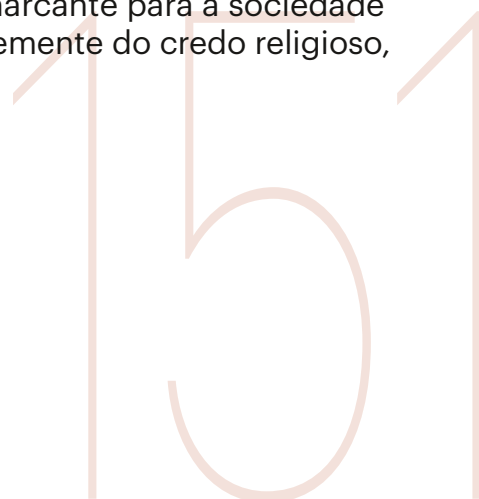
A cidade de Valença localiza-se a aproximadamente 215 km ao sul de Teresina com acesso principal pela via BR-316, no centro-norte do estado do Piauí. Foi nessa região que nasceu José Alves de Oliveira no dia 2 de março de 1916. Ainda criança, teve suas primeiras experiências com a madeira, pois seu pai, Aristides Alves de Oliveira, trabalhava como carpinteiro e lavrador; e sua mãe, Antônia Maria da Silva, trabalhava cuidando dos afazeres da casa. Com base na influência paterna, começou a fazer esculturas e exerceu outras atividades, tais como lavrador, marceneiro, comerciante, padeiro, além de criar peças que eram encomendadas por fiéis para pagar promessas, fazendo partes de corpos conhecidos como ex-votos (Dezinho, 1999).

Em 1961, ao sentir necessidade de criar melhores oportunidades para sua família, mudou-se de Valença para Teresina, capital do estado.

Ao chegar à capital, foi auxiliado por Eustáquio Portela Nunes, seu amigo e conterrâneo, pai do então prefeito de Teresina, Petrônio Portela Nunes (1925-1980), na obtenção de licença para abrir um estabelecimento comercial – o Bar Valenciano – e, pouco depois, no agraciamento de um posto público como vigia noturno da Praça da Vermelha (IPHAN, 2022, p. 55).

O êxodo rural é uma característica comum no Brasil, sobretudo pelo interesse em condições sociais e financeiras melhores, famílias se mudam para centros urbanos em busca de condições mais propícias ao emprego. Portanto, Mestre Dezinho se deslocou para a capital juntamente com sua família em busca de oportunidades (Silva & Gontijo, 2010). Sendo assim, em meados de 1969, foi convidado pelo pároco, Francisco das Chagas Carvalho, a fazer a escultura do Cristo crucificado para o altar da igreja que estava em construção com o auxílio da própria comunidade. A princípio, ele responde que não conseguiria “juntar peças”, fazer um corpo inteiro, pois até então ele fazia somente partes de corpos isolados que representavam os ex-votos. O resultado de sua produção foi recebido com entusiasmo pelo Padre Carvalho, pelo pintor Afrânio e pelo então arcebispo Dom Avelar Brandão Vilela (1912-1986) que autorizou a inclusão da imagem no altar-mor e o comparou ao renomado escultor mineiro Aleijadinho (Dezinho, 1999).

Após essa experiência na Igreja Nossa Senhora de Lourdes, foi convidado a fazer outros trabalhos que, posteriormente, foram tombados. Depois dessas criações de Mestre Dezinho, a Igreja em questão transformou-se também em ponto turístico, tornando-o conhecido para além da capital piauiense. Consolidou-se, assim, seu conhecimento e reconhecimento enquanto produtor da arte santeira no Piauí (Silva, 1998). Seguindo essa dinâmica, em 28 de julho de 2022 foi sancionada a Lei nº 7.832, pela então governadora Regina Sousa, que o torna patrono da arte santeira no estado (Piauí, 2022). Esse marco representa o reconhecimento de que o trabalho do artista é marcante para a sociedade piauiense, sobretudo se considerar que pessoas, independentemente do credo religioso, apreciam suas obras.



3. Significados e sentidos: as criações santeiras de Mestre Dezinho

No Brasil, as questões relacionadas aos patrimônios são geridas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), sendo a instituição federal responsável tanto pela preservação quanto pela difusão do patrimônio cultural nacional. Em relação à arte santeira, o IPHAN a define como:

[...] esculturas tridimensionais ou relevos talhados geralmente no cedro ou imburana com técnicas e ferramentas semelhantes, resultando em uma variedade de personagens sagradas e profanas que carregam referenciais visuais ligados ao agreste piauiense. Carnaúbas, bacuraus, mandacarus e tantos outros elementos figurativos regionais compõem a decoração de anjos, santos e pessoas comuns chamadas de “caboclos”, cuja procedência é reconhecível pelo tipo de estrutura e de acabamento das peças (IPHAN, 2022, p. 5).

Fundamentados neste aspecto, os produtores da arte santeira no Piauí destacam a natureza nativa, bem como as características das mulheres e homens que habitam em áreas com predominância de sol na maioria dos meses do ano e com escassez de água. Sendo assim,

[...] [considerando] as referências culturais da arte santeira piauiense, podemos dar início à compreensão do universo cultural de construção de sentidos que são constantemente ressignificados pelo grupo social em questão, caracterizando sua identidade. Esses significados determinam a dinâmica da realidade social e projetam as experiências vividas dos atores envolvidos em um processo de transmissão dos saberes culturais, através das técnicas corporais, para as novas gerações, do qual a arte santeira piauiense é bom exemplo (Silva & Gontijo, 2010, p. 56).

Seguindo esse mesmo raciocínio, Luria (1986) explica que essa relação entre significados e sentidos se caracteriza pelo significado que é constituído histórico e culturalmente e tem um núcleo permanente que favorece o entendimento comum a uma sociedade, ou seja, pode ser compartilhado por grupos sociais distintos, sem comprometer o entendimento; já o sentido é caracterizado por ter uma compreensão individual, partindo da singularidade de cada povo, expresso por cada cultura. Enquanto o primeiro pode ser compartilhado, o sentido precisa ser negociado no processo interativo com a realidade objetiva e subjetiva. Por isso, os significados e sentidos estão em uma eterna relação imbricada, um não existe isoladamente do outro.

Observando essa premissa, analisar trabalhos artísticos requer desvelar aspectos formais da construção e aspectos da leitura visual, tendo a inteireza da obra, considerando o contexto histórico-cultural da criação. Diante disso, entende-se que por meio da leitura de uma obra é possível compreender diversos elementos sociais, históricos e culturais, a partir das formas de produções e do recorte espacial e temporal nas quais elas estão inseridas. Tendo em vista estes pressupostos, são analisadas algumas obras de Mestre Dezinho, respeitando a semiótica plástica, ou seja,

[...] um aporte teórico para subsidiar a descrição do texto/obra e, conseqüentemente, propiciar meios de *apreciação*, leitura e análise: apreciação como fruição da obra, buscando sensibilizar-se com sua expressão; leitura como uma busca de reconhecimento, uma descrição preliminar; e, análise, como continuidade da leitura, num momento mais aprofundado, mais reflexivo, estabelecendo significação (François, 2006, p. 9).

Em outras palavras, as imagens selecionadas para este texto representam obras que foram construídas com determinado intuito e que são utilizadas como forma de manifestação da fé da população, sobretudo por apresentar a representação de figuras religiosas. Além disso, destacam-se por serem apreciadas, não somente por católicos, mas por pessoas que compreendem o valor e a relevância artística e cultural destas. Nesse sentido, reflete-se sobre como elas foram elaboradas e como os elementos organizacionais foram aplicados como forma de composição das imagens.

Na Figura 1, verifica-se Mestre Dezinho com seis de suas produções santeiras. A fotografia de Aureliano Müller torna-se importante ao representar o artista e suas produções no seu ateliê. Compreende-se que este é o local de criação e organização das ferramentas usadas para a retirada do excesso da madeira ao compor esculturas com volumes, transformando madeira em esculturas santeiras de valor inestimável para aqueles que compreendem a arte como representação e configuração do imaginário, tornando-as visíveis.



Figura 1: Mestre Dezinho com cinco esculturas concluídas e uma por finalizar
Fonte: Fotografia de Aureliano Müller

Dessa maneira, entende-se que os escultores são pessoas que adquirem habilidades e competências para transformar materiais comuns, como argila, gesso, arroz, plástico, vidro, madeira, dentre outros, em algo significativo. Além disso, deve-se evidenciar o uso das mãos neste tipo de produção artística. A mão é um órgão biológico e, concomitantemente, pode ser utilizada como ferramenta. Como explica Fischer (2007), essa relação impõe a necessidade de se pensar o que fazer com essas mãos, bem como suas funções e importância na evolução do homem como ser humanizado.

O ser pré-humano que se desenvolveu e se tornou humano só foi capaz de tal desenvolvimento porque possuía um órgão especial, a mão, com a qual podia apanhar e segurar objetos. A mão é o órgão essencial da cultura, o iniciador da humanização. Isso não quer dizer que tenha sido a mão sozinha que fez o homem (Fischer, 2007, p. 22).

Partindo dessa perspectiva, o escultor, ao usar suas mãos para criar imagens, faz uso de seu intelecto para interferir por meio de ferramentas. No caso específico dos trabalhos ilustrados na imagem, a base utilizada para produzir suas obras foi a madeira. Mestre Dezinho partiu da necessidade do Padre Carvalho de criar o Cristo crucificado para o altar-mor. O escultor teve dificuldade na produção, uma vez que ele produzia somente partes isoladas, que funcionavam como ex-votos para seus clientes. Entretanto, foi a partir dessa solicitação que ele aprimorou seus conhecimentos e cria um Cristo com características de caboclo, como foi denominado por Mesquita (1980).

O processo criativo é um trabalho árduo que necessita de tempo-espço, ferramentas e demais materiais para facilitar a execução, principalmente a madeira. O cedro é um material resistente que requer ferramentas afiadas, muitas vezes criadas pelo próprio escultor. Segundo Silva e Gontijo (2010, p. 62), algumas ferramentas utilizadas pelos santeiros piauienses são: enxó, serrote, para marcar os locais da “cabeça, do tronco, dos braços, saia, pés ou base. Após a definição dessas partes, é a vez das ferramentas para cortes mais leves, como o formão, que recebe pancadas de um porrete ou das próprias mãos para desbastar a peça”. Qualquer corte errado pode perder a peça inteira e, assim, comprometer o produto artístico final. Na sequência, o santeiro faz a medição da peça com a graminha,

[...] utiliza o lápis para desenhar na peça olhos, nariz, boca, orelhas, cabelos, mãos, pés calçados ou não, dedos, além da indumentária e seus detalhes temáticos, entre outros. Essas partes vão sendo cortadas com alternância de formões de todos os tamanhos, a faca amolada e pontiaguda, e um compasso para adequar proporções. Para fixar a peça enquanto realiza esses cortes e impedir seu movimento, o santeiro a prende com um grampo à mesa de trabalho (Silva & Gontijo, 2010, p. 62).

Para o prosseguimento da escultura, faz-se uso de espoque (ou poquecher), lixas de diferentes texturas, conforme a necessidade até a aplicação da cera de carnaúba. Os autores afirmam que, “segundo os santeiros, a opção por essa substância decorre do fato de ela nutrir a madeira e não a queimar, como faz o verniz. Após a cera, a escultura é lustrada para puxar o brilho” (Silva & Gontijo, 2010, pp. 62-63). Estas últimas etapas são normalmente feitas pelos aprendizes dos mestres, quando estes os possuem. Diante da compreensão das demandas necessárias para que as obras santeiras estejam finalizadas,

analisam-se as imagens criadas por Mestre Dezinho que compõem o acervo da Igreja Nossa Senhora de Lourdes, que ultrapassam a função litúrgica e devocional, assumindo também valores estéticos, históricos e patrimoniais, sendo registrada como parte do acervo artístico da Igreja (IPHAN, 2022).



Figura 2: Cristo, de Mestre Dezinho, em madeira. Altar-Mor da Igreja de Nossa Senhora de Lourdes, em Teresina, Piauí

Fonte: Fotografia de Letícia Rocha

Na Figura 2, observa-se a imagem do Cristo que tem “altura de 1,85 metros, largura de 1,45 metro e trinta centímetros de profundidade, estando fixada na cruz latina por dois pregos na parte posterior” (IPHAN, 2022, p. 45). A cruz é formada por duas madeiras em contraposição ao Cristo esculpido. Observa-se que a primeira é mais escura que a imagem principal, formando uma composição verticalizada. O corpo de Cristo é alongado e estilizado. Destacam-se os pés que estão posicionados de frente e não cruzados um sobre o outro, como a maioria das representações do Cristo na cruz. Observa-se o rosto entristecido de uma maneira não naturalista, ou seja, não se nota a necessidade de criar uma imagem anatomicamente fiel à realidade, o artista cria um Cristo a sua maneira. Sobre isso, o santeiro destaca que:

Comecei o trabalho com ardor e carinho; moldei os pés, a cintura, e ao tentar fazer a cara eu não sabia destacar a expressão de sofrimento e angústia. Também não sabia fazer os cabelos e a barba. Numa noite de sábado para domingo, sonhei que estava fazendo a expressão na cara de Cristo, e também a barba e o cabelo. Foi como se uma coisa sobrenatural se apoderasse de mim (Dezinho, 1999, p. 66).

Esse sonho desencadeou a expressão produzida, o rosto alongado, os olhos profundos e semicerrados juntamente com o nariz formam um “T”, criando a sensação de tristeza contida, pelo encurvamento das sobrancelhas, boca e bigode. Como se observa na escultura do Cristo, a cabeça forma um bloco com os cabelos, bigode e cavanhaque estilizados, pois as suas representações visuais simplificam as formas, cores e detalhes da realidade. Além disso, transmite caráter estético ligado à introspecção e à transcendência. Os braços abertos na horizontal foram esculpidos separadamente e montados depois, estabelecendo um contraponto compositivo à verticalidade do corpo, criando equilíbrio e estabilidade visual. As linhas verticais e horizontais, do corpo e da cruz, criam ritmo ao direcionar o olhar do espectador e intensifica o sentido de centralidade do Cristo.

Segundo Dondis (2015), os elementos visuais criam a sensação de direção, proporção e equilíbrio fundamentais na composição, proporcionando a organização da imagem e concebendo o simbólico; enquanto as pernas são formadas em um bloco, semi-separadas. A imagem como um todo é lisa, tendo somente texturas em altos-relevos no perizônio (ou tanga) que cobre o quadril; o peito, mãos e joelhos, bem como a cabeça.

Sob uma perspectiva semiótica plástica, a obra produz significados e sentidos a partir da relação entre luz, verticalidade e centralidade. A iluminação produz contraposição entre forma e fundo, destacando a cruz e o próprio Cristo representado. A leitura da imagem fundamenta-se na relação entre os elementos visuais utilizados em sua configuração e o repertório cultural do observador, permitindo que os elementos formais comuniquem significados simbólicos.

Em um primeiro momento, cria-se uma perplexidade por parte dos fiéis quanto à escultura, por conta da generalização da simbologia do representado, pois a “sentimentalidade religiosa ficou abalada, mas logo o povo se identificou com aquela expressão silenciosa e rígida de um Cristo Caboclo feito pelo Seu Dezinho” (Mesquita, 1980, p. 13).



Figura 3: Gruta composta das imagens de Nossa Senhora de Lourdes e Santa Bernadette, Mestre Dezinho, ambas em madeira, na Igreja de Nossa Senhora de Lourdes, Teresina, Piauí.

Fonte: Fotografia de Letícia Rocha.

As imagens apresentadas na Figura 3 são uma composição criada dentro da Igreja, formada por duas esculturas, Nossa Senhora de Lourdes e Santa Bernadette em uma gruta, compondo um conjunto escultórico que recria o local das aparições da mãe de Jesus por dezoito vezes à jovem Bernadette, na cidade de Lourdes na França, tendo o dia 11 de fevereiro de 1858 como data da primeira aparição na gruta de Massabielle (Chiron, 2002).

Essa organização artística situa-se ao lado esquerdo de quem adentra a Igreja: “Dezinho confecciona duas peças com posturas e tratamentos distintos. Um bloco de cedro foi usado para a talha da Virgem Maria, enquanto, para a da jovem Bernadette Soubirous, foram usados outros três” (IPHAN, 2022, p. 48). Esse conjunto possui uma iluminação interna de baixo para cima, técnica conhecida como *contra-plongée* ou luz contra-mergulho, que cria uma atmosfera de mistério, imponência e grandiosidade que evidencia as texturas criadas no drapeado da indumentária.



Figura 4: Representação de Nossa Senhora de Lourdes, de Mestre Dezinho.

Fonte: Fotografia de Letícia Rocha.

Na Figura 4, verifica-se a representação de Nossa Senhora de Lourdes. Do ponto de vista formal, o corpo é verticalizado, com volumes simplificados e organização geométrica, especialmente na região inferior, onde se observam sulcos verticais que formam o manto. A frontalidade é predominante, reforçando a relação direta com o alto e intensificando o caráter icônico da imagem. A cabeça e os braços formam um bloco em alto-relevo com texturas.

Um elemento em destaque na figura é o terço que está em seu antebraço direito e segue por seu corpo esguio e finaliza com uma cruz. O terço pertence ao universo simbólico, é um signo católico que as conecta ao divino com auxílio de Nossa Senhora. Esse detalhe

amplia o campo simbólico da escultura, conectando-a diretamente à narrativa. A expressão facial é introspectiva, com traços simplificados (estilizados) e olhar fixo, elementos que contribuem para a construção de uma atmosfera de espiritualidade e recolhimento.

As mãos postas como em oração, posicionadas junto ao peito, sinalizam devoção, submissão e intercessão. Esse gesto, recorrente na iconografia religiosa, reforça a conexão entre o humano e o divino, aproximando-se das esculturas mesopotâmicas, tanto pela composição em bloco, quanto pelas mãos juntas em prece. Abaixo do crucifixo do terço, observam-se os pés pequenos em comparação ao corpo, sendo que estão em alto-relevo com os dedos à mostra, aparentemente calçados ou com flores sobre eles, mas o calcanhar está imerso no bloco. O suporte abaixo dos pés da escultura é um pedestal, recurso usado por alguns escultores na representação de santos para simbolizar a veneração, admiração e ainda para destacá-la das demais imagens. O drapeado da vestimenta cria volume, predominantemente, no sentido vertical e algumas no sentido diagonal, incluindo a faixa.

Além disso, a imagem segue uma estilização própria do criador em que os elementos formais são associados e simplificados em uma síntese formal. A imagem de Nossa Senhora de Lourdes tem todas as características que permitem a sua decodificação, por conter todas as simbologias agregadas, como o terço, o manto e o véu. Por estar inserida na gruta, amplia a carga simbólica da obra, estabelecendo uma relação entre natureza, espiritualidade e memória religiosa.

A verticalidade da composição comunica ascensão e transcendência, enquanto as marcas das ferramentas usadas funcionam como a presença do artista e de seu gesto criador. A imagem comunica silêncio, permanência e contemplação, o que também pode ser observado na imagem da Figura 5.



Figura 5: Escultura de Santa Bernadette, de Mestre Dezinho.

Fonte: Fotografia de Letícia Rocha.

Na Figura 5, tem-se Santa Bernadete Soubirous (1844–1879), figura central da tradição católica associada às aparições marianas em Lourdes, França. Aqui esculpida por Mestre Dezinho em 1970, a obra revela uma síntese iconográfica da tradição religiosa e identidade cultural regional. Dezinho explica que ficou nervoso ao ver o Bispo Dom Avelar contemplando suas duas criações: “Eu fiquei bastante nervoso tentando imaginar o que ele estaria pensando sobre aquelas ‘caras de pau’ feito santos. Fiquei bastante aliviado quando ele me cumprimentou e me parabenizou, dizendo que eu era um escultor” (Dezinho, 1999, p. 67). Essa manifestação do sacerdote foi fundamental para o início da consolidação do santeiro que passou a ensinar seu processo criativo a aprendizes como o “José Joaquim (Kim), Raimundo Lima (Dim), Costinha e Barradas permaneceram fiéis ao ofício e também são chamados de mestres” (Silva & Gontijo, 2010, p. 59).

A posição desta imagem representa a fé da mulher católica. O caráter da posição do corpo de joelhos e com a vela na mão esquerda, cujo signo representa a luz ao iluminar o cenário de devoção e crenças. A mão direita está sobre o peito e reforça a ideia de oração, humildade e recolhimento espiritual. Além disso, sua posição expressa um sinal de respeito e/ou reverência à imagem da Mãe de Jesus. As sobrancelhas, nariz e o pescoço da Santa Bernadette são alongados e lembram características de obras de Modigliani, pintor e escultor italiano. Segundo o IPHAN:

O eixo do tronco do corpo se encontra ligeiramente inclinado para trás, enquanto o pescoço e a cabeça se dirigem para a frente. O semblante apresenta olhos amendoados, nariz afilado e lábios finamente escavados na horizontal, elementos que estão dispostos na parte mais frontal e plana da face. O restante da cabeça tem um volume acentuado em direção à parte posterior, coberta pelo entalhe de um véu (IPHAN, 2022, p. 48).

Os significados dos signos expressos na posição do corpo e da vela na mão remetem à realidade dos fiéis diante da devoção e externalização da fé. No plano do conteúdo, emergem valores associados à devoção, humildade, pureza e contemplação. A ausência de dramatização facial desloca o foco da narrativa para uma espiritualidade interiorizada. A figura em questão não comunica sofrimento ou êxtase, mas serenidade e silêncio.

Na parte de trás, observa-se um drapeado em camadas representado pelo véu, por mais três camadas e outras reentrâncias que formam as configurações da vestimenta. Além disso, há predominância de linhas horizontais, embora também estejam presentes linhas verticais e diagonais até uma abertura que mostra parte da perna e os sapatos.

O conjunto escultórico e o Cristo são imagens monocromáticas feitas em madeira, mas carregam em sua constituição valores éticos, estéticos, formais, iconográficos e cercados de semiologia plástica que coexistem significados e sentidos diversos. Aqui foram destacadas as concepções predominantemente do catolicismo. Entretanto, como já foi destacado, essas criações transcendem esse recorte, pois incorporam um imaginário de respeito, devoção e simbolismo que perpassa dimensões estéticas, culturais, históricas e humanas.

Dessa forma, percebe-se a multiplicidade de funções da arte santeira. Para os criadores, ela se configura como uma atividade de trabalho; para os consumidores, especialmente para os fiéis, adquire valor religioso; e, mesmo para aqueles que não compartilham dessa fé, permanece a relevância como manifestação artística, estética e histórica, o que evidencia a importância desse tipo de arte para a sociedade.

4. Considerações finais: a permanência da tradição no contemporâneo

No final de 2024, a arte santeira em madeira do Piauí foi reconhecida como Patrimônio Cultural do Brasil, confirmando a sua relevância nacional e a necessidade de preservação do conjunto de obras que compõem o seu acervo. Tal relevância deve-se ao fato de Mestre Dezinho permanecer sendo estudado, pesquisado e suas obras continuarem alvo de interesse e admiração. Conforme foi destacado, a Igreja Nossa Senhora de Lourdes tornou-se não somente um espaço de encontro entre as pessoas e o divino, por meio das atividades religiosas, mas além disso, tornou-se um ponto turístico, um museu de entrada franca tanto para os moradores da capital quanto para os residentes de outras cidades e países.

Destacou-se também que suas obras foram para lugares que o artista não esteve presente, tornando-o conhecido por pessoas de diferentes culturas. Ou seja, um elemento que mostra que as obras artísticas ganham conotações que vão além da própria trajetória do criador, percorrendo caminhos e causando impactos em diversos outros contextos. Por meio do uso das mãos, Mestre Dezinho apresentou àqueles que tiveram contato com suas produções aspectos significativos de algumas áreas da região Nordeste. Considera-se aqui a pluralidade e heterogeneidade desta região, bem como a religiosidade e as crenças que fortalecem a fé desses homens e mulheres que acreditam no divino.

Os significados presentes nas criações de arte santeira evidenciam que a fé, em muitos contextos, necessita de materialidade para se expressar, possibilitando múltiplas leituras e interpretações de suas produções escultóricas, que podem ser utilizadas tanto como manifestação de fé, como de influência artística. Nesse sentido, destacam-se aprendizes que tiveram Mestre Dezinho como referência e que, posteriormente, desenvolveram suas próprias formas de criação. Por isso, identifica-se a necessidade de novas pesquisas voltadas ao registro e à valorização dos santeiros que descendem desse e de outros artistas da arte santeira piauiense. Soma-se também a importância de investigações sobre as relações entre a arte, o artesanato e os desdobramentos no meio social, dimensão que pode ser ainda mais explorada.

Ressalta-se também que os artistas precisam de apoio para superar os atravessadores, ou seja, aqueles que mediam a comercialização, conectando as obras prontas aos compradores, favorecendo-se e superfaturando-as, ganhando mais que o próprio criador. Mesmo com essa realidade, o artista em questão se fez potência da força do povo nordestino e de seus fazeres e dizeres. Por fim, entende-se que a obra de Mestre Dezinho continua relevante e reconhecida tanto por parte da população, quanto pelas entidades públicas, que, por meio de lei, o instituíram como patrono da arte santeira no estado, bem como promoveram a arte santeira piauiense como patrimônio cultural do Brasil.

Agradecimentos

Os autores agradecem a Paula Guerra e Sofia Sousa pela generosa possibilidade de integrar esta publicação.

Financiamento

Este trabalho dialoga parcialmente com as pesquisas desenvolvidas por Gabriel Rocha da Silva no âmbito de seu doutorado e estágio de doutorado sanduíche, financiados pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Referências

- Araújo, M. N. & Dantas, B. F. (2018). Umburana-de-cheiro *Amburana cearensis* (Allemão) A. C. S. *Nota Técnica nº 9*, 2018. <https://www.embrapa.br/busca-de-publicacoes/-/publicacao/1139647/umburana-de-cheiro-amburana-cearensis-allemao-a-c-sm>.
- Chiron, Y. (2002). *Os milagres de Lourdes*. Edições Loyola.
- Dezinho, M. (1999). *Minha Vida*. Prodart.
- Dondis, D. A. (2015). *Sintaxe da linguagem visual*. 3. ed. Martins Fontes.
- Fischer, E. (2007). *A necessidade da arte*. 9. ed. LTC.
- François, M. R. (2006). *Ciranda de arte: leitura de textos/obras tridimensionais da artista Katsuko Nakano* (Tese de doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- IPHAN. (2022). *Dossiê para o reconhecimento da arte santeira em madeira do Piauí e da Igreja Nossa Senhora de Lourdes e acervo*. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. https://bcr.iphan.gov.br/wp-content/uploads/taianacan-items/65968/104128/SEI_01450.004866_2008_10.pdf.
- Júnior, D. M. A. (2011) *A invenção do nordeste e outras artes*. 5. ed. Cortez. https://konektacommerce.nyc3.cdn.digitaloceanspaces.com/TEXT_SAMPLE_CONTENT/invencao-do-nordeste-a-89251-1.pdf.
- Lopes, K. R. (2014). *Arte santeira do Piauí: entalhando imaginários*. (Dissertação de mestrado). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. <https://bibliotecadigital-web.iphan.gov.br/server/api/core/bitstreams/e9cad87e-7cd6-4b26-8e1d-b6e8b2758ae2/content>.
- Luria, A. R. (1986). *Pensamento e linguagem: as últimas conferências de Luria*. Artes Médicas.
- Marreiros, L. (2025). *Piauí é o estado com a maior proporção de católicos do país e a menor de evangélicos*, diz IBGE. G1 Piauí. <https://g1.globo.com/pi/piaui/noticia/2025/06/06/piaui-e-o-estado-com-a-maior-proporcao-de-catolicos-do-pais-e-a-menor-de-evangelicos-diz-ibge.ghtml>.

Mesquita, A. M. V. (1980). *Arte Santeira do Piauí*. MEC/ SEAC/ FUNARTE.

Piauí. (2022, 28 de junho). Lei nº 7.832. Declara José Alves de Oliveira, conhecido como Mestre Dezinho, Patrono da Arte Santeira no Estado do Piauí. *Diário Oficial*. <http://www.diariooficial.pi.gov.br/diario.php?dia=20220628>.

Silva, D. O. & Gontijo, F. (2010). A arte santeira no e do Piauí. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares. *Rio de Janeiro*, 7(1), 51-64. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/tecap/article/view/12049>.

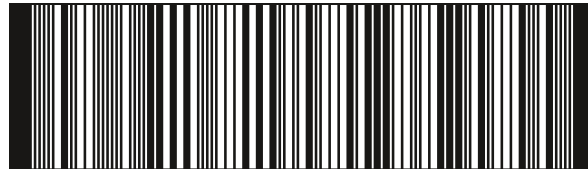
Silva, A. C. (1998). *Mestre Dezinho de Valença do Piauí*. Fundação Cultural Monsenhor Chaves.



Willians
Alves da
SILVA



[B2025-[P.6/S.S]]



Teresinha de
Jesus
Mesquita
QUEIROZ



Universidade Federal do Piauí,
Brasil, williansalves@ufpi.edu.br

Universidade Federal do Piauí,
Brasil, teresinhaqueiroz@bol.com.br



**UM DIÁRIO EXTRAVAGANTE: “EU SOU AFONSO
HENRIQUES DE LIMA BARRETO”**



**AN EXTRAVAGANT DIARY: “I AM AFONSO HENRIQUES
DE LIMA BARRETO”**

Resumo: O presente estudo apropria-se, historicamente, da vida e da obra do escritor brasileiro Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922). O trabalho debruça-se especificamente sobre a escrita íntima de Lima Barreto, adotando, para tanto, toda a constelação conceitual que permite, no campo da história, enfrentar o problema da “escrita de si”. O tempo estudado contempla o recorte temporal situado entre os anos de 1903 e 1922. A vida e a obra do autor em estudo, neste caso, serão historicamente analisadas no sentido de – para o caso específico de Lima Barreto – investigar o processo de “construção do eu”, possibilitando novas chaves interpretativas sobre o literato e a sua escrita particular. Empiricamente o trabalho se embasa em diários, correspondências (ativa e passiva), e publicações de crônicas, além da crítica literária que permita pensar a recepção social da obra de Lima Barreto.

Palavras-chave: História; Lima Barreto; escrita de si; Primeira República.

Abstract: This study provides a historical examination of the life and work of Brazilian writer Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922). The work focuses specifically on Lima Barreto’s personal writings, drawing upon the full conceptual framework that enables historians to address the issue of “self-writing.” The period under study spans the years 1903 to 1922. The life and work of the author in question are historically examined in order to – in the specific case of Lima Barreto – investigate the process of “self-construction,” thereby offering new interpretive frameworks for understanding the writer and his particular style of writing. Empirically, the study is based on diaries, correspondence (incoming and outgoing), and published chronicles, as well as literary criticism that allows for an examination of the social reception of Lima Barreto’s work.

Keywords: History; Lima Barreto; Self-Writing; First Republic.

1. O Diário Íntimo de Lima Barreto

Na entrada do ano de 1903, lê-se no *Diário Íntimo* do literato Lima Barreto (1956): “Eu sou Afonso Henriques de Lima Barreto. Tenho vinte e dois anos. Sou filho legítimo de João Henriques de Lima Barreto. Fui aluno da Escola Politécnica. No futuro, escreverei a História da Escravidão Negra no Brasil e sua influência na nossa nacionalidade”. (Barbosa, 1956, p. 33). O título do fragmento já denunciava um pouco do temperamento de Lima em 1903, “Um Diário Extravagante”. Também é interessante observar o termo “filho legítimo” presente no trecho. Por que precisou ser dito? Aparentemente, a questão não provocou a inquietação dos biógrafos de Lima Barreto.¹⁾ O ponto é: João Henriques de Lima Barreto teve filhos ilegítimos? A resposta é não, segundo a documentação que se tem acesso. Até onde se sabe, João Henriques possuía apenas quatro filhos com Amália Augusta de Lima Barreto, todos dentro da legalidade do casamento.

A questão pode ou não estar inteiramente resolvida, carecendo de novas investigações, ou pode ser apenas um simples jogo de palavras usado de forma despretensiosa por Lima: “filho legítimo”. O perigoso é para o historiador considerar as palavras como despretensiosas. Para nós, com base na documentação a que temos acesso, e com o cuidado de não inventar dados históricos, Lima Barreto parece reafirmar simbolicamente

¹⁾ Nenhuma informação a respeito do assunto nas obras *A Vida de Lima Barreto* (1952), de Francisco de Assis Barbosa, e *Lima Barreto: triste visionário* (2017), de Lília Moritz Schwarcz.

a sua qualidade de filho verdadeiro dentro de um espaço doméstico caótico – considerando que habitavam em sua casa, além dos irmãos Carlindo e Eliezer, da irmã Evangelina, do velho Manuel de Oliveira, do pai João e da agregada Prisciliana, os três filhos desta última, referida pelo escritor como a “companheira de seu pai”.

Prisciliana e sua prole figuram como um dos desgostos diários de Lima: “A Prisciliana e filhos, aquilo de sempre. Sem a distinção da cultura nossa, sem o refinamento que já conhecíamos, veio em parte talvez prender o desenvolvimento superior dos meus. Só eu escapo!” (Barreto, 1956), segreda Lima, em janeiro de 1904. É esse sentimento de “cultura superior” que faz Lima Barreto odiar todos aqueles que não compartilham de tal refinamento. Prisciliana e os seus filhos são, aos olhos do literato, uma mancha familiar; mãe e prole prejudicam o “desenvolvimento superior” da casa. E mais ainda, apenas Lima era imune à dita praga; sua armadura intelectual era impermeável. Com outras doses de sarcasmo e acidez, o romancista continua a desenvolver o ferrão da sua escrita, dessa vez dirigindo-se à Paulina, uma das filhas de Prisciliana: “[...] a tal Paulina, que é uma vulgar mulatinha, muito estúpida, cheia de farofas de beleza e de presunção [...]” (Barreto, 1956, p. 75-76). E acrescenta, prosseguindo com o despejar do seu ódio nas outras páginas do diário: “A tal Paulina é vulgar, chata como um percevejo” (Barreto, 1956, p. 75-76).

Os infortúnios e destemperos continuam, e os aborrecimentos parecem se renovar na vida de Lima Barreto. O literato é devorado diariamente, tendo que se regenerar no dia seguinte, pela força do marasmo e do arrastar cotidiano. É como o fígado de Prometeu²⁾, que uma águia (ou abutre) devorava para, durante a noite, restaurar-se e ser destruído novamente no dia seguinte: “O cão volátil, a águia sanguessuga do Cronida, arrancará um naco do teu corpo, conviva sem convite, dia a dia. No cardápio, roído, o negro fígado. Não esperes o fim do sofrimento [...]” (Ésquilo, 2023, p. 109 e 111). A força misteriosa que se chama destino parece também ter-se declarado inimiga do literato, conspirando assiduamente contra ele. Para quem acredita em má sorte, o escritor acumula uma série de presságios. Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu em uma sexta-feira treze: treze de março de 1881. O menino veio ao mundo no mesmo dia em que se comemora o dia de Nossa Senhora dos Mártires, embora tivesse como protetora na hora do batismo Nossa Senhora da Glória, santa católica de quem Lima Barreto se tornou devoto (Barreto, 1956, p. 18).

A doença mental de João Henriques também frustra e angustia Lima Barreto, ter em casa a presença do genitor em declínio e desprovido das suas faculdades mentais, aquele que já foi a sua referência intelectual, intensifica no escritor a certeza de má sorte e a intuição de iminentes desgraças. O que Lima aspira é o intelecto, são as conversas regadas por livros e autores, são as paixões artísticas e literárias. Lima deseja um mundo inspirado por Cervantes, Dante, Balzac, Anatole France: “Conversamos amistosamente e inteligentemente” (Barreto, 1956, p. 91), registra o literato satisfatoriamente a respeito de conversas intelectuais que, vez ou outra, mantinha com alguns poucos conhecidos.

²⁾ “Novamente o filho de Jápeto entrou em ação: roubou uma centelha do fogo celeste, privilégio de Zeus, ocultou-a na haste de uma fécula e a trouxe à terra, “reanimando” os homens. O Olímpico resolveu punir exemplarmente os homens e a seu benfeitor. Contra os primeiros imaginou perdê-los para sempre por meio de uma mulher, a irresistível Pandora [...], e contra o segundo a punição foi tremenda. Consoante a Teogonia (521-534), Prometeu foi acorrentado com grilhões inextrincáveis no meio de uma coluna. Uma águia enviada por Zeus lhe devorava durante o dia o fígado, que voltava a crescer à noite” (Brandão, 2015, p. 175-176).

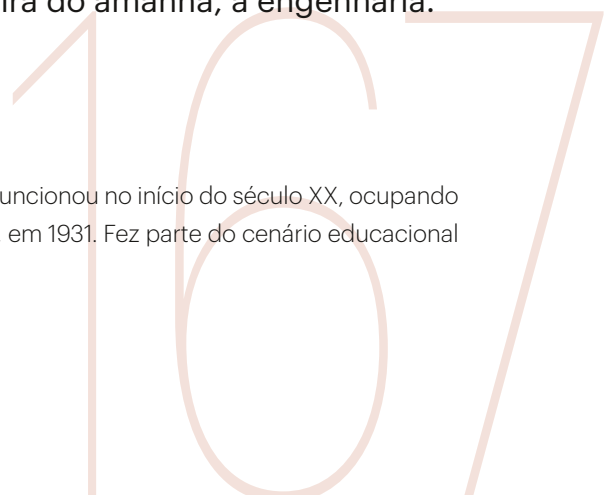
O que encontra, por outro lado, na inconstante linha de seu destino, é o inverso. Depara-se com o estado morno e esqualido de um lar quebrado e anômalo: “A minha casa me aborrece. O meu pai delira constantemente e o seu delírio tem a ironia dos loucos de Shakespeare” (Barreto, 1956, p. 171). Material para uma boa investigação: qual louco das peças de William Shakespeare, na percepção de Lima, comunga com as imprecisões psíquicas de João Henriques: Hamlet, Ofélia, *Macbeth*, Lady *Macbeth* ou o Rei Lear? Citando o mesmo Shakespeare, a vida de Lima é como a pátria de Malcom, da tragédia *Macbeth*: “se afunda na opressão [...] geme e sangra, recebendo a cada dia novos golpes e feridas” (Shakespeare, 2016, p. 103). A desgraça, como não poderia deixar de ser em Lima, transformava-se em refinamento literário. Até mesmo a irmã e toda a “sua gente” são motivos para agravar os infortúnios do escritor: “Há em minha gente tôda uma tendência baixa, vulgar, sórdida [...]. Minha irmã, esquecida que, como mulata que se quer salvar [...], se atira ou se quer atirar a tôda espécie de namoros” (Barreto, 1956, p. 76). Ainda sobre os irmãos, confessa Lima em 20 de abril de 1914: “Meus irmãos, egoístas como êles, queriam que eu lhes desse tudo o que ganho e me curvasse à Secretaria da Guerra” (Barreto, 1956, p. 76).

Com a loucura do pai e o consequente vazio deixado pela figura do “homem provedor”, os irmãos de Lima viram no primogênito a continuidade dos papéis e responsabilidades da casa. Eles desejavam a inteira dedicação do escritor ao serviço público, como uma forma de assegurar a estabilidade financeira diante do caos familiar. Era a única segurança que colocava em ordem, à primeira vista, o estado desordenado daquele lar. Mesmo Lima Barreto foi forçado a reconhecer a urgência. O literato havia sido jogado em uma maré de circunstâncias sem controle; suas específicas condições econômicas, sociais e familiares obrigaram-no a abandonar a construção lenta de um futuro promissor e literário. Surgia, desse modo, um novo destino: fazia-se necessária a dedicação total no preparo de concursos. Era como se assassinassem o pouco de seus sonhos que ainda se mantinha de pé.

1.1. Lima Barreto e a Escola Politécnica

Antes que se investigue a vida de Lima Barreto em uma rotina desgastante na Secretaria da Guerra, é de fundamental importância que se perscrute a trajetória escolar do literato – uma forma de compreender com olhar mais ampliado os seus projetos de futuro. Após cursar o Liceu Popular Niteroiense,^{3.)} Lima Barreto precisava enfrentar as bancas dos exames preparatórios. Em seguida, era necessário ingressar no curso superior, fazendo-se “doutor, com pergaminho e anel de grau” (Barbosa, 1981, p. 59). Segundo o biógrafo Francisco de Assis Barbosa (1981), João Henriques queria ver Afonso formado, projetando no filho o seu próprio sonho de adolescência. Parecia ter desenhado o destino de Lima Barreto: o rapaz seria engenheiro. O século em que João Henriques e Afonso Henriques viveram fala-nos muito sobre as suas expectativas e perspectivas de futuro. O mundo do século XIX parecia abrir as portas para a promissora carreira do amanhã, a engenharia.

^{3.)} O Liceu Popular de Niterói, no Rio de Janeiro, foi uma instituição de ensino que funcionou no início do século XX, ocupando o prédio histórico na Praça da República, antes da criação do Liceu Nilo Peçanha, em 1931. Fez parte do cenário educacional da cidade, coexistindo com outras instituições, como o Liceu de Humanidades.



No panteão dos construtores figuravam nomes reconhecidos, como os de André Rebouças, Barão de Mauá, Pereira Passos, Guilherme Schüch (Barão de Capanema), Francisco Bicalho; os polímatas da Revolução Industrial completavam esse quadro, a exemplo dos ingleses George Stephenson e Isambard Kingdom Brunel, e do francês Gustave Eiffel. Em meados do século XIX, num contexto de difusão de valores e ideias modernizadoras, principalmente inglesas, preconizados por tipos sociais, os valores aristocráticos e liberais despontavam como principais elementos inovadores: os oficiais militares, os engenheiros e os industriais (aliados depois com profissionais liberais formados nas academias tradicionais de Direito e Medicina) seriam obrigados, pelo seu contato constante com a vida urbana, a adotar os novos valores das cidades e os novos valores vindos da Europa (Trindade, 2004, p. 24). Estas mesmas ideias de progresso seriam usadas, sobretudo, para combater a ordem vigente, inclusive a escravidão, atacada por importantes industriais (Trindade, 2004, p. 25).

No Brasil Imperial, a segunda metade do século XIX acelerou significativas mudanças de cunho social, econômico e industrial: o fim do tráfico de escravos (1850), a abolição da escravidão (1888), o início da implantação do sistema ferroviário (1852) foram algumas delas. Junto às iniciativas políticas e de infraestrutura, a criação de novas instituições, que posteriormente se transformaram em associações científicas, contribuiu para explorar a natureza e lançar as bases do país, visando o progresso. A nação começava a se firmar diante dos avanços da modernidade. Mudanças no sistema de transportes (ferrovias) e a generalização do uso de navios a vapor aconteceram simultaneamente ao crescimento da demanda do café no mercado internacional, impulsionando a especialização da produção e o comércio interno.

Para pôr em prática os empreendimentos da modernidade, os engenheiros foram solicitados para trabalhar em obras de infraestrutura, como as novas vias férreas, o reaparelhamento dos portos, a construção de novas estradas, a ampliação da malha urbana. Aos poucos, os cursos de engenharia iam se modificando no intuito de preparar mão de obra qualificada; engenheiros estrangeiros e nacionais foram contratados para levantamento de dados e apresentação e execução dos projetos. Dessa forma, a engenharia durante o “longo século XIX”⁴⁾ ganhou ressonância por meio de obras que promoviam o progresso da nação. As melhorias mostravam-se necessárias para a construção de um novo mundo que se apresentava, e com esse novo projeto surgiam novas dinâmicas sociais, novos comportamentos, novas subjetividades, novos valores. Na experiência histórica do Brasil, a imagem do Imperador D. Pedro II foi associada nesse período à realização de obras públicas para a promoção da civilização e do progresso material da nação (Costa, Queiroz e Silva, 2021, p. 37).

Para além das projeções e desejos de João Henriques, o próprio Lima Barreto já interiorizava em seu futuro um percurso de excelência pelas ciências exatas, desejando uma carreira de sucesso na engenharia. Não é à toa que em uma correspondência do dia 26 de outubro de 1916, destinada a Murilo de Araújo, o literato confessasse a pretensão de evitar as “coisas que tocassem em amor, em arte e emoção” (Barreto, 1956, p. 275).

⁴⁾ Conceito usado pelo historiador marxista britânico Eric J. Hobsbawm, em sua trilogia “As Eras”: *A Era das Revoluções* (1962), *A Era do Capital* (1975) e *A Era dos Impérios* (1987).

Lima, àquela época, desejava ser “um homem enérgico, inacessível a tudo isto, engenheiro, talvez, a construir pontes, máquinas, cais ou coisas semelhantes” (Barreto, 1956, p. 275). Para isso era preciso uma boa formação técnica, naquela época havia certa dificuldade de se manter a formação de civis e militares em uma mesma escola. O Brasil, que passava por um processo de crescimento social, enfrentava sérias reclamações sobre a Escola Militar.⁵⁾ Existia uma dificuldade para manter a formação científica e militar em um mesmo estabelecimento de ensino, em função da tendência pelo ensino científico mais aprofundado. Esse novo quadro favoreceu a demanda por engenheiros e técnicos de vários formatos, acentuando-se a necessidade de separação entre as áreas civil e militar. No ano de 1858, a separação foi concretizada com a criação da Escola Central e da Escola da Praia Vermelha no Rio de Janeiro; ambas sob o gerenciamento do Ministério da Guerra.

A Escola Central objetivava o ensino das ciências matemáticas e físicas, assim como as doutrinas próprias da Engenharia Civil. Era constituída de dois cursos, sendo o fundamental de quatro anos, e o suplemento de Engenharia Civil de dois anos; o ensino militar passou a ser ministrado na Escola de Aplicação do Exército. Segundo Costa, Queiroz e Silva (2021), a Escola Central buscava atender às necessidades do país, voltando-se para a expansão e a modernização. No entanto, apesar de tais avanços, a instituição carecia ainda de uma separação definitiva entre o ensino militar e o ensino civil. Foi somente em 1873, com a Lei n.º 2.116, que a Escola Central alcançou independência definitiva, transferindo o controle para o Ministério do Império. Por conseguinte, a Escola Politécnica – nome inspirado no modelo de escola existente em Paris – foi criada pelo decreto de 25 de abril de 1874, em solicitação do Ministro da Guerra Visconde do Rio Branco. Sustenta-se a necessidade de concentrar os estudos militares em uma só escola e a conveniência de se libertar os estudos de engenharia civil das contingências e imposições militares. Nesse mesmo ano de 1874, a Escola Politécnica voltou-se para o estudo exclusivo da engenharia civil, passando os estudos da engenharia militar para a Escola da Praia Vermelha (Costa, Queiroz e Silva, 2021, pp. 39-40). É na Escola Politécnica que Lima Barreto vai dar início aos seus estudos no ensino superior.

Prosseguindo com a trajetória acadêmica do literato, após completar quatorze anos, Lima Barreto prestou os primeiros exames no Ginásio Nacional, nome que os “republicanos, nos ardores iniciais do novo regime, decidiram crismar o Imperial Colégio D. Pedro II” (Barbosa, 1981, p. 59). Em janeiro de 1895, Lima Barreto prestou os exames de Português e em agosto o de Francês; enquanto isso, preparava-se para as demais disciplinas estudando em casa com o pai. É por esses anos que a pregação positivista começa a ganhar corpo pelo Brasil, provocando em Lima debates acalorados com os colegas⁶⁾. Não será difícil determinar o ano em que Lima Barreto se contagiou com o sarampo positivista

⁵⁾ A Escola Militar da Praia Vermelha (1858–1904), no Rio de Janeiro, foi um influente centro de formação de oficiais do Exército Brasileiro e engenheiros. Conhecida como “Tabernáculo da Ciência”, formou a elite intelectual e técnica do país, destacando-se pela alta politização dos seus cadetes. Foi encerrada em 1904 após revoltas políticas.

⁶⁾ De acordo com Francisco de Assis Barbosa, Lima Barreto discutia o positivismo com os colegas, a exemplo das conversas do literato com Carlos Costa. Segundo o biógrafo, é provável que Lima tenha frequentado a capelinha do Apostolado Positivista, na Rua Benjamin Constant, à época em que o escritor morava nas pensões juntamente com outros estudantes (Barbosa, 1981, pp. 60-61).

(Barbosa, 1981, p. 61): “aí pelos quinze anos e mesmo antes”, afirma o escritor, “não tinha a mínima preocupação literária: havia até abandonado o meu Júlio Verne e todo eu era seduzido para o positivismo e cousas correlatas” (Barreto, citado por Resende, 2017, p. 266). No ano de 1897, Lima Barreto prestou os exames para a Escola Politécnica – Desenho Geométrico Elementar, Álgebra, Geometria, Trigonometria e Álgebra Superior –, matriculando-se, por fim, no curso geral de engenharia civil. Em março de 1897, Afonso Henriques de Lima Barreto, com seus quinze anos de idade, estava matriculado como estudante na Escola Politécnica. A instituição estava situada no Largo de São Francisco, centro do Rio de Janeiro e, à época, ostentava uma estátua de José Bonifácio junto com um pequeno jardim rodeado de quiosques. No mesmo período em que frequentava a Escola Politécnica, Lima intercalava a sua vida de estudante entre as análises de cálculo e os frenéticos estudos de filosofia, devorando os livros que encontrava na Biblioteca Nacional.

O tempo e a indisposição de Lima Barreto para as ciências exatas logo se revelaram, evidenciando a inaptidão do literato para a engenharia, o que, por sua vez, acabou por gerar uma série de reprovações no seu histórico acadêmico. O primeiro ano do Curso Geral na Escola Politécnica era formado pelas cadeiras Geometria Analítica, Cálculo Diferencial e Integral, Geometria Descritiva, Física Experimental e Meteorologia. Lima não completou o primeiro ano e requereu uma nova matrícula pagando um valor de cinquenta mil-réis (Barbosa, 1981, p. 75). Em 15 de fevereiro de 1899, fez novo requerimento para o exame das matérias que lhe faltavam completar, Cálculo e Geometria Experimental. Mas só conseguiu ser aprovado na segunda disciplina; cálculo era a única matéria que faltava para integrar o ano. Por meio de uma nova solicitação datada de 15 de outubro de 1899, fica evidente que Lima havia reprovado mais uma vez na disciplina; em 15 de fevereiro de 1900 o fracasso continua a assombrá-lo: era a sua terceira retenção em Cálculo. Segundo afirma Barbosa (1981), Lima não era um exemplo de estudante e ia pouco às aulas: “estava na Escola para satisfazer ao pai, que o queria doutor, com anel de grau e pergaminho” (Barbosa, 1981, p. 76).

Lima Barreto era incapaz de dedicar-se àquilo que não lhe inspirava o espírito. Como é indicado pelo seu diário íntimo, o literato empregava todo o seu talento e esforço a outros tipos de livros, passando horas debruçado em autores de grande envergadura, como Kant, Spencer, Condillac, Comte, Condorcet, Le Bon, por exemplo.⁷⁾ Lima possuía talento e inclinação para investigar as fragilidades do homem, suas vicissitudes, seus pensamentos e ideias; queria ser conhecedor do coração e das vaidades humanas. Em 1903, o escritor anota nas páginas do diário um “Curso de filosofia feito por Afonso Henriques de Lima Barreto para Afonso Henriques de Lima Barreto, segundo artigos de *La Grande Encyclopédie Française du Siècle XIXème*” (Barreto, 1956, p. 171). No programa elaborado pelo autor, o curso obedecia à lógica da história do pensamento filosófico, “devendo cada época ser representada pela opinião dos seus mais notáveis filósofos” (Barreto, 1956, p. 35). O grande objetivo do programa era estabelecer a ligação dos pensamentos, “as suas modificações e o que se eliminou de um e porque essa eliminação foi feita, assim como as reações da ciência e da arte” (Barreto, 1956, p. 35).

⁷⁾ Em novembro de 1901, num esforço surpreendente, Lima Barreto consegue passar não apenas em Cálculo, como em todas as matérias do segundo ano, com exceção de Mecânica Racional. “Não contava decerto com esta reprovação. Confiando demais na própria inteligência, vivia lendo filosofia na biblioteca da Escola e, na hora do exame, não tinha as questões na ponta da língua” (Barbosa, 1981, p. 77).

Os anos se passaram e a vida de Lima Barreto foi sedimentando camadas de grandes infortúnios. Com a loucura do pai, o escritor, que era o filho mais velho, assumiu a chefia da casa, arcando com a responsabilidade de cuidar do pai enfermo, de alimentar e vestir os irmãos e os agregados da família. Depois de todas as dificuldades e complicações burocráticas, João Henriques obteve a sua aposentadoria da Colônia dos Alienados pelo decreto de 2 de março de 1903; após o deferimento, outras papeladas e trâmites administrativos esgotariam ainda a vida da família Lima Barreto. Como um retrato do funcionalismo público no Brasil do começo do século XX, a aposentadoria de João Henriques demorou a ser liquidada. O decreto fora assinado em março pelo Presidente da República Rodrigues Alves, no entanto, foi somente em 12 de julho que lhe foi expedido o título de aposentado (Barbosa, 1981, p. 110). Mediante o peso da responsabilidade familiar, dos desgastes com a aposentadoria do pai, das péssimas notas nas disciplinas de cálculo e da repentina loucura de João Henriques, Lima Barreto deixou de frequentar a Escola Politécnica, abandonando o sonho de se tornar “doutor”.

A preocupação do literato concentrou-se em um novo desafio: alcançar um posto seguro para salvar a casa ameaçada de afogar-se numa completa miséria. Lima Barreto entendia o peso daquela situação, assim como compreendia a realidade das suas condições sociais e econômicas em um Brasil que pouco se importava com loucos, desempregados, pobres e negros: “Eu fico só, só com os meus irmãos e o meu orgulho e as minhas falhas” (Barreto, 1956, p. 136), relata o escritor em 16 de julho de 1908. E também: “Estou com vinte e sete anos, tendo feito uma porção de bobagens, sem saber positivamente nada [...]; sem dinheiro, sem família, carregado de dificuldades e responsabilidades” (Barreto, 1956, p. 135), confessa em seu diário. Provavelmente foi nesse momento que Lima Barreto iniciou a sua triste rota em direção aos vapores do álcool, como uma medida para se anestesiar nos labirintos do desespero. É curioso observar que o Lima Barreto de 1903 jamais pensaria em tomar tais rumos, uma vez que anotara em seu diário, em formato de decálogo, o trecho “Não beber excesso de coisa alguma” (Barreto, 1956, p. 33). Juntamente à autoprecaução se encontrava mais uma observação da mesma natureza exortativa: “Não ser mais aluno da Escola Politécnica” (Barreto, 1956, p. 33). Preocupava ao escritor o exemplo de João Henriques, atribuindo, talvez, ao alcoolismo a insânia em que vivia mergulhado o pai (Barbosa, 1981, p. 113).

Indo na direção oposta a tudo o que havia planejado para si, Lima Barreto atinou-se a prestar o concurso de amanuense para a Diretoria do Expediente da Secretaria da Guerra a fim de tornar-se funcionário público. Havia apenas uma vaga e as provas naquele tempo obedeciam às disciplinas de Português, Francês, Inglês, Aritmética, Álgebra, Geometria, Geografia, História, Direito, Redação Oficial e Caligrafia. Lima enfrentou durante oito dias a banca examinadora, presidida pelo diretor da Secretária, o Barão de Itaipu (Barbosa, 1981, p. 114). O escritor não conseguiu a aprovação, e tudo indica que foi devido à sua caligrafia ilegível, uma qualidade imprescindível que os examinadores não deixaram de observar, tendo em vista que o trabalho de amanuense exige uma destreza em matéria de textos e correspondências escritas à mão. As missivas de Lima Barreto comprovam a sua péssima letra, sendo, inclusive, motivo para reclamações futuras dos editores, a exemplo de Monteiro Lobato, que assumiam o compromisso de ler os manuscritos de seus romances (Cavalheiro, 2017). Nas provas de redação oficial e caligrafia, Lima alcançara nota muito baixa, grau três, ao passo que o seu competidor obtivera grau nove em ambos os testes. O desgosto da desaprovação foi documentado em uma anotação feita no diário íntimo. Com uma dose de ressentimento, Lima expõe: “O meu concurso. Lá o fiz. Fui de prova em prova num crescendo medonho... como eu sei, hein! E o nomeado foi o Milanês! Com certeza, o bom-bocado não é para quem o faz e sim para quem o come” (Barreto, 1956, p. 34).

Um fio de esperança, no entanto, abriu-lhe o caminho. Uma vaga para amanuense surge logo após o falecimento de um funcionário da Secretaria da Guerra. Um amigo do escritor, Mário Tibúrcio Gomes Carneiro, procurou-o para que pleiteasse a nomeação (Barbosa, 1981, p.114). Lima viu a proposta com desdém, pois desacreditava da moralidade e da ética na administração das instituições brasileiras: “Você pensa que a administração pública está tão moralizada neste país, a ponto de respeitar os concursos?” (Barreto, 1956, p. 114). Vencido pela insistência do amigo Mário Tibúrcio, Lima Barreto acabou procurando o coronel Moraes Rego, que tratou de garantir-lhe a nomeação. Poucos dias depois, Lima era feito amanuense da Secretaria da Guerra, por concurso público, como costumava observar orgulhosamente (Barreto, 1956, p.115). Foi nomeado no dia 27 de outubro de 1903 e, no dia seguinte, tomou posse do cargo. Foi por essa época que o escritor foi morar com a família no bairro Todos os Santos, em uma casa alugada na Rua Boa Vista, no alto do morro. Sobre isso Lima observa no diário: “Lá entrei (no Bairro Todos os Santos) com uma nomeação no bolso e com muito pouco dinheiro” (Barreto, 1956, p. 136).

1.2. “O que me aborrece mais na vida é esta secretaria”

A Secretaria da Guerra, o lugar da rotina de trabalho, acabou por se transformar em um verdadeiro microcosmo pandemônico na vida já amarga do literato. Lima Barreto, esse Prometeu castigado e acorrentado por saber e fazer coisas proibidas, parecia pagar em vida os suplícios daquilo que Dante Alighieri chamou de *Quinto Círculo do Inferno*.⁸⁾ lugar destinado às almas que cometeram os pecados da ira e do rancor. Acorrentado, sem exagero algum, a um trabalho que só lhe trazia contratempos, Lima Barreto via na Secretaria da Guerra toda uma constelação de infortúnios. O que evidenciava ainda mais o quadro de sua fúria eram as regras que regiam o departamento, além de ter que fazer parte de uma repartição pública republicana, com todas as atrocidades que lhes são dignas: rituais, funcionários estúpidos, conversas fiadas, militares a desfilar pelos compartimentos. Tudo isso lhe adicionava doses cotidianas de ódio e rancor. Era-lhe ainda pior ter que desperdiçar boa parte do seu tempo e do seu dia confinado em um ambiente que contrastava completamente com suas ideias e projetos de vida. Lima Barreto arrastava pesadas correntes.

A Secretaria da Guerra estava viciada, repleta de pus e com sabor de puro vinagre: “Estou na secretaria a aborrecer-me com os decretos; levemos a cruz ao Calvário, por amor ao meu pai” (Barreto, 1956, p. 96), observa Lima em 30 de janeiro de 1905. A única forma de suportar aquilo tudo era apegando-se ao amor que nutria pela figura paterna; ao amor, é verdade, mas também ao peso da responsabilidade em sustentar toda uma família que dependia inteiramente dele. Por outro lado, o que ajudava Lima a nutrir o seu ódio mortal pela Secretaria da Guerra era todo o aparato cívico e toda a ambiência militar que o lugar comportava. Era como se os símbolos da jovem República, aqueles que a política brasileira mais amava, elogiava e prestigiava, estivessem ali, todas as manhãs, a lhe esbofetear o rosto, a morder-lhe o juízo:

⁸⁾ Referência à obra *A Divina Comédia* (2009), de Dante Alighieri. O livro *Inferno* na “*Divina Comédia*” de Dante Alighieri é estruturado em nove círculos concêntricos que se aprofundam à medida que os pecados se tornam mais graves. A jornada atravessa desde o limbo (pagãos virtuosos) até o centro da Terra, onde traidores são congelados no lago Cocite.

O que me aborrece mais na vida é esta secretaria. Não é pelos companheiros, não é pelos diretores. É pela sua ambiência militar, onde sinto deslocado e em contradição com a minha consciência. Não posso suportá-la. É o meu pesadelo, é a minha angústia. Tenho por ela um ódio, um nojo, uma repugnância que me acabrunha. Queria ganhar menos, muito menos, mas não suportar aqueles generais do Haiti que, parece, comandaram ou vão comandar em Austerlitz. Demais, o meu feitio é tão oposto àquela atmosfera de violência, de opressão, de bajulação, que me enche de revolta. Não sei o que hei de arranjar para substituir aquilo, e a minha gana de sair de lá é tão grande, que não me promovem, não me fazem dar um passo à frente (Barreto, 1956, pp. 171-172).

A Secretaria da Guerra traía a sua consciência. Repetiremos o trecho: “Não posso suportá-la. É o meu pesadelo, é a minha angústia. Tenho por ela um ódio, um nojo, uma repugnância que me acabrunha” (Barreto, 1956, p. 172). Viver constantemente sob um desgosto tão profundo nos faz imaginar as saídas que Lima Barreto buscou para fugir de tudo aquilo. Era preferível ganhar menos a enfrentar a dinâmica da Secretaria. Os militares, os “generais do Haiti”, a atmosfera de violência, a opressão, a bajulação, tudo levava o literato a sabotar-se dentro do próprio ambiente de trabalho. O fragmento ainda nos revela que o desgosto de Lima Barreto era tão notório, a sua tendência para sair daquele ambiente era tão evidente, que não faziam questão alguma de lhe elevarem o nível.

Lima Barreto se tornou um péssimo funcionário; àquela altura já estava entregue completamente à vida boêmia. Às rodas de café e de bar, que conhecera na primeira mocidade, onde brilharam escritores como Olavo Bilac e Emílio Menezes, Lima Barreto entregou-se ao convívio dos botequins, que acabou frequentando diariamente, para tomar a sua “talagada” de parati, o “calisto”, que lhe arruinou por completo a saúde e sacrificou em boa parte a sua carreira literária (Barreto, 1948, p. 10). Sentia também que deveria levar seus rascunhos e ideias de romances para os lugares que frequentava, podendo rever, esboçar ou reajustar seus apontamentos. Como logo percebeu, a ideia era impraticável, ainda mais na Secretaria, ambiente de ideias mortas: “Agita-me a vontade de escrever já, mas nessa secretaria de filisteus, em que me debocham por causa da minha pretensão literária, não me animo a fazê-lo. Fá-lo-ei em casa” (Barreto, 1956, p. 97). Como bem evidenciado por Lima Barreto (1956), não bastava toda a encenação e bajulação da Secretaria, ainda desmoralizavam o escritor por suas aspirações literárias. Escolhas de vida elevadas demais para aquela gente compreender.

Conviver com o oposto da racionalidade intelectual, com as burocracias, as farsas e o engodo do trabalho; habitar em um país de chiqueiro político, com uma raquítica ética profissional, esgotava e adoecia física e espiritualmente o escritor, eram muitos contrários e contratempos. Os sofrimentos externos – a saber as infelicidades do trabalho, os círculos literários onerosos, os sofismos, a República malograda e o Brasil medíocre – somavam-se aos desajustes internos, resguardados pelo desequilibrado cotidiano e familiar: habitação conflituosa, um pai neurastênico e dívidas acumuladas.

Agradecimentos

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em História do Brasil, da Universidade Federal do Piauí (PPGHB-UFPI), pelo incentivo e investimento em meu doutorado sanduíche. Também sou grato pelo cuidado e pela orientação competente das minhas orientadoras: Teresinha de Jesus Mesquita Queiroz (orientadora do Brasil); e Paula Maria Guerra Tavares (orientadora de Portugal). Por fim, agradeço à Universidade do Porto (UP) pela oportunidade de internacionalização, e à CAPES pelo fomento e financiamento da minha pesquisa.

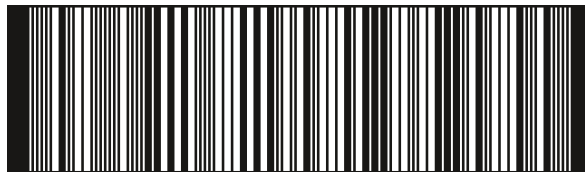
Referências

- Alighieri, D. (2009). *A divina comédia: Inferno*. Editora 34. (Obra original publicada no século XIV).
- Barbosa, F. A. (1981). *A vida de Lima Barreto (1881-1922)*. Livraria José Olympio Editora.
- Barreto, L. (1956). *Diário íntimo: memórias*. (F. A. Barbosa, Org.; A. Houaiss & M. Cavalcanti Proença, Cols.). Editora Brasiliense.
- Barreto, L. (1956). *Correspondência ativa e passiva*. (F. A. Barbosa, Org.), Vol. 1. Editora Brasiliense.
- Barreto, L. (1948). *Clara dos Anjos*. Editora Mérito S. A.
- Brandão, J. S. (2015). *Mitologia grega*, Vol. 1. Editora Vozes.
- Cavalheiro, E. (Org.). (2017). *A correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto: com notas, manuscritos e acréscimos*. Verso Brasil Editora.
- Costa, I. F., Queiroz, L. Q. S., & Silva, A. C. M. (2021). Engenharia no século XIX: formação e profissionalização. *Revista Geometria Gráfica*, 5(2), 37-40.
- Ésquilo. (2023). *Prometeu prisioneiro*. Editora 34.
- Hobsbawm, E. J. (1962). *A era das revoluções: 1789-1848*. Paz e Terra.
- Hobsbawm, E. J. (1975). *A era do capital: 1848-1875*. Paz e Terra.
- Hobsbawm, E. J. (1987). *A era dos impérios: 1875-1914*. Paz e Terra.
- Resende, B. (Org.). (2017). *Impressões de leitura e outros textos críticos*. Penguin Classics/ Companhia das Letras.
- Shakespeare, W. (2016). *Macbeth*. Relógio D'Água Editores. (Obra original publicada no século XVII).
- Trindade, A. D. (2004). *André Rebouças: da Engenharia Civil à Engenharia Social* (Tese de Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.



ÍNDICE

[BIOGRAFIAS]



PAULA GUERRA.....2

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO E INSTITUTO DE SOCIOLOGIA DA UNIVERSIDADE DO PORTO (IS-UP), PORTUGAL. E-MAIL: PGUERRA@LETRAS.UP.PT

SOFIA SOUSA.....2

SOFIA SOUSA, FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO E INSTITUTO DE SOCIOLOGIA DA UNIVERSIDADE DO PORTO (IS-UP), PORTUGAL. E-MAIL: SOFIAARSOUSA22@GMAIL.COM

PARTE I- ARTIVISMO, GÉNERO, CORPOS E TERRITÓRIOS DISSIDENTES.....11

DIANA CHOI LOUREIRO.....12

DIANA CHOI LOUREIRO, UNIVERSIDADE LUSÓFONA, CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM COMUNICAÇÃO APLICADA, CULTURA E NOVAS TECNOLOGIAS, LISBOA, PORTUGAL, F7579@ULUSOFONA.PT

ODESSA MOURIER.....26

ODESSA MOURIER, FACULTY OF POLITICAL SCIENCE AND SOCIOLOGY, SCUOLA NORMALE SUPERIORE, FLORENCE, ITALY. ODESSA.MOURIER@SNS.IT

CATHERINE MOURA.....40

CATHERINE MOURA, UNIVERSIDADE FEDERAL, FLUMINENSE, FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO, BRASIL, N_CATHERINE@ID.UFF.BR

JOÃO MIGUEL MELO DE GÓIS.....58

JOÃO MIGUEL MELO DE GÓIS, UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS, LISBOA, PORTUGAL, JOAOMELOGOIS@GMAIL.COM

GIANNE MARIA MONTEDÔNIO CHAGASTELLES72

GIANNE MARIA MONTEDÔNIO CHAGASTELLES, UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BRASIL, GIANNEMMC1966@GMAIL.COM

ALIA TURKI RABIO	90
------------------------	----

ALIA TURKI RABIO, SOCIOLOGY AND METHODOLOGY OF SOCIAL RESEARCH, UNIVERSITY OF MILAN, ITALY,
ALIA.RABIO@UNIMI.IT

PARTE II- LUGARES, MEMÓRIAS E PATRIMÓNIOS.....107

JOÃO CÓSER.....	108
-----------------	-----

JOÃO CÓSER, UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, BRASIL, ARTISTJOACOSER@GMAIL.COM

FRANCISCO DIDIER GUEDES ALBUQUERQUE JÚNIOR.....	124
---	-----

FRANCISCO DIDIER GUEDES ALBUQUERQUE JÚNIOR, UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL,
BRASIL, DIDIERJR0105@GMAIL.COM

LAIS RABELLO DE ANDRADE.....	138
------------------------------	-----

LAIS RABELLO DE ANDRADE, IZADS, FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO, PORTO,
PORTUGAL, LAIS.RABELL@GMAIL.COM

ROSALINA DE SOUZA ROCHA DA SILVA.....	148
---------------------------------------	-----

ROSALINA DE SOUZA ROCHA DA SILVA, INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO PIAUÍ,
BRASIL, ROCHALYNNA@GMAIL.COM

GABRIEL ROCHA DA SILVA	148
------------------------------	-----

GABRIEL ROCHA DA SILVA, UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ, BRASIL, GABRIELR5431@GMAIL.COM

WILLIANS ALVES DA SILVA.....	164
------------------------------	-----

WILLIANS ALVES DA SILVA, UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ, BRASIL, WILLIANSALVES@UFPI.EDU.BR

TERESINHA DE JESUS MESQUITA QUEIROZ	164
---	-----

TERESINHA DE JESUS MESQUITA QUEIROZ, UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ, BRASIL,
TERESINHAQUEIROZ@BOL.COM.BR

