

Revista

OUTROK

seja marginal
seja herói

ATUAL DOS

SO DO
QUANDO



Revista Outrora – Volume 5 – Número 2 – Novembro de 2025

ISSN 2596- 1489

Revista discente dos alunos da graduação do Instituto de História/UFRJ

Periodicidade: Semestral

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Instituto de História (IH)

Diretora: Marta Mega de Andrade



A *Revista Outrora* agradece os membros do Conselho Editorial e aos nossos pareceristas *ad hoc* que colaboraram com o presente número.



Conselho Editorial

Rodrigo Maroja (Editor-Chefe)
 Hikaro de Castro (Editor-Consultivo)
 Ana Bustamante (Editora)
 Beatriz Ponte (Editora)
 Gabriela Mendes (Editora)
 Giovanna Coutinho (Editora)
 Pedro Alexandre (Editor)
 Marina Klaes (Editora)
 Thiago Labarba (Editor)



Revisores:

Rodrigo Maroja
 Hikaro de Castro
 Luisa Forni
 Ana Bustamante
 Pedro Alexandre
 Gabriela Mendes
 Thiago Labarba



Design e Diagramação

Jose Gustavo Miranda (EBA/UFRJ)
 Rodrigo Maroja



Lista de Pareceristas:

Barbara Geromel (PPGHIS/UFRJ)
 João Pedro Thimoteo (PPGHIS/UFRJ)
 João Pedro Rossi (PPGHIS/UFRJ)
 Ludmilla Muller (PPGH/UFF)
 Isadora Gomes (PUC/RIO)
 Augusto Braga (PUC/RS)
 Mariana Ventura (PPGH/UFRRJ)
 Breno Ventura (PPGHC/UFRJ)
 Filipe Renovato (PPGHC/UFRJ)
 Julia Tordeau (CPDOC/FGV)
 Fernanda Monteiro (PPGHIS/UFRJ)
 Lucrécia Mascarenhas (PPGHIS/UFRJ)



Coordenação:
Claudio Pinheiro (PPGHIS/UFRJ)

SUMÁRIO

Editorial 10

Rodrigo Maroja

SEÇÕES DESALINHO

Desalinho I: arte e protesto: inserções em circuitos ideológicos na contemporaneidade 13

Luísa da Silva Forni

Desalinho II: arte e protesto na antiguidade: grafites, inscrições e cultura material 19

Ana Bustamante Ayala

ENTREVISTAS

Sidnei França 24

Gabriella Sales 38

ARTIGOS

Preservação Memorial da ditadura militar: o caso DOI-CODI 48

Thamires Arede

Arte e guerra: Guernica (1937) e os usos políticos da representação de um bombardeio 64

Ana Carolina Andrade de Camargo e João Pedro Brunette dos Santos

Entre o exótico e o “ideal”: raça, erotismo e beleza feminina na arte brasileira (XVIII-XIX) 75

Lucas Lourenço Leite

Provocação e Ruptura: o Futurismo Russo como Protesto com os Valores Burgueses e Conservadores 87

Maria Clara Araujo Carvalho

A Relevância Historiográfica de Cláudia Ferreira: A fotografia como ferramenta de luta feminista no Brasil 96

Maria Victória Pereira dos Santos Moraes Leal

Artivismo e Representatividade: Tensões Identitárias na Produção Artística Contemporânea 109

Melissa Oliveira de Aguiar

O fotojornalismo de guerra e suas dimensões de protesto em perspectiva 116

Vinicius Saióro

RESENHA

O retrato de uma revolução dispersa e acelerada 144

Thiago Labarba



A arte está ligada à moral, diria eu. Uma das maneiras como se dá essa ligação é que a arte pode proporcionar um prazer moral; mas o prazer moral próprio da arte não é o prazer de aprovar ou desaprovar tal ou qual ação. O prazer moral na arte, bem como o serviço moral que a arte realiza, consiste na gratificação inteligente da consciência.

(Susan Sontag)



Editorial: O risco de olhar

Rodrigo Maroja

A *Revista Outrora* abre suas páginas com uma inquietação que não deseja repouso. A arte não consola; fricciona. Cada imagem, cada frase, cada silêncio carrega um ato de resistência contra o hábito, a indiferença, a anestesia moral. Este editorial sustenta essa vocação, a de criar um espaço em que olhar é uma tarefa ética, em que a linguagem não esconde feridas, na verdade as expõe, investiga, não se satisfaz com as versões oficiais do mundo.

Vivemos sob a repetição de horrores travestidos de cotidiano. Guerras, pandemias, violências que se infiltram no vocabulário público até se tornarem ruídos de fundo. Nesse cenário, pensar a paz exige mais do que declarações diplomáticas; exige imaginação política e radicalidade estética. A escrita de mulheres que enfrentaram séculos de silenciamento, e ainda assim produziram mundos, recorda que a paz não se decreta, se narra. Não para apagar o trauma, mas para impedir que o trauma seja capturado por discursos de poder.

Há quem tenha caminhado diante do abismo e, em vez de fugir, registrou cada fissura. Uma escritora que atravessou a Primeira Guerra e entendeu que a verdadeira batalha não se trava apenas no campo militar, e sim na memória, na casa, no corpo que tenta reorganizar o cotidiano depois da explosão. Não se trata de luto passivo, trata-se de vigília. Pensar a paz em face do conflito significa insistir que a beleza ainda pode ferir o que deseja nos domesticar. De fato, como bem posto por Virginia Woolf, é uma experiência estranha, ficar deitada no escuro ouvindo o zumbido de uma vespa que a qualquer momento pode te matar com uma ferroadada. É um som que interrompe qualquer pensamento contínuo e racional sobre a paz. E, no entanto, é um som que, muito mais que as orações e os hinos nacionais, deveria nos impelir a pensar sobre a paz.

Publicamos, nesta edição, textos que se recusam à obediência. Não buscam consenso; buscam lucidez. São vozes que se aproximam da convicção de que a arte também é documento, testemunho inquieto diante da história.

Em “*A relevância historiográfica de Cláudia Ferreira: a fotografia como ferramenta de luta feminista no Brasil*”, Maria Victória Pereira dos Santos Moraes Leal resgata a potência política da imagem fotográfica. Cláudia Ferreira, ao registrar mulheres e corpos em luta, faz mais do que documentar uma época, mas reinscreve a história sob outra ótica, a da experiência feminina e coletiva. A fotografia, neste gesto, deixa de ser mero registro e torna-se escritura insurgente, espaço onde a memória se converte em denúncia e possibilidade de futuro.

Essa tensão entre estética e política também atravessa o texto de Melissa Oliveira de Aguiar, “*Artivismo e Representatividade: tensões identitárias na produção artística contemporânea*”. A autora desmonta as ilusões do sistema artístico neoliberal, interrogando as fronteiras entre visibilidade e consumo, identidade e mercadoria. O artivismo aparece aqui

como tentativa de devolver à arte sua função ética, não pela espetacularização da diferença, e sim como linguagem de confronto, que devolve ao público o incômodo do real.

O incômodo também se manifesta na reflexão sobre a memória autoritária em “*Preservação memorial da ditadura militar: o caso DOI-CODF*”, escrito por Thamires Arede. O texto propõe transformar um espaço de tortura em lugar de lembrança crítica. Transitando via a ruína e o documento, ele convoca a arte e a museologia a atuarem como agentes de reparação simbólica. Preservar o vestígio não é fetichizar o passado, mas evitar que o esquecimento se torne política de Estado. A obra de arte, neste contexto, funciona feito uma espécie de homilia, sendo aquilo que impede que a barbárie se naturalize.

Da memória à guerra, Ana e João Pedro, em “*Arte e guerra: Guernica (1937) e os usos políticos da representação de um bombardeio*”, revisitam o gesto de Picasso como denúncia e como permanência. *Guernica* é entendida não apenas como um ícone antifascista, mas como imagem que atravessa o tempo, sendo reapropriada por diferentes lutas e contextos. Os autores recorrem a Adorno, Ginzburg e Didi-Huberman para mostrar que as obras autênticas são aquelas que se entregam à sua historicidade, que sobrevivem em pathos, gestos e emoções. A dor que se repete é também o sinal de que a arte continua viva, irredutível à neutralidade.

No ensaio “*Entre o exótico e o ‘ideal’: raça, erotismo e beleza feminina na arte brasileira (XVIII–XIX)*”, o olhar se volta para o corpo. O autor examina como as representações de mulheres nas artes visuais brasileiras criaram um regime de visibilidade racializado; a mulher branca reflete uma alegoria da virtude e da pureza; a mulher negra e indígena, o corpo do desejo e da alteridade. Essa história das imagens revela que a arte também pode ser uma máquina de dominação, ao estetizar a diferença e erotizar a desigualdade. Revisitar essas iconografias é descolonizar o olhar, desfazer o pacto silencioso entre beleza e poder.

Vinícius Saióro, em “*O fotojornalismo de guerra e suas dimensões de protesto em perspectiva*”, amplia o debate sobre as potências e contradições da imagem. O autor examina como a fotografia de guerra oscila entre o testemunho e o espetáculo, entre a denúncia e a mercadoria visual. A partir de Sontag, Azoulay, Butler e Rancière, ele interroga a própria possibilidade de protesto diante da saturação das imagens de sofrimento: quando tudo é visível, o que ainda é capaz de comover? O texto não responde, mas insiste na pergunta. E é nessa insistência que reside sua força política.

Por fim, Maria Clara Araujo Carvalho, em “*Provocação e Ruptura: o Futurismo Russo como protesto contra os valores burgueses e conservadores*”, retorna às origens do século XX para mostrar que a ruptura estética é, antes de tudo, um fator político. O Futurismo Russo, nascido entre crises e revoluções, foi mais do que uma vanguarda formal, foi um ato de insubmissão. Ao propor uma “bofetada no gosto público”, os futuristas desafiavam a moral e a arte oficial, transformando linguagem em insurreição. Permando o som e o grito, a arte deixava de ser ornamento e tornava-se manifesto.

Reunidos, esses textos formam uma constelação de urgências, tem-se o corpo como arquivo, a memória como resistência, a arte como campo de disputa. São vozes que recusam o conforto e reivindicam a complexidade. Ler este número é aceitar que cada motor artístico, cada imagem, cada palavra carrega uma ética, a de não deixar que o mundo seja narrado apenas pelos vencedores.

Aceitemos, então, o risco de olhar. O risco de pensar. O risco de não esquecer. Porque, como aprendemos com Susan Sontag, ninguém pode olhar para a dor dos outros e permanecer o mesmo.

Uma boa leitura a todos!

Por Rodrigo Maroja (**Editor-Chefe**)

Desalinho I:

Arte e Protesto: Inserções em circuitos ideológicos na contemporaneidade

Luísa da Silva Forni¹

Marcel Duchamp, pintor e escultor francês, aborda no texto “O ato criador” a concepção presente no período de sua atividade artística em que o artista seria percebido como um ser mediúnico, motivado pela pura intuição ao produzir suas obras, o artista “[..] caminha em um labirinto fora do tempo e espaço, procurando uma clareira.” (1965,p.72) . Negava-se, portanto, nesse caminhar vacilante, a consciência daquilo que se obtém como produto final. Duchamp afirma que essa visão era perpetuada pela História da Arte, que decidia quais seriam as virtudes de uma obra de arte de maneira dissociada das explicações racionalizadas fornecidas pelo artista.

Duchamp defende a existência do “coeficiente artístico” , uma falha expressiva por parte do artista em relação ao seu público, presente naquilo que permanece “[...] inexpresso embora intencionado.” (Duchamp, p.73,1965). Duchamp critica, portanto, a visão em voga em seu período de atuação, pontuando não somente uma intencionalidade na produção artística quanto uma falha expressiva inerente às dificuldades materiais das obras de arte -escassez de materiais, técnica, tempo e outros fatores.

Em 1970, o artista Cildo Meireles desenvolveu um projeto intitulado “Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola”, onde, garrafas retornáveis de Coca-Cola tinham seus rótulos alterados, passando à apresentar mensagens como “Yankees, go home” e instruções para confecção de coquetéis molotovs. Contando com o material das garrafas de Coca-Cola retornável- vidro transparente- Cildo inseriu informações em seus rótulos utilizando letras brancas, assim, suas mensagens só se tornaram visíveis com o preenchimento dos vasilhames, revelando dessa forma, as mensagens brancas em claro contraste com o líquido preto gaseificado.

¹ Graduanda em História na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: luisaforni01@gmail.com



Imagem I: Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola

O trabalho de Cildo em “Inserções em circuitos ideológicos” é motivado pelo contexto em que o Brasil se encontrava, em meio ao regime ditatorial iniciado em 1964. Fernando Ferreira e Fabíola Giraldi (2016) analisam a obra de Cildo Meireles, especificamente o Projeto Coca-Cola, sob a ótica da retórica e da intertextualidade. Os autores defendem que Meireles adota estratégias argumentativas deliberadas para engajar o público e criticar o contexto político-social da ditadura militar no Brasil, bem como o papel da arte nesse período. Ferreira e Giraldi baseiam-se em Roland Barthes para argumentar que a mensagem impressa nas garrafas de Coca-Cola funciona como uma "ancoragem". Essa técnica diminuiria a multiplicidade de significados da imagem (garrafa), guiando o espectador para uma interpretação específica, alinhada com a intenção do artista.



Imagem II: Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola

No Brasil da década de 1970, diversas empresas trabalhavam com garrafas de vidro retornável, no entanto, Cildo optou pelas garrafas da Coca-Cola. A escolha do artista em relação ao meio de circulação de sua obra pode ser interpretada como uma metáfora onde a garrafa seria símbolo do capitalismo e colonialismo norte-americano, explicitando a influência estadunidense no regime ditatorial brasileiro e utilizando assim, a metonímia e ironia como ferramentas para questionar tanto o imperialismo cultural quanto o próprio circuito da arte (Ferreira e Giraldi, 2016) .

Paula Braga (2021) afirma que:

O trabalho de arte, para Cildo Meireles, tem que ter vida autônoma, continuar. Ele precisa circular em uma rede descentralizada. Se todos os nós estão conectados a um centro, a rede cai quando o centro morre. A tarefa do artista seria, então, “criar condições para a democratização do conhecimento [...] a questão não é apenas possibilitar um contato com o conhecimento, mas permitir o acesso aos próprios mecanismos de produção de conhecimento. (Braga apud Cildo, p. 287, 2021).

Cildo propõe que uma boa obra de arte precisa circular, descentralizando a ideia do artista como único portador do conhecimento, em outro momento, Meireles expressa sua vontade de que a arte seja facilmente transmitida em um relato oral, passando adiante seu

conteúdo, deixando de ser propriedade apenas de quem possui o objeto. A vontade do artista era chegar a uma obra de arte tão transportável quanto o fonema (Braga, p.288, 2021). Nesse sentido, Victor Pena (2017) enfatiza a centralidade do espectador em relação à obra, que é colocado numa posição indeterminada, podendo ser consumidor, espectador ou artista. Para Pena (2017) a obra de Cildo Meireles visa transformar o observador passivo em um agente ativo, inserindo-o na circulação da obra de arte.

Ferreira, Giraldi e Pena convergem ao reconhecer que a obra de Meireles questiona o sistema tradicional da arte, pondo em cheque o papel do museu, a figura do artista e a participação do espectador. Nesse sentido, o artista afirma que “A sequência de garrafas fotografadas ou exibidas em um museu não é a obra: é uma relíquia, uma referência, uma amostra. O trabalho só existe à medida que for sendo feito” (Braga apud Cildo, p.288, 2021) .

A proposição do artista desafia a configuração dos museus atuais, percebendo-os como locais de exibição de relíquias e não de obras expressivas, aponta, dessa forma, museus como possíveis necrotérios, onde o prazer reside em identificar o que há de morto, passado, em nossas culturas. Nesse sentido, González (2019) questiona as noções de patrimônio, apontando-o como uma máquina de dominação e “relacionalidade fetichista” (González, 2019, p.47), concluindo assim que, diretrizes que ditam aquilo que deve ou não ser conservado são, amplamente, arbitrárias e munidas de orientação específica.

Stephen Greenblatt em “O novo Historicismo” teoriza que:

[...] um artefato não tem em si grande importância, mas evoca, não obstante, uma visão de produção cultural que acho provocadora. As peregrinações do chapéu de Wolsey sugerem que artefatos culturais não ficam parados, imóveis, mas existem no tempo e estão ligados a conflitos, negociações e apropriações pessoais e institucionais (p.244, 1991)

Compreendendo os espaços museais como locais finais da exibição institucionalizada da arte, González e Cildo tecem críticas à sua centralidade. Greenblatt, por sua vez, reconhece os imbricamentos inerentes à qualquer artefato cultural, observando suas ligações institucionais e conflitos possíveis. Tais discussões, de proximidade ímpar, têm sido extremamente revisitadas, o espaço de divulgação da arte, seus produtores e o que seria considerado arte são tópicos em constante revisão.

A obra recente publicada pelo Museu de Arte do Rio (MAR), “O chão que pisamos” , aponta que a instituição "Museu" é, em sua origem, uma ferramenta da colonialidade. Nessa obra, Brune Ribeiro afirma que, historicamente, esses espaços foram utilizados para legitimar verdades absolutas, criar narrativas únicas, apagar identidades e estigmatizar culturas e saberes. Além de suas raízes coloniais, o museu também é descrito como uma instituição neoliberal, que frequentemente prioriza o capital em detrimento do social. Essa estrutura

representa um grande desafio para a prática de uma educação museal que busca ser disruptiva. (Ribeiro,p.16,2023). Osmar Paulino, na mesma obra, reflete acerca da necessidade de se repensar a estruturação desses espaços institucionais, remetendo à figura dos griôs e mediações artísticas que passem pelo afeto pertencimento e estima entre os museus e as pessoas das comunidades adjacentes.

Através de prismas semelhantes, Paulino e Ribeiro indicam a necessidade de espaços museais que dialoguem com seus entornos, que estabeleçam relações próximas com os indivíduos que os cercam e, que a arte seja colocada em circulação. Aproximam-se, portanto, do proposto por Cildo Meireles, da proposta em que obras de arte sejam transmissíveis, acessíveis da mesma forma que o fonema e, dessa maneira, inegavelmente transformadoras.

Nesse intuito, a seção Desalinho da Revista Outrora tem como objetivo manifestar as possibilidades e pontos de contato entre Arte e Protesto, identificando as problemáticas existentes na circulação das obras de arte e suas relações mercadológicas, seus imbricamentos com espaços institucionais como Museus e, sobretudo, a participação do espectador na constituição do que se entende como arte, dentro ou fora das exposições.

Bibliografia

BRAGA, Paula. Arte contemporânea: modos de usar. São Paulo: Elefante, 2021.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory (Org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-76.

FERREIRA, Fernando Aparecido; GIRALDI, Fabíola Gonçalves. O objeto artístico e o contexto histórico: a retórica de Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Coca-Cola, de Cildo Meireles. Revista Maracanan, Rio de Janeiro, n. 15, p. 270-284, jul./dez. 2016. DOI: <https://doi.org/10.12957/revmar.2016.24701>

GONZÁLEZ, Pablo Alonso. O antipatrimônio. 1. ed. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2019. Disponível em: <https://digital.csic.es/bitstream/10261/221811/1/OAntipatrimonio-Alonso-Gonz%C3%a1lez-2020-ImpresaDeCi%C3%aanciasSociais.pdf> . Acesso em: 16 set. 2025.

GREENBLATT, Stephen. “O novo historicismo: ressonância e encantamento”. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 244-261, 1991. <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2323/1462>

O chão que pisamos: reimaginando os territórios da mediação cultural. Organização de Patrícia Marys, Giulia de Vito, Raquel M. Carriconde. Rio de Janeiro: Escola do Olhar, 2023. 132 p. ISBN 978-85-60226-10-8.

PENA, Victor Hermann Mendes. Deflagrar o zero: observador e linguagem em Inserções em Circuitos Ideológicos. Outra Travessia, Florianópolis, n. 24, p. 112-126, dez. 2017. DOI: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2017n24p112>

Fontes

INSERÇÕES em Circuitos Ideológicos - 1. Projeto Coca-Cola. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/104175-insercoes-em-circuitos-ideologicos-1-projeto-coca-cola>. Acesso em: 16 de setembro de 2025. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

INSERÇÕES em Circuitos Ideológicos: 1. Projeto Coca-Cola. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/86673-insercoes-em-circuitos-ideologicos-1-projeto-coca-cola>. Acesso em: 16 de setembro de 2025. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Desalinho II: Arte e Protesto na Antiguidade: Grafites, Inscrições e Cultura Material

Ana Bustamante Ayala¹

Ao longo da história, a arte e a cultura material foram frequentemente mobilizadas para reforçar estruturas de poder. A partir de monumentos, estátuas, moedas e inscrições oficiais, os Estados conseguem estabelecer sua autoridade na paisagem. Contudo, a cultura material não pertence exclusivamente às elites ou ao discurso oficial. Nas lacunas do registro oficial, surgem vestígios de vozes alternativas: inscrições marginais, grafites anônimos, marcas sutis deixadas em espaços públicos e privados. Esses registros, ainda que fragmentários, permitem refletir sobre formas de protesto na Antiguidade. Ao escrever em um muro, ao gravar um símbolo em um templo ou ao riscar uma inscrição oficial, a população intervinha na materialidade do espaço urbano e deixavam marcas que podem ser lidas como protestos.

A erupção do vulcão Vesúvio, em 79 e.c., preservou milhares de inscrições de arte parietal em Pompeia, oferecendo um panorama da escrita cotidiana em uma cidade romana. Catalogados no volume IV do *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL IV), esses grafites variam entre declarações amorosas, obscenas e políticas. Um exemplo é o grafite CIL IV 26, presente na Casa dell’Ancora em Pompeia: “Peço que elejam Numerius Barcha, um homem bom, como duovir. Que Vênus Pompeiana seja favorável às suas oferendas”. Embora possa ser lido como propaganda eleitoral de um apoiador, muitos grafites eleitorais foram escritos por opositores. Em contraste, o CIL IV 75 insulta um candidato: “Numerius Veius Barcha, espero que você apodreça!” evidenciando como o espaço urbano também era utilizado para crítica política.

¹ Graduada em História na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: anabustamanteayala@gmail.com

Em Pompeia, a linha entre inscrição “oficial” e grafite “popular” é tênue: tanto as elites como os subalternos utilizavam os muros para expressar interesses. Os grafites eleitorais, mesmo quando apoiavam candidatos, revelam uma participação política mais ampla, permitindo que indivíduos sem acesso às instâncias formais opinassem no espaço público. Outro conjunto significativo são os grafites obscenos ou satíricos, que zombam de figuras públicas ou práticas sociais.

Os grafites de Pompeia são, à primeira vista, manifestações triviais da vida urbana: nomes, declarações amorosas, desenhos obscenos ou inscrições religiosas. Entretanto, a análise mais atenta revela que eles ultrapassam a esfera do registro banal e se tornam, como observam Funari e Garraffoni, elementos centrais para a compreensão de identidades e tensões sociais no início do Principado (período do Império Romano que inicia em 27 a.e.c. e se estende até 284 e.c.). Segundo os autores, “[...] os espaços de escrita, quando analisados em seu contexto material, podem ser fontes para o estudo de conflitos sociais, identidade e diversidade na sociedade romana [...]” (Funari; Garraffoni, 2022, p. 22).

Essa multiplicidade de usos dos grafites pode ser percebida nos *programmata*, escritos eleitorais, que transformavam as paredes das cidades em locais de disputa política, frequentemente patrocinadas por corporações profissionais. Ao lado delas, insultos, elogios a gladiadores e declarações de amor revelam como os muros funcionavam como suporte de discursos variados, expondo tensões sociais e afetivas. Garraffoni (2007) alerta para a importância de reconhecer essas contradições: “[...] a ideia seria pensar este local na sua especificidade, nas suas tensões e conflitos, entendendo o mundo romano não como uma sociedade homogênea, mas formada a partir de uma pluralidade de sujeitos” (p. 152).

Entre as categorias mais significativas de inscrições parietais estão os grafites apotropaicos, produzidos para afastar o mau-olhado e proteger indivíduos. Funari e Garraffoni (2022) destacam que esses grafites devem ser compreendidos como parte da religiosidade popular romana:

Atos e símbolos apotropaicos para afastar o mau-olhado ou as más influências desempenharam um papel importante na sociedade romana. As representações e ilustrações fâlicas foram especialmente usadas para afastar feitiços malignos (cf. o verbo grego ‘ἀποτρέπω’, desviar, evitar): ‘contra inuidantium effascinationes’ (contra encantos invejosos; Plínio Nat. His. 19, 50). Há um consenso de que a função apotropaica do falo estava ligada à sua associação com a fertilidade (Adams, 1987: 5-6). Diferentes termos usados para se referir ao falo – por exemplo. ‘mentula’, ‘verpa’, ‘fascinum’, ‘phallus’ e até ‘cauda’ – são considerados apotropaicos (p. 27-28).

Nesses casos, a obscenidade não deve ser reduzida ao escárnio ou ao erotismo vulgar, pois fazia parte de práticas rituais. Ou seja, um grafite fálico não apenas comunicava algo, mas agia simbolicamente sobre o mundo, performando proteção e resistência. A análise dos grafites deve considerar não apenas o conteúdo das inscrições, mas também a ação material de sua produção. O gesto de escrever na parede, o suporte utilizado e o contexto espacial em que se inserem constituem elementos fundamentais para compreender sua função social e religiosa, que não se encontram representados na epigrafia oficial e pública que normalmente sobrevive no registro arqueológico.

Na integração entre epigrafia e arqueologia os grafites são compreendidos não apenas como textos, mas como objetos materiais, que exigem análise de sua localização espacial, suporte e performatividade. Para Baird & Taylor (2001) trata-se de compreender os grafites como evidências vinculadas à oralidade, construção material da memória e identidade (apud Funari; Garraffoni, 2022, p. 25). Produzir esses grafites era um gesto público que transformava o espaço urbano e reescrevia as tensões sociais na paisagem material.

A leitura dos grafites como formas de crítica ou contestação pode ser enriquecida ao dialogar com o grafite contemporâneo. Julia Ralo (2022) destaca que, ao longo da história, as inscrições murais sempre se relacionaram com “comunicação, resistência e construção simbólica dos espaços urbanos” (p. 10). Esse paralelo não implica confundir Pompeia com os espaços urbanos contemporâneos, mas reforça que a arte nos muros em suas mais diversas formas, podendo ser grafites antigos ou pichações contemporâneas, compartilha a capacidade de apropriar o espaço urbano como um veículo para as vozes subalternas. Se hoje a pichação denuncia desigualdades e disputas de território, em Pompeia as inscrições eleitorais, insultos ou desenhos apotropaicos também funcionavam como marcas de resistência e identidade coletiva.

Nos grafites romanos não vemos apenas práticas religiosas ou eróticas, mas também conflitos sociais concretos. Castrén (1983 apud Garraffoni, 2007) analisa o caso da rixa no anfiteatro de Pompeia em 59 e.c., relatada por Tácito, como exemplo de disputa identitária:

“Pesquisadores modernos sugerem que a desavença ocorrida durante o combate de gladiadores está relacionada à reorganização dos limites territoriais: o estabelecimento da nova colônia neroniana em Nucéria em 57 d.C. acabou por agravar uma situação tensa de longa data” (p. 155).

A leitura das inscrições parietais permite identificar diferentes formas de construção identitária no espaço urbano. Nesse sentido, os muros de Pompeia devem ser interpretados

como fontes históricas autônomas, cuja materialidade registra práticas de memória, conflito, protesto e resistência no cotidiano da cidade.

Devemos enxergar a parede como um espaço de interação: escrever em um muro altera materialmente a paisagem e impacta as práticas sociais urbanas. O protesto não se limita ao conteúdo da inscrição, mas se manifesta no próprio gesto de ocupar um espaço público para dar voz a perspectivas marginalizadas. A cultura material é mediadora das relações sociais, inclusive das relações de poder. Os objetos e inscrições da cultura material não apenas comunicam valores, mas moldam as formas pelas quais as relações de dominação e resistência são vividas.

Dessa maneira, um grafite político em Pompeia não deve ser lido apenas como uma opinião individual, mas como parte de uma rede de interações sociais que são mediadas pelo espaço urbano. A parede, enquanto objeto material, permite que essa opinião seja pública, duradoura e visível a toda uma comunidade. Os grupos subalternos encontram modos de resistência e protesto que escapam ao controle direto das elites. Essas práticas podem se manifestar por meio de gestos como os grafites anônimos nos muros romanos. Na Antiguidade, essa perspectiva reforça a interpretação dos grafites como vozes que, mesmo sem articular movimentos explícitos, questionam a autoridade dominante.

É importante reconhecer os riscos de aplicar categorias contemporâneas à Antiguidade. O conceito de “protesto” associa-se a ações coletivas organizadas, com demandas explícitas e visibilidade pública. Na Antiguidade, em contraste, muitas manifestações eram individuais, anônimas e fragmentárias. No entanto, a leitura de inscrições e grafites como formas de protesto permite destacar a pluralidade de vozes e reconhecer práticas de contestação que escapam à narrativa oficial. A memória política romana foi constantemente disputada por meio da manipulação de inscrições e monumentos e, nesse sentido, as movimentações marginais também participavam dessas disputas. Ao ampliar a noção de protesto, é possível incluir manifestações simbólicas e dispersas, sem diluir seu caráter contestatório.

Os grafites e inscrições da Antiguidade constituem testemunhos da capacidade de indivíduos e grupos de inscreverem suas vozes na cultura material. Em Pompeia, vemos muros transformados em locais de debate político e social; em Éfeso e na Palestina, símbolos religiosos afirmando identidades minoritárias; em Roma, insultos e sátiras desafiando o poder

imperial. Do ponto de vista metodológico, a cultura material deve ser compreendida como agente ativo das disputas sociais, assim, as inscrições mediam relações de dominação e resistência. Ao reconhecer essa dimensão, inserimos os grafites na dinâmica da política e da memória da Antiguidade. Assim, arte e protesto na Antiguidade não se restringem às grandes narrativas de rebeliões e guerras, mas também se manifestam em gestos cotidianos, anônimos e inscritos na materialidade do espaço.

Bibliografia

FUNARI, Pedro Paulo; GARRAFFONI, Renata. Grafites apotropaicos e materialidade: Uma perspectiva pós-colonial nos espaços escritos. *Heródoto: Revista do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre a Antiguidade Clássica e suas Conexões Afro-asiáticas*, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 19–42, 2023. DOI: 10.34024/herodoto. 2022.v7.15467. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/herodoto/article/view/15467>. Acesso em: 2 set. 2025.

GARRAFFONI, Renata. Arte parietal de Pompéia: Imagem e cotidiano no mundo romano. *Domínios da Imagem*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 149–161, 2014. DOI: 10.5433/2237-9126.2007v1n1p149. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19263>. Acesso em: 2 set. 2025.

RALO, Julia. Arte de rua: comunicação através das paredes e muros das cidades. *The Trends Hub*, Porto, v. 1, n. 5, 2025. DOI: 10.34630/tth. v1i5.6272. Disponível em: <https://parc.ipp.pt/index.php/trendshub/article/view/6272>. Acesso em: 27 set. 2025.

Sidnei França e o Brasil que desfila

UMA ENTREVISTA COM O CARNAVALESCO SIDNEI FRANÇA

**Realizada por: Pedro
Alexandre e Thiago Labarba**

**Transcrita por: Pedro
Alexandre**

Revisão: Rodrigo Maroja

Sidnei França é um dos nomes mais destacados do carnaval contemporâneo brasileiro. Natural da zona norte de São Paulo, ele cresceu imerso na cultura das escolas de samba, influenciado pela mãe, que era passista. De diretor cultural a carnavalesco premiado, construiu uma trajetória sólida na Mocidade Alegre, conquistando seis títulos e firmando-se como uma das vozes mais criativas e críticas do carnaval paulista. Em 2024, Sidnei deu um passo decisivo ao assumir o carnaval da Estação Primeira de Mangueira, no Rio de Janeiro, um movimento simbólico que une as duas maiores capitais do samba no país.



Nesta entrevista, concedida a Pedro Alexandre e Thiago Labarba para o novo número da Revista Outrora, intitulado “Arte e Protesto”, Sidnei reflete sobre sua formação, o papel político e cultural do carnaval, e as diferenças entre os carnavais de São Paulo e Rio de Janeiro. Ele fala sobre suas inspirações, a importância da história e da memória nas escolas de samba, e revela bastidores de suas criações, como o enredo “A Flor da Terra”, sobre a herança banto no Rio de Janeiro, e o próximo carnaval da Mangueira, que trará à avenida o curandeiro amapaense Mestre Sacaca.

Mais do que um criador de alegorias, Sidnei França se afirma como um intérprete da cultura brasileira em seu estado mais pulsante. Entre a arte e o protesto, entre o morro e a avenida, sua obra reafirma o carnaval como território de saberes, ancestralidades e disputas de sentido, um espaço onde o Brasil se reinventa a cada batida de tambor.

Pedro Alexandre: Bom, gente, estou aqui com o Sidnei França, um carnavalesco que veio de São Paulo com cinco títulos e estreou no Rio, com a Mangueira. É um prazer enorme estar aqui, na Cidade do Samba, e ter essa oportunidade. Então vamos começar a entrevista, realizada para o novo número da Revista Outrora, chamado "Arte e Protesto"! Sidnei, eu queria saber como é que começou a sua relação com o carnaval? Você tem uma memória específica, alguma coisa assim?

Sidinei França: Sim. A minha ligação com o carnaval vem por questões muito familiares. Bom, primeiro que eu sou de São Paulo, sou nascido na zona norte da cidade, um bairro, aliás, bastante popular. Minha mãe era passista de uma escola de samba, isso na virada das décadas de 70 para 80 do século passado. Ela, como passista, ficou grávida muito nova, com 15 anos de idade. E quando eu nasci, ao invés de minha mãe mudar de estilo de vida, ela, ao contrário, me levou para o carnaval. Desde muito novo, ainda de colo, que eu frequento escola de samba em São Paulo. Então a minha relação com o carnaval começa por incentivo familiar, mais especificamente da minha mãe e de familiares muito próximos. Todo o meu núcleo familiar sempre esteve muito ligado com escolas de samba, em São Paulo.

Pedro Alexandre: E já surgia nessa nascença a ideia de ir para o carnaval direto? Porque você chegou a fazer economia, não foi?

Sidinei França: Então, a gente precisa entender que uma questão é uma criança ser aculturada numa escola de samba, outra coisa é o que eu quero fazer da minha vida, que não se resume só a escola de samba. Como todo jovem, mesmo eu, desde criança frequentando escola de samba, eu tinha os meus momentos de ir para o colégio, tinha o momento de viver outras coisas. A vida de um sambista não se resume só a escola de samba.

Eu fui crescendo e quando chegou a idade de vestibular, eu não tinha muita noção do que eu queria, e aí eu prestei vestibular, em São Paulo, para o curso de economia. Passei e fiz. E foi no último ano da faculdade que me convidaram para assumir uma escola de samba em São Paulo como carnavalesco, inclusive a mesma escola de samba que eu frequentava a vida inteira quando criança, com a minha mãe. Eu aceitei. As pessoas falam muito dessa questão da formação de economia porque entrou como um dado estatístico, mas eu não me considero um economista porque eu nunca atuei. Virou um diploma de gaveta, porque no último ano desse curso, eu me torno carnavalesco. Não quis largar a faculdade porque eu gosto muito de terminar tudo que eu começo. Eu não curto essa coisa "ah, eu acho que não é minha vocação" aí eu vou para outro curso. Se eu comecei é porque eu gosto. Eu sempre fui muito ligado à geopolítica, à geografia, à historicidade, enfim, ao que tem na economia também. Ela é o estudo da sociedade num viés financeiro. O que eu não gosto da economia, até hoje, é da parte matemática, mas eu gosto dessa questão de entender a sociedade, de ler um noticiário "olha, o Japão, a crise no Japão afeta o ocidente porque a economia é globalizada". Então, esse pensamento histórico e político da economia eu sempre gostei. Moral da história, eu terminei essa faculdade, nunca exerci essa profissão, e aí quando eu, já carnavalesco, em São Paulo, me vi em condição de fazer uma outra graduação, eu fiz história. Essa sim eu acho que tem muito mais a ver com a minha atuação. Eu fiz licenciatura, tive que dar aulas. A minha trajetória acadêmica é muito mais história do que economia. Economia eu terminei e foi um lapso que tá na gaveta. É só mais uma titulação. Não é algo que eu tenho de mercado. Eu nunca fui para o mercado da economia, eu não me considero um economista, nunca me enfiei no mercado financeiro, embora eu use muito dos saberes dessa graduação até hoje no carnaval: tenho uma visão bastante organizada do meu próprio trabalho, essa questão de tudo é muito "planilhado". Mas ficou por aí.

Pedro Alexandre: Achei interessante a questão da história! Porque, realmente, destacam mais o seu diploma de economia.

Sidinei França: Porque é inusitado falar "ah, o carnavalesco é um artista e ele fez economia". As pessoas ficam "nossa", mas eu quase esqueço que eu fiz um dia economia, me apegando muito mais à história. Porque eu já dei aula de sociologia, já dei aula de história para ensino fundamental, já usei muito das técnicas da graduação de história até no desenvolvimento do carnaval, dos carnavais que eu faço. Eu exerço muito mais a história do que a economia. Mas eu acho que as pessoas, que entendem de minha história no geral, pegam mais a economia meio que como um exotismo. Que outro carnavalesco estudou economia? Arte, história é comum, já é esperado. Então, ficou meio que "rotulado" o diploma de economia, já que é meio excêntrico. E eu tiro logo toda essa importância, até porque nunca teve importância.

Pedro Alexandre: É bom colocar isso, ainda mais para nós, uma revista de história. E, Sidnei, você falou da sua mãe, que cresceu nesse meio, mas a gente também queria saber sobre a sua inspiração quando você começa no carnaval, nesse meio carnavalesco. Obviamente tem toda essa influência da questão do crescimento, mas tem influências mais externas? Algum referencial desse meio que você pegou?

Sidinei França: Sim. A gente pode dizer que tem vários referenciais... porque não existe um curso para carnavalesco. Ninguém se forma carnavalesco. Mas, ora, como uma pessoa se torna carnavalesco, então, de uma escola de samba? Primeiro que ele tem um conjunto de habilidades que é percebido pela própria estrutura de uma escola de samba. No meu caso, para vocês entenderem melhor, eu desde um ano, um ano e meio, frequentava essa escola de samba chamada *Mocidade Alegre*, em São Paulo, e essa escola de samba virou o quintal da minha casa. Ali eu vivi a escola de samba no âmbito literal de um de carnaval, mas também ali eu tive noções de civilidade, de ética, de respeito. Foi na escola de samba que eu aprendi a respeitar os mais velhos, com a velha guarda, a entender que o ambiente tem toda uma construção quase litúrgica, não no sentido religioso, mesmo a escola de samba sendo muito cerimonialista. Tem a bandeira, você tem devoção pela bandeira da escola, então, você aprende essa estrutura de sociabilidade que na escola de samba é muito forte, desde muito cedo. Os mais velhos ensinam os mais novos: "olha, respeita quem chegou primeiro porque a gente já tem uma bagagem, a gente já tem um entendimento do que é construir um desfile, o que é o carnaval". Você vai entendendo todos esses signos. E aí, quando eu fiz 5 anos, eu passei a desfilar na ala das crianças, fiquei nela dos 5 aos 14 anos, quando não tinha mais idade, porque aí você já é considerado adulto na escola de samba, e fui para a ala de adulto.



Já na ala de adultos, isso foi indo até 2002, eu fui convidado a ser diretor cultural dessa escola de samba. O que você percebe é que de uma de uma frequência recreativa, social, isso começa a virar um compromisso. Porque quando você assume um cargo de diretoria numa escola de samba, você começa a interagir com a estrutura dessa instituição numa outra esfera. Você começa a ter responsabilidade, você começa a deliberar, você desenvolve projetos. Afinal, o que faz um diretor cultural numa escola de samba? Ele cuida da memória, de todo o acervo iconográfico, todo o acervo bibliográfico, toda a fonografia da escola. E eu estou falando da virada dos anos 2000, naquela época em que tudo era em CD, então, eu tinha a preocupação de "olha, tem sambas antigos que nunca foram gravados"; "a gente precisa chamar uma pessoa e ir em um estúdio gravar a voz dela porque ela vai morrer e a gente vai perder o lastro histórico da escola". Então, como diretor cultural, eu cuidava da memória e de todo o acervo da instituição. Quando a escola ia fazer aniversário, a gente fazia uma exposição fotográfica, "olha, aqui a história, quando a escola foi...". É esse o intuito de um departamento cultural: não perder as tradições, não perder os fundamentos de uma escola de samba. Aí já percebe o meu gosto pela história, embora isso coincida com a época da graduação em economia. É tudo ali, 18 anos, essa fase de você sair do ensino médio e ir para uma graduação. Em resumo, o meu envolvimento com a escola de samba, ele foi sendo gradual.

E além de cuidar da memória, uma outra atribuição de um diretor cultural, de um departamento cultural, é assessorar o carnavalesco com pesquisas de imagem. Então, além de cuidar dessa memória, desse acervo da escola de samba, quando chegava muito perto do carnaval, eu também assessorava o carnavalesco para entender o que ele precisava

E a gente não tinha internet, até tinha na virada dos anos 2000, mas não era como hoje, em que você entra aqui no Google por um celular. Não era imediato, você tinha que ter uma conta, um provedor, acessando a internet, que era de computador. E isso demandava uma estrutura. A internet, naquela época, era discada. Não era uma coisa imediata que você entra aqui pelo celular e você já sabe o que acontece nesse segundo. Se um time de futebol faz gol, dá um alerta no meu celular. Não era assim. Então eu acompanhava as pesquisas dos carnavalescos, que eram dessa escola, lembrando que eu não era profissional. Os carnavalescos eram contratados e demitidos, mas eu era um apaixonado por aquela escola. Eu era voluntário. Os carnavalescos, eles trocavam, ficavam dois anos, depois mudavam de carnavalesco, a escola contratava outro, mas eu estava sempre lá, porque eu era raiz dessa escola de samba. E aí os carnavalescos mudavam e falavam "olha, vai no Parque Ibirapuera e pesquisa para mim isso, isso, isso, isso". "Olha, tem um Museu Afro que fica em São Paulo, vai lá e pesquisa isso, isso, isso", porque não tinha essa agilidade da internet. Então, eu ia lá, tirava foto. Eu lembro como se fosse hoje, eu tinha uma máquina digital, aquelas máquinas digitais, já não era mais de revelar. Não era filme, é totalmente analógica, mas também não era como hoje que você vai lá no celular e faz uma selfie. Eu tinha uma máquina, uma Canon, e aí eu saía pela cidade de São Paulo inteira tirando foto de coisas para o carnavalesco desenhar e usar aquilo como base iconográfica. Então, eu fazia muito esse trabalho de mediar e de assessorar os carnavalescos da escola que eu era diretor cultural. Mas em 2024... Foi um ano que, no início, eu olhei muito para dentro de mim e comecei a pensar o que eu gostava de falar sobre. Eu não pensava ativamente sobre o que eu estava tentando passar com meus quadros. Era mais pintar e só. Continuar pintando e postando no Instagram.

Com esse movimento, eu fui entendendo como era desenvolvido o carnaval. Era o que eu estava dizendo a vocês, não existe uma escola que forma carnavalescos, é vivência. Você tem que entender um pouco de tudo, de corte, de costura, de moda, de história, de texto. O carnavalesco, ele é multidisciplinar, porque ele lida com muitas esferas de expressão artística. Eu tenho que ter noções de desenho, eu tenho que ter noções de arquitetura, porque quando você monta um carro alegórico, aquilo tem uma massa volumétrica e você tem que domar a proporção. "Olha, isso aqui tá muito pequeno", "olha, vamos fazer a escultura de um mago". Você tem que ter uma noção de olhar e falar "olha, a cabeça tá muito grande em relação ao corpo". Então, você começa a ter noções de tudo quando você vira carnavalesco. E tudo isso eu fui desenvolvendo antes de ser carnavalesco, assessorando outros carnavalescos como diretor cultural.

E aí chegou um dia, isso que eu estou dizendo a vocês é no ano de 2008, em que a escola demitiu o então carnavalesco para 2009. E isso é muito comum em todas as escolas de samba, Rio, São Paulo, qualquer lugar. Quando a escola troca de carnavalesco, tá todo mundo muito ansioso, "quem é o próximo carnavalesco?", "quem a escola vai contratar para criar o próximo carnaval?". E aí, depois dessa demissão, a presidente vira para mim e fala "cara, eu tenho uma proposta... você não quer ser o próximo carnavalesco?". Isso era um salto gigantesco, porque eu tinha um trabalho fora da escola de samba, já era minha paixão, era algo voluntário, era algo por amor. Aquela escola era a que eu estava desde pequeno com a minha mãe, então eu tinha toda uma ligação afetiva. Então, você vira a chave, porque ser carnavalesco é ser cobrado, é ter uma instituição inteira, uma estrutura inteira. Porque, por exemplo, todo mundo aqui dentro da Mangueira pode olhar para o outro e falar assim "e aí?". Agora quando chega em mim, eu não tenho para quem olhar e falar "e aí?". Eu tenho que dar todas as respostas. Eu tenho que entender de costura, de moda, de história, de texto, de arte, de colorimetria. Por que aquela fantasia é pink e não rosa bebê? Tem mensagem. Então, eu tenho que estar muito ligado à semiótica, eu tenho que estar ligado à psicologia das cores, eu tenho que estar ligado à moda. Eu estou o tempo inteiro participando de eventos culturais para entender o termômetro do que está em alta, qual é a estampa da vez, qual é a cor da próxima coleção primavera-verão. E o carnaval é esponja, ele vai pegando todas essas tendências. E eu fui construindo essa identidade até que a presidente, era uma mulher, me convidou para ser o carnavalesco da Mocidade Alegre lá em São Paulo, e eu aceitei. Eu trabalhava há dez anos em uma empresa, mas eu deixei tudo para trás para abraçar esse novo ofício e me tornei carnavalesco, e no primeiro ano de minha direção a escola já foi campeã no carnaval de São Paulo, o que já foi aquele "caramba, deu muito certo". E aí foi indo. De 2009 para cá, não deixei mais. Até que em 2024, a Mangueira me convida e eu venho para o Rio. É um movimento de deixar o carnaval de São Paulo e vir para o carnaval do Rio, onde eu estou construindo a minha trajetória com a Mangueira.

Pedro Alexandre: Você sentiu alguma diferença de sair de São Paulo para o Rio?

Sidinei França: Muita, muita diferença! Olha, tem tanta, mas tanta coisa para falar! Primeiro, a ligação das cidades com o carnaval. São Paulo não vive samba e carnaval. Em São Paulo, o carnaval é um evento como é a Parada Gay, como é a Fórmula 1. São Paulo é uma cidade muito pragmática, é uma cidade que não se deixa apaixonar por nada. "Ah, é carnaval?", vamos lá então no carnaval, mas de uma forma muito blasé. Já no Rio, é essa paixão, esse delírio. O carnaval, as escolas de samba, os blocos de rua! O carnaval é um traço da cidade do Rio de Janeiro indissociável. São Paulo não. O carnaval em São Paulo é só mais um evento. São Paulo trata o carnaval não como cultura, mas como evento de mercadoria. Quem é apaixonado por carnaval em São Paulo são famílias como a minha, que estão na periferia, que não têm acesso a outras manifestações culturais, e a escola de samba, por ser popular, por ser barata, por estar no bairro, acaba sendo muito acessível para essas famílias de baixa renda. Então, é diferente do Rio, que a cidade inteira se vê afetada por isso. Então, já começa aí a diferença entre elas. A cidade de São Paulo não tem a mesma tradição de celebrar e de viver intensamente o carnaval.

Segundo, que isso tudo que eu falei reflete até na própria estrutura. O que as escolas de samba do Rio de Janeiro arrecadam financeiramente é de três a quatro vezes mais do que uma escola de samba de São Paulo, porque em São Paulo não tem interesse. "Cara, o carnaval é menor, para que eu vou investir tanto?" Tudo bem que é transmitido pela Globo, tem alcance, mas está longe de ser como no Rio.

Thiago Labarba: E a própria União de Maricá que está no projeto arrecadou cinquenta e oito milhões de reais.

Sidinei França: Sim. E aí isso é inimaginável para uma escola de samba de São Paulo, até as mais ricas e poderosas, as mais organizadas, as mais... enfim. Em São Paulo existe a paixão pelo carnaval, mas ela não é tão alastrada. Se você andar na cidade de São Paulo e perguntar "fala o nome de uma escola de samba?", a pessoa vai ficar... "Mangureira!", e você responde "Não, Mangureira é do Rio!". Então, é um povo que não é apaixonado por carnaval. Agora, no Rio, se você falar "quem é verde e rosa?", alguma criança na rua vai falar "tá de sacanagem, né?". É muito diferente a cultura carnavalesca, é muito diferente. Eu fui educado lá em São Paulo, mas como apaixonado por carnaval, sempre acompanhando pela televisão as escolas do Rio. Enfim, e fui construindo minha caminhada. E hoje, as redes sociais aproximaram muito o carnaval no Brasil, a ponto de aqui, no Rio, a Mangureira falar "cara, vamos convidar esse cara para vir para cá porque ele tá fazendo um bom trabalho lá?".

Em São Paulo eu já tenho um caminho muito sólido. Eu sempre brinco, para quem não entende essa diferença, que São Paulo é a América do Sul do futebol e o Rio é a Europa. Libertadores da América e Champions League... o Rio é, carnavalescamente falando, a Europa do futebol, onde tem os grandes clubes; Manchester City, Real Madrid, aqueles, tudo muito inalcançável. E São Paulo é isso: olha para o carnaval do Rio como uma coisa assim "meu Deus!". As pessoas que me conhecem em São Paulo falam "cara, ele foi contratado pela Mangureira!". O carnaval do Rio, como para quem é apaixonado por futebol, é a Europa, Champions League, salários milionários, de alcance planetário. A América do Sul tem a sua importância, tem Corinthians, Flamengo, Vasco, mas é muito mais regional, não tem aquela amplitude que a Europa entrega para o futebol. É a mesma relação Rio e São Paulo no carnaval. Todo mundo sabe que existe o Flamengo, mas o Flamengo não tem o poderio do Real Madrid ou Paris Saint-Germain. É a mesma coisa. Tem a mesma equivalência.

Em São Paulo eu conquistei seis campeonatos nesse tempo de 2009 até hoje, construí minha história, e agora eu venho para o Rio para começar uma outra história com a Mangureira. Claro, não tem como apagar, as pessoas sabem que eu tenho todo um lastro, mas aqui é uma folha em branco. Eu recomeço num outro modelo. E as diferenças são muitas: financeiras, estruturais, de comunicação. As escolas do Rio são muito mais estruturadas para apresentar sua proposta de carnaval. São Paulo ainda é meio mambembe... Você lança um enredo e as pessoas não sabem nem direito do que a escola vai falar, porque não tem um departamento de marketing e comunicação para vender aquele projeto. Então, é uma outra temperatura.

Pedro Alexandre: Entendi! E pegando esse gancho, disse que você falou, a gente queria saber mais sobre essa questão do enredo. Como é essa dinâmica? Você sente uma inquietação política? Você falou muito dessa atenção, de uma espécie de *feeling* de momento. Como é que vem, então, essa inspiração? É mais uma coisa interna ou uma coisa de "a atmosfera exterior tá indo, vamos indo com ela"?

Sidinei França: Não existe uma regra. Cada ano é um ano, cada projeto é um projeto, cada ideia é uma ideia. Um exemplo bem claro sou eu aqui na Mangueira. Com esse agora para 2026, são dois carnavais, e a maneira de se definir o enredo, o tema da escola, são totalmente diferentes. O ano passado eu cheguei, meu primeiro carnaval na Mangueira, e a presidente da escola, era a Guanayra, olhou para mim e falou assim "cara, o que você sugere como tema da Mangueira?". E eu achava que a escola ia ter alguma coisa pronta: "olha, a gente já quer falar desse celular, a gente só precisa de um carnavalesco, mas a gente vai falar disso aqui". Eu achava que a escola já tinha decidido o tema, o assunto que ela ia abordar no carnaval. Mas ela falou "não, não tem. É o que você quiser. Porque eu, como gestora, como presidenta, eu acho que o carnavalesco, quando ele escolhe o assunto, o tema, ele tem mais paixão porque ele mesmo propôs". E aí eu propus um enredo que falava sobre a herança banto na construção identitária da cidade do Rio de Janeiro. Eu tinha lido um livro chamado "A Flor da Terra", que inclusive é o nome do próprio enredo, e esse livro fala sobre o cemitério dos pretos novos no Cais do Valongo, e 80% dos negros que chegaram ao Cais do Valongo eram do Congo e Angola, são banto. Um tronco étnico linguístico muito específico da África. E se 80% desses negros que desembarcaram forçadamente no Valongo eram banto, significa que 80% de toda a carga genética, de toda a cultura, de toda a maneira com que a africanidade influenciou a língua portuguesa, é banto. Só que isso não é falado, o que me chamou a atenção.

Por outro lado, eu fiz duas graduações. Quem passa pela academia começa a ter uma noção, mesmo sem perceber, de que a gente tem uma atuação intelectual muito eurocentrada. A maneira como uma universidade trata o saber, trata o conhecimento, é com rigor científico, é com metodologia. Então, ela busca uma maneira muito eurocentrada de atestar o conhecimento, de aferir as pesquisas. E aí eu falei "caramba, por que a gente que frequenta universidade, que aprende a pensar de uma forma tão eurocentrada, de uma forma tão racional a respeito de tudo, por que não temos estatísticas para falar da negritude? Por que não é claro no Brasil de onde vieram essas origens?". Isso não é falado. Então, já que eu estou propondo para a Mangueira um enredo assim, eu vou sugerir um enredo que investigue esse DNA africano, da onde veio a africanidade que o Rio de Janeiro pratica dia a dia.

E assim, eu comecei a pesquisar isso, vendo que é algo gigantesco. No linguajar, por exemplo, palavras banto que a gente fala e ninguém sabe de onde veio: *quitanda*, *quitute*, *bunda*, *chamego*, *xodó*. Enfim, tem tanta palavra na língua portuguesa atual que foi afetada pelos bantos que chegaram no Rio de Janeiro, o que se popularizou e não se confere origem. Se você parar ali na Praça XV, a pessoa saindo da barca de Niterói, e falar "olha, me fala por que que você fala a palavra quitanda, da onde vem essa palavra?", a pessoa não sabe. Então, nós vivemos uma sociedade em que ela não sabe atribuir identidade, origem. Da onde vem tudo que eu pratico, tudo que eu penso, tudo que eu falo, tudo que eu realizo. E é importante um povo estar consciente. Então, isso virou a base do enredo da Mangueira. O Rio é banto. Esse pensamento de que o Rio tem 80% do DNA negro banto, quando, na verdade, a gente cultua mais a Bahia do que esse pensamento banto.



Enquanto para o sul e sudeste os bantos vieram com mais predominância, 80%, na Bahia foram os iorubanos, Nagô iorubá... o candomblé que se cultua no Brasil inteiro, ele é muito baiano, mas ele não é banto. Então, houve até um silenciamento de origem africana. 20% do Rio é iorubano e 80% é banto, mas esses 20% fazem mais barulho através do candomblé, através dessa identidade afro-baiana, numa espécie de diáspora interna da Bahia para o Rio de Janeiro, o que, na virada dos séculos XIX para XX, tomou conta do Rio de tal maneira que esmagou qualquer chance de outras etnias africanas serem reconhecidas. E o que a Mangueira fez no último carnaval foi falar: "não, espera aí, vamos colocar cada coisa no seu devido lugar!". A etnicidade negra carioca não é a mesma etnicidade negra da Bahia. Então, foi uma grande investigação de origem negra. E esse foi um tema que eu propus para a Mangueira originalmente. A escola adorou! e virou o seu carnaval!

Para esse carnaval de 26, já foi diferente. Eu estava pesquisando com a equipe de pesquisadores que tenho, uma antropóloga e um comunicador, tudo que faria 100 anos em 2026, porque o carnaval também se alimenta dessas efemérides... "Ah, nossa, o que que vai fazer 100 anos?" "Ah, o carnaval vai celebrar os 100 anos de Caymmi, os 100 anos de Jorge Amado, os 100 anos de..." qualquer personalidade... Rui Barbosa, seja de nascimento, seja de falecimento, enfim. E nós achamos na internet que um homem chamado Sacaca, que eu nunca tinha ouvido falar, completaria 100 anos em 2026. Aí a gente falou "quem é esse Sacaca?". Pesquisamos e descobrimos que é um curandeiro famosíssimo do Amapá, e isso virou o carnaval da Mangueira para o próximo ano.

Então, não tem um molde, não tem um modelo. Tem ano que algum integrante da escola chega e fala "cara, por que a gente não fala disso aqui?", E todo mundo "caramba, é mesmo, isso é incrível!". É se apaixonar pela ideia e fazer. Tem ano que uma empresa bate na porta.

Esse ano mesmo, nós fomos procurados aqui na Mangueira pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) porque eles vão lançar agora em 2026 um mapa-múndi que colocou o Brasil no centro. Aliás, uma tendência mundial, de colocar o país como o centro do mundo, desconfigurar essa ideia de mapa-múndi com esse eixo do meridiano europeu, de Greenwich, que coloca ali o marco zero do horário, aí os fusos horários para a esquerda, para a direita. Então, é um pensamento europeu de dividir o mundo em uma fatia. Só que hoje a gente tem uma espécie de um revisionismo histórico que busca atribuir... isso tem a ver até com identidades de países, "olha, vamos deixar de ser periferia do mundo!". E aí o IBGE tem uma proposta de lançar toda uma cartilha geográfica que coloca o Brasil no mapa como centro do mundo, e eles queriam que isso virasse carnaval, e iam patrocinar. Só que a gente achou mais interessante falar lá do Amapá, do mestre Sacaca, porque a escola tem autonomia sobre os temas que ela leva para o carnaval. Se a gente achasse legal, íamos pegar essa grana e falar sobre isso... Então, não tem uma forma, uma regra. Cada escola tem o seu jeito. Tem escola que a ideia vem do porteiro! Ele pode chegar e falar "olha, posso falar com você?", Pode. "Eu sei que você é o carnavalesco, eu sou o porteiro, mas você já parou para pensar que a gente podia falar da história do camarão?". E aí se eu, como carnavalesco, achar interessante, eu guardo aquela ideia, quando chegar a hora de pensar no próximo ano, eu sugiro, e aí se a escola se apaixonar, se todo mundo curtir, vamos embora, vamos fazer. Se dá mais ou menos assim.

Pedro Alexandre: Entendi. O que eu mais achei interessante foi esse processo de criação do tema do ano que vem. Eu achei interessante essa dinâmica, porque foi até uma coisa que a gente queria saber, essa ligação do carnavalesco com o tema. Mas você também falou que é mais uma dinâmica de equipe. Como é que funciona? Vocês tem essa ligação muito afetiva e você "bate na mesa" ou tem mais uma questão de equipe? E é mais uma questão de crença? Você falou agora dessa sua perspectiva, desses contrastes de memórias. Essa dinâmica de reconhecer mais uma memória iorubá que tem muito mais a ver com, como você falou, uma diáspora baiana do que de fato uma origem banto, que é o que permeia muito. Então, como são essas dinâmicas?



Sidinei França: É, tem muitas questões que atravessam a escolha de um enredo. Vai desde a vocação narrativa da escola de samba... Tem escola que é mais crítica, tem escola que é mais poética, tem escola que é mais literária, se dando muito bem em falar da adaptação de um livro para o carnaval.

[trecho omitido]

Sidinei França: Não importa que todo mundo enxergue o Brasil negro apenas como candomblé, como iorubano, mas existe outra versão dessa história. A Mangueira, ela curte muito esse lance do lado B do disco. Quando a gente vai escolher o enredo da escola, nós levamos em consideração não só a vocação da escola, mas a própria pertinência do tema. Será que esse tema vai ser relevante? Amplificando isso para toda a sociedade? Ou só faz sentido aqui nessa sala pra gente? E aí, na escolha é muita gente operando, mas no fim, sou eu que decido. Como carnavalesco, eu tenho muito aquela questão "cara, eu acho isso incrível, mas eu não quero falar disso". Então, tem esse respeito pela figura do carnavalesco, porque no fim é ele quem é o artista que vai desenhar, que vai extrair possibilidades discursivas, ideias daquela história... Se ele também não olha aquilo com paixão, com a dimensão que aquilo tem que ganhar para o mundo, a coisa meio que flopa. É mais ou menos isso.

Pedro Alexandre: Entendi. Até aproveitando isso que você falou, sobre essa questão do carnavalesco, esse trabalho de equipe, que fica essa coisa muito múltipla, que não dá para fazer uma coisa muito personalizada e hiper-centrada. Eu queria saber o que tem a ver isso que você falou com esses discursos, um discurso que às vezes vai até contrastar ou acrescentar uma coisa. Por exemplo, para um livro de história... Como é então que você acha que vê essa posição do carnavalesco e das escolas de samba no Brasil em geral? Você falou muito de São Paulo e Rio, dessa centralidade que acaba tendo o Rio, querendo ou não, por conta dessa relação, enfim, territorial. Mas num Brasil em geral, como é que vocês se projetam? Vocês focam mais aqui, nessa dinâmica das escolas, ou vocês têm essas perspectivas de uma repercussão cultural mais ampla? Por exemplo, essa história de que vocês vão pegar agora um sujeito do Amapá?

Pedro Alexandre: Entendi. Até aproveitando isso que você falou, sobre essa questão do carnavalesco, esse trabalho de equipe, que fica essa coisa muito múltipla, que não dá para fazer uma coisa muito personalizada e hiper-centrada. Eu queria saber o que tem a ver isso que você falou com esses discursos, um discurso que às vezes vai até contrastar ou acrescentar uma coisa. Por exemplo, para um livro de história... Como é então que você acha que vê essa posição do carnavalesco e das escolas de samba no Brasil em geral? Você falou muito de São Paulo e Rio, dessa centralidade que acaba tendo o Rio, querendo ou não, por conta dessa relação, enfim, territorial. Mas num Brasil em geral, como é que vocês se projetam? Vocês focam mais aqui, nessa dinâmica das escolas, ou vocês têm essas perspectivas de uma repercussão cultural mais ampla? Por exemplo, essa história de que vocês vão pegar agora um sujeito do Amapá?



Sidinei França: Quando a gente lança um carnaval, um enredo, uma história, a real é que você está criando um monstro. Você nunca sabe aonde essa história realmente vai chegar, não é que você não sabe, você até imagina, mas tem temas que têm um carisma e uma relevância tão próprios que ganham uma dimensão maior ainda do que quando foi pensado. Um exemplo bem claro, para não ficar no campo muito abstrato e hipotético, foi no ano de 2024, em São Paulo, o meu último carnaval antes da Mangueira, aliás. Eu fiz, nesse momento, um carnaval sobre *hip hop*, e foi muito polêmico. Por que o que hoje se tornou a cidade de São Paulo? São Paulo hoje tem uma prefeitura bolsonarista e tem um Governo de Estado bolsonarista. Ou seja, você tem a esfera pública toda na cidade de São Paulo trabalhando uma máquina de direita conservadora. E aí, eu vou e escolho pra *Vai-Vai*, eu trabalhava na *Vai-Vai*, um enredo sobre *hip hop*. E se não bastasse ser só sobre o *hip hop*, eu utilizei a linguagem... porque, assim, o que que é o *hip hop*? *Hip hop* é uma cultura urbana, é uma cultura de rua que nasceu em Nova York, mas que se alastra na década de 80 para o mundo inteiro, inclusive para São Paulo.

No Brasil, a cidade mais hip hop é São Paulo. Talvez por essa questão industrial, por ser uma cidade que tem uma vocação fabril, uma vocação muito empreendedora... Diferente do Rio, que é uma cidade que já foi capital do império, uma cidade litorânea, que respira um ar mais tropical, e São Paulo é uma cidade mais... cimento, mais cinza, mais seca e mais dura. Então, esses discursos muito urbanos em São Paulo pegam mais.



E aí eu resolvi fazer um carnaval sobre o hip hop, que são três vertentes da cultura de rua: o grafite, o rap e o break dance. Então, é a dança, é a música e a arte plástica. E o ambiente de escola de samba também se alimenta em três vertentes: o que você vê, o samba que você ouve e o samba no pé, que é a dança, é o seu corpo reagindo. Tinha muita similaridade estrutural entre o hip hop e o carnaval. Não do ponto de vista prático: como eu sambo, como eu toco instrumento ou como eu desenvolvo a arte plástica. Mas nessa multisensorialidade. E aí eu resolvi fazer um carnaval sobre o hip hop. E se não bastasse ser sobre o hip hop, ainda eu falava muito sobre periferia, sobre essa questão das elites deixarem de ser preconceituosas e olharem para as periferias, para os subúrbios, como celeiros de artistas urbanos que merecem o mesmo respeito dos acadêmicos. Eu comecei esse desfile, inclusive, criticando a Semana de Arte Moderna de 1922... O desfile começava nela, que foi no Teatro Municipal de família rica. Eram famílias super tradicionais de São Paulo, que mandaram seus filhos para a Europa, e que voltaram com a cabeça toda fervilhando de ideia, de rebeldia artística. "Temos que refundar a arte brasileira!". E aí surgiu o modernismo.

Só que isso é contado no prisma acadêmico, branco e elitista. E esse desfile, ele começava a história toda questionando isso. "Tá, se esse movimento foi tão autêntico e merece ser reconhecido como um marco que refunda a arte nacional, por que não chamaram os pretos lá para dentro? Por que quem fazia samba na rua também não foi para dentro do Teatro Municipal?". Pelo contrário, era nos quadros de Tarsila e outros artistas que se via os estereótipos negros... o bocão, o pé gigante... Então, tinha uma percepção distorcida até a partir do estereótipo do que é ser negro. E se hoje você tem que bater o pé e falar "olha, eu sou negro mesmo e daí?", imagine em 1922, quando você estava apenas 40 anos da abolição da escravidão. O país tinha praticamente saído do fim do império, era uma revolução de costumes e de pensamentos que mal tinha tempo para olhar para os desfavorecidos.

Então, o desfile, ele começava questionando a arte moderna da Semana de Arte Moderna de 1922, chamando isso de movimento elitista, trazendo para a rua a linguagem da verdadeira arte popular, e depois começava a falar dessa arte praticada como break, rap, grafite, até picho, pichação, enfim. E aí foi um desfile muito polêmico. Inclusive, a escola foi notificada pelo governo, porque colocou policiais... Eu criei fantasias de policiais como diabos, porque os Racionais MCs fizeram um álbum chamado "Sobrevivendo no Inferno".

[trecho omitido]

Sidinei França: Então, essas dicotomias da vida em sociedade numa cidade cosmopolita... O desfile foi muito para essa linha. Já respondendo isso que você perguntou: o carnaval, ele se conecta e ele também, às vezes, afirma e às vezes ele contradiz esse pensamento normativo do que é arte, do que é saber, do que é cultura, do que é informação. Então, a escola tá ali interagindo com o seu tempo e com o seu meio. Por horas a gente chancela, por horas a gente questiona. Eu mesmo já desenvolvi carnavais nesse viés de questionar o status quo. O modelo de vida no Brasil. O carnavalesco, ele é um inquieto, ele está sempre buscando maneiras de questionar, de colocar o dedo na ferida, de dizer que ele não concorda. É um artista se manifestando. Busca a linguagem irreverente do carnaval, essa alegria. Porque ainda tem isso: quem não vive e não conhece escola de samba, acha que é um bando de alienado. "Deixa eles lá sambando que a gente passa boiada...". Só que também tem discurso na escola de samba, também tem essa esse olhar de crítica, esse olhar de questionamento.

Thiago Labarba: Só para dialogar com essa questão. Sidnei, esse enredo da *Vai-Vai* foi chamado, de *Versículo 4, Capítulo 3...* e engraçado, é curioso, na verdade, porque você disse que, embora haja essa postura blasé vinda de São Paulo, os enredos são os que geram mais repercussão, como esse próprio da *Vai-Vai*, como o que aconteceu também, que é vinculado ao Rio, mas aconteceu em São Paulo, sobre o enredo, acho que foi do tabaco, e que houve aquela encenação e uma grande repercussão. Então, o que você atribui a isso? Você atribui a essa formação sócio-histórica distinta dessas cidades que aceitam e repelem essas manifestações, esses protestos? É pela formação sócio-histórica dessas cidades que elas aceitam ou repelem essas formas de protesto? Porque, como você disse, esse próprio desfile da *Vai-Vai* foi o oitavo colocado, mas gerou mais repercussão do que talvez a própria campeã do ano.

Sidinei França: É. eu acho que não existe uma relação discurso versus repercussão se não tiver o fator momento. E o que eu chamo de fator momento? Primeiro que, repetindo o que eu disse a vocês, hoje São Paulo vive um momento muito complicado para quem é da oposição, que é ser da esquerda, ser discordante, dissonante de um pensamento conservador. Então, talvez o desfile não teria a mesma repercussão se São Paulo tivesse vivendo um momento de governos de esquerda, onde a tendência do funcionamento da máquina pública fosse de chancela daquele discurso. Então, tem muito disso. Tem sim o mérito do tema, o mérito do discurso, a necessidade de discordar e de questionar, mas existe também toda uma atmosfera de repelir esse discurso. Tanto que quando o *Vai-Vai* foi criticado, houve até ameaça de perder subvenção pública, porque quem financia os desfiles das escolas de samba é também o governo, com incentivo da cultura popular. E aí houve assim: “ah, já que vocês estão questionando o governo, então no próximo carnaval também a escola vai perder a sua verba”. Só que isso é ilegal, porque então quer dizer, você só pode receber verba se você concorda com o que a máquina pública faz, pensa ou propõe?

Então, respondendo a tua pergunta, eu penso que não existe uma equação, não existe uma fórmula que ateste que qualquer tema automaticamente vai ser sinônimo de repulsa ou de concordância. É o momento, é o momento! Repito o que falei da Marielle. Aquele enredo da Mangueira, ele nunca foi sobre a ela, era sobre as histórias que os livros oficiais não contam. Ou seja, falam que o Brasil foi descoberto, mas o Brasil foi invadido. Falam que houve a libertação dos escravos, mas o que houve foi uma assinatura sem pensar nas consequências de milhões de negros espalhados pelo Brasil que, do dia para a noite, tiveram que se virar, porque não tinha uma estrutura social para acolher aqueles que saíam das casas grandes e das senzalas para ganhar mercado... você não tinha educação, você não tinha estrutura sócio-cultural. Então, esse enredo falava sobre um Brasil que vende nos livros de história uma oficialidade, ignorando que tem o lado B do disco. E a Marielle entra nisso não pela estrutura do carnaval da escola, mas pelo samba que trazia, porque pegou do momento. É esponja, a escola de samba é esponja. O compositor que fez esse samba, essa música, ele pensou “poxa, a escola tá contradizendo a história, a história oficial. Acabaram de assassinar a Marielle... então, no próximo carnaval vamos colocar isso como mais um fenômeno diante de que a gente precisa se insurgir... contra esses desmandos, essa tentativa de silenciamento das classes menos favorecidas”. Então, tanto a escola de samba percebe o momento, quanto a própria sociedade chancela ou repele esse momento que a escola tenta. É uma construção. Porque quando a gente lança um enredo é sempre agora, pensando em fevereiro do ano que vem, e tanta coisa pode acontecer.



Por exemplo, a Mangueira vai falar sobre um curandeiro do Amapá, que é um homem negro na Amazônia, um homem que construiu uma identidade afro-indígena... a região de onde ele veio cunha o termo Amazônia Negra. Mas binguém nunca ouviu falar que a Amazônia é negra, porque a Amazônia sempre foi indígena. Então, a Mangueira, ela vai popularizar no próximo carnaval um pensamento de uma Amazônia Negra.

Um pensamento de um recorte negro dentro da Amazônia. Isso não é tão disseminado. A gente aprende sempre que Amazônia é indígena. E assim, a escola, ela joga o seu assunto pro mundo sem saber o que isso vai dar. Será que esse assunto vai ser assimilado? Será que as pessoas vão valorizar? Pode ser que sim, pode ser que não. Tem escolas de samba que chegam em fevereiro e aquele assunto é um sucesso, e tem outras que falam “cara, jura que vocês vão falar dessa coisa babaca?”. É sempre um jogo... Tem uma parte que gera tendência e tem uma parte que consome tendência. Tem estilistas que falam “cara, não me importa qual vai ser a cor do inverno. Eu vou criar a cor do inverno”. Escola de samba é isso. Algumas falam “ah, deixa eu ver o que as escolas vão fazer para eu fazer alguma coisa parecida e aí eu vou ficar na média do aceitável”. E já tem escolas que não. Olha o tamanho da Mangueira: a Mangueira vai ficar esperando outra escola lançar seu tema para ela fazer uma coisa parecida? Não, nós vamos falar, porque nós somos formadores de opinião e nós construímos a pauta. E não à toa. a Mangueira foi agora, em 2024, parar no ENEM... dois carnavais da Mangueira foram parar no ENEM, porque a Mangueira tem essa questão de ser visionária, de debater o Brasil. Enquanto ninguém está pensando nisso, ela está falando daquele assunto. Então, isso não tem uma fórmula. Não existe. O que existe é a escola está muito atendida e está disposta a discursar.



Thiago Labarba: Sidnei, você, no *Sem Censura*, prometeu que esse desfile de 2025, seria recheado de cores; que você dialogaria muito com as cores da escola. Então, basicamente, eu queria saber qual é a sua relação com as cores. Você, esteve em São Paulo, como todo mundo sabe, e você também assumiu escolas no Rio Grande do Sul. Como, então, se deu esse processo de simbiose entre você e as cores da Mangueira? Quais são as perspectivas que ela, a escola, possibilita? As pautas que ela possibilita que você desempenhe no desfile?

Sidnei França: Assim, primeiro que um carnavalesco, quando ele assume a Mangueira, quando ele passa a responder pelo carnaval da Mangueira, ele tem que ter o lastro histórico de uma instituição quase centenária. A Mangueira é de 1928. Nós estamos em 25. Daqui a três anos essa instituição faz 100 anos. Isso é muita coisa. E o verde e rosa da Mangueira, eu acho que é um dos grandes símbolos do Rio de Janeiro. Se você chegar vestido de azul e branco num local, você pode ser confundido com um time de futebol ou com uma escola de samba ou com outra instituição até. Mas o verde e rosa é tão Mangueira... essa escola se apresenta de uma maneira tão autêntica que é impossível um carnavalesco não ser afetado por essa memória emocional, essa memória afetiva e emotiva que a Mangueira desperta no sambista. Então, pensar o morro da Mangueira antigamente... Cartola, Nelson Cavaquinho, Jamelão, o Mussum, que aparecia na televisão, na Rede Globo, quando tinha os Trapalhões... grandes figuras dessa história... Pensar o verde e rosa como símbolo do Rio é colocar a Mangueira como protagonista da história popular da periferia, dos morros e do subúrbio carioca. Então, para qualquer carnavalesco, e eu não falo só de mim, que já passou e os que ainda vão passar aqui pela Mangueira, o verde e rosa é quase sagrado, é quase um sinônimo de uma expressão que chega antes da própria mensagem. Por exemplo, se eu fizer uma fantasia de um arlequim e colocar ele de verde e rosa, todo mundo sabe que aquele arlequim é da Mangueira. O verde e rosa para a escola funciona como uma assinatura. É a única escola com essas cores, porque vermelho e branco tem várias, azul e branca tem várias, verde e branca tem várias, mas verde e rosa é a Mangueira. Então, quando o carnavalesco pensa nas cores da Mangueira, o que ele quer fazer?

Ele quer dar a assinatura da Mangueira naquela história que ele está narrando, e que não é necessariamente sobre a Mangueira. Se eu vou falar de um curandeiro da Amazônia, se eu vou falar do Rio Bantu, o verde e rosa entra como uma maneira de assinar, e de uma forma muito própria da Mangueira, essa história, essa saga que a agremiação está levando para mais um carnaval. Então isso vai muito além da estrutura visual. Eu repito: é a assinatura criativa pra falar “estou na Mangueira”.

Por isso, pensar a Mangueira é pensar em verde e rosa. Até porque você não só se comunica da escola para fora, para o mundo, na Sapucaí, mas você também afaga o ego do próprio mangueirense. Aquela pessoa humilde que passou o ano inteiro no morro com dificuldades financeiras, dificuldades na vida do dia a dia, mas que no dia do desfile da Mangueira, vai se engajar e se empoderar. Então, para um mangueirense, é totalmente diferente desfilar de vermelho e desfilar de verde e rosa. Eles torcem para a escola, porque, é lógico, ela não vai desfilar a escola inteira de verde e rosa. Hoje em dia, o carnaval, ele pede essa variação de cores, essa variação cromática. Mas ainda assim, as pessoas falam “nossa, eu quero desfilar naquela ala que é verde e rosa”, porque isso traz identidade, traz pertencimento. Então, o carnavalesco, ele se utiliza dessas cores na Mangueira como uma maneira de assinar a sua obra, a sua criação, a sua ideia com personalidade de Mangueira.

Thiago Labarba: Gostaria de fazer mais duas perguntas, Sidinei. O livro *Abre Alas* é um documento fundamental porque ele dimensiona quem está envolvido efetivamente com o enredo. E ele, ano passado, mostrou a equipe de criação, Stephanie Cruz, que é doutora da UFRJ em Antropologia Social, e o Felipe Tinoco, que também tem graduação em administração na UFRJ, mas ao mesmo tempo, você tem a equipe do barracão, você tem a equipe dos serviços gerais, você tem a Tânia Bisteka, que é diretora do barracão, o Erivaldo Barbosa, que é o motorista. Enfim, um corpo muito amplo, e, ao mesmo tempo em que é um corpo muito amplo, você também faz parte ou você é a cabeça desse corpo. Posto isso, a minha dúvida é: primeiro, como é que é para você entender-se parte desse corpo, enquanto o Sidnei, aqui na Mangueira, falando através da Stephanie, do Felipe, do Erivaldo, da Tânia... ? E, segundo, mas ainda nessa mesma pergunta: eu queria entender também como é esse processo, do enredo do Xamã Babalaô, de sair da academia e ir pro morro, barracão, e sair do morro e ser contado através dele. Eu queria entender, como se dá essa linha, esse processo de você engajar a comunidade?

Sidnei França: Vamos na primeira questão. Assim, todo carnavalesco tem a consciência de que a figura dele dentro da escola de samba é muito forte, de um protagonismo muito grande, porque são as minhas escolhas que vão entregar a Mangueira no carnaval. Então, as cores, as formas, os significados, a narrativa, o porquê de estar contando aquela história, tudo são escolhas minhas. Mesmo que eu tenha uma equipe, essas pessoas sabem a dinâmica em que elas trabalham, porque o tempo inteiro eu falo “não, isso sim, isso não”. Você citou dois nomes, a Stephanie e o Tinoco, que são pessoas ligadas a mim pela pesquisa. Então, o tempo inteiro eles ficam “olha, é isso que você quer? É isso que você pensou? É para esse caminho que a gente deve ir?”. Então, eles estão o tempo inteiro esperando de mim a resposta, o respaldo, o consentimento, a afirmação, a orientação... e eu não tenho pra quem fazer isso! Para mim é ou eu mesmo ou eu mesmo. Então, ao mesmo tempo que eu busco criar um sentimento de completude com todas essas pessoas, eu sei que eu moro num lugar muito solitário de decisão. Porque quem decide alguma coisa tem que arcar com as consequências do que se escolhe, do que se pensa e do que se diz. Eu desenvolvi uma maturidade – que vem de muitos anos, e que não é hoje aqui na Mangueira – de saber ser justo nas minhas escolhas, E quando eu falo “justo”, não tem a ver com postura interpessoal. Assim, quando eu falo para você “não” e isso te afeta de alguma maneira, isso também tem que te incentivar de outra. Porque você tem que falar: “cara, se ele falou não, não é porque ele é autoritário, não é porque ele quer reafirmar quem é que manda, mas é porque ele tá me ensinando alguma coisa com esse não. Porque ele já tem uma caminhada que ele sabe que vai por aqui. Isso vai dar errado e nós não vamos fazer um bom carnaval fazendo isso dessa forma”. Então, eu acabo virando uma pessoa, vou usar uma palavra que eu até não gosto, que acumula poder, e tem mesmo muito poder carnavalesco dentro de uma escola de samba. Porque eu dirijo, inclusive, como a escola vai gastar o dinheiro, e isso são milhões de reais... Então, se eu não tiver a cabeça muito firme do que eu quero para Mangueira, vai entrar todo mundo num mar de incertezas e falta de rumo. E de novo eu vou trazer o futebol, porque é como um técnico de time de futebol. Você pode fazer um time ser campeão como você pode afundar com as suas decisões. Até meu ego eu tenho que dosar, porque se eu for muito egocêntrico e eu achar que tudo é sobre mim, que tudo é do meu jeito e que eu nunca erro, posso ser o primeiro passo para fazer tudo errado. Então, eu tenho que ouvir as pessoas. Vamos supor que nós três aqui trabalhemos juntos no projeto da Mangueira. Eu te ouço e eu te ouço. Eu vou decidir como fazer, e ouvindo e sabendo que as consequências não são de vocês que sugeriram, mas minhas aqui que consenti.

Afinal, se tudo der errado, ninguém vai falar “mas tinha a Stephanie, tinha o Tinoco, ah, mas tinha a Tânia Bisteka, não, o Erivaldo era o motorista!”. Isso não importa, por que quem foi, no fim, o carnavalesco que falou para assinar aquilo? Então é bastante desafiador, mas também muito enriquecedor você saber que das suas decisões, das suas escolhas as coisas surgem. Por isso, a pessoa tem que ser muito madura para conseguir lidar com o cargo de carnavalesco de escola de samba.

Thiago Labarba: Certo. E por fim, eu queria entender como as falas da Mangueira vão estar no enredo do carnaval de 2026, ou seja, como que através do Mestre Sacaca a Mangueira também vai estar falando de si?

Sidnei França: Vou começar a resposta reiterando quem foi o Mestre Sacaca: um homem negro que descende de um africanidade. Um sujeito que tem uma linhagem negra, e como muitos outros no Amapá, que é o estado mais negro do norte do país. E é aí que entra a questão: 60, 2/3, 66% dos amapaenses se autodeclararam, e isso está no censo, como negros. Então, pensando no norte, nordeste do Brasil, é muita coisa. Falando desse universo brasileiro do meio do Brasil para cima, acho que só a Bahia e Pernambuco também tem uma autodeclaração negra tão acentuada quanto o Amapá. E no norte do Brasil, na Amazônia, só o Amapá. No Amazonas, ninguém se autodeclara negro com tanta expressividade, nem em Tocantins, em Roraima, em Rondônia e no Acre. Então, o Amapá, ele se caracteriza de uma negritude, e o Mestre Sacaca representa essa negritude amazônica, e não só do ponto de vista de levantar o dedo e falar “olha, eu sou negro”, mas das suas práticas. Então, a cultura amapaense é totalmente atravessada por saberes da negritude, de descendentes africanos daquela região. E isso para além de uma incompreensão do restante do Brasil de que existe uma Amazônia negra – existe macumba no Amapá, existe escola de samba no Amapá, existe tambores, existe quilombo.

Eu não sei se vocês sabem, mas o segundo quilombo autodeclarado e afirmado pelo IPHAN, o segundo mais antigo do Brasil, é do Amapá. O primeiro é o quilombo dos Palmares, e depois é o Curiaú, onde era nem Amapá ainda, mas o estado do Pará, que ainda não tinha sido desmembrado na federação.

Então, tudo isso mostra que lá tem uma negritude latente que sempre foi silenciada, que não chegou para o restante do Brasil. E onde Mangueira se enxerga nisso? Como ela se enxerga nesse negro que o tempo inteiro tem que levantar a mão e falar “olha, eu existo”? Então, onde a Mangueira se colocou nessa história? Exatamente como uma instituição que representa uma negritude, e não importa se num polo urbano como o Rio de Janeiro ou lá no Amapá, que é visto como extremo norte. E a palavra extremo ainda ajuda a isolar mais ainda, pensar extremo como quase inabitado, inalcançado... Ainda é uma palavra que tem um peso muito forte para aquele povo. Eles mesmos reagem mal quando você fala extremo norte. Eles falam “não, então vocês são extremo sul, porque eu estou no meu ponto de existência. Nem tudo é sobre o sul e sudeste do Brasil. Nós também somos centro de formação”. Eles debatem essas questões... Então, pensar o Mestre Sacaca como um homem negro na Amazônia, que é silenciado duas vezes, como homem amazônico e como homem negro, é continuar o projeto da Mangueira. Porque a nossa escola se aproxima dessa identidade como uma instituição que fala sobre negritude, e que entende como poucos nesse país sobre exclusão, sobre esse pensamento de colocar às margens aquele que não está na linha média, do acesso, da aceitabilidade que a sociedade brasileira impõe.

Quem entra sem ser olhado torto numa loja na zona sul do Rio de Janeiro? Um branco, não é? Uma pessoa que está acima – e entre muitas aspas – de suspeitas. Se entra uma pessoa de uma pele mais escura, o segurança já olha e pensa “será que veio comprar mesmo?”. Então são coisas que só sentindo na pele pra você saber onde isso chega. E a Mangueira entende muito desse Brasil, muito mesmo, porque ela é formada por essas pessoas. Aliás, a Mangueira hoje é a única escola que não saiu do seu morro. A Mangueira está no morro da Mangueira. Claro, não estou julgando questões, mas outras escolas, Tijuca, Salgueiro, por exemplo, não estão mais no morro do Salgueiro, no morro do Borel... A situação foi levando essas agremiações a buscarem outras estruturas e outras localidades, e a Mangueira ainda está ali no seu núcleo resistindo. Então, a Mangueira fala muito sobre essa questão da exclusão, do não acesso às estruturas sociais.

E dialogar com essa figura do Sacaca é isso. E ainda mais! Olha como esse homem foi colocado às margens em muitos níveis: primeiro como Indígena, enfrentando essa questão de “ainda tem índio no Brasil”, esse pensamento bem raso, e, segundo, como Negro, sobre o que preciso nem falar... Terceiro como curandeiro, porque muitas pessoas associam curandeirismo a charlatanismo, “ah, então durante a sua obra, ele nunca se baseou na ciência? Ele desrespeita a medicina?”, ainda tem essa sombra... ele já foi preso porque cultivava um derivado de cannabis... foi preso como alguém que plantava maconha no quintal de casa, lá no Amapá, até por fim provarem que não, que na verdade era para fins medicinais... Esse debate é super atual. Enquanto hoje nos debatemos se o cannabis pode curar demência, o Mestre Sacaca já estava ele já estava pensando nisso. Só que ele nunca frequentou um banco universitário... O que ele conhecia era floresta por vivência, por ancestralidade...

Então, é esse Brasil que a Mangueira está abraçando. Esse Brasil que nem sempre é chancelado pela oficialidade. Não é o diploma que te confere sabedoria, é a vivência. Ele se embrenhou na floresta amazônica, ele conheceu povos negros, povos que recorriam a quilombos – tão antigos quanto o Brasil – para fugir de Belém do Pará e iam para onde hoje é o Amapá em busca de refúgio para não serem escravizados. Então, esse homem, ele representa esse Brasil profundo que acumulou saberes. Ele navegou em rios, conheceu povos ribeirinhos, foi extraindo sabedoria e curando pessoas. E ele se tornou um mito lá na região dele, porque ele fazia o que os médicos não faziam, já que não chegava a medicina formal naquela região. Quando uma criança nascia com um mal congênito, ninguém procurava uma clínica, porque não tinha, procuravam era o Sacaca. Ele que podia curar um filho. E aí, se você começa a pensar numa estrutura familiar sem oportunidade, em quem ela se apegava na hora da necessidade, isso é muito forte... muito forte...

Todo ser humano tem necessidades existenciais, e ele supria muitas necessidades da sua própria comunidade. Então, ele chegou para o Amapá antes da medicina formal, antes da medicina acadêmica. É aí que a Mangueira se aproxima.



Thiago Labarba: Ótimo. Muito satisfeito.

O vazio e a louça suja: política e protesto na pintura de Gabriella Sales.

UMA ENTREVISTA COM A ARTISTA PLÁSTICA GABRIELLA SALES:

Realizada por: Luisa Forni e Rodrigo Maroja
Transcrita por: Beatriz Ponte
Revisão: Rodrigo Maroja

Entre uma pia de louças e um carrinho de supermercado, Gabriella Sales encontra o espaço do protesto. Seu gesto pictórico parte do cotidiano, o prato acumulado, o vermelho das paredes, o pano de prato bordado e, ao mesmo tempo, o subverte. Cada uma de suas obras parece tensionar o limite entre o íntimo e o político, entre o invisível e o gritante. Ao pintar o interior doméstico, Gabriella nos convida a olhar para os silêncios que habitam nossas casas: a sobrecarga feminina, a administração do tempo, o vazio que se instala nas tarefas repetidas.



Nesta entrevista, conduzida no ateliê da artista, em Niterói, o diálogo se constrói entre memórias, inquietações e arte. A artista fala sobre como a pandemia redirecionou sua vida, de um futuro esperado na medicina para o mergulho imprevisível na arte, e como o desenho se tornou primeiro abrigo, depois linguagem e, por fim, forma de resistência. Há algo de político em seu modo de olhar para o banal; a pia suja torna-se sintoma de um tempo acelerado; o alimento ausente, denúncia de desigualdade; o ato de pintar, um modo de reapropriar-se do que é invisibilizado.

A série Culpa da Invisibilidade é, talvez, o ponto mais alto dessa poética visual, ao cobrir objetos com tinta branca, Gabriella fala tanto do apagamento quanto do desejo de tornar visível aquilo que se perdeu. É neste ato de esconder que ela revela. Seu protesto não é o do grito nas ruas, mas aquele que faz do silêncio um berro que é ouvido até por quem não deseja ouvir, aquele que ecoa no interior da casa, entre as mãos que lavam a louça e o pensamento que insiste em perguntar: quem tem o direito ao alimento, ao descanso, ao tempo? Entre as mãos que poderiam ser da minha, da sua, das nossas mães.

RODRIGO: Boa tarde! Meu nome é Rodrigo Maroja, sou editor-chefe da revista Outrora e hoje eu estou aqui com a Luísa, que já vai se apresentar também, mas nós vamos entrevistar a artista plástica Gabriella. Estamos agora no ateliê dela, em Niterói. Ela nos recebeu aqui, um lugar lindo, completamente imersivo em arte. E a entrevista da Gabriella vai fazer parte do nosso número da revista, que se chama "Arte e Protesto". Então, antes da gente começar a te fazer perguntas de fato, Gabriella, eu vou deixar que a Luísa se apresente e aí depois eu prossigo com a minha fala. Por favor, Luísa.

LUÍSA: Eu sou Luísa Forni, editora da revista Outrora há alguns meses e estudante da graduação em História. Hoje a gente vai dar um prosseguimento à entrevista.

RODRIGO: Gabriella, eu acho que muito mais do que saber de você como artista, queria que você contasse um pouco como foi a sua caminhada até se tornar artista. Então, que você fale um pouco da sua trajetória, conte como você é e quem você é como pessoa, se apresente e trace pra gente, se você puder, o seu caminho entre quem você era antes de se tornar uma artista plástica, e até hoje, o ponto que você é agora como artista.

Gabriella: Meu nome é Gabriella Salles, eu sou artista visual, trabalho com pintura, gravura, principalmente, na linguagem dentro das artes visuais. Antes de eu "me tornar artista", eu diria que ter esse encontro mais próximo com arte, eu no ensino médio estudava para prestar vestibular para medicina, porque eu fui uma criança que sempre foi incentivada muito para o lado das exatas, para o lado da iniciação científica. Ao mesmo tempo eu gostava muito de esporte, sempre fiz esporte, então sempre tive interesse por corpo humano e funcionamento dele. E aí, perto do Enem, que é [o] o segundo ano do ensino médio, acabei levando um empurrãozinho pra medicina da minha mãe. Aquela coisa assim "dar dinheiro".

Gabriella: Não, minha mãe não é médica. Minha mãe trabalhou com legalização de veículos, mas tinha aquela coisa de querer ter um médico na família.

LUÍSA: Ter uma segurança?

Gabriella: Ter uma segurança financeira. E aí, tomei esse empurrão assim: "Ah, tenta medicina!", aí fiz o cursinho e tal. Quando chegou no ano do ENEM, aí estourou a pandemia, foi em 2020, e eu tinha conhecido uma pessoa que era tatuador, um amigo meu, e acabei me envolvendo assim no mundinho dele da tatuagem, do desenho, e comecei a desenhar junto com ele, isso em janeiro de 2020, eu nunca tinha desenhado antes, não tinha nenhum contato com artes, nenhuma forma de exposição, não tinha, nunca fiz curso. Aí eu comecei a desenhar com ele e aí, quando chegou em março, veio a pandemia e eu fiquei desmotivada de estudar para o ENEM, e estava desenhando cada vez mais. Passou mais um mês quando a gente viu que a pandemia ia ser duradoura, eu falei: "Eu quero sair do curso. Não quero fazer medicina!". E aí a minha mãe endoidou – isso era no terceiro ano do ensino médio. Minha mãe endoidou, achou que era influência dele, que ele estava me influenciando para grafitar e virar tatuadora, mas aí passaram mais alguns meses e eu continuei desenhando, falei que queria ser artista – eu nem sabia o que significava isso, "querer ser artista", nem pra onde eu ia, mas eu sabia que estava fazendo algo que eu sabia fazer bem e que eu me sentia bem fazendo. Então, fui desenhando, sem saber muito bem para onde eu estava indo. E quando ela viu que era realmente algo permanente, que não era uma emoção só porque eu tinha conhecido esse menino, ela falou: "Então, eu vou te apoiar". Ela falou: "Mas pelo menos faz uma faculdade.". E aí eu entrei na UFRJ em 2021, que era o meu ano de vestibular, porque atrasou por conta da pandemia. Eu entrei na UFRJ, em Belas Artes, mas eu tinha começado um curso de pintura, porque minha mãe, com esse apoio, ela falou: "Então vou te colocar num curso." e tudo mais. E aí eu não vi sentido em começar curso de pintura também na UFRJ. Eu não tinha muito interesse por escultura, porque minha linguagem era mais do desenho e tal. E aí eu entrei na gravura, na UFRJ. E aí ainda foi pandemia em 2021, mas em 2022 que eu comecei a ter mais contato com outros artistas e frequentar outros espaços, porque até então o meu único contato artista seria esse meu amigo que me introduziu a esse mundo. Mas foi essa transição, assim, da exata para um mundo mais subjetivo. Então, foi bem... foi bem doido pra mim na época, mas foi muito bom me descobrir, assim.

RODRIGO: Sua mãe é médica?

RODRIGO: Um legado da pandemia mesmo na sua vida, né?

Gabriella: Foi. Se não fosse a pandemia, eu não sei como teria sido isso. Porque como tudo parou, eu também parei de estudar, e eu tendo parado de estudar, eu comecei a desenhar. Senão eu não teria desenhado.

LUÍSA: E aí, você acha que de alguma forma isso de ter começado a desenhar foi de alguma forma terapêutico durante a pandemia? Como é que se configura isso pra você?

Gabriella: Cara, foi muito! Eu passava o dia inteiro desenhando na pandemia. E como eu nunca tinha desenhado, sem ser essa coisa da criança que sempre desenhava, né? Claro que eu desenei quando era criança. Mas eu não tinha essa proximidade de... Não era um hobby. Nunca foi um hobby pra mim desenhar. Quando eu comecei a desenhar, eu já vi que eu queria trabalhar com aquilo. Então eu me vi numa urgência de descobrir logo o que eu queria usar, o que eu queria desenhar, sobre o que eu gostava de falar, sobre qual material eu gostava. Então, a pandemia foi essa época de pegar todos os materiais... todos não, né? mas a maioria, os principais: tinta acrílica, tinta óleo, giz pastel, giz oleoso, lápis de cor, grafite. Eu peguei e fui fazendo tudo. Então, eu não... Claro que eu sofri na pandemia, mas foi bem escape, assim. Porque tinha tanta coisa nova, eu tinha que testar tanto material, que eu me vi imersa mesmo nesse processo de desenhar. E desenei muito na pandemia.

RODRIGO: Você estava construindo a identidade, né? Como artista.

Gabriella: Sim, eu estava me descobrindo e descobrindo um mundo que era totalmente diferente do que eu estava imersa. Completamente diferente!

LUÍSA: Eu fiquei muito curiosa para saber quais foram os primeiros tópicos que você desenhava.



Gabriella: Como eu conheci por meio desse meu amigo, esse mundo da arte, ele era tatuador e ele fazia grafite, então foi, praticamente, desenhos para tatuagem e também fazia bomb de grafite, mas fiz muito desenho com traço forte e sombreado dentro. Então eram coisas aleatórias, peguei de tudo um pouco. Fiz retrato, fiz botânica, fiz muita botânica no início. Fiz flores, assim. Gostava muito de pássaro. Não fiz, mas eu desenei esse. Era principalmente desenho tatuável, vamos dizer assim. Depois eu fui fazendo outras coisas.

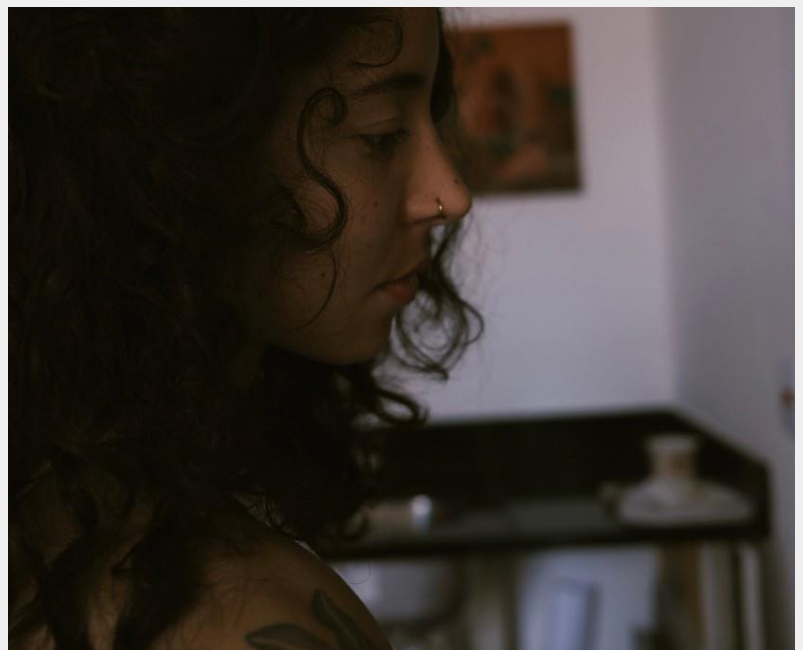


RODRIGO: Então você criou a sua identidade como artista nesse momento da pandemia. E hoje em dia, a identidade que foi criada... Você se descobriu como artista na pandemia, aí teve esse início de identidade artística, que foi o que você falou, que era uma coisa mais pra tatuagem e tudo mais. Mas em algum momento houve uma ruptura, né? Hoje em dia não é mais a sua temática. E de onde veio essa diferença? Por que você faz o que você faz hoje e deixou de fazer o que fazia antes?

Gabriella: Sim. Isso é muito interessante porque é bem recente essa linguagem do interior doméstico, da cozinha. É recente no sentido de levar um tempo para eu entender que isso estava dentro de mim. Porque... A gente, principalmente na pandemia, via muita referência de Instagram, muitos artistas que eu conhecia, a maioria tatuadores, eu me baseava neles, então fazia coisas místicas, demorou um tempo... demorou menos tempo para eu perceber que eu gostava de desenhar mulher, natureza, seres místicos, então tem alguns desenhos de 2021 sobre isso. Mas passando um tempo na pintura à óleo, eu fui percebendo que eu não estava tendo muito prazer, que eu não estava gostando do que eu estava pintando. E não falo nem tecnicamente, falo do processo. Eu terminava um quadro e eu ficava meio... Ai, legal, terminou. Mas era mais um alívio do que um curtir o processo. E aí em 2024... Em 2023 eu fiz uma tela que era uma pia de louça suja, eu tinha começado no final de 2022, e aí eu fiz essa pia de louça suja porque foi um dia que foi bem espontâneo. Eu cheguei em casa, tinha uma louça suja, eu comecei a chorar porque eu deveria ter lavado de manhã e eu estava muito cansada. E aí eu, depois que eu parei de chorar, eu vi que *tava* arrumado de uma forma legal. E aí eu tirei uma foto e falei, eu vou pintar essa foto. E aí eu pintei esse quadro e eu gostei muito, me senti muito bem fazendo ele. E depois, eu tinha uma visão de que agora que eu fiz isso, eu tenho que partir pra outra. Então, esse quadro sempre foi um quadro que eu gostei muito, tinha muito apreço porque foi feito com muito sentimento, mas tinha passado, então agora eu tinha que fazer outra coisa. E fui fazendo coisas aleatórias, retratos, enfim, sem o prazer.

Mas em 2024... Foi um ano que, no início, eu olhei muito para dentro de mim e comecei a pensar o que eu gostava de falar sobre. Eu não pensava ativamente sobre o que eu estava tentando passar com meus quadros. Era mais pintar e só. Continuar pintando e postando no Instagram.

Mas eu não me questionava o que eu quero passar, o que eu gosto. E aí uma professora também da UFRJ, num projeto que eu fiz, me provocou muito nesse sentido de... Por que você quer falar sobre comida? E aí eu fui resgatando minha história com a comida. Quando eu queria fazer medicina, lá no início, eu queria ser nutróloga. Eu queria falar sobre alimentação, porque como eu sempre fiz esporte, eu ando muito lado a lado, né, a atividade física com a alimentação. Então, eu também tinha... eu tenho gastrite emocional, então é uma coisa que afeta muito o meu apetite. Eu sou uma pessoa de metabolismo muito rápido, eu perco peso muito rápido se eu não comer. Então sempre teve essa dualidade da comida, de "eu preciso comer, mas às vezes eu não consigo". Mas ao mesmo tempo, da cozinha vem um afeto da minha mãe, da minha avó, que me faz muito bem. Então esse espaço da cozinha pra mim é um espaço que desde criança, desde adolescente, eu me via nessa dualidade de conforto e desconforto. Então, eu percebi que isso estava dentro de mim desde sempre e que isso poderia me acompanhar na minha trajetória artística, que eu poderia falar sobre louça suja e não precisava ser um quadro único, que eu poderia pintar muitas louças se eu quisesse e não só louças, mas o espaço da cozinha e depois eu fui entendendo o interior doméstico como um lugar que eu sempre me vi muito imersa desde criança, né? Então, foi esse momento de parar e olhar pra mim mesma, assim. Literalmente parar e falar: "O que que tá dentro de mim?" e "Como eu posso passar isso pros meus quadros?", que era uma coisa que eu não pensava, simplesmente não pensava ativamente sobre isso, entendeu?



Gabriella: Eu acho que o vazio melancólico é uma coisa que me aproxima mais das minhas pinturas. Então, que seria essa coisa do "Qual o sentido da vida?". Mas que também esse questionamento do "Qual é o sentido?" sempre tem um gatilho, né? Uma falta... Algo que te causou uma tristeza, que te faz levar para um lugar muito melancólico, que é esse do o que eu estou fazendo aqui, mas eu acho que os dois estão interligados, de certa forma. Até porque a pessoa que eu sou hoje foi formada por acontecimentos que também me foram impostos, de certa forma. Essa coisa de ser mulher, de andar com cuidado, de ter que ficar mais em casa. Eu sou criada por mulheres também, nunca tive avôs. Meus pais se separaram muito cedo. Então, tudo isso, de certa forma, está dentro de mim, e tudo isso causa esse vazio do "O que eu estou fazendo aqui? O que é a vida?", mas não são coisas que eu penso necessariamente ativamente, conscientemente. Muita coisa também está no subconsciente e no inconsciente. Então, ativamente eu penso mais nessa questão do que é a vida.

RODRIGO: Uma das sensações que me atravessa, observando a sua arte, é o retrato de uma certa procrastinação, digamos assim, um certo acúmulo de louças e tudo mais. Nas diversas configurações que você representa, elas parecem um convite para deixar tudo para depois. E você mencionou também, anteriormente na sua fala, você falou do tempo. Então, é isso que eu gostaria de perguntar, de que forma você relaciona o seu trabalho com o tempo?

Gabriella: É, eu, principalmente na série de louças sujas, eu falo muito do acúmulo, né? Acúmulo de louça. E aí eu penso nessa louça suja como um sintoma dessa vida acelerada que a gente leva, principalmente pós rede social, que é não ter tempo para nada, mas ao mesmo tempo ter tempo para coisas que são fúteis. Então, seria a questão da administração do tempo. A questão não é falta de tempo, a questão é não saber administrar ele. Então, nas louças sujas, eu penso principalmente sobre essa administração do tempo. Por que ela está suja? Por que você não limpou quando você usou?

Que é uma coisa que a gente procrastina muito e muitas vezes dá para limpar, mas a gente deixa para depois e aí o depois vai virando uma grande bola de neve.

RODRIGO: Um grande depois.

Gabriella: Um grande depois, e aí a gente não percebe. Mas também essa nova série que eu tenho feito, que é sobre o apagamento dos objetos, ou a incompletude dos objetos, falo muito sobre isso, de... eu não os terminei e eu quis não terminar esses objetos, porque é como se eu estivesse abraçando a minha falta de controle das coisas, a falta de controle do tempo, assim. O tempo corre. Eu não consigo segurar. Então, já que eu não consigo segurar, eu vou abraçar isso e vou entender isso como parte da minha vida. Então, essas pinturas que a série se chama é invisibilidade... "Culpa da Invisibilidade", eu entendo que é a vida corre assim e que tá tudo bem. Eu tô abraçando isso, entendeu? Abraçando essa falta de ordem. Ordem e desordem da louça. Eu abraço isso e entendo que eu não preciso sempre administrar o meu tempo super bem. Não preciso ser super produtiva. Eu posso entender minha vida como fases e eu vivo tranquilamente. Eu vivo de forma harmônica, mais harmônica com isso. E tá tudo bem se eu não viver de forma harmônica, seria essa dualidade da ordem e da desordem. E tá tudo bem ou não está tudo bem aceitar isso, entendeu?

LUÍSA: É, eu adorei essa parte, ficou lindo.

RODRIGO: Ficou lindo mesmo!

LUÍSA: Enquanto você tava falando...

Gabriella: É, tipo, tá tudo bem, mas também não tá. Mas tá tudo bem também não tá, entendeu?

LUÍSA: E gera muita angústia, não é? Não conseguir lidar com todas as demandas. Eu sinto que a gente vive muito nesse processo, assim, de ansiedade. E pra mim o seu trabalho retrata muito esse momento, assim, de... Tudo que eu não dou conta vai se acumulando. Vai se acumulando tal qual a louça. E vai continuar lá. Se a gente não tomar coragem pra em algum momento resolver. Então é um convite mesmo pra aceitar... Mas ao mesmo tempo, será que a gente tem que ficar imóvel em relação a essa... Tendência que existe?

Gabriella: Sim. Pois é, eu penso exatamente nisso. Essa estagnação, né? Uma vez eu até escrevi o que outras pessoas fazem quando elas estão estagnadas. Porque tem essa coisa do aceitar a desordem, aceitar a falta de controle, mas por um tempo. Que está tudo bem entender que isso é temporário, mas que quando você deixa se afundar dentro dessa desordem, aí mora o problema. Aí mora o problema, porque aí você não consegue subir, entendeu? Então, as coisas estão incompletas, mas tem outras coisas completas e isso vai se equilibrando, de certa forma. E essas coisas que ainda estão completas me ajudam a recuperar o que não está. Então, eu entendo que está tudo bem, não está tudo bem em todas as áreas, e que elas vão se revezando e a vida vai seguindo assim, entendeu? O problema é só se manter na estagnação para sempre. Aí não dá.

RODRIGO: De alguma forma você consegue enxergar o seu trabalho como um fruto político, um projeto político?

Gabriella: Sim, eu penso muito também na questão da alimentação, sobre de quem é o direito a ter alimentação, principalmente, é algo que eu penso muito. Eu faço essa série da "Culpa da Invisibilidade" justamente omitindo os alimentos na mesa.

RODRIGO: Então, nessa série, a invisibilidade se dá aos alimentos?

Gabriella: Isso, a invisibilidade seria os alimentos que não estão ali, não estão em cima da mesa. Às vezes alguns objetos também estão incompletos. Então, seria esse espaço utópico, eu chamo de "Utopias" o nome dos títulos dos quadros da série. Seria esse espaço que, ao mesmo tempo, ele é confortável, ele também tem faltas. E o que seriam essas faltas para cada pessoa? Entendeu? Eu tenho minha alimentação em casa, eu tenho esse direito, mas... E quem não tem, sabe? Eu fico pensando muito nessa questão do alimento como algo invisível para muitas pessoas. Então, seria essa questão do direito.

E também eu tenho uma série de carrinhos de supermercado que fala sobre os ultraprocessados. Então, quem são as pessoas que mais consomem esses alimentos? E o que tem nesses alimentos, né? E aí, seria um vazio nutricional. Então, eu penso no meu trabalho como esse lado político da questão da alimentação, da desnutrição. Até pessoas que têm alimentos, que alimentos são esses? Então seria mais para esse lado.

RODRIGO: E de certa forma é um protesto também, né? Você usa a sua arte como ferramenta de protesto.

Gabriella: Sim. Sim, exatamente. Seria esse protesto de quem é o direito a consumir o que outras pessoas estão consumindo também. Mas, e se estão consumindo, com que qualidade estão consumindo, entendeu? Porque uma pessoa que... E também a pessoa que ela tem o tempo, né? Falando sobre a administração do tempo. A pessoa que tem o tempo e a cabeça de preparar uma refeição um pouco mais saudável não é a mesma cabeça e o mesmo tempo que uma pessoa tem para preparar um miojo, por exemplo, que é um alimento que é baixíssimo, né? Baixíssimo de nutriente. Então, seria essa dualidade que cada pessoa coloca no carrinho de compras. Entendeu?

RODRIGO: No meio da sua fala, eu percebi que você atravessou vários pontos de identidade da sua obra. Identidade política, a sua própria identidade estética também. Você já falou um pouco como elas se deram. Mas essa identidade de arte-protesto, você acha que ela chegou e você como?

Gabriella: De pensar na minha arte como um protesto?

RODRIGO: Isso. Não só de como pensar a sua arte como um protesto, desculpa te interromper. Mas de enxergar o seu trabalho como protesto, de perceber que você está protestando contra algo. Qual foi o momento que você falou: "Não, isso precisa ser expressado de alguma forma"?



Gabriella: Sim. Quando eu fiz um projeto, era um projeto para uma exposição no Museu da Chácara do Céu, um projeto de intervenção em um museu lá da UFRJ, eu queria usar a mesa de jantar do museu. E aí eu tinha pensado em fazer um cardápio com comidas. E aí eu fiquei pensando: "Que comidas são essas que eu vou oferecer no cardápio?" E eu já tinha uma série de carrinho de supermercado, e uma professora me questionou, assim: "De onde vem esse seu interesse pela comida?" e tudo mais. Eu fui falando para ela e eu lembrei que quando eu falei sobre a minha questão com restrição alimentar e tudo mais, e falei da questão dos ultraprocessados, que é uma coisa que eu fico bem em cima, porque eu evito, porque eu tenho minhas questões e tudo mais. Então, eu quis fazer esse cardápio das intervenções com alimentos ultraprocessados sendo oferecidos para as grandes corporações, que são as pessoas que enfiam isso na gente, e para as pessoas do governo, pessoas que administram o governo, numa mesa superarrumada. Seria essa ironia entre a mesa superarrumada e os alimentos ultraprocessados sendo oferecidos, que aí eu comecei a pensar assim. Eu tinha essa vontade de falar sobre ultraprocessado, eu via que não era uma coisa que fazia bem e que tinha muitos estudos falando sobre isso. Então, eu queria expor, porque eu via que era uma coisa que eu conseguia ver, mas que pessoas da minha família, minhas primas, banalizavam de uma forma muito tranquila, assim. Comer de uma forma que faz mal, comer muito biscoito recheado, comer muito miojo, salsicha, embutido. E aí eu via que muitas pessoas da minha família estavam tendo problemas cardiovasculares, tendo problemas com diabetes, e via minhas primas, que são da minha idade, tendo tempo de correr atrás disso, banalizando. Então, eu queria expor para as pessoas próximas de mim, principalmente, que isso não ia chegar num bom lugar. Então, eu vi uma necessidade de transformar minha arte como um protesto nessa parte do dispor a alimentação como um autocuidado e não como um prazer. É um prazer, é que sempre tem que ser prazeroso comer. Então, foi nesse sentido, assim, de começar a pensar o protesto dentro do meu trabalho.

LUÍSA: Dentro dessa outra série que você produziu, no Museu da Chácara do Céu, quais eram os pratos do seu menu? Porque eu fiquei pensando que, se a gente for pensar até em gastronomia, ela sempre vai ter um viés. Você vai colocar ali uma gastronomia que vai se inspirar 100% na Itália? Ou vai ser uma gastronomia que vai remeter às raízes brasileiras? Como era isso?



Gabriella: É, eu pensei em colocar os pratos de forma romantizada, assim. Então, o que eu fiz? Eu coloquei o nome das comidas. Coloquei miojo de carne, miojo de galinha. Tinha colocado como bebida refrigerantes, suco Tang, suco de pózinho, né? E... Eu lembro que na capa e na contracapa, eu coloquei imagens desses produtos com propagandas tipo "rico em vitamina C" ou "fonte de proteína".

RODRIGO: Como uma ironia, né?

Gabriella: Isso! Porque nessas embalagens vem escrito realmente "fonte de vitamina C". E aí embaixo, com uma letra bem minúscula, vinha escrito "contém 0,0017% de suco" e isso é uma coisa que sempre me deixou irritada, porque eu ficava, "Cara, não dá nem pra enxergar o que tá escrito aqui, sendo que tá bem grande, fonte de vitamina C". Então, nesses trabalhos, eu coloquei essa ironia entre as comidas, o nome das comidas, e a imagem mostrando como se fosse algo muito divertido comer aquilo que não tem nenhuma nutrição, né? Então, pensando nessa manipulação mesmo da mídia com a nossa cabeça de colocar cores muito extravagantes, colocar informações que parecem ser interessantes para disfarçar o fato de que é uma comida que não tem nada, assim, completamente fabricada, sem nada de natural. E eu fiz esse jogo da manipulação midiática, que é uma coisa que eu critiquei bastante nesse trabalho.

RODRIGO: Sim, uma coisa que eu percebo nas suas obras também é que são pinturas do cotidiano,. São coisas que a gente se depara na nossa própria casa, por exemplo. Eu conheço um outro artista, eu posso estar enganado, mas acho que o Instagram dele é @gusmãoart, alguma coisa assim, que ele produz cenas do cotidiano brasileiro, mais na rua, né? Por exemplo, um ônibus passando, aquelas garrafas d'água que estão ali [aponta para as garrafas no balcão], ele pintaria aquelas garrafas d'água como um produto da nossa cultura, da nossa cultura cotidiana, especialmente as pessoas que vêm do subúrbio. Você tem algum artista que tira como influência? Não exatamente influência, que eu acho que o seu trabalho é bem original, mas... Você entendeu? Alguém que você olha assim e fala: "Caramba, esse trabalho é muito interessante, talvez se remeta um pouco ao meu trabalho, daí eu tiro alguma coisa".

Gabriella: Sim, eu me inspirei bastante inicialmente na Ana Elisa Igreja, que é uma artista de São Paulo, que ela retrata muito interiores domésticos da cozinha também, não necessariamente louças, mas pias e mesas, e de forma bem naturalista, assim, você acredita que é um espaço real, que você pode entrar dentro do quadro. Então, inicialmente, me inspirei muito nela. E depois eu comecei a olhar mais pros artistas que eu tava tendo contato, assim, no Rio de Janeiro, como, por exemplo, Miguel Afa, que é um artista que eu já visitei o ateliê, é um muito gente boa e ele retrata muito o cotidiano dele no Complexo do Alemão. Então, via que ele tirava as referências dele dos espaços que ele percorria. Então, eu também me inspirei muito em ver que ele criou uma linguagem visual com uma cor que você consegue associar ao trabalho dele e eu pensava: "Eu também quero fazer isso, também quero ter uma cor, algo que remeta ao meu trabalho". Então, foi mais nesse sentido assim, eu acredito que a Ana Elisa me fez pensar muito sobre a cozinha, sobre a representação da cozinha, e o Miguel com as cores e os ambientes que ele percorre me fez pensar mais pra esse lado de como representar essa cozinha que eu também percorria, entendeu?

LUÍSA: Sim, sim. Um dos meus temas favoritos dentro da psicologia é a forma como a gente enxerga atualmente que o subconsciente se comunica através de imagens e eu acho isso incrível. E não é só por meio das palavras porque a gente tem toda uma articulação que a gente consegue elaborar com palavras, mas que nem sempre é tão bem traduzida quanto o que está ali imageticamente. O que tem habitado o subconsciente da sua produção?

Gabriella: Principalmente louça suja. Tanto que esse meu primeiro quadro de louça suja, eu não pensei ativamente em fazer ele. Eu só tirei a foto, achei legal e fiz. E depois eu vi que tinha tudo a ver comigo. Foi uma coisa que eu pensei depois que eu fiz. Eu presto muita atenção quando eu vou na cozinha das pessoas, na mesa, principalmente depois que eu comecei a fazer os meus trabalhos. Eu comecei a reparar mesmo na cozinha das pessoas, em como elas me recebem, como elas colocam um pano na mesa. Então, o que também entra muito na minha cabeça como imagem é a cor das paredes das pessoas, porque uma coisa que eu tenho prestado atenção é... a cor da minha pintura, qual cor eu vou usar para passar o que eu quero passar, o que eu estava sentindo naquele lugar que eu fui. Então, muitas pessoas que me recebem têm cozinhas muito coloridas, assim, têm paredes que são pintadas de amarelo, de verde, vermelho, e eu fico prestando atenção em como cada pessoa decora, de certa forma, seu ambiente para me receber também. Então, habita muito também a minha cabeça é estampa de pano de prato, de pano de mesa, essas estampas que tem galinha angolana, sabe? Isso eu acho o máximo, assim. Eu quero muito fazer mais trabalhos com isso, mas pano de prato é uma coisa que eu não uso tanto, assim, nos meus trabalhos ainda, mas que eu gosto muito de ver. O bordado, o crochê, acho incrível.



LUÍSA: Esse vermelho atrás de você existia na cozinha da pessoa? Porque eu fiquei pensando muito nisso, se você conhecia todos esses lugares ou se passava por uma invenção?

Gabriella: É, muitos passam por uma invenção. Esse especificamente era vermelho, mas não era um vermelho tão vivo.



LUÍSA: A cozinha é linda, então.

Gabriella: Não, maravilhosa, é muito bonita. É um vermelho um pouco mais baixo, assim, uma coisa mais laranja, mas realmente é vermelho. E aí eu dei essa exagerada para trazer esse sentimento do vermelho da cozinha. Mas muitos espaços, a maioria deles, eu escolhi uma cor e usei essa cor para predominar a maioria da tela. Por exemplo, aquelas ali não eram vermelhas, mas eu senti que eu deveria usar o vermelho, achei que combinou mais com esse espaço. E aí eu pego e insiro algo que não existe, mas que de certa forma é como eu sinto que é dentro de mim esse espaço, entendeu?

RODRIGO: Entendi. Muito legal. Eu estou um pouco... como eu posso dizer? Admirado e encantado ao mesmo tempo com a forma que você traz que é tão cotidiana assim, como uma pia abarrotada de louças, e consegue enxergar a beleza. E além de enxergar a beleza nessa cozinha e nessa pia, você consegue transparecer essa beleza para gente. Por exemplo, agora eu quero muito chegar em casa e encher a minha pia de louças...

LUÍSA: E tirar uma foto pra ela pintar.

RODRIGO: Realmente existe beleza nisso, mas uma coisa que eu fiquei pensando é "quem são as pessoas que lavam essa louça?" Gabriella: Sim, pois é. Muitas dessas louças eu... Essas especificamente que estão aqui, eu acabei rearrumando pra dar um...

RODRIGO: Um toque mais estético?

Gabriella: Isso, pra pintura. Depois eu comecei a trabalhar com a louça do jeito que ela realmente é, que são essas aqui, elas estavam assim. Tem essa diferença entre essa fase do trabalho e essa. Mas, geralmente, as pessoas que lavam são os donos da casa, né? Que são as mulheres que eu visito, né? Que são as mulheres que me chamam pra sentar à mesa. Muitas das louças também foram frutos de reuniões que eu tive com essas pessoas, de comer, de sentar e ir junto. Então, muitas vezes eu também lavo, né? Acredito que a maioria das louças que estão aqui fui eu que lavei, na verdade, porque eu me inspiro muito na louça da minha casa. E aí, antes de eu lavar, eu falo: "Não, tá muito legal. Vou usar para uma pintura e aí depois eu lavo", mas sempre espaços de mulheres que eu frequento. Realmente não tem nenhum homem que me convide para sentar à mesa de jantar e depois lavar a louça. Sempre essas mulheres que eu conheço, que habitam o meu cotidiano.

LUÍSA: E aproveitando, então, esse lugar que é habitado por mulheres para você, que relação o seu trabalho tem com o feminino e com a sobrecarga que nós, mulheres, enfrentamos socialmente? Tanto falando de trabalho, como vida pessoal.

Gabriella: A gente foi criada pra entender que o mundo lá fora é perigoso e dentro a gente tá mais segura. Então, acaba que essas mulheres que fazem parte da minha vida, principalmente minha avó, minha mãe, minha dinda, elas acabaram me passando isso, né? De que eu tenho que cuidar da casa, de que eu tenho que deixar tudo sempre em ordem. E eu pensei, comecei a pensar ativamente sobre essa questão de "quem é que me chama pra sentar a mesa", né? E são sempre mulheres que prepararam comida pra mim, e aí tem todo aquele ritual de depois que a gente comeu, a gente tem que lavar, e aí todo mundo ajuda a fazer algo. É quase uma comunhão mesmo, assim, de ajudar a preparar comida, ajudar a botar a mesa, e depois todo mundo ajuda a lavar um pouco. Então, é um ritual afetivo mesmo, assim, que me faz muito bem, ao mesmo tempo que é angustiante pensar que a gente é moldada para isso, de certa forma, mas que tem se desconstruído muito também atualmente, né? Obviamente, o lugar da mulher são muitos, que não só esse, mas que ainda está presente essa visão reducionista, de certa forma.

RODRIGO: Entendi. E assim, caminhando mais para o final da entrevista, você gostaria de trazer uma reflexão sobre quem você é como artista? Uma coisa muito importante que acho que você poderia me contar, qual é o público que você quer alcançar com a sua arte? Você fala um pouco sobre... Hoje, quem é você como artista? Quem são as pessoas que você quer que consumam sua arte? Mais do que as pessoas que você quer que tenham esse consumo, mas as pessoas que você quer tocar enquanto pinta os seus quadros.

Gabriella: Sim. Eu acredito que... Eu, como artista, o principal motivo de eu estar fazendo o que eu faço hoje é me conectar com outras pessoas, eu sempre falo isso. Eu acho que uma das coisas que a arte me trouxe, assim, que talvez outras profissões não teriam me trazido, é essa conexão com pessoas. A gente só está aqui porque a gente fez um curso junto. Então, assim, isso para mim é muito fantástico. Conhecer outras pessoas e ver que eu estou conseguindo tocar outras pessoas com a minha arte. Isso é uma coisa que, para mim, eu não conseguia enxergar em qualquer outra profissão. E aí, eu quero muito atingir mais pessoas como vocês, que vêm e conseguem identificar um sentimento num espaço comum, que é o da cozinha, que é o da nossa casa, que conseguem sentir essa afetividade, mas conseguem sentir esse vazio e saber que está tudo bem lidar com os dois ao mesmo tempo. Mas, principalmente, fazer as pessoas entenderem que a gente não está sozinho com esse sentimento, que é um sentimento compartilhado, que são dúvidas que todo mundo tem, que ninguém sabe responder, e que a gente pode pegar essas dúvidas, abraçar e ir todo mundo junto, entendeu? Eu acho que a arte me trouxe uma forma de se comunicar que outros meios não trazem. Eu escrevo, eu escuto música, eu converso, mas aí eu tenho a arte e eu consigo passar coisas para o quadro que estão imagneticamente na minha cabeça que eu não consigo passar em outras formas de comunicação. Então, eu acho que essas formas de comunicação se complementam muito. E isso é muito bom para mim, é muito benéfico para mim mentalmente.

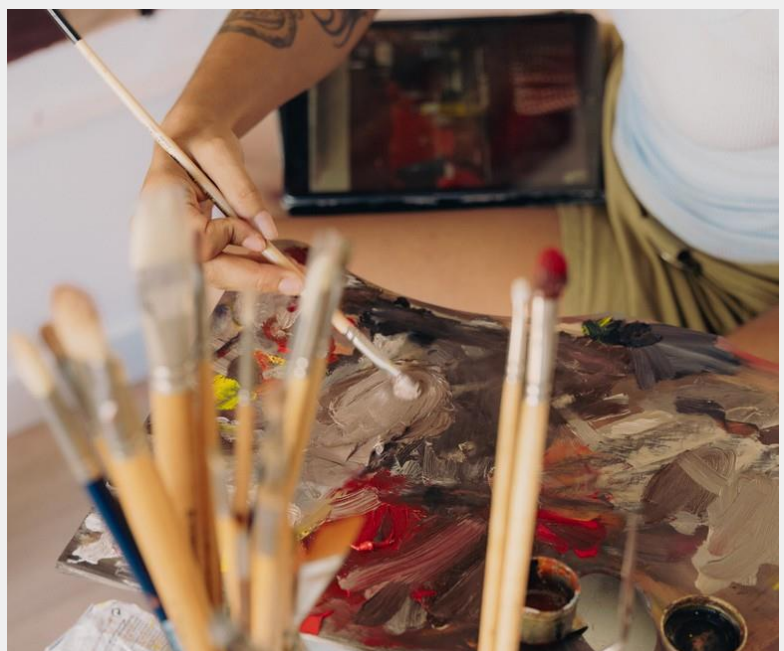
Eu gostaria que outras pessoas que tenham interesse, que querem se aprofundar, que querem se expressar, também vissem que a arte é uma forma de você colocar para fora, que é uma forma de você se entender melhor, porque foi o que aconteceu comigo. Eu comecei a me entender melhor, comecei a me relacionar melhor com as pessoas, me conectar com outras pessoas. Eu era muito tímida, muito, muito tímida. Eu jamais falei com uma... Se tivesse um grupo de duas pessoas e eu só conhecesse uma, eu não conseguia falar com a outra. Então, essa coisa da comunicação foi a arte que me trouxe. Então, por que outras pessoas também não podem tentar ir por esse caminho? Eu gostaria que todo mundo tentasse um dia mesmo desbravar esse mundo. Acho que é isso, é sobre os encontros. É sobre os encontros. Eu penso muito também nessa angústia que as relações trazem de ir embora, de magoar, tem essa melancolia. Mas no final das contas, tem essa dualidade do afeto e a melancolia e o lado do afeto seria esses encontros. Porque na vida é sobre os encontros com outras pessoas. que a gente se conecta por meio dos meus quadros. Então, seria isso. Eu quero que as pessoas vejam que a gente consegue se conectar e todo mundo se abraçar junto de uma forma que não necessariamente é a da comunicação explícita. A gente pode achar outras formas de comunicar o que a gente sente.

RODRIGO: Atualmente, você vive das suas pinturas?

Gabriella: Sim, eu faço muita... Eu comecei a fazer feiras gráficas agora, então eu vendo pinturas para pessoas específicas, mas eu atualmente vivo mais de venda de gravura e print.

RODRIGO: Entendi. Luísa, você tem algum adendo, algo pra falar?

LUÍSA: Não, só agradecer mesmo. Eu achei uma entrevista linda.



Preservação Memorial da ditadura militar: o caso DOI-CODI.

Memorial Preservation of the Military Dictatorship: the DOI-CODI case.

Thamires Arede

Resumo:

O presente artigo versa sobre a análise do espaço de cárcere político e centro de torturas DOI-CODI, órgão de opressão do regime militar brasileiro. A pesquisa tem como objetivo apresentar a ditadura civil-militar e o afastamento total entre o Estado e preservação da memória, assim como seu consequente impacto nos processos de musealização durante o período de redemocratização até os dias atuais. Busca-se realizar uma análise aprofundada no caso DOI-CODI, ressaltando a necessidade de sua transformação em um local de memória.

Palavras-chave: Memória, Brasil, Ditadura Militar, Musealização.

Abstract: This article analyzes the DOI-CODI, a political prison and torture center, an organ of oppression under the Brazilian military regime. The research aims to present the civil-military dictatorship and the complete separation between the State and the preservation of memory, as well as its consequent impact on the processes of musealization during the period of redemocratization up to the present day. The aim is to conduct an in-depth analysis of the DOI-CODI case, highlighting the need for its transformation into a place of memory.

Keywords: Memory, Brazil, Military dictatorship, Musealization.

Introdução: O DOI-CODI/RJ

*“Chora a nossa Pátria, mãe gentil
Choram Marias e Clarices
No solo do Brasil
Mas sei que uma dor assim pungente
Não há de ser inutilmente
A esperança dança
Na corda bamba de sombrinha
E em cada passo dessa linha
Pode se machucar Azar
A esperança equilibrista
Sabe que o show de todo artista
Tem que continuar
Chora a nossa Pátria, mãe gentil
Choram Marias e Clarices
No solo do Brasil
Mas sei que uma dor assim pungente
Não há de ser inutilmente
A esperança dança
Na corda bamba de sombrinha
E em cada passo dessa linha
Pode se machucar Azar
A esperança equilibrista
Sabe que o show de todo artista
Tem que continuar”*

O bêbado e a equilibrista, 1979 - Elis Regina.¹

No decorrer deste artigo a trajetória da Ditadura Civil-Militar (1964–1985) será discutida, buscando trazer detalhes de como o local utilizado como Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) do Rio de Janeiro foi um componente fundamental para o confinamento, tortura e morte das organizações de esquerda, consideradas “inimigos internos”. Pretende-se ter nesse caso um exemplo de espaço que um processo de musealização deveria ser estabelecido, finalizado e seu estado como museu, preservado. “A memória é ato, ação que se dá no presente e se

¹ A música “O Bêbado e a Equilibrista”, de Elis Regina, é conhecida como o “Hino da Anistia” e faz referência às viúvas Maria e Clarisse Herzog, assassinadas no DOI-CODI.

articula às políticas do agora.” (SILVA, 2017)²

Os Destacamentos de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) foram um órgão de opressão e tortura do regime militar, com unidades instituídas em todo o território brasileiro para perseguir aqueles que discordavam e resistiam ao governo. O órgão foi criado pelo então comandante do I Exército Sisenio Ramos Sarmento, operando desde a instauração do regime militar em 1964 até 1985, quando foi absorvido pelo exército no último ano de poderio militar.



Figura 1: Antiga sede do Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna – DOI-Codi (Rua Barão de Mesquita, Tijuca)

Localizado no Bairro da Tijuca na rua Barão de Mesquita, o DOI-CODI do Rio de Janeiro configura um lugar de violência e memória do período da ditadura, inserido nas dependências do 1º Batalhão de Polícia do Exército (1º BPE). O prédio do 1º BPE é do século XIX, quando a corte portuguesa veio ao Brasil. Em 1905, é decretado para atuar como Escola do Estado-Maior até 1946 no momento que as forças armadas foram oficialmente abrigadas no local. Apenas em 1964 é reconhecido como uma unidade relevante sendo até tombada por decreto presidencial que estabelece a nova denominação de “Batalhão Marechal Zenóbio da Costa”.

A Comissão Estadual da Verdade (CEV-Rio) destacou em seu relatório final³ a

² SELIGMANN-SILVA, Marcio. 2017. Texto do curador HIATUS: A Memória da Violência ditatorial na América Latina. Projeto Hiatus: a (des)memória das ditaduras na América Latina Hoje.

³ Comissão Nacional da Verdade - Relatório Final - Volume 1, Tomo 1

abertura de uma porta exclusiva, que permitia acesso pelos fundos do prédio (Av. Maracanã) evitando assim que os prisioneiros passassem pelo interior do batalhão. Nos fundos do pátio do quartel, um prédio de dois andares do Pelotão de Investigações Criminais (PIC) foi utilizado para essas operações. De acordo com a CEV-Rio, o PIC já era usado como local de prisão e tortura antes mesmo da criação formal do DOI-CODI em 1970. Após essa data, o 1º BPE manteve suas funções regulares de batalhão enquanto servia como sede para o DOI-CODI. Por isso, muitas vezes, nos testemunhos⁴ de ex-presos políticos, o local é referenciado como DOI-Codi ou Polícia do Exército (PE) da Barão de Mesquita.

O segundo andar do prédio, composto por 10 espaços, de 3 celas, 3 banheiros, 2 salões de interrogação, 2 salas e saguão foi um ativo centro de tortura para presos políticos na cidade carioca. Não há nenhum registro fotográfico da parte interna do edifício, assim como documentos e plantas desta fortaleza de concreto. A obstrução dessas informações faz parte de um apagamento histórico sistemático quando falamos do período, especialmente quando tratamos desses espaços onde a violência em seu mais puro significado acontecia.

O DOI-CODI/RJ foi extinto nos anos 1980, com o início da redemocratização. Após sua extinção, o local ganhou um caráter sombrio e permaneceu fechado à inspeção pública, escondendo o que ali ocorreu. Nos anos 1990, o Exército tentou destinar o terreno à construção de um shopping center. Contudo, moradores da região se mobilizaram e solicitaram o tombamento do prédio à Câmara Municipal. O tombamento foi realizado em 29 de março de 1993 pela Subsecretaria Municipal de Patrimônio Cultural, durante a gestão do prefeito Cesar Maia. A justificativa do pedido ressalta a importância do local como um espaço de memória e resistência à Ditadura Civil-Militar.⁵

Atualmente, o batalhão ainda ativo possui um museu militar. O museu Marechal Zenóbio da Costa conta com documentos, fotografias e artilharia. Torna-se mandatório salientar que tanto o museu quanto o batalhão, não fazem nenhum reconhecimento do período da Ditadura Militar e do funcionamento do DOI-CODI.

Baseado nas informações encontradas⁶, é um prédio inativo e o seu acesso não é permitido pelos militares do batalhão, nem os integrantes da Comissão Nacional da Verdade (CNV) conseguiram o acesso em 2013. Segundo a CNV, pelo menos 30 pessoas foram

⁴ BETTAMIO, Rafaella Lúcia de Azevedo Ferreira. O DOI-CODI Carioca: Memória E Cotidiano No 'Castelo Do Terror'. 2012.

⁵ Informação veiculada pelo Arqueo Doi-Codi SP Arqueologias do DOI-Codi de São Paulo: leituras plurais da repressão e da resistência

⁶ BETTAMIO, Op. Cit. p. 21

assassinadas sob tortura no DOI-CODI da Rua Barão de Mesquita, número 425. No local, em 1971, o ex-deputado Rubens Paiva foi torturado e, então, morto.

O golpe de 1964

Em agosto de 1961, o Brasil enfrentou um momento de instabilidade política, marcado pela renúncia de Jânio Quadros à Presidência da República. O ato, uma tentativa de fortalecer sua posição política por meio da aclamação popular, tornou-se o estopim para os eventos que resultariam no Golpe Militar de 1964. Na ocasião, o vice-presidente João Goulart encontrava-se em uma missão oficial na China e na então União Soviética. Essa circunstância contribuiu para desgastar sua imagem junto aos setores militares, que viam sua posse como uma ameaça à estabilidade do país.⁷

Diante do impasse, em setembro do mesmo ano, foi instaurado o regime parlamentarista como solução de compromisso. Essa mudança constitucional reduziu os poderes presidenciais e permitiu a posse de João Goulart sob a condição de divisão do poder com um Primeiro-Ministro. Tancredo Neves foi então nomeado para o cargo, garantindo um equilíbrio entre as demandas dos militares e o apoio da esquerda brasileira, que continuava defendendo a presidência de Goulart.⁸

Seu governo é marcado pela constante luta pelas reformas de base, que incluíam mudanças agrárias, bancárias, administrativas, universitárias e eleitorais. Em 13 de março de 1964, Jango participou de um evento organizado por sindicatos na Central do Brasil, no Rio de Janeiro. A "Comissão das Reformas" contou com transmissão oficial para mais de 200 mil pessoas, alcançando uma boa parte da população brasileira. No entanto, essas iniciativas foram interpretadas como uma "ameaça comunista" por setores conservadores da sociedade. Em resposta, foi organizada no dia 19 de março de 1964 a chamada "Marcha da Família com Deus pela Liberdade", um grande protesto realizado em São Paulo, expressando a crescente tensão política e social que se acumulava.

Ainda em março de 1964, no dia 24, ocorreu a chamada "Revolta dos Marinheiros". Liderada pelo Cabo Anselmo, a manifestação reuniu cerca de dois mil marinheiros e fuzileiros navais durante uma celebração promovida pela Associação dos Marinheiros e

⁷ ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A Utopia Fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

⁸ _____. *Ditadura militar: esquerdas e sociedades*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

Fuzileiros Navais, considerada ilegal pelas autoridades, no Sindicato dos Metalúrgicos do Rio de Janeiro.

Durante o evento, as propostas de reformas de base foram novamente exaltadas, assim como a própria entidade que era celebrada. Como consequência, diversos dirigentes foram punidos. O então Ministro da Marinha, Silvio Mota, ordenou a prisão dos organizadores. Contudo, a situação se agravou quando os oficiais decidiram apoiar a revolta. Em resposta, João Goulart, buscando apaziguar o conflito, concedeu anistia aos marinheiros e substituiu o Ministro da Marinha, medida que gerou descontentamento entre o oficialato e aprofundou as divisões dentro das Forças Armadas.⁹

As tensões políticas atingiram seu auge em 30 de março de 1964, quando João Goulart discursou no Automóvel Clube do Brasil, no Rio de Janeiro, diante de militares que apoiavam seu governo. O pronunciamento foi uma tentativa de responder às críticas relacionadas à Revolta dos Marinheiros e reafirmar sua posição em defesa das reformas de base.

A crise que se manifesta no país foi provocada pela minoria de privilegiados que vive de olhos voltados para o passado e teme enfrentar o luminoso futuro que se abrirá à democracia pela integração de milhões de patrícios nossos na vida econômica, social e política da Nação, libertando-os da penúria e da ignorância.¹⁰

Na madrugada de 31 de março de 1964, as tropas lideradas pelo general Olympio Mourão Filho partiram de Juiz de Fora/MG, em direção ao Palácio da Guanabara/RJ, dando início ao Golpe Militar. Em contrapartida, João Goulart ordenou o deslocamento de tropas do Exército do Rio de Janeiro para conter o avanço, mas enfrentou um cenário de alianças fragmentadas. O comandante do 2º Exército, sediado em São Paulo, mudou de posição e passou a apoiar o movimento militar. Em uma ligação ao presidente, exigiu a dissolução do Comando Geral dos Trabalhadores (CGT) e a remoção de ministros ligados à esquerda. Jango, entretanto, recusou-se a ceder. Durante a marcha, as tropas enviadas do Rio de Janeiro acabaram aderindo ao golpe.¹¹

No início de abril de 1964, os acontecimentos se intensificaram. Entre os eventos marcantes estão a tomada do Forte de Copacabana pelas forças golpistas, a prisão do governador de Pernambuco, Miguel Arraes, e o incêndio da sede da União Nacional dos Estudantes (UNE), que simbolizava a resistência estudantil.

⁹ FICO, Carlos. Além do Golpe: Versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

¹⁰ João Goulart, Automóvel Clube, 1964.

¹¹ AARÃO REIS, Daniel. “Ditadura e democracia: questões e controvérsias”. In: MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes (org.). Democracia e Ditadura no Brasil. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2008.

A esses casos somaram-se as pressões internacionais, especialmente dos Estados Unidos, que apoiavam o golpe por meio da Operação Brother Sam. Essa operação incluía o envio de suprimentos e apoio logístico às forças militares brasileiras. O embaixador americano Lincoln Gordon chegou a ameaçar uma intervenção militar direta caso os golpistas não conseguissem assumir o controle do país, demonstrando o peso do alinhamento político internacional na derrubada do governo de João Goulart.

Em 2 de abril de 1964, o Congresso Nacional realizou uma sessão extraordinária para oficializar o golpe. Durante a sessão, Auro de Moura Andrade, presidente do Senado, declarou vaga a presidência da República, apesar de João Goulart ainda estar no território nacional. Essa decisão permitiu que Ranieri Mazzilli, então presidente da Câmara dos Deputados, assumisse interinamente a Presidência. Paralelamente, o general Costa e Silva se autoproclamou comandante-em-chefe do Exército, consolidando o controle militar sobre o país.¹²

Poucos dias depois, em 4 de abril, João Goulart optou pelo exílio no Uruguai, marcando o fim definitivo de seu governo. Em 9 de abril, foi promulgado o Ato Institucional nº 1 (AI-1), que inaugurou o período de autoritarismo ao permitir a cassação de mandatos políticos e a suspensão de direitos civis. No dia 15 de abril de 1964, durante uma sessão do Congresso Nacional, o general Costa e Silva anunciou a escolha do marechal Humberto de Alencar Castelo Branco como o novo presidente do Brasil, consolidando o início do regime militar.

Publicado em 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional 5 (AI-5) foi um dos 17 atos institucionais aplicados pela ditadura militar no Brasil. O ato foi o decreto mais severo dos 17 atos institucionais realizados desde 1964 pelo regime militar, possibilitando o presidente a fechar o Congresso por tempo indeterminado, cassar mandatos parlamentares e suspender direitos políticos de qualquer cidadão. O ato suspendeu o habeas corpus para presos políticos e institucionalizou a repressão estatal e a prática da censura, inaugurando o período mais violento da ditadura. Ele também tornou ilegais as reuniões políticas não autorizadas pela polícia e toques de recolher tornaram-se frequentes.¹³

Sob a sombra opressora do Estado, o terror se instalou em cada canto do país. A censura amordaçava as vozes dissonantes, enquanto a perseguição e os desaparecimentos forçados transformavam a vida de milhares em um pesadelo. Espaços como o DOI/CODI e outros órgãos militares se transformaram em verdadeiros centros de tortura durante o

¹² ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. Op. Cit p. 23

¹³ ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. Op. Cit p. 30

militarismo¹⁴. A tortura era utilizada de forma sistemática pelos órgãos de repressão como um instrumento de controle e terror, tendo sido documentado 283 técnicas diferentes que deixavam sequelas físicas e psicológicas profundas nas vítimas. Entre métodos cruéis e sofisticados, incluindo choques elétricos, afogamento, espancamento e violência sexual, o objetivo era de obter confissões e eliminar qualquer oposição ao regime. Foram registradas 20 mil vítimas torturadas durante a Ditadura Militar.

Memórias do DOI-CODI

Diferentemente de outros países que enfrentaram episódios semelhantes, o Brasil não criou uma comissão da verdade imediatamente após o fim do regime autoritário. A CNV foi instaurada somente 30 anos após o término da Ditadura Militar, o que dificultou a coleta de evidências cruciais para a investigação e comprometeu as buscas por desaparecidos políticos, obstaculizando os esforços para alcançar a justiça desejada pelas famílias das vítimas.

Michael Pollack reforça a necessidade de dar voz a uma memória que com o tempo vai se esvaindo, no lugar de outra que se torna hegemônica, visto que “uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória”¹⁵. Por meio do relatório da CNV¹⁶ e de outras fontes oficiais, como a Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República (SEDH-PR) e sua Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, torna-se mais possível consolidar dados concretos sobre a extensão das atrocidades cometidas durante o período. Desse modo, a memória reacendida pelos próprios ex-presos, é afirmado por Pollack algo “longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais”¹⁷. Esses relatos¹⁸ demonstram que, para compreender o funcionamento e as consequências sociopolíticas deste regime, é necessário conhecer os mecanismos de aplicação da violência política estatal que tiveram os centros de detenção (dentre eles, o DOI-Codi/RJ) como seus principais agentes e fomentadores.

Falar sobre essa parte da história implica muitas dificuldades, pois suscita lembranças mal-vindas, porém necessárias ao conhecimento de nossa sociedade. Trata-se aqui de uma viagem de volta ao inferno, de uma face que para muitos

¹⁴ BETTAMIO, Op. Cit p. 156

¹⁵ POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Estudo Histórico. Rio de Janeiro, v. 2, n.3, 1989. p. 5.

¹⁶ Comissão Nacional da Verdade - Relatório Final - Volume 1, Tomo 1

¹⁷ POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Estudo Histórico. Rio de Janeiro, v. 2, n.3, 1989. p. 5.

³⁴ POLLACK. Op. Cit. p. 5.

¹⁸ BETTAMIO, Op. Cit. p 150-181

traduz supícios físicos e psíquicos, sentimentos de desamparo, solidão, medo, pânico, abandono e desespero (Coimbra, 2004: 45).¹⁹

A partir do livro de Rafaella Bettamio *O DOI-CODI carioca: memória e cotidiano e as entrevistas presentes nele*, conseguimos identificar o nível de terror estabelecido nesse local, sendo considerado por vez como uma instituição mais funcional em torturar seus prisioneiros do que outras similares, como o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS)²⁰.

Fomos presos, eu e meu marido, e levados para o DOPS em agosto de 1970 [...] quando deram vistoria lá em casa, encontraram um documento que, por ironia do destino, era sobre segurança [...] Eu fiquei dois dias e meio no DOPS sendo interrogada sobre o tal documento que nem eu nem o Novaes falávamos, dizíamos que não sabíamos de onde era. Dois dias e meio depois, quando nós fomos para o DOI-CODI, logo eles identificaram de onde era o documento. Para você ver o nível de competência do serviço de informações do DOI-CODI comparado ao do DOPS. O DOPS era “merdinha” comparado com a eficiência do DOI-CODI.²¹

As entrevistas com seis ex-prisioneiros, datadas entre 2002 e 2004 sobre o ano de 1970, revelam desde as torturas praticadas, a divisão das salas do prédio, os métodos utilizados pelas polícias políticas para descobrirem os lugares de reuniões grupos de esquerda, mecanismos de intimidação e os impactos dessa vivência: a militância no “Tortura Nunca Mais” tornou-se essencial. Para Cecília Coimbra, “quando em 1985 houve a fundação do grupo, ele foi fundamental no sentido de tornar isso público, e não só como se fosse uma coisa de lamento da gente, uma coisa da dor da gente, dessa marca que não vai sair nunca, mas como instrumento de luta, instrumento de denúncia”.²²

Lá no DOI-CODI comia tudo, choque, pau-de-arara, afogamento, pancada. Lá que eu descobri esse termo, que fulano virou presunto, né? Porque você fica igual a um presunto mesmo, porque eles te dão pancadas localizadas [...] aqui tinha a famosa sala roxa, duas, uma do lado da outra, isso no primeiro andar. Porque ali estavam as pessoas que eles estavam inquirindo direto [...] No DOI-CODI eu apanhei de cara limpa, eu vi quem me bateu, quem me torturou [...] Eu desmaiava, acordava e o pau comia, desmaiava, acordava e o pau comia... Não foi fácil, não... Eu lembro que quando eu saí da PE, um mês depois, eu fazia assim [passa a mão no ouvido] e vinha sangue, vinha pus, eu estava bem abalado mesmo.²³

Não há documentos do período referentes à planta do prédio que abrigava o DOI-Codi/RJ. Todavia, reconstruções feitas por presos políticos que sobreviveram aos

¹⁹ Artigo Gênero, Militância e Memória escrito pela entrevistada Cecília Coimbra e publicado em: Strey, Marlene Neves (org.). *Violência, Gênero e Políticas Públicas*. Porto Alegre: PUC-RS, 2004.

²⁰ Um dos principais órgãos repressivos, uma espécie de polícia política, responsável por sequestros, torturas, mortes e desaparecimentos durante a ditadura brasileira.

²¹ Cecília Coimbra foi uma presa política entre agosto 70 - nov 70, entrevistada em 30 nov. 2004.

²² COIMBRA, (2004)

²³ Fernando Palha Freire - Preso político julho de 70 - setembro de 76, entrevistado em 28 jun. 2004.

terríveis atos que aconteceram no edifício estão disponíveis, reveladas através de diversos estudos e entrevistas. A planta do 2º andar do DOI-CODI carioca é referente ao período de janeiro/fevereiro de 1970. A então estudante de 24 anos Dulce Chaves Pandolfi, que foi utilizada como cobaia de tortura, descreve o espaço da sala onde foi espancada e eletrocutada e os meses consequentes:

Chegando nessa sala de tortura, normalmente eles tiravam o capuz. Quer dizer o capuz, na verdade, era um mecanismo mais de intimidação, de deixar a gente apavorada, do que para eles se esconderem mesmo, porque na tortura a gente acabava vendo os torturadores [...] A sala de tortura era pintada de uma cor horrorosa, como se fosse um roxo [...] essa sala tinha um vidro, que era o espelho da verdade, porque dava acesso à outra sala, onde ficavam pessoas para te observar sem serem vistas. [...]Tinha até uma cela ampla, grande, que chamavam de coletivo das mulheres. Então, a maior parte do tempo eu fiquei nessa cela grande. [...] fiquei três meses lá na PE, na Polícia do Exército, na Rua Barão de Mesquita. Depois fui levada para o DOPS [...] lá na PE, a gente ficava nessa triagem, sendo torturado ou ouvindo grito de tortura, e esperando lá o tempo até eles resolverem a nossa situação e sermos transferidos.²⁴

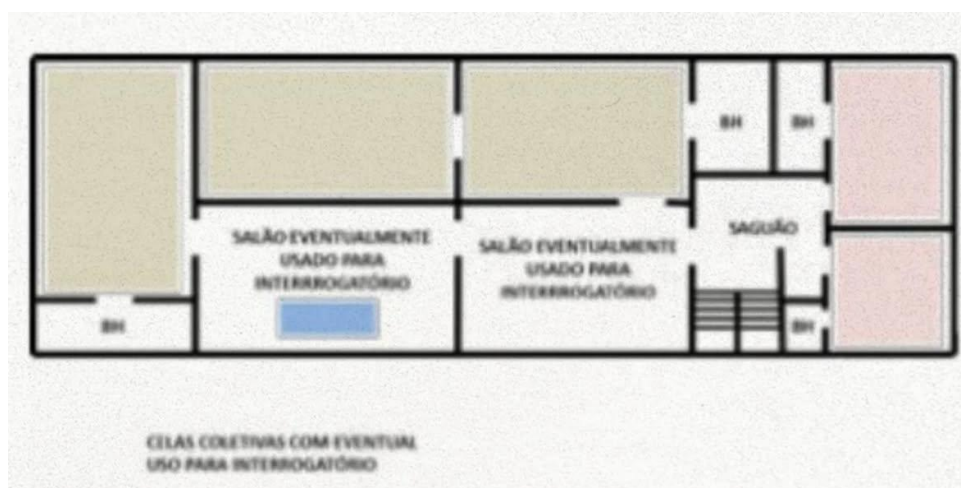


Figura 1: Planta do 2º andar do prédio do DOI-Codi/RJ. Crédito Newton Leão

Aqui [aponta para as celas do andar térreo do prédio que desenhou em um papel] era só o pessoal que ficava de castigo, era barra pesada [...] você não tinha lugar para dormir, não tinha lugar para nada! Tinha só um buraco para você fazer as suas necessidades. Na solitária não tinha nem colchão, nem banheiro, nem privada, era um buraco! Nem tinha chuveiro! Pelo menos essas celas de cima tinham chuveiro.²⁵

Bettamio nota que, após o término da ditadura, em 1985, as memórias dos então vencidos movimentam-se de forma a se sobreporem às dos vencedores, conseguindo aos poucos garantir seu espaço de vítimas da ditadura e, ao mesmo tempo, de heróis da democracia na política, na justiça e na história. Os relatos das vítimas desse período ditatorial apenas revelam as atitudes sádicas das polícias políticas e seus militares, e devem ser eternamente reforçados para cultivarmos a cultura da não-repetição.

²⁴ Dulce Chaves Pandolfi, entrevistada em 5 fev. 2003

²⁵ COIMBRA, 30 nov. 2004

[...] dez dias após a prisão, fui levada de São Paulo [DOI-CODI/SP] para o Rio [DOI-CODI/RJ] de madrugada numa C-14, onde permaneci no banco de trás entre dois agentes de grande porte. No meio do caminho, na Via Dutra, eles entraram por uma estradinha, pararam o carro e me mandaram descer aos berros. Com fortes dores no corpo – especialmente nos rins –, queimaduras infectadas pelos choques elétricos, exausta dos interrogatórios e sem dormir há dias, desembarquei meio trôpega. Gritaram improperbícios e ordenaram que eu fugisse. Como estava muito tonta, sem saber o que pensar ou fazer, não fiz nada. Atiraram, então, repetidas vezes em volta de mim, que permaneci encostada em uma árvore; gritaram várias vezes para que eu fugisse. Caí no chão, o que os fez parar de atirar e se jogarem em cima de mim às gargalhadas. Colocaram-me de volta no carro e continuamos a viagem rumo ao DOI-CODI-RJ.²⁶

Um possível lugar de memória

Esse espaço utilizado como DOI-Codi/RJ se enquadra como um lugar de memória que deveria ser patrimonializado, como diversos outros pela América Latina. Seguindo o exemplo do Espaço de Memória e Derechos Humanos (antigo ESMA) na Argentina e o Memorial da Resistência em São Paulo que funciona no antigo prédio do Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS-SP), o DOI-Codi do Rio já teve discussões e projetos para sua patrimonialização mas estes nunca foram pra frente. Desde 2013, o Ministério Público Federal (MPF) solicita em conjunto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) pelo tombamento do prédio onde historicamente funcionou o DOI-Codi.

O Chile conta com o Museu da Memória e dos Direitos Humanos (MMDH), fundado em 2010, que utiliza das documentações oficiais e de representações verossímeis da época para não dar brechas de questionamentos sobre os fatos da ditadura de Pinochet e honrar as 40 mil vítimas desse sistema. É por meio de recursos audiovisuais, recortes, relatos, objetos feitos por presos da época e acessos aos bancos de dados dos centros de detenção, possíveis graças às comissões da verdade, que a instituição constrói seus pilares em busca da conservação da memória, exposição da verdade e busca pela justiça. Entretanto, permite, também, uma interpretação mais abrangente ao trazer uma obra de arte contemporânea para compor a curadoria geral do espaço. Dessa forma, há um equilíbrio entre a dura e sangrenta realidade dos relatos do passado e um espaço para reflexão do presente lidando com as consequências dessa história. Por isso, o MMDH é uma referência internacional latino-americana.²⁷

O Brasil, por outro lado, teve uma evolução tardia na procura de institucionalizar a sua

²⁶ Ana Batista, entrevistada em out. 2004

²⁷ LIMA, Fernanda Luiza Teixeira. Luz e sombra: a lembrança idealizada das ditaduras militares do Brasil e do Chile: um estudo de caso do “Memorial da Resistência” e do “Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos”(1990-2018). 2022. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas.

memória, lutando ainda nos dias de hoje para a tomada de espaços histórico-relevantes. Prova disso é o Rio de Janeiro, que foi palco de diversos desaparecimentos durante a ditadura, não tendo um centro de memória ou visitação do tema.

A ditadura e os governos democráticos, durante os debates da modernização, acabaram destruindo alguns desses lugares de memória. É urgente que a gente tenha centros de memória. (...) É fundamental que a gente crie a demanda pelos memoriais, que haja reflexão na cidade, que consiga fazer um museu como o Chile fez, de memória e direitos humanos ²⁸

Para Bettamio, é inegável que ainda ocorre uma disputa pela memória da ditadura militar, onde de um lado estão os que lutam para que esse passado de terror não seja minimizado e do outro, militares que afirmam veementemente que os “anos de chumbo” devem ser relegados ao passado. Como exemplo, a declaração dada, em outubro de 2004, ao jornal O Globo por um representante do Exército em resposta à publicação de supostas fotos pelas quais o jornalista Vladimir Herzog²⁹ aparece sendo humilhado na prisão:

As medidas tomadas pelas forças legais foram uma legítima resposta à violência dos que recusaram o diálogo, optaram pelo radicalismo e pela ilegalidade e tomaram a iniciativa de pegar em armas e de desencadear ações criminosas [...] sentiu-se a necessidade da criação de uma estrutura, com vistas a apoiar, em operação e inteligência, as atividades necessárias para desestruturar os movimentos radicais e ilegais. [...] Mesmo sem qualquer mudança de posicionamento e de convicções em relação ao que aconteceu 20 naquele período histórico, considera-se ação pequena reavivar revanchismos ou estimular discussões estéreis sobre conjunturas passadas, que a nada conduzem. ³⁰

Com o tópico da ditadura militar e todos os seus desenrolamentos terem sido destacados pelo o filme *Ainda Estou Aqui* (2024), reforça-se a necessidade do tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) do local para instalar ali um centro de memória e resistência contra os regimes de exceção. Um ato em frente ao 1º Batalhão de Polícia do Exército ocorreu em janeiro de 2025, em memória de Rubens Paiva e de outros 52 mortos ou desaparecidos por ação direta dos agentes do DOI-Codi/RJ. A

²⁸ Samantha Quadrato, Professora da UFF, coordenadora de visitas guiadas em um roteiro pelo RJ no projeto Lugares de Memórias sobre centros de memória para uma entrevista em 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-04/historiadora-desenvolve-roteiros-sobre-memoria-da-ditadura-militar>

²⁹ Vladimir Herzog era integrante do PCB e diretor da TV Cultura quando foi preso em outubro de 1975 no DOI-CODI/SP, onde, dias depois, foi morto sob torturas. Para mais informações sobre o caso Vladimir Herzog e seus sucessivos encadeamentos, ver: Moraes, 2006.

³⁰ Camarotti, 19 out. 2004

Associação Brasileira de Imprensa (ABI), o Grupo Tortura Nunca Mais RJ e a ONG Rio de Paz conjuntamente realizaram o ato, apoiados pela Justiça Global e a Associação Brasileira de Juristas pela Democracia Núcleo-RJ.

Segundo a ABI, “a proposta de tombamento não visa ofender a instituição do Exército, mas contribuir para que as próprias Forças Armadas se abram para a perspectiva de rever os crimes praticados por seus agentes dentro de suas organizações militares, para que não se repitam nunca mais.

Tombar esse quartel significa também nós darmos oportunidade para as nossas crianças e gerações futuras de tomarem conhecimento do que aconteceu aqui de modo que esse passado jamais retorne porque foi um período de trevas na história do nosso país. Período no qual o Estado usou de práticas fascistas a fim de supostamente preservar o país de uma ameaça comunista. O que nós esperamos é que nesse cenário de retorno desse debate, em razão do filme *Ainda Estou Aqui*, nós possamos vencer essa batalha. Queremos esse quartel para a promoção de uma cultura democrática no Brasil.³¹

De acordo com o diretor do Grupo Tortura Nunca Mais do Rio de Janeiro, Rafael Maul de Carvalho Costa, falar do tombamento do batalhão onde funcionou o DOI-Codi é consequentemente falar da luta dos direitos humanos no Brasil, de familiares e de ex-presos políticos e falar das violências que continuam acontecendo até hoje. “O Brasil não superou a perspectiva do militarismo, das relações autoritárias tanto nas ameaças de golpe quanto nas políticas do cotidiano”.

O posicionamento do Iphan segue recomendação do Ministério Público Federal (MPF). O MPF demandou que o órgão priorize o tombamento do prédio, cujo processo, de acordo com a instituição, tramita no Instituto desde 2013. A intenção é que o local se torne um espaço de memória. No entanto, o Iphan afirma que o pedido de tombamento do prédio “está em processo de análise. Esta é uma das demandas prioritárias da autarquia para o ano de 2025”, ressalta o instituto. “O Iphan reafirma seu compromisso em preservar os lugares de memória, indispensáveis para a manutenção da democracia brasileira”. Para o diretor do Grupo Tortura Nunca Mais do Rio de Janeiro, Rafael Maul de Carvalho Costa, a luta não termina: “A gente tem algumas lutas em torno da construção de lugares de memória, então o DOI-Codi é um deles e é um importantíssimo”,

O Iphan acrescentou que aguarda a autorização do Exército para realizar uma visita técnica ao local. “No momento, o Instituto está fazendo uma nova tentativa de avanço no processo, e aguarda a autorização do Exército para realizar a visita técnica, indispensável para

³¹ O fundador da Rio de Paz, Antonio Carlos Costa, em entrevista.

a continuidade e conclusão da análise”.³²

Essa recomendação é muito importante para que se acelere e que não pare no DOI-Codi. A gente precisa, inclusive, revelar novos lugares de memória que possam mostrar também a amplitude da violência da ditadura empresarial militar no Brasil, que atingiu uma população muito maior do que aqueles que estão reconhecidos oficialmente até hoje”³³

Conclusão

Nota-se essencial promover os valores e princípios democráticos, com a criação de espaços de memória da ditadura. A musealização de ambientes de cárcere, por exemplo, transforma o espaço de tortura em um ambiente de memória. Ressignificar o espaço não é o objetivo, mas sim conservar a história do local e criar diálogos para manter essa memória viva. Através disso, a difusão das reminiscências sobre violações dos Direitos Humanos e Resistências ocorridas ao longo da história do país pode ter seu alcance auxiliado, fomentando a cultura da não-repetição.

No entanto, durante o processo de redemocratização do Brasil em conjunto com os governos posteriores, tais medidas não foram priorizadas, diferentemente de outros países da América Latina, como o Chile. Logo, é fundamental o investimento estatal, que outrora teve papel opressor, na preservação dessa história. Apenas a partir dessas ações, torna-se possível resistir aos silêncios sobre o período autoritário vivido no nosso país. “Eis aqui, portanto, o resultado do trabalho da Comissão Nacional da Verdade, elaborado com o firme desejo de que os fatos descritos nunca mais venham a se repetir”³⁴

³² Ver mais em

<<https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2025-01/iphan-vai-priorizar-tombamento-do-antigo-doi-codi-no-rio-em-2025>> Acesso em 3 jul. 2025

³³ COSTA, 2025

³⁴ Comissão Nacional da Verdade - Relatório Final - Volume 1, TOMO 1

Referências

- BETTAMIO, Rafaella Lúcia de Azevedo Ferreira. **O DOI-CODI Carioca: Memória E Cotidiano No 'Castelo Do Terror'**. 2012.
- AARÃO REIS, Daniel. "Ditadura e democracia: questões e controvérsias". In: MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes (org.). **Democracia e Ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2008.
- _____. Ditadura militar: esquerdas e sociedades. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FICO, Carlos. **Além do Golpe: Versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004
- HUYSEN, A. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- BRASIL, Presidência da República. 2010. Habeas Corpus: que se apresente o corpo. Brasília: Secretaria de Direitos Humanos. 396 p.
- BRASIL: NUNCA MAIS. 1985. Projeto A. Tomo I. São Paulo: Arquidiocese de São Paulo. 176 p.
- BRASIL: NUNCA MAIS. 1985a. Projeto A. Tomo V. v. I. São Paulo: Arquidiocese de São Paulo. 999 p.
- BRITO, Ana Paula. 2017. **Escrachos aos torturadores da ditadura**. São Paulo: Expressão Popular. 160 p.
- CEMDP, Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. 2007. Direito à Memória e à Verdade: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos. 400 p.
- CNV, Comissão Nacional da Verdade. 2014. Relatório/Comissão Nacional da Verdade. v. I. Brasília: CNV. 976 p.
- CNV, Comissão Nacional da Verdade. 2014a. Relatório: textos temáticos/Comissão Nacional da Verdade. v. II. Brasília: CNV. 402 p.
- CNV, Comissão Nacional da Verdade. 2014b. Relatório Mortos e Desaparecidos políticos. v. III. Brasília: CNV. 993 p.
- KOPPER, Christopher. 2015. **A VW do Brasil durante a Ditadura Militar brasileira 1964-1985 Uma abordagem histórica**. Departamento de História Corporativa da Volkswagen Aktiengesellschaft Dieter Landenberger.
- LEMOS, Caroline M. 2019. **Arquitetando o terror: um estudo sensorial dos centros de detenção oficiais e clandestinos da ditadura civil-militar do Brasil (1964-1985)**. Tese de Doutorado: Universidade Federal de Sergipe, Programa de Pós-graduação em Arqueologia. 384 p.
- LEMOS, Caroline M. 2016. **Construindo "memórias materiais" da ditadura militar: a Arqueologia da Repressão e da Resistência no Brasil**. Revista de Arqueologia, v. 29, n. 2: 68-80.

LIMA, Fernanda Luiza Teixeira. **Luz e sombra: a lembrança idealizada das ditaduras militares do Brasil e do Chile: um estudo de caso do “Memorial da Resistência” e do “Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos” (1990-2018).** 2022. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas.

FICO, Carlos. **Reinventando o otimismo:** ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

SELLIGMANN-SILVA, Marcio. 2017. Texto do curador **HIATUS: A Memória da Violência ditatorial na América Latina.** Projeto Hiatus: a (des)memória das ditaduras na América Latina Hoje.

Arte e guerra: Guernica (1937) e os usos políticos da representação de um bombardeio

Ana Carolina Andrade de Camargo e João Pedro Brunetti dos Santos

Resumo: O artigo analisa a obra *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, como representação do bombardeio da cidade basca durante a Guerra Civil Espanhola. Originalmente concebida com um propósito antifascista e antiguerra, a pintura passou a ser ressignificada ao longo do tempo, apropriada por diferentes contextos políticos e sociais. Com base em autores como Adorno, Ginzburg e Napolitano, o texto discute como a arte carrega historicidade e pode ser reinterpretada conforme seu uso e recepção crítica. A obra é entendida como um símbolo universal do sofrimento humano e da destruição provocada pela guerra, mantendo-se atual por meio de gestos e emoções que sobrevivem em suas múltiplas reproduções.

Palavras-chave: *Guernica*; Guerra Civil Espanhola; *Pathosformel*;

Abstract: The article analyzes Pablo Picasso's *Guernica* (1937) as a representation of the bombing of the Basque city during the Spanish Civil War. Originally conceived with an anti-fascist and anti-war purpose, the painting has been reinterpreted over time, appropriated by different political and social contexts. Based on authors such as Adorno, Ginzburg, and Napolitano, the text discusses how art carries historicity and can be reinterpreted according to its use and critical reception. The work is understood as a universal symbol of human suffering and the destruction caused by war, remaining current through gestures and emotions that survive in its multiple reproductions.

Keywords: *Guernica*; Spanish Civil War; *Pathosformel*;

Introdução

Theodor Adorno (1903-1969), em sua Teoria Estética, afirma que "o momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam ao conteúdo material histórico da sua época. São a historiografia inconsciente de si mesma"¹. Nessa abordagem, notamos que ao criar reproduções de obras de arte já existentes ou deslocá-las, torna-se possível interpretá-las e integrá-las a diferentes contextos históricos. Desse modo, buscamos examinar como a pintura "*Guernica*" de Pablo Picasso, que originalmente retratava um bombardeio e tinha propósitos antiguerra e antifascista, foi capaz de ser reinterpretada e incorporada por diversos segmentos da sociedade. Além da intenção

¹ ADORNO, T. W. Teoria Estética. 2ª ed. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 277.

inicial do artista, consideramos que os acontecimentos históricos e políticos vivenciados por quem a reproduz acabam conferindo novos significados a ela.

O artista e seu tempo

A pintura "*Guernica*" (Figura 1), criada por Pablo Ruiz Picasso em junho de 1937, em Paris, possui dimensões de 349,3 x 776,6 centímetros e é um óleo sobre tela. A partir de 1992, passou a fazer parte da coleção do Museu Nacional Reina Sofia, em Madri, onde está em exibição na sala 206.06. A obra é compreendida como uma resposta ao bombardeio que ocorreu na cidade basca de Guernica durante a Guerra Civil Espanhola. Com uma atmosfera escura e trágica criada por meio do uso das cores e efeitos de iluminação, a pintura distorce, desconstrói e fragmenta as figuras humanas e animais, transmitindo a desordem e o caos da tragédia que representa. As expressões faciais dos seres humanos retratados evidenciam o terror das vítimas. Elementos como a mãe com uma criança morta carregam significados políticos, simbolizando a perda de esperança, a brutalidade do conflito e a tragédia para os inocentes. A abordagem cubista, por sua vez, caracterizada pela decomposição da forma e representação simultânea de perspectivas, adiciona complexidade à composição, refletindo a fase artística de Picasso.

Figura 1: Pablo Picasso, *Guernica*. Óleo sobre tela, 349,3 x 776,6 cm. Paris, França, 1937



Fonte: Disponível em: <<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>>. Acesso em: 25 de junho de 2025.

No entanto, do ponto de vista metodológico, é apropriado levar em conta elementos do contexto que vão além da obra em si durante a análise. Carlo Ginzburg (2008), historiador italiano especializado em micro-história, argumenta em seu artigo "A espada e a lâmpada:

Uma leitura de *Guernica*" que, naquele contexto, *Guernica* havia se tornado uma das primeiras representações de um ataque aéreo massivo direcionado a civis. O termo "representação" tem sua essência entrelaçada em uma rede complexa de noções e conceitos. Originada do latim "*repraesentare*", que se traduz como "fazer presente" ou "apresentar de novo", a representação é compreendida como um processo no qual um representante é designado para ocupar o lugar daquele que está sendo representado, dentro de um cenário específico. "Através de imagens, o homem re-apresenta a ordem social vivida, atual e passada"². Esse fenômeno evidencia um sutil deslocamento de significado, onde a representação do outro, embora não seja idêntica, é análoga, caracterizando-se como uma atribuição de significados³.

No entanto, com uma chave interpretativa diferente, Marcos Napolitano (2011) contribui para a reflexão de que a obra possa ser inserida e reinterpretada em outros contextos. Desse modo, o historiador atesta que as obras de arte devem ser compreendidas como conjuntos complexos de contradições, carregadas de significados políticos e ideológicos que nem sempre podem ser totalmente atribuídos às intenções dos artistas ou às análises críticas que contribuem para a construção de seu significado ao longo do tempo. Desse modo, as apropriações, a recepção crítica e os aspectos relacionados ao consumo cultural deixam suas influências nas obras, acrescentando outras dimensões de significado a elas⁴. Nessa perspectiva, ao analisar fontes visuais e a cultura visual, Ulpiano T. Bezerra de Meneses (2003) propõe o tratamento abrangente da visualidade como uma dimensão importante da vida social e dos processos ocorridos no tempo e no espaço. Desse modo, a visualidade e as fontes visuais são, para ele, detentoras de historicidade⁵, através da qual podemos entender as interações sociais que ocorrem durante um determinado período.

Mas ora, a que exatamente o pintor se referia quando compôs a obra? Qual foi o contexto histórico, político, social e cultural que o levou a pintá-la? Como a obra foi readaptada para atender a diferentes agendas políticas posteriormente? Em "A era dos extremos (1914-1991)", o historiador Eric Hobsbawm assume ser uma tarefa difícil compreender o século XX sem a dimensão da guerra. Existe, portanto, uma quebra do continuum histórico que é gerada a partir do fim do ciclo de paz em 1914, no qual, por quase

² MAKOWIECHY, Sandra. Representação: a palavra, a ideia, a coisa. v. 4, n. 57. 2003, p. 20.

³ Idem.

⁴ NAPOLITANO, M. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. Temáticas, Campinas, SP, v. 19, n. 37, 2011, p. 54.

⁵ MENESES, Ulpiano T. B. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, p. 11.

um século, nenhum conflito havia envolvido todas as grandes potências como as guerras que se seguiram a partir dali. Em certo diálogo com essa noção, Josep M. Buades (2013) argumenta que “Depois da Guerra Civil Espanhola, as guerras não foram mais o que eram. Foram ainda piores.”⁶.

Desse modo, a temática do quadro de Picasso ocorre em um momento de grande efervescência política no território espanhol onde, de 1936 a 1939, eclodiu um cenário de guerra total iniciado com um golpe militar⁷. Com uma longa história de intervenções militares, o cenário político da Espanha no 17/18 de junho de 1936 (dia do golpe) era diferente: segundo Helen Graham (2013), o objetivo dessa vez, era deter o avanço da democracia política de massas que havia sido influenciada pelo impacto da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, responsáveis por acelerar as mudanças nos campos sociais, econômicos e culturais nas décadas de 1920 e 1930⁸. O cenário europeu pós-Primeira Guerra desencadeia mudanças sociais profundas - sobretudo na região urbana, como afirma a historiadora britânica. O forte crescimento econômico, aumento da inflação e o deslocamento territorial da população pobre, nesse contexto, influenciam as manifestações de protesto que ocorrem pela ótica da Revolução Russa que acabam alarmando as elites que passam a sentirem-se ameaçadas⁹.

Assim como os governos fascistas italiano e alemão, os processos golpistas eram destinados a conter essa mudança social, política e cultural iminente. Desse modo, a disparidade de desenvolvimento na Espanha dos anos 1930, a influência cultural maniqueísta católica, o surgimento de uma cultura política rígida na oficialidade e, principalmente, a perda definitiva do império colonial espanhol são fatores importantes na construção dessa conjuntura.

O evento específico do bombardeio da cidade basca de Guernica ocorreu no dia 26 de abril de 1937, organizado por Wolfram von Richthofen, chefe da Legião Condor¹⁰. Além do óbvio prejuízo humanitário gerado pelas mortes de mais de 120 pessoas, o bombardeio da cidade é particularmente carregado de simbolismos. Em primeiro lugar, sua localização estratégica despertava interesse por estar situada em uma região de cruzamento de estradas.

⁶ BUADES, Josep M.. Palavras Prévias. In: BUADES, Josep M.. A Guerra Civil Espanhola. São Paulo: Contexto, 2013. p. 11

⁷ Idem, p. 8.

⁸ GRAHAM, Helen. Guerra Civil Espanhola. São Paulo: L&PM, 2013, p. 11.

⁹ Idem.

¹⁰ BUADES, Josep M.. Palavras Prévias. In: BUADES, Josep M.. A Guerra Civil Espanhola. São Paulo: Contexto, 2013. p. 209

Além disso, a região é um símbolo histórico do nacionalismo basco, conservando diversos elementos tradicionais importantes e que são motivo de orgulho nacional para as pessoas que ali viviam como, por exemplo, um carvalho centenário que envolvia os modernos bascos aos rituais pré-romanos. O mais curioso, porém, é que nenhum dos alvos militares presentes na cidade que, supostamente, justificariam o ataque foram atingidos. Permaneceram todos intactos, desde as fábricas de armamentos, até a ponte que liga Guernica a Rentería, deixando claro que o bombardeio não tinha outro objetivo senão semear o terror, atacando moralmente o Exército Basco e abrandando suas linhas de defesa¹¹.

Nesse contexto, acontecia a Exposição Internacional de Artes e Técnicas Aplicadas à Vida Moderna em Paris, de 25 de maio a 25 de novembro de 1937. O cenário da Exposição era caracterizado principalmente pelos pavilhões alemão e soviético, que contavam com duas grandes estruturas localizadas na margem direita do rio Sena (Figura 2). Uma publicação oficial do governo alemão os apresentava como "duas visões do mundo"¹². Durante a mostra, autoridades espanholas buscaram a participação de Picasso, que concordou em criar um mural exclusivo para o pavilhão. Em troca, ele recebeu uma remuneração de 150 mil francos. Inicialmente, Picasso desenvolveu uma série de doze esboços retratando "O Pintor e seu Modelo" como tema para o mural. No entanto, após receber a notícia do bombardeio de Guernica, Picasso altera o rumo de seu projeto, resultando na criação da obra que conhecemos atualmente.

Figura 2: Vista dos pavilhões alemão e soviético na Exposição Internacional de Artes e Técnicas Aplicadas à Vida Moderna.

¹¹ Idem, p. 214.

¹² GINZBURG, Carlo. A espada e a lâmpada: Uma leitura de Guernica. In: Medo, reverência, terror. Quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 72.



Fonte: GINZBURG, Carlo. A espada e a lâmpada: Uma leitura de Guernica. In: Medo, reverência, terror. Quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, 73.

Com base na ideia de historicidade presente nas obras, defendida por Meneses e nas perspectivas de Napolitano sobre a apropriação, a recepção crítica e os elementos ligados ao consumo cultural da arte, podemos estender a discussão para além do contexto mencionado anteriormente. Sob essa ótica, o Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía possui um site dedicado à Guernica, onde inclui uma categoria intitulada "Repensando o Guernica"¹³, que destaca a disseminação de reproduções da pintura para uma variedade de objetivos, com destaque para propósitos políticos¹⁴, que se configura como uma ferramenta extremamente útil para analisar como a obra é reproduzida e recebida em diferentes contextos, ao mesmo tempo em que possibilita sua contextualização histórica.

O pathos de Guernica

Exemplos notáveis que demonstram a utilização desses usos são dignos de atenção. Um caso ilustrativo ocorreu durante a exposição itinerante "Picasso: Guernica" em várias cidades do Japão em 1962. Diante da impossibilidade de transportar a obra original, a tapeçaria de Guernica, uma reprodução da peça original pertencente a Nelson Rockefeller, 41º vice-presidente dos Estados Unidos, foi disponibilizada aos organizadores. Segundo os responsáveis pela organização do evento, essa peça teve um papel importante ao sensibilizar a

¹³ Museu Nacional Reina Sofía. Repensar Guernica, 2023. Disponível em: <<https://guernica.museoreinasofia.es/#introduccion>>. Acesso em: 25 de junho de 2025.

¹⁴ BERTHIER, N. Variaciones Audiovisuales En Torno a La Imagen Ausente: Guernica. Savoirs En Prisme, nº 09, janeiro de 2019, p. 29.

população japonesa diante do sofrimento decorrente dos recentes ataques com bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, considerando que as emoções representadas na obra impactaram os espectadores¹⁵. Em 2003, a mesma tapeçaria, que na época encontrava-se na sede da ONU, foi simbolicamente encoberta por uma cortina azul quando Colin Powell, político, diplomata e general norte-americano que apoiou a invasão do Iraque, se dirigiu ao Conselho de Segurança incentivando o conflito em questão¹⁶ (Berthier, 2018, p. 29). Em outro contexto, aproximadamente trinta sobreviventes da Guerra Civil simbolicamente reuniram-se na véspera de uma manifestação global contra a guerra no Iraque no Museu Reina Sofia, onde Guernica estava em exibição¹⁷.

Nessa visão, o crítico de arte Robert Rosenblum (1927-2006) explica que para ele, ao contrário da ideia de retratar um bombardeio, o quadro Guernica representa o fim do mundo, especialmente do mundo moderno que conhecemos. A obra apresenta mulheres e crianças gritando, um touro, um cavalo, criando uma visão impactante de choque e trauma.

Dado que os significados associados a Guernica mudaram após 1937, indo além das intenções iniciais de Picasso de responder ao bombardeio da cidade Basca, sugerimos que uma das maneiras de se compreender esses usos seja a partir da análise das permanências nas imagens. Em outras palavras, conforme debatido por Historiadores da Arte como Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, pela sobrevivência das *pathosformel*, que se relacionam, de maneira geral, a repetições gestuais.

O termo "*pathos*" é um conceito abordado por pensadores da arte como Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Eles exploraram a ideia de *pathosformel*, que se refere aos gestos emocionais presentes nas obras de arte. De acordo com Didi-Huberman, as emoções são comunicadas por meio de gestos que realizamos automaticamente, muitas vezes sem perceber suas raízes culturais profundas ao longo do tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento, carregando uma história extensa e inconsciente. Como Didi-Huberman coloca, "eles sobrevivem em nós, mesmo se somos incapazes de observá-los claramente em nós mesmos"¹⁸.

Sob essa ótica, Guernica foi assimilada e reinterpretada. Aqueles que o fazem, optam por destacar detalhes gestuais/emocionais específicos da tela, como o medo representado pela

¹⁵ Museu Nacional Reina Sofia. Repensar Guernica, 2023.

¹⁶ BERTHIER, N. Variaciones Audiovisuales En Torno a La Imagen Ausente: Guernica. Savoirs En Prisme, nº 09, janeiro de 2019, p. 29.

¹⁷ Idem.

¹⁸ CAMPOS, D. Q. . As ninfas dos mares de cá: a ninfa pagã e seu exílio nos trópicos. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, [S. l.], v. 1, n. 85, 2023, p. 163.

figura à esquerda que foge em direção à porta com os braços levantados, o desespero evidente nos olhos arregalados do cavalo que procura desesperadamente um local para se esconder, ou a tristeza expressa pela mãe no canto direito ao segurar seu filho falecido. Algumas pessoas também optam por enfatizar toda a obra. De qualquer forma, todos são replicados em diversos contextos, preservando, no entanto, as "formas de expressão" da obra original. Certamente, é importante destacar que os gestos que Picasso retrata em sua obra compõem, sem dúvida, uma extensa trajetória de *pathosformel* na história da arte. Um exemplo notável é a representação de uma mãe segurando um bebê morto, um tema profundamente associado à arte sacra e utilizado por Michelangelo em sua obra *Pietà*. Entretanto, fica claro para nós que os motivos artísticos nas reproduções que apresentamos neste trabalho estão diretamente relacionados à obra "*Guernica*", tanto pela semelhança nas técnicas artísticas, como a suspensão da perspectiva e a distorção das formas (Figura 3), quanto pela representação fiel de elementos presentes na obra de 1937 (Figura 4).

Figura 3: Fachada de tenda em Madrid.



Fonte: Heinz Hebeisen, Madrid, 1982. Fotografia. Disponível em:
<https://guernica.museoreinasofia.es/documento/fachada-de-tienda>.
 Acesso em 18 de novembro de 2023.

A Figura 3 apresenta a fachada de um estabelecimento comercial cujas inscrições clamam por uma "vida digna e adequada". Em contraste com a obra "*Guernica*", os personagens representados vivem em um ambiente mais próximo do contexto social do grafiteiro, evidenciado pelos sacos de dinheiro no canto inferior esquerdo, denunciando a corrupção governamental, e pelos ratos no centro da imagem, simbolizando as precárias

condições de higiene. Assim, a cena em que a mulher foge apavorada da explosão da bomba em *Guernica* é transformada em uma representação de uma figura masculina negra que foge amedrontada por três ratos, que denunciam, de forma metafórica, as condições precárias de higiene em que o grafiteiro está inserido.

Figura 4: Rudolf Baranik, Nova York, 1967. Pôster em cartel.



Fonte: Disponível em:

<<https://guernica.museoreinasofia.es/documento/stop-war-vietnam-now-detened-la-guerra-en-vietnam-ahora>>.

Acesso em: 25 de junho de 2025.

Na Figura 4, ocorre uma situação semelhante. A tela é recortada para destacar a imagem do soldado caído. A morte desse soldado, no entanto, não está associada à explosão de uma bomba na Espanha, mas sim à sua participação na guerra no Vietnã. Baranik desenvolveu esses trabalhos simultaneamente a outras obras em que utilizava impactantes fotografias de civis vietnamitas queimados pelo napalm dos Estados Unidos. Em ambos os casos, embora as personagens passem por alterações, sua gestualidade sobrevive, como já destacado repetidamente neste trabalho.

É como se as personagens percorressem diferentes partes do mundo, mergulhando em novos contextos! Uma vez inseridas em complexas tramas de vulnerabilidade social, demonstram suas emoções gestualmente. No entanto, essas emoções expressam as intenções de indivíduos como artistas, curadores, grafiteiros e políticos, que desejam comunicar algo àqueles que, por alguma razão, observam suas reproduções.

Referências bibliográficas:

ADORNO, T. W. Teoria Estética. 2ª ed. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

BERTHIER, N. Variaciones Audiovisuales En Torno a La Imagen Ausente: Guernica. *Savoirs En Prisme*, nº 09, janeiro de 2019, p. 17-36. Disponível em: <<https://sep.journals.publicknowledgeproject.org/index.php/sep/article/view/197>>. Acesso em: 18 de novembro de 2023.

BUADES, Josep M.. Palavras Prévias. In: BUADES, Josep M.. A Guerra Civil Espanhola. São Paulo: Contexto, 2013. p. 8-11.

CAMPOS, D. Q. . As ninfas dos mares de cá: a ninfa pagã e seu exílio nos trópicos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, [S. l.], v. 1, n. 85, p. 150-170, 2023. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v1i85p150-170. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/215460>>. Acesso em: 9 nov. 2023.

GERICKE, Gerda. 1937: Bombardeio de Guernica. UOL Notícias, 26 de abril de 2019. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/deutschewelle/2019/04/26/1937-bombardeio-de-guernica.htm>>. Acesso em: 18 de novembro de 2023.

GINZBURG, Carlo. A espada e a lâmpada: Uma leitura de Guernica. In: Medo, reverência, terror. Quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GRAHAM, Helen. Guerra Civil Espanhola. São Paulo: L&PM, 2013.

HOBSBAWM, Eric. A era da guerra total. In: HOBSBAWM, Eric. Era dos Extremos: o breve século XX, 1914-1991. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 24-49.

MAKOWIECHY, Sandra. Representação: a palavra, a ideia, a coisa. v. 4, n. 57. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/2181>>. Acesso em: 09 de novembro de 2023.

MENEZES, Ulpiano T. B. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p.11-36, 2003.

Museu Nacional Reina Sofia. Réplica. In: Repensar Guernica, 2023. Disponível em: <<https://guernica.museoreinasofia.es/relato/replica>>. Acesso em: 30 de novembro de 2023.

NAPOLITANO, M. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. *Temáticas*, Campinas, SP, v. 19, n. 37, p. 25–56, 2011. DOI:

0.20396/tematicas.v19i37.13670.

Disponível

em:

<<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/13670>>. Acesso em:

17 nov. 2023.

Entre o exótico e o “ideal”: raça, erotismo e beleza feminina na arte brasileira (XVIII–XIX)

Lucas Lourenço Leite¹

Resumo:

O presente artigo analisa criticamente as representações femininas nas artes visuais brasileiras dos séculos XVIII e XIX, enfatizando as interseções entre raça, erotismo, exotismo e ideais de beleza. Argumenta-se que, nesse período, as imagens de mulheres brancas foram associadas a ideais neoclássicos de pureza, decoro e domesticidade, herdados da tradição europeia, enquanto as mulheres negras e indígenas foram estereotipadas sob o signo da sensualidade exótica. Essas representações artísticas espelharam e reforçaram as hierarquias raciais e de gênero da sociedade oitocentista brasileira. O estudo revisita obras de artistas como Debret e Brocos, além da iconografia popular, mobilizando conceitos de exotismo interno e orientalismo. Ao articular análise formal das imagens com teorias culturais, conclui-se que a arte visual do século XIX operou como agente ativo na construção de uma identidade nacional ambígua. Essa identidade combinava um ideal europeu de beleza feminina com a erotização do “outro” tropical, legitimando a subalternização das mulheres racializadas. O artigo ressalta a urgência de revisitar esses legados visuais a partir de uma perspectiva descolonial.

Palavras-chave: arte brasileira, representações femininas, exotismo, erotismo, raça.

Abstract:

This article critically examines female representations in Brazilian visual arts of the 18th and 19th centuries, focusing on intersections between race, eroticism, exoticism, and beauty ideals. It argues that images of white women were aligned with neoclassical ideals of purity, decorum, and domesticity, inherited from European tradition, while black and indigenous women were stereotyped under the sign of exotic eroticism. These artistic representations reflected and reinforced the racial and gender hierarchies of 19th-century Brazilian society. The study revisits works by artists such as Debret and Brocos, as well as popular iconography, mobilizing concepts of internal exoticism and Orientalism. By linking formal image analysis with cultural theory, it concludes that 19th-century Brazilian visual art functioned as an active agent in constructing an ambiguous national identity. This identity combined a European beauty ideal with the eroticization of the tropical “other,” legitimizing the subalternization of racialized women. The

¹ Graduando em História pela UFPE. E-mail: LUCAS.LOURENCO@UPE.BR

article underscores the urgency of reevaluating these visual legacies from a decolonial perspective.

Keywords: Brazilian art; female representation; exoticism; eroticism; race.

Introdução

Este artigo propõe uma análise crítica das representações femininas nas artes visuais brasileiras entre o final do século XVIII e o XIX, com ênfase nas interseções entre raça, erotismo, exotismo e ideais de beleza. Considera-se que tais imagens não apenas expressaram esteticamente os valores sociais de sua época, mas também atuaram como mecanismos simbólicos de reprodução de hierarquias raciais e de gênero. A hipótese central parte da constatação de que, enquanto a figura feminina branca foi associada a ideais neoclássicos de pureza, decoro e domesticidade, herdados da tradição europeia, as mulheres negras e indígenas foram recorrente e sistematicamente figuradas sob o signo do erotismo e da alteridade exótica.

Como demonstra Lilia Moritz Schwarcz (1993), a produção imagética brasileira oitocentista foi atravessada por um “projeto de classificação visual das raças”, em que o corpo da mulher negra ocupava o lugar da diferença, da animalização e da sexualidade hiperbólica. Segundo a autora, à mulher negra e mestiça coube a tarefa simbólica de representar o desejo e a transgressão, sempre em contraste com a mulher branca, idealizada como a guardiã do lar e da moral cristã (Schwarcz, 1993, p. 162). Essas construções visuais não podem ser dissociadas do contexto mais amplo da formação do Estado-nação brasileiro, marcado pelo projeto de modernização conservadora, pelo avanço do pensamento racista e pelo desejo de pertencimento aos modelos culturais do Ocidente.

Apontado por Rafael Cardoso (2014, p. 87), as imagens do período imperial brasileiro participaram ativamente da construção de uma identidade nacional visualmente hierarquizada, onde a mulher branca representava o progresso e a civilização, enquanto as figuras racializadas eram enquadradas como resquícios do atraso colonial e do instinto tropical. No campo das artes visuais – que inclui não apenas a pintura acadêmica e a escultura sacra, mas também gravuras, iconografia popular e imagens de viagem – observa-se a consolidação de um duplo código de representação do feminino. Por um lado, proliferam as imagens de mulheres brancas em poses recatadas, emolduradas por códigos neoclássicos, associadas à maternidade, à harmonia e à virtude. Por outro lado, ganha força a figura da mulher negra ou indígena como corpo aberto à contemplação e à fantasia colonial: uma presença sensual, exótica e disponível. Esse contraste

pode ser lido à luz do que Edward Said (2007, p. 35) definiu como orientalismo, uma lógica discursiva em que o “outro” é simultaneamente desejado e subalternizado, sendo aqui transposto ao contexto da América tropical.

No Brasil de 1800, o erotismo e o exotismo serviram de ferramentas simbólicas para marcar a alteridade racial e naturalizar as relações de poder entre colonizador e colonizado. Como sintetiza Luciana Murari (1999, p. 41), “o exotismo é a maneira pela qual o outro é absorvido de forma ornamental e espetacular: é a diferença transformada em atração visual, em símbolo do pitoresco”. A mulher negra, especialmente, é capturada por esse olhar como corpo disponível, fetichizado e, ao mesmo tempo, descartável.

Dessa forma, o presente artigo busca explorar como essas imagens foram historicamente construídas, quais modelos estéticos e ideológicos as sustentaram e de que maneira colaboraram para consolidar uma lógica visual que associa raça e erotismo à subalternidade feminina. Para isso, serão analisadas obras de artistas como Jean-Baptiste Debret, Modesto Brocos e diversos autores anônimos da gravura popular, tendo como eixo interpretativo os estudos da história da arte em diálogo com os estudos culturais e as teorias pós-coloniais. Ao longo do trabalho, articula-se a análise formal das imagens com os discursos que as produzem e legitimam, reconhecendo na arte não apenas um espelho da sociedade, mas também um agente ativo na constituição das identidades raciais e de gênero no Brasil oitocentista.

1. Contexto histórico e conceitos teóricos

A produção artística brasileira entre os séculos XVIII e XIX se desenvolveu sob a confluência de diversos paradigmas estéticos e ideológicos. De um lado, ainda persistia o legado colonial barroco, fortemente vinculado à religiosidade e à ornamentação; de outro, ganhavam espaço os cânones neoclássicos e românticos oriundos da Europa, que passaram a influenciar a formação acadêmica dos artistas e o gosto das elites locais. Nesse entremeio, emergia também um crescente debate sobre raça, miscigenação e identidade nacional, intensificado pela atuação de naturalistas estrangeiros, cientistas do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e pensadores positivistas que passaram a olhar o Brasil como um espaço privilegiado de experimentação racial.

Lília Moritz Schwarcz (1993) demonstra que, a partir da metade do século XIX, consolidou-se no Brasil o paradigma da mestiçagem como destino nacional, ainda que permeado por ambivalências e hierarquias. O país passou a ser visto como uma “nação laboratório”, nas

palavras da autora, onde “as raças” se combinavam de forma exuberante e problemática. Essa exuberância foi convertida, frequentemente, em capital simbólico pelas artes visuais, que transformavam o corpo mestiço em signo do tropical, do pitoresco e do erotizado.

A ideia de “exotismo interno” é útil para compreender esse fenômeno. Conforme defende Tzvetan Todorov (1993, p. 58), o exotismo não é apenas a fascinação pelo estrangeiro, mas também uma operação simbólica de diferenciação e hierarquização: “a experiência do exótico é aquela que permite ao sujeito descobrir o outro como diferente, mas sempre sob o domínio de sua própria cultura”. No caso brasileiro, trata-se de um autoexotismo, em que o país constrói a si mesmo como “outro” diante da Europa e de si próprio, fetichizando seus elementos considerados distintos – a natureza, a sensualidade, a mestiçagem – ao mesmo tempo em que os subalterniza.

Esse processo é especialmente visível na produção visual. As artes do período, sobretudo a pintura e a gravura, passaram a representar corpos racializados como parte da paisagem tropical, compondo cenas idealizadas de sensualidade e espontaneidade — especialmente nos casos das figuras femininas negras, mulatas e indígenas. Essa erotização do “outro interno” convivia com a construção do ideal feminino burguês: branco, recatado e europeu. Como afirma Luciana Murari (1999, p. 67), essa contradição atravessa o imaginário nacional:

Na segunda metade do século XIX, o Brasil passou a representar a si mesmo por meio de um repertório imagético exótico, onde a mulher mestiça — sobretudo a mulata — surge como um emblema de sensualidade tropical. Ao mesmo tempo, as elites urbanas buscavam no modelo europeu a imagem da mulher ideal: branca, discreta, recatada. Essa ambivalência reflete a tensão entre a afirmação de uma identidade nacional própria e a submissão simbólica aos padrões estéticos e morais do colonizador (Murari, 1999, p. 67).

2. A mulher e o ideal de beleza na pintura brasileira (XVIII–XIX)

As representações femininas nas artes visuais brasileiras do final do século XVIII ao XIX foram fortemente moldadas pelos padrões estéticos europeus, especialmente após a chegada da Missão Artística Francesa ao Brasil em 1816. Com artistas como Jean-Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay, o neoclassicismo se instalou como paradigma dominante no meio acadêmico, promovendo uma iconografia do feminino que privilegiava o recato, a simetria e a brancura como atributos ideais de beleza. O corpo feminino branco passou a figurar como metáfora da ordem, da domesticidade e da moralidade cristã, valores centrais para a elite imperial em formação.

Nas academias imperiais e nos retratos oficiais, a mulher brasileira idealizada aparecia com traços europeus, vestida com decoro, em ambientes limpos e domesticados, mesmo quando

o cenário fosse tropical. Como observa Angela Ancora da Luz (2001, p. 114), esse padrão não era uma simples importação estética, mas parte de um projeto político-visual mais amplo de afirmação de uma identidade nacional burguesa, racializada e eurocentrada:

As mulheres retratadas pela elite artística brasileira do século XIX, mesmo quando oriundas de camadas locais, foram vestidas, penteadas e emolduradas segundo os modelos franceses de decoro e feminilidade. A pintura ignorava, portanto, as realidades sociais e raciais do Brasil, projetando sobre os corpos femininos um ideal civilizador, onde a brancura não era apenas cor da pele, mas também sinal de pureza, racionalidade e progresso. Essa construção visual tinha função pedagógica: ensinar às mulheres e à sociedade o que era ser bela, ser digna, ser nacional (Luz, 2001, p. 114).

Esse modelo idealizante também é perceptível em obras de cunho religioso e histórico. Na escultura e pintura barroca do período colonial, as figuras femininas sacras — como a Virgem Maria e as santas — já eram representadas com feições europeias, reforçando a associação entre santidade, brancura e pureza. No entanto, é com o advento do positivismo e das teorias raciais do fim do século XIX que essa estética se torna mais claramente hierarquizante, como se vê em obras como *A Redenção de Cam* (1895), de Modesto Brocos.

Nesta pintura emblemática do pós-abolição, Brocos representa uma mulher negra clara (mulata) ajoelhada, agradecendo com reverência o embranquecimento de sua linhagem, ao lado de sua mãe negra retinta e de seu marido branco. A cena é abençoada por um anjo infantil branco, numa alegoria que sintetiza o ideário da “limpeza racial” através da miscigenação progressiva. Ao analisar essa obra, Lilia Moritz Schwarcz (1993) afirma:

Brocos consagra, em imagem, o ideal de branqueamento: a redenção pela cor clara, pela diluição do negro no sangue branco. O quadro é uma síntese visual das teorias raciais do final do século XIX, para as quais a miscigenação controlada seria um caminho possível à regeneração da sociedade brasileira. A mulher mestiça, nesse contexto, é representada como dócil, agradecida e fértil — exatamente como esperavam os teóricos da eugenia tropical (Schwarcz, 1993, p. 171).

Mesmo nas representações de mulheres negras em cenas cotidianas, como vendedoras, criadas ou lavadeiras, prevalecia uma estética da suavização. As imagens ocultavam deliberadamente a violência da escravidão e da servidão feminina, apresentando essas mulheres em posturas alegóricas, limpas, muitas vezes sorridentes, moldadas por um olhar branco que romantizava sua presença. Essas figuras não eram representadas como sujeitos históricos, mas como partes da paisagem tropical, compondo o cenário de uma nação exótica e “em desenvolvimento”. Essa iconografia, portanto, revela uma tensão entre o ideal clássico de beleza, que vinculava a feminilidade à brancura e à contenção, e a erotização sutil, porém recorrente, do

corpo mestiço. Como resultado, a arte visual brasileira oitocentista promoveu uma dicotomia: de um lado, a mulher branca ou a mestiça clara como símbolo da civilização; de outro, a mulher negra ou indígena como exceção sensual e exótica, sempre marcada pela alteridade. Essa lógica visual não pode ser dissociada dos discursos científicos e morais da época, que buscavam justificar hierarquias raciais por meio de conceitos como degeneração, atavismo e aprimoramento da espécie. A beleza, nesse sentido, era mais do que uma categoria estética: era uma ferramenta de classificação social e racial.

3. Exotismo e erotismo: a mulher negra e indígena nas artes visuais

Em contraste com os retratos idealizados das mulheres brancas e das mestiças claras, as artes visuais brasileiras dos séculos XVIII e XIX produziram uma iconografia paralela que retratava a mulher negra e indígena sob o signo do erotismo e do exotismo. Tais representações não se deram apenas por meio do olhar estrangeiro, mas também por artistas locais que partilhavam de uma sensibilidade racializada, moldada por valores coloniais e patriarcais. Nas gravuras, aquarelas e pinturas que circulavam em álbuns ilustrados, livros de viajantes e compêndios etnográficos, a mulher não-branca emergia como um objeto de desejo e curiosidade, simultaneamente sexualizada e desumanizada.

Um dos exemplos mais emblemáticos dessa construção visual encontra-se na obra de Jean-Baptiste Debret. Suas litografias, reunidas na série *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* (1834–1839), incluem representações de mulatas em trajes ajustados, posturas insinuantes e cenas cotidianas com forte carga erótica velada. Como destaca Tieri: “O erotismo latente atribuído às mulheres negras e mestiças nas imagens de Debret não apenas obscurece a violência da escravidão, como transforma essas figuras em personagens cênicos da tropicalidade sensual (Tieri, 2013, p. 46)”. A crítica aponta que o artista, ao suavizar as cenas de servidão, reforça um olhar fetichizado sobre os corpos racializados, alinhando-se a uma estética de dominação simbólica.

Essa representação sensual também se manifestava no retrato da mulher indígena, comumente associada ao mito da “índia dócil” ou da “virgem tropical”. Paisagens idealizadas da floresta, muitas vezes carregadas de elementos românticos, traziam figuras femininas indígenas seminuas, dormindo ou em repouso, como em composições de Rodolfo Amoedo ou em alegorias visuais da identidade nacional. Essas imagens não apenas reforçavam um erotismo naturalizado,

como também reiteravam o “primitivismo” feminino indígena. Tal abordagem, como lembra Belluzzo (2000, p. 89) “Situava a índia como um ser intermediário entre a natureza e a civilização, erotizada em sua ‘inocência’ e marcada pela passividade.”.

A literatura de viajantes europeus, que alimentava os círculos artísticos e acadêmicos brasileiros, também contribuiu para consolidar esse olhar erotizado. Debret, por exemplo, descreve o mulato carioca como “presunçoso, libidinoso e vaidoso” (1839, *apud* Tieri, 2013, p. 44), evidenciando como a arte e a escrita reforçavam o estereótipo de uma mestiçagem indomável e hiperssexualizada. Segundo Tieri (2013, p. 52), esse duplo processo de erotização e tipificação racial criou “uma estética da diferença, em que o corpo negro e indígena tornava-se objeto de estudo visual e desejo ao mesmo tempo”. Tal estética ecoava os valores da antropologia visual oitocentista, que tentava classificar os “tipos” raciais por meio de características físicas e comportamentais visíveis. Assim, a mulher negra foi sendo cristalizada na iconografia brasileira como a “mulata fogosa”, figura recorrente em festas populares, cenas urbanas e representações de vendedoras, sempre à margem da idealização casta reservada à mulher branca.

Além disso, o imaginário da “mulher tropical” ganhou força nas décadas finais do Império, com a difusão de estamparias, cartões postais e fotografias comerciais que retratavam baianas, ciganas e caboclas com vestimentas típicas, adornos vibrantes e poses que ressaltavam as curvas do corpo. Como sintetiza Laura de Mello e Souza (2010, p. 63), “essas imagens vinham atender à demanda de um erotismo exótico, onde o feminino racializado ocupava o papel do espetáculo sensual do trópico”. Assim, enquanto a mulher branca simbolizava o ideal civilizatório e cristão, a mulher negra e indígena tornava-se veículo da alteridade erótica e do fetiche colonial. Essa oposição não era inocente: tratava-se de um dispositivo visual que naturalizava hierarquias sociais e raciais através da imagem.

4. Gravura, iconografia popular e escultura sacra

No Brasil oitocentista, a disseminação de imagens femininas racializadas não se restringiu à pintura acadêmica ou à produção elitista das academias de arte. Ao contrário, as formas visuais de maior circulação – como a gravura, a iconografia popular e a escultura sacra – também atuaram como mecanismos de reprodução simbólica das hierarquias raciais e de gênero. Essas manifestações visuais, embora menos prestigiadas do ponto de vista estético, desempenharam

papel central na formação do imaginário coletivo sobre o corpo feminino e sua relação com os ideais de beleza e moralidade.

As gravuras produzidas ao longo do século XIX, sobretudo aquelas presentes em revistas ilustradas, almanaques, cadernos de viagem e anuários locais, fixaram com frequência imagens da mulher negra ou mestiça em cenas cotidianas do litoral e do interior. No Rio de Janeiro, na Bahia e em Pernambuco, as representações mostravam mulheres dançando, carregando balaios, vendendo quitutes ou em situações de lazer à beira-mar. Essas cenas, geralmente desenhadas por artistas estrangeiros como Johann Moritz Rugendas e Auguste Earle, ou reproduzidas por estúdios litográficos brasileiros, promoviam um tipo de folclorização visual do corpo não-branco feminino. Como observa Lilia Schwarcz (2008, p. 216), “As mulheres negras aparecem em cenas que misturam o doméstico e o sensual, configurando uma representação dupla: trabalhadoras do cotidiano e objeto de desejo tropical”.

Essa ambiguidade é perceptível, por exemplo, na iconografia produzida para os álbuns ilustrados voltados ao público europeu. Nessas imagens, o corpo feminino negro era enquadrado por um viés de exotismo raso, transformando o cotidiano da escravidão ou da pobreza urbana em espetáculo visual. Rugendas, ao representar uma vendedora de rua em sua famosa *Negra quitandeira*, combina traços etnográficos com apelo sensual, posicionando o corpo da mulher em destaque central, com formas curvas e olhar direto ao observador. Como sintetiza Tieri (2013)

As imagens gravadas não apenas reforçavam o tipo racial feminino, como participavam de um regime imagético que estetizava o erotismo e a alteridade. Nas litografias oitocentistas, o corpo da mulher negra era moldado ao gosto europeu, servindo como símbolo da tropicalidade domesticada e da sensualidade pitoresca (Tieri, 2013, p. 55).

A iconografia popular, especialmente os ex-votos, as bobinas de autos de fé e outras formas devocionais produzidas por fiéis, também reproduziu essa lógica visual. Embora não fossem obras acadêmicas, esses objetos revelam o lugar simbólico ocupado pelas diferentes categorias de mulheres na religiosidade popular. A mulher branca, de traços finos e vestes modestas, aparecia como receptora de milagres, mães aflitas ou personagens de fé. Já as figuras femininas negras, quando presentes, surgiam como bruxas, serviçais ou agentes da desordem moral, articulando, muitas vezes, uma dimensão punitiva ou supersticiosa. Como analisa Pimenta (2012, p. 143), “A religiosidade popular não escapa aos códigos raciais vigentes: os corpos femininos negros são marcados pelo pecado, pela luxúria e pela subalternidade espiritual”.

Na escultura sacra, por sua vez, prevaleceu o ideal europeu de beleza e pureza, associado à santidade e ao sagrado feminino. Santos e santas esculpidos nos ateliês coloniais, especialmente em Minas Gerais, Pernambuco e Bahia, foram representados com feições brancas, traços simétricos e gestos contidos, condizentes com a iconografia católica tradicional. Nas igrejas do Rosário dos Homens Pretos, embora houvesse certa abertura para representações de santos negros ou figuras miscigenadas, o cânone dominante mantinha a estética europeia. Exceções raras, como o célebre Anjo Negro da Igreja de São Benedito em Salvador, não alteravam a regra geral. A presença do corpo negro na arte sacra, quando ocorria, obedecia a esquemas rígidos de representação: ou era inserido como “figura étnica” sem protagonismo sagrado, ou surgia em situações didáticas, como exemplo de humildade ou redenção. A escultura não permitia a sensualidade associada à gravura, mas a marginalidade simbólica persistia. Como aponta Gonçalves (2019), “Mesmo no campo do sagrado, o corpo negro foi mantido à margem da idealização estética; sua presença era tolerada apenas quando compatível com uma mensagem de submissão ou penitência” (Gonçalves, 2019, p. 98).

Dessa forma, nas diferentes esferas da produção visual – das mídias ilustradas à arte devocional – consolidou-se uma dicotomia simbólica que opôs a mulher idealizada, branca e pura, à mulher exótica, mestiça e sensualizada. Essa divisão, embora permeada por nuances regionais e estilísticas, operava dentro de uma lógica colonial e patriarcal, que moldava o corpo feminino conforme as expectativas de raça, classe e função simbólica. A coexistência entre esses dois polos reforçava, ainda, o ideal nacional de mestiçagem como espetáculo: ao mesmo tempo em que a mulher negra era erotizada nas estampas e nas ruas, ela era ausente ou marginal nas esferas simbólicas do poder e da fé.

Como resume Rafael Cardoso (2008)

A arte brasileira do século XIX operou, com frequência, sob um regime de beleza racializado, em que o corpo branco encarnava a perfeição estética e espiritual, enquanto o corpo negro e mestiço era valorizado apenas em sua função decorativa, sensual ou folclórica (Cardoso, 2008, p. 173).

Portanto, o cruzamento entre gravura, escultura e iconografia popular não apenas reafirma o papel estruturante da arte na reprodução de estereótipos raciais, mas também ilumina como essas imagens moldaram um imaginário nacional ambíguo – onde o erotismo tropical e o ideal

europeu de beleza feminina conviviam, embora ocupando lugares hierarquicamente desiguais no campo visual e simbólico.

Conclusão

A trajetória das representações femininas nas artes visuais brasileiras dos séculos XVIII e XIX delineia, com clareza perturbadora, as camadas simbólicas que sustentaram a construção da identidade nacional a partir de parâmetros coloniais, patriarcais e racializados. Ao longo das seções analisadas – da pintura acadêmica à escultura sacra, passando pela iconografia popular e pela gravura comercial – revela-se um padrão recorrente: o corpo feminino foi sistematicamente instrumentalizado para expressar um ideal de nação que conciliava, de modo ambíguo, o desejo de modernidade europeia com a exotização do trópico. A mulher branca ou, nos casos de mestiçagem idealizada, a mulata de pele clara e traços suavizados, foi convertida em emblema da civilidade, da ordem e da beleza “universal”, conforme os cânones europeus herdados do neoclassicismo e das academias imperiais. Já a mulher negra e indígena, quase sempre representada fora do espaço sagrado e do ideal artístico elevado, era erotizada, folclorizada ou capturada sob o olhar antropológico, funcionando como alegoria de um Brasil sensual, indomado e pitoresco, útil ao imaginário romântico e ao turismo visual estrangeiro. Essa duplicidade, como sustentam Schwarcz (2008), Tieri (2013) e outros autores, operou como tecnologia simbólica de exclusão: valorizava-se a diferença apenas quando domesticada ou estetizada, ao passo que se rejeitava qualquer possibilidade de protagonismo real dessas mulheres nos espaços de poder e representação.

Essa hierarquização entre o “ideal” e o “exótico” não foi neutra, tampouco casual. Ela esteve alinhada a discursos pseudocientíficos que, ao final do século XIX, buscaram justificar projetos de embranquecimento da população por meio da mestiçagem controlada. O célebre quadro *A Redenção de Cam* (1895), de Modesto Brocos, sintetiza esse ideal racial: ali, a mulher negra é representada como passiva e grata por ter gerado um filho mais claro, em um enredo que celebra a eugenia implícita como redenção nacional. Nas palavras de Lotierzo (2015, p. 77): “A arte brasileira não apenas reproduziu os mitos do branqueamento, mas os estetizou, transformando projetos sociais excludentes em narrativas visuais harmônicas”.

Nesse sentido, o “entre” que nomeia esta análise “entre o exótico e o ideal” não é apenas um espaço intermediário, mas sim um campo de disputa simbólica. As imagens femininas desse período revelam uma tensão constante: de um lado, a tentativa de afirmar uma identidade nacional única e idealizada, ancorada nos modelos europeus; de outro, a inevitável presença da diversidade étnica e cultural, que, no entanto, só era aceita quando submetida a filtros estéticos e morais coloniais. A arte, portanto, não apenas espelhou essa ambivalência, ela a construiu, reproduziu e legitimou.

Revisitar esse legado visual com olhar crítico é tarefa urgente para os estudos de arte, cultura e história do Brasil. Como mostram autoras como Lilia Schwarcz, Marta Heloísa Leite Moraes, Andréa Tieri e autores como Rafael Cardoso, é preciso ir além do cânone acadêmico e das narrativas consagradas, interrogando os silêncios, os apagamentos e as estereotipias que sustentaram (e, em certa medida, ainda sustentam) o imaginário visual brasileiro. A mulher negra, indígena e mestiça precisa deixar de ser apenas objeto de representação e se tornar sujeito de memória, crítica e reinvenção estética.

Ao final, este estudo reitera que o campo visual oitocentista, longe de ser apenas um repositório de estilos e técnicas, é também um campo de poder. Um campo onde raça, gênero e classe foram inscritos na imagem e, por meio dela, na própria concepção de Brasil. Descolonizar esse acervo é, portanto, não apenas um gesto estético, mas uma ação política e epistemológica.

Referências bibliográficas

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros, 2000.

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design gráfico*. São Paulo: Edgard Blücher, 2008.

CARDOSO, Rafael. *O Brasil à vista: a construção da imagem visual do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Livraria Martins/EDUSP, 1972.

EARLE, Auguste. *Diary of a Voyage to Brazil*. London: Richard Bentley, 1839.

GONÇALVES, Reginaldo Prandi. *Escultura e fé: imaginário católico afro-brasileiro*. São Paulo: Paulinas, 2019.

LUZ, Angela Ancora da. *Mulheres pintadas: a imagem feminina na arte brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: 7Letras/UFRJ, 2001.

LOTIERZO, Maria Helena. *Arte, ciência e identidade: branqueamento e eugenia nas artes plásticas brasileiras*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2015.

MURARI, Luciana. *O culto da diferença: imagens do Brasil entre exotismo e nacionalismo (1808–1922)*. São Paulo: Annablume, 1999.

PIMENTA, Sílvia Maria de Azevedo. “Ex-votos e corpos: gênero e raça na religiosidade popular brasileira”. *Revista Brasileira de História das Religiões*, v. 5, n. 15, p. 132–149, 2012.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Paris: Justus Perthes, 1835.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870–1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870–1930*, 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TIERI, Andréa. “Entre o exótico e o erótico: a mulher negra na arte brasileira oitocentista”. *Revista Estudos Avançados*, n. 77, p. 43–60, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

Provocação e Ruptura: o Futurismo Russo como Protesto contra os Valores Burgueses e Conservadores

Maria Clara Araujo Carvalho

RESUMO:

O presente artigo visa indagar sobre o surgimento e o desenvolvimento do Futurismo Russo no contexto das crises sociopolíticas da Rússia no início do século XX, destacando seu papel como forma de protesto contra os valores burgueses e conservadores que predominavam na arte oficial da época. Apesar das influências do Futurismo Italiano, o movimento russo articulou uma linguagem estética própria, conciliando elementos da modernidade tecnológica com aspectos da tradição cultural russa, sobretudo ligados à arte religiosa e popular. Através de manifestos como “Uma bofetada no gosto público”, os futuristas romperam com a estética acadêmica e desafiaram o *status quo* cultural. O artigo também discute o impacto duradouro do Futurismo Russo na trajetória da arte moderna, sua relação com as transformações sociais da época e seu legado na cultura vanguardista internacional.

Palavras-chave: Protesto artístico, Futurismo Russo, Vanguarda Russa, Arte e Protesto, Crise Sociopolítica da Rússia, Modernidade e Tradição, Manifesto “Uma bofetada no gosto público”, Vladimir Maiakovski, Velimir Khlébnikov, *Zaum*, Ruptura Estética, Valores Burgueses, Conservadorismo Cultural, História da Arte Russa, Vanguarda Europeia, Influências do Futurismo Italiano.

Abstract: This article analyzes the emergence and development of Russian Futurism within the sociopolitical crises of early 20th-century Russia, emphasizing its role as a form of protest against the bourgeois and conservative values dominant in the official art of the period. Despite influences from Italian Futurism, the Russian movement articulated a distinct aesthetic language, combining elements of technological modernity with aspects of Russian cultural tradition, particularly related to religious and folk art. Through manifestos such as “A Slap in the Face of Public Taste”, the Futurists broke with academic aesthetics and challenged the cultural status quo. The article also discusses the enduring impact of Russian Futurism on the trajectory of modern art, its relationship with the social transformations of the time, and its legacy in international avant-garde culture.

Keywords: Artistic protest, Russian Futurism, Russian Avant-garde, Art and Protest, Sociopolitical Crisis in Russia, Modernity and Tradition, Manifesto “A Slap in the Face of Public Taste”, Vladimir Mayakovsky, Velimir Khlebnikov, *Zaum*, Aesthetic Rupture,

Bourgeois Values, Cultural Conservatism, History of Russian Art, European Avant-garde, Influences of Italian Futurism.

Introdução

A Rússia no começo do século XX, se encontrava em uma situação de crise política que já vinha se desenvolvendo desde o final do século XIX, em virtude do descontentamento da população em relação à forma como o governo czarista vinha lidando com as crises que acometiam a população, principalmente as camadas mais populares da Rússia. A forma autocrática de governar em que o czar se apoiava contribuía para esse cenário de descontentamento, com a presença de ações conservadoras e autoritárias, onde o czar defendia que apareciam para ele como uma mensagem vinda diretamente de “Deus”, assim protegendo a ideia de que suas ações políticas não deveriam ter influência da população e nem mesmo teriam a necessidade de serem justificadas. O fato de Nicolau II (o último czar russo) aprimorar seu governo ao longo dos anos se baseando em antigos costumes russos, até mesmo aqueles que já haviam sido extinguidos, também foi um fato que preparou o terreno político para mais tensões que envolvessem um descontentamento em relação ao czarismo russo. Foi nesse contexto de conflitos e questionamentos que surgiu o Futurismo Russo, movimento artístico que não buscava apenas renovar a estética, mas também provocar uma ruptura consciente com os valores burgueses e conservadores que dominavam a arte oficial. Esse fenômeno surgiu graças aos acontecimentos mais marcantes do início do século XX, como os primórdios da revolução industrial na Rússia, que já dava suas caras nos principais centros urbanos, como em São Petersburgo e Moscou. Assim, se iniciou o surgimento de alguns grupos nessas principais cidades, que se principiavam em debater sobre a tecnologia eminente que começava a se projetar principalmente nas fábricas russas, trazendo avanço, inovação e progresso, em um cenário de um país que há poucos anos antes, se via quase que em uma situação de feudo medieval nas áreas rurais. Com isso, surgiram os primeiros textos literários e posteriormente vieram as artes visuais e até mesmo produções musicais. Apesar de admirarem o conceito de modernidade e avanço tecnológico, os vanguardistas futuristas também reconheciam a importância e a beleza da arte tradicional russa, principalmente aquelas ligadas à religião. Então eles misturavam o novo, o clássico e conceitos vindos de fora, tendo em vista que muitos se inspiravam em concepções ocidentais. O futurismo Russo que surgiu no início do século XX não foi em sua forma genuína a busca por um estilo novo, foi uma alternativa com a ruptura do passado que se constitucionalizava em valores burgueses, elitistas e conservadores, que oprimiam as camadas sociais populares. A

linguagem provocativa dos manifestos, a destruição da métrica tradicional e a recusa ao “bom gosto” oficial faziam parte de uma tentativa consciente de romper com um mundo cultural que os artistas consideravam decadente e opressor. O objetivo desse artigo é versar sobre o processo que se estendeu desde o nascimento dessa vanguarda até o seu legado na história contemporânea, focando nas características, nas principais personalidades desse movimento e na forma em como ele se institucionalizou como uma arte em forma de protesto.

O nascimento do Futurismo Russo

É importante destacar que o nome Futurismo Russo não teve essa nomenclatura desde os seus primórdios, na verdade esse foi um nome dado pela imprensa da época ao grupo de artistas que estavam se tornando populares por escrever, pintar e encenar sobre uma temática que era uma novidade na Rússia até então. Os novos Futuristas, foi o nome dado ao grupo antes conhecidos como Hylaea, que surgiu por volta de 1911 através dos irmãos Burliuk, posteriormente tendo um aumento no número de membros. Os irmãos Burliuk iniciaram os projetos dessa nova vanguarda após terem contato com o cubismo italiano, principalmente com as obras de Picasso, que foi de onde eles tiraram a inspiração para a criação de obras que envolviam obras geométricas e a distorção de formas. Apesar do grupo Hylaea ser conhecido como o grupo que fundou o Futurismo Russo, existiam outros grupos que já disseminavam ideais semelhantes nos centros urbanos do país, como em Moscou e São Petersburgo. Então, a partir da primeira década do século XX, esses grupos se juntaram para espalhar esses novos conceitos ligados à rapidez, modernidade e tecnologia, usando de artifícios como a arte plástica, debates públicos e até mesmo a utilização de cores e símbolos extravagantes na hora de se vestir. Entretanto, em meio a um nó de publicações e manifestos que defendiam um olhar mais inovador para a arte da época, estava também um resgate ao que era tradicional russo no quesito artístico e religioso. Esses vanguardistas russos acreditavam que as artes tradicionais da Rússia tinham um potencial que podia ser ligado aos novos conceitos que eles estavam criando, especialmente a religião, que era algo que eles admiravam muito, como os símbolos, as artes e os trajes populares.

Justamente por essa ligação entre o passado e o presente que faziam os precursores dessa vanguarda que não se pode confundir o futurismo russo com o futurismo italiano. Apesar de, sim, muitos artistas russos terem se inspirado nos pintores italianos, que foi o caso mesmo dos próprios irmãos Burliuk, não se deve cometer o erro de achar que os dois movimentos são tidos como um só e que foram criados na mesma época e com mesmo

propósito e mesmas características. O futurismo italiano, que é tido como o mais famoso, surgiu na Itália a partir de 1909, com a publicação do Manifesto Futurista por Filippo Marinetti no jornal francês *Le Figaro*. Apesar de também defender um novo mundo baseado na tecnologia e na velocidade, o futurismo criado por Marinetti queria a destruição total do passado e o uso da violência, algo que não se via presente no futurismo russo. Dessa forma, é importante preservar a ideia de que os futuristas russos e os futuristas italianos não podem ser entendidos como sendo um só, apenas de países diferentes. Os italianos se escoravam em ruptura e repúdio total ao passado, possuindo até mesmo um certo caráter fascista. Os russos sabiam apreciar o passado na medida certa em que podiam incorporá-lo às artes do presente. O nome dos dois é o mesmo, pois na época, os jornais associavam tudo que era ligado às máquinas e à revolução industrial como algo “do futuro”, ou seja, futurista.

Protesto contra a arte acadêmica e o gosto burguês

Que os futuristas russos no começo do século XX buscavam romper com a arte tradicional, principalmente com aquela mais ligada à burguesia, já foi possível notar. Agora é importante destacar os meios que eles usaram para isso. Por detrás de pinturas, discussões, ensaios, peças teatrais, está a que ficou conhecida como provavelmente a maior e mais significativa obra do futurismo russo que protestava contra a tradicional arte acadêmica que estava em vigor, que foi o ensaio publicado em 1912 chamado “Uma bofetada no gosto público” escrito principalmente por David Burliuk, Vladimir Mayakovsky, Aleksei Kruchenykh e Velimir Khlebnikov. No texto, os autores denunciam a superficialidade e o convencionalismo que, em suas visões, dominavam a arte burguesa e tradicional da época. Eles afirmavam que a arte muitas vezes serve mais aos interesses da elite do que à verdadeira expressão de ideias profundas, dizendo: “O que chamam de arte, muitas vezes, não é mais que uma manipulação de superficialidades para manter a massificação cultural.” O manifesto propõe uma postura de confrontação e provocação: o título do ensaio mesmo sugere uma ação radical contra o público sedado, como uma “bofetada” que desperte a consciência crítica. Nele, é afirmado que a arte deve “despertar a raiva, não o conforto”, defendendo que sua principal função seja desafiar as aparências e provocar uma reação genuína no espectador. Para eles, a arte tradicional priorizava o espetacular e o decorativo, muitas vezes em detrimento da verdade e da autenticidade.

Rebeldia estética e linguística

Uma das principais ideias que os futuristas russos buscavam colocar em seus manifestos e ensaios era adicionar textos que rompessem com a estética tradicional de linguagem, criando obras que explorassem além desse campo, com um toque a mais de assimetria no conjunto de palavras e nas expressões. Com isso, outro trabalho da época que pode ser um ótimo exemplo disso é o livro “*The word as such*” de 1913, escrito por Velimir Khlebnikov e Aleksei Kruchenykh, onde é desenvolvido um dos recursos literários russos mais famosos do começo do século XX, o famoso “*Zaum*”, que consistia em uma linguagem poética experimental que busca transcender os significados convencionais das palavras, explorando sons, ritmos e estruturas linguísticas para evocar emoções e ideias de forma não racional. O *zaum* é caracterizado por neologismos e combinações fonéticas que não possuem significado direto, permitindo uma expressão artística livre das restrições da linguagem tradicional. Em seu folheto de 15 páginas, “*The word as such*” usa desse recurso com veemência, se baseando na rejeição parcial ou total dos elementos da linguagem natural, substituindo por combinações sonoras ou estruturas analogicamente percebidas, onde o princípio emocional-intuitivo predomina sobre o racional. Com isso, esses ensaios do começo do século estavam cheios de textos que combinavam as palavras, seus significados e seus sons de uma forma totalmente única, rompendo então com aquela clássica arte bucólica burguesa.

O primeiro grupo e principais nomes

Como antes já citado, o grupo que foi considerado precursor do movimento foram os irmãos Burliuk, em conjuntura com outros membros que se juntaram a eles posteriormente. Mas entre os outros artistas famosos da época, alguns merecem um destaque especial por sua significativa contribuição ao movimento, como os escritores Vladimir Maiakovski e Velimir Khlébnikov. Vladimir Mayakovsky (1893–1930) emergiu como uma figura central do futurismo russo. Ele assinou o manifesto *A Slap in the Face of Public Taste* (1912), defendendo a rejeição do cânone literário tradicional e propondo uma literatura de impacto imediato, voltada ao público massivo e urbano. Em suas obras poéticas e dramáticas, como Vladimir Mayakovsky (1913), *A Cloud in Trousers* (1915) e *The Backbone Flute* (1915–1916), ele empregou inovações radicais: versos fragmentados, linguagem oral direta, rimas inesperadas e metáforas hiperbolizadas. Esses recursos afastaram-no do simbolismo e aproximaram sua poesia do estrépito das ruas, uma declamação oral feita para ser sentida, não apenas lida. Literariamente, sua estética propulsiva e contestadora ajudou a redefinir o papel

do poeta no contexto revolucionário. Mayakovsky combinou arte, política e espetáculo em uma persona pública que se declarou “porta-voz da Revolução”, contribuindo significativamente para a construção de uma arte revolucionária que falasse ao povo. Já Velimir Khlébnikov (1885–1922) é amplamente reconhecido como um dos fundadores e vozes mais radicais do futurismo russo. Desde seus primeiros anos no cenário literário, ele destacou-se por suas experimentações com a linguagem, criando neologismos e explorando o poder sonoro das palavras para expressar significados além do racional. Entre suas contribuições mais notáveis estão: a coautoria do manifesto e da coletânea *A Slap in the Face of Public Taste* (1912), que rompeu com os cânones literários tradicionais e promoveu uma linguagem inovadora, com poemas de sua autoria compõem cerca de metade da obra. A criação, junto com Aleksei Kruchenykh, da linguagem *Zaum*, muito provavelmente a linguagem mais importante e mais usada entre os futuristas russos daquela época e o livro *Zangezi*, descrito por Khlébnikov como uma “super-narrativa”, é uma das obras mais ambiciosas e experimentais do poeta.

Impactos e legado

O Futurismo Russo, consolidado publicamente a partir da publicação do manifesto “Uma Bofetada no Gosto Público” em 1912, deixou marcas profundas na literatura, nas artes visuais e no pensamento cultural do início do século XX. Sua provocação deliberada contra a tradição, personificada no famoso chamado para “jogar Pushkin, Dostoiévski e Tolstói do navio da modernidade”, não apenas scandalizou a crítica, mas também redefiniu os parâmetros do debate artístico. O impacto imediato foi a polarização entre intelectuais: enquanto setores conservadores viam o movimento como uma ameaça ao patrimônio literário russo, artistas jovens e radicais o acolhiam como um manifesto de liberdade criativa. No campo literário, o Futurismo Russo introduziu inovações formais e linguísticas que ecoariam nas décadas seguintes. A exploração do *zaum* (linguagem transacional) por poetas como Khlébnikov e Kruchenykh abriu caminhos para experimentações sonoras e semânticas que influenciaram não apenas a poesia russa, mas também correntes internacionais de vanguarda. Até mesmo poucos anos depois do surgimento do futurismo, outras vanguardas russas já começavam a surgir por influência dele, como foi o caso do Suprematismo e do Construtivismo. O Suprematismo, criado por Kazimir Malevich em 1915, partiu da experiência futurista com a decomposição das formas e o abandono da perspectiva clássica. Embora Malevich tenha se afastado da representação do movimento e da velocidade, típicos

do Futurismo, ele herdou do mesmo a liberdade de rejeitar a mimese e a valorização da pintura como um espaço autônomo (Andersen, 2002). A noção futurista de que a arte poderia criar uma realidade em vez de apenas reproduzir a existente foi crucial para que Malevich concebesse a “supremacia da pura sensação” através de formas geométricas elementares, como no célebre Quadrado Negro (Malevich, 1927/2014). Já o Construtivismo, que ganhou força a partir de 1919 com figuras como Vladimir Tatlin e Aleksandr Rodchenko, apropriou-se da energia transformadora do Futurismo, mas canalizou-a para uma função social e prática. Os construtivistas mantiveram a valorização do maquinário, da tecnologia e da estética industrial, porém rejeitaram a arte como fim em si mesma, defendendo sua aplicação no design, na arquitetura e na propaganda política. Essa orientação utilitária também dialogava com o espírito revolucionário que o Futurismo ajudou a consolidar na cena cultural russa. Assim, tanto o Suprematismo quanto o Construtivismo podem ser compreendidos como desdobramentos e reformulações das propostas lançadas pelo Futurismo Russo. Enquanto o primeiro radicalizou a autonomia da arte rumo à abstração pura, o segundo reinterpreto a estética de ruptura como instrumento de transformação social concreta. Em ambos os casos, a matriz futurista se revela não apenas como ponto de partida formal, mas também como herança ideológica na busca por uma arte que rompesse definitivamente com o passado e dialogasse com a modernidade e a revolução. O tom performático e visual da poesia futurista também contribuiu para a fusão entre palavra e imagem, antecipando recursos explorados pela poesia concreta e visual do século XX. Politicamente, a estética futurista foi absorvida, reinterpretada ou rejeitada em diferentes momentos pela Revolução de 1917 e pelo regime soviético. Inicialmente, alguns futuristas como Maiakovski viram na Revolução um espaço para concretizar a fusão entre arte e vida, promovendo uma cultura de ruptura e engajamento. No entanto, com a ascensão do realismo socialista na década de 1930, a liberdade formal e a iconoclastia do Futurismo tornaram-se incompatíveis com as diretrizes estatais, levando à marginalização de muitos de seus expoentes. O legado do movimento se estende para além das fronteiras russas. A atitude de confronto contra o “gosto público” e a ênfase na velocidade, na modernidade e na destruição simbólica do passado influenciaram futuristas italianos, dadaístas, construtivistas e até movimentos contemporâneos de arte experimental. Em solo russo, sua herança pode ser percebida nas obras de poetas e artistas de vanguarda posteriores, bem como no interesse acadêmico que o Futurismo Russo desperta até hoje, sendo revisitado como um momento-chave da modernidade cultural. Assim, o impacto do Futurismo Russo não reside apenas nas inovações que propôs, mas na força simbólica de sua rebeldia. Ao transformar a

provocação em método criativo, os futuristas russos demonstraram que a arte pode não só refletir o mundo, mas também desafiá-lo — um ensinamento que ainda reverbera nas práticas artísticas contemporâneas.

Conclusão

O Futurismo Russo, mais do que uma vanguarda estética, consolidou-se como um gesto de ruptura radical contra os valores burgueses, a moral conservadora e as convenções culturais da Rússia pré-revolucionária. Nascido em meio a um cenário de crises sociais, políticas e artísticas, o movimento não apenas assimilou as influências do Futurismo Italiano, mas as adaptou ao contexto local, transformando-as em uma linguagem própria, marcada pela provocação, pela experimentação formal e pelo engajamento com a realidade histórica. Seu impacto reverberou para além das primeiras décadas do século XX, deixando um legado profundo que se manifestou em correntes como o Suprematismo e o Construtivismo, e que continuou a influenciar movimentos internacionais, como o *Bauhaus* e o *De Stijl*. Mesmo com a posterior imposição do realismo socialista e a repressão a práticas experimentais, a essência contestatória e transformadora do Futurismo Russo permanece viva, inspirando novas gerações de artistas e intelectuais. Assim, compreender o Futurismo Russo significa reconhecer que a arte, quando articulada a um projeto de mudança social, ultrapassa o campo da estética: ela se torna um ato de protesto, um instrumento político e um espaço de reinvenção cultural. Esse é, talvez, o maior legado do movimento e o motivo pelo qual sua relevância persiste mais de um século depois de sua eclosão.

Referências bibliográficas:

BOWLT, John E. Introdução. In: BOWLT, John E. (ed.). *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934*. Revised and enlarged edition. New York: Thames and Hudson, 1988.

FIGES, Orlando. *A tragédia de um povo: a Revolução Russa de 1891-1924*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LIPIRA, Emily. *A Slap in the Face of Public Taste: the Russian Futurists' Aesthetics of Revolution*. Urbana: University of Illinois at Urbana-Champaign, 2016.

REIS, Daniel Aarão (organizador); MENDES, Cecília Rosas; FISZUK, Erick; URSO, Graziela Schneider; BĂLYKOVA, Kristina; DINIZ, Marina Sinegub; e outros (organizadores). *Manifestos vermelhos: e outros textos históricos da Revolução Russa*. 1. ed. São Paulo: Penguin-Companhia (selo Portfólio), 2017.

RUSSIAN FUTURISM MOVEMENT OVERVIEW AND ANALYSIS. The Art Story, 23 de Março de 2017. Disponível em: <https://www.theartstory.org/movement/russian-futurism/>. Acesso em: 8 Aug 2025.

A RELEVÂNCIA HISTORIOGRÁFICA DE CLÁUDIA FERREIRA: A FOTOGRAFIA COMO FERRAMENTA DE LUTA FEMINISTA NO BRASIL¹

MARIA VICTÓRIA PEREIRA DOS SANTOS MORAES LEAL²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo destacar a relevância da produção fotodocumental de Cláudia Ferreira entre as décadas de 1980 e 2000 para a historiografia e memória dos movimentos de mulheres no Brasil e na América Latina. Ao articular seu trabalho fotográfico ao pensamento interseccional feminista, considera-se a trajetória profissional de Cláudia Ferreira como agente e resultado da história de lutas das mulheres brasileiras e latino-americanas desde a segunda metade do século XX. O estudo organiza e apoia-se nas noções de interseccionalidade (Gonzalez, 2020), fotografia política (Sontag, 2004) e memória (Pollack, 1992), entre outros, a fim de considerar a produção fotográfica como parte essencial da trajetória histórica de mulheres latinoamericanas, evidenciando a potência da fotografia enquanto objeto de registro e resistência.

PALAVRAS-CHAVE: Democratização; Feminismos; Fotografia.

ABSTRACT: This article aims to highlight the relevance of Cláudia Ferreira's photodocumentary production, developed between the 1980s and 2000s, for the historiography and memory of women's movements in Brazil and Latin America. By articulating her photographic work with feminist intersectional thought, Cláudia Ferreira's professional trajectory is understood as both an agent and a result of the history of struggles of Brazilian and Latin American women since the second half of the 20th century. The study draws on the notions of intersectionality (Gonzalez, 2020), political photography (Sontag, 2004), and memory (Pollack, 1992), among others, in order to consider her photographic production as an essential part of the historical trajectory of Latin American women, revealing the power of photography as an instrument of documentation and resistance.

KEYWORDS: Democratization; Feminisms; Photography.

¹ Este artigo integra o meu trabalho de conclusão de curso defendido em fevereiro deste ano de 2025 na Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), sob a orientação da professora doutora Nashla Dahás, atualmente professora visitante no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

² Graduada em História pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). E-mail: mvpsml.np@gmail.com.

Introdução

A ideia central deste trabalho surgiu de um interesse inquietante em compreender de que maneira a fotografia e a cultura visual contribuíram para a construção das memórias históricas e representações de movimentos populares latino-americanos, principalmente em relação às resistências e lutas protagonizadas por mulheres a partir das últimas décadas do século XX (1980-2000). O uso da fotografia como uma ferramenta de “composição do conhecimento histórico” (Mauad, 1996, p. 76) me encaminhou ao trabalho fotojornalístico de Cláudia Ferreira, fotógrafa e historiadora brasileira que capturou movimentos socioculturais brasileiros e latino-americanos entre os anos de 1980, 1990 e 2000. Notavelmente, as mulheres em movimentos sociais foram as protagonistas de seus registros, abrangendo causas feministas, o Movimento Negro, indígena, ambientalistas, de trabalhadoras e LGBTQIAP+.

As fontes primárias utilizadas serão fotografias de Cláudia Ferreira selecionadas no livro *Mulheres e Movimentos* (2005), fruto de uma colaboração entre a fotógrafa e a socióloga Cláudia Bonan. A obra conta com uma coleção de fotografias que retratam as relações e os cotidianos dos movimentos feministas no Brasil e na América Latina (1989-2000). A diversidade de rostos e lutas que permeiam o trabalho de Ferreira torna-se central para a problemática que envolve nossa pesquisa, cujo objetivo consiste em compreender, através de suas fotografias documentais, o movimento de interseccionalização dos feminismos, estruturado em um período de intensa mudança social e política. Temos como referência para a compreensão da interseccionalidade o trabalho de Lélia Gonzalez, cuja abordagem relaciona raça, classe e gênero. Importante dizer que, embora a autora não usasse tal termo, essa ideia foi, de certa forma, antecipada pela filósofa e antropóloga.

Assim, analiso o trabalho fotodocumental de Cláudia Ferreira através do livro *Mulheres e Movimentos* (2005), publicado pela Editora Aeroplano e que conta com 260 fotografias, produzidas entre as décadas de 1980 e 2000, as quais registram mobilizações e movimentos de mulheres brasileiras e latino-americanas na luta por direitos e reivindicações sociais. O trabalho de Ferreira chega como uma possibilidade de investigação dessa nova fase que abarcou as questões feministas, proporcionando uma compreensão visual das relações e das mudanças que ocorreram dentro dos movimentos protagonizados por mulheres.

As fotografias que compõem a obra em questão não apenas documentam os momentos de revolta, mas ajudam a construir uma perspectiva histórica múltipla, revelando as transformações nas representações de gênero em um momento de inovações sociopolíticas e culturais. É através das lentes de Cláudia Ferreira, da captura de uma multiplicidade de perfis femininos, que busquei refletir sobre o papel crucial que a fotografia desempenha no registro e na memória da luta popular em um contexto brasileiro de redemocratização e, consequentemente, na construção de feminismos pautados na interseccionalidade.

Do ponto de vista metodológico, em um primeiro momento, foi realizado um balanço bibliográfico acerca dos materiais já publicados sobre Cláudia Ferreira e seu trabalho fotodocumental. Após, e para compreender suas produções, foram realizadas pesquisas historiográficas referentes à América Latina na segunda metade do século XX, com destaque para ditaduras militares e processos de redemocratização. O objetivo consistiu em compreender as articulações entre as fontes visuais e os movimentos sociais — o que resultou no encontro com os trabalhos de Ana Maria Mauad sobre a redemocratização no Brasil e a produção fotojornalística de Cláudia Ferreira. Por esse caminho se deu o acesso ao seu vasto acervo visual sobre as memórias dos movimentos sociais no período em questão.

A fim de compreender as imagens de Cláudia Ferreira como produto e agente dentro do contexto histórico em que estão inseridas, buscou-se entender também os contextos políticos, conceituais e culturais do período analisado (1980, 1990 e 2000) no que tange aos movimentos de mulheres e aos feminismos. Para tanto, as análises realizadas nesta pesquisa procederam ao método historiográfico de análise de fontes sob a inspiração de Michel de Certeau em *A Escrita da História* (1975). Na obra, o autor compreende a análise histórica como uma construção historiográfica dos acontecimentos, que lhes produz sentidos. Assim, as fotografias escolhidas para mobilizar os conceitos presentes na pesquisa são aquelas que trazem consigo posicionamentos, simbolismos e representações. Seus detalhes estão presentes nos dizeres de cartazes, em olhares e nas cenas cotidianas que reafirmam os caminhos percorridos pelas mulheres quanto à ideia de interseccionalidade que emergia no contexto feminista brasileiro.

Os conceitos centrais que norteiam este artigo abrangem a noção de interseccionalidade, o conceito de fotografia política e também de memória histórica. A pesquisa utilizará como base as intervenções intelectuais e políticas de Lélia Gonzalez a respeito do movimento interseccional crescente no pensamento político e feminista brasileiro,

especialmente no contexto histórico analisado, utilizando como referência sua obra *Por um feminismo Afro-Latino-Americano* (2020). A definição de fotografia política, ou “fotografia militante”, mobilizada por Susan Sontag em *Sobre Fotografia* (2004), irá conduzir o tom das considerações a respeito das imagens de Cláudia Ferreira, especialmente quanto à visualização potente das movimentações de mulheres no Brasil, em seus mais diversos contextos, atravessamentos e lutas. Quanto às memórias desses personagens, a pesquisa utilizará o conceito de Michael Pollack (1992), o qual confere à memória um sentido de identidade e pertencimento.

Na tentativa de alcançar os objetivos propostos, este artigo se dedicará à trajetória e à obra de Cláudia Ferreira entre fins dos anos de 1980 e fins da década de 2000, quando novas tecnologias e seus dispositivos eletrônicos alteraram profundamente a cena dos movimentos sociais e também das democracias na América Latina, com destaque para a ascensão de extremas-direita institucionalizadas e capazes de grandes mobilizações sociais. Como afirma Silvia Federici (2020), o impeachment de Dilma Rousseff no Brasil, em 2016, a crise política e econômica na Venezuela nesse período e a vitória do candidato centro-direita, Mauricio Macri, nas eleições presidenciais de 2015 na Argentina, indicaram que chegava ao fim uma fase da política latino-americana. Desse modo, a ideia é caracterizar os movimentos e processos políticos através do que mostram as lentes e enquadramentos da fotógrafa, buscando reconstituir o seu percurso profissional e também o momento histórico próprio às memórias visuais que constituem as suas fotografias. Nas considerações finais estão as inferências sobre o trabalho realizado, sinalizando-se para a abertura de novas propostas e demandas de pesquisa.

Quando a imagem e a história se encontram: o contato do trabalho de Cláudia Ferreira com os movimentos de mulheres

O uso da fotografia como uma ferramenta de “composição do conhecimento histórico” (Mauad, 1996, p. 76) me encaminhou ao trabalho fotojornalístico de Cláudia Ferreira, fotógrafa e historiadora brasileira, nascida no Rio de Janeiro com volumosa obra de fotografia onde capturou movimentos socioculturais brasileiros e latino-americanos entre os anos 80, 90 e 2000, dispondo, porém, de pequeno reconhecimento historiográfico. Apesar do vasto acervo documental, são poucos os estudos que utilizam o trabalho fotográfico de Cláudia Ferreira como objeto de análise. A trajetória de Ferreira é apresentada por Ana Maria Mauad em seu

artigo “Memórias em movimento: fotografia e engajamento, a trajetória de Cláudia Ferreira 1980-2014”, publicado em 2016, no qual a historiadora, através de trechos de entrevistas e análise de imagens, pontua a relevância do trabalho da fotógrafa para a memória do processo de redemocratização do Brasil. Há, também, artigo citado anteriormente, publicado pelas autoras Juliana Perucchi e Karla Galvão Adrião, intitulado “Mulheres em movimento: histórias do feminismo pela fotografia”, no qual as autoras destrincham a obra *Mulheres e Movimentos* (2005), pontuando-a como uma ferramenta de compreensão e visualização das pautas dos movimentos feministas na América Latina (Perucchi, Adrião, 2016). Ambas as publicações foram fundamentais para esta pesquisa.

Também é importante dizer que o trabalho fotográfico de Cláudia Ferreira está disponibilizado digitalmente, de maneira gratuita, através do site/projeto *Memória e Movimentos Sociais*³. O projeto recebeu, em 2013, o prêmio "Memórias Brasileiras", conferido pelo Instituto Brasileiro de Museus, do Ministério da Cultura, e é composto por cerca de 39 mil imagens de origem analógica e 120 fotografias de origem digital que estão disponíveis para consulta e cessão gratuita, sob licença Creative Commons, para estudantes, pesquisadores, centros de estudos e pesquisa e organizações dos movimentos sociais, como informa o texto de apresentação do portal. Oficialmente, a finalidade é o resgate da memória dos movimentos sociais brasileiros contemporâneos, especialmente os movimentos feministas.

O trabalho fotojornalístico de Cláudia Ferreira, ao registrar faces, movimentos e pautas de lutas de mulheres brasileiras e latino-americanas nos mais diversos contextos, segmentos e espaços, emoldura fragmentos da ideia de um movimento feminista interseccional e transgeracional. Mesmo que em suas fotografias não haja uma menção direta à ideia de interseccionalidade, os registros documentam visualmente as mudanças que ocorreram quanto às lutas protagonizadas por mulheres no emergir da Terceira Onda do movimento feminista na América Latina (como podemos observar nas imagens a seguir). Nos termos de Marcia Tiburi, filósofa e influente feminista brasileira:

[...] O feminismo interseccional, que reúne em si os marcadores de opressão da raça, do gênero, da sexualidade e da classe social, é evidente, uma luta contra sofrimentos acumulados. Da dor de ser quem se é, de carregar fardos objetivos e subjetivos. A interseccionalidade das lutas nos leva a pensar que toda luta é luta “junto com” o outro, o companheiro, contra um estado de coisa injusto (2018, p. 55).

³ Acessível em: <http://www.memoriaemovimentossociais.com.br/?q=pt-br/node/1>. Acesso em: 10 jan. 2025.

O X Encontro Nacional Feminista, que ocorreu no município litorâneo de Bertioga, em São Paulo, entre os dias 14 e 19 de setembro, fez parte de uma série de Encontros Feministas que marcaram os últimos anos de ditadura militar no Brasil (1964-1985). O primeiro Encontro aconteceu em Fortaleza, no Ceará, de 11 a 19 de julho de 1979, durante a 31ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC). Durante 14 anos, os Encontros Nacionais Feministas ocorreram em diversas cidades do país, mobilizando pautas e testemunhando o surgimento de movimentos e novos ideais sobre o ser mulher que surgiram a partir do encontro de mulheres. Em 2004, na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, ocorreu a última edição dos Encontros Nacionais.

Entretanto, conforme aponta Ribeiro (2019), os Encontros Feministas, em geral, não assumiram a questão racial como pauta central dos debates. Foi neste momento, durante o IX Encontro Nacional Feminista, ocorrido em 1987 em Garanhuns, no estado de Pernambuco, que mulheres negras questionaram a homogeneidade dos debates, sobretudo pela ausência do recorte racial no discurso e, em protesto, retiraram-se do evento. Dentro deste contexto de mudança que emergia nos movimentos de mulheres, ocorreu, no Centenário da Abolição da Escravatura, em 1988, o I Encontro Nacional de Mulheres Negras, em Valença, no Rio de Janeiro. Cerca de 450 mulheres se reuniram a fim de uma articulação específica que envolvesse o combate ao racismo e ao sexismo. Este movimento que partiu das mulheres negras influenciou o ritmo das relações sociopolíticas através da inserção das pautas do movimento negro, abrangendo também movimentos internacionais, como a V Conferência Mundial sobre as Mulheres, realizada em Beijing, no ano de 1995, e a III Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância, realizado em Durban, já em 2001 (Ribeiro, 2019, p. 38).

No ano seguinte, em 1989, realizou-se o X Encontro Nacional Feminista, em Bertioga, São Paulo. Atravessado pelos desafios do contexto sociopolítico de redemocratização, o Encontro teve forte participação de militantes negras, como Benedita da Silva e Sueli Carneiro, além de articulações entre os movimentos de mulheres e outros movimentos sociais, como o movimento LGBTQIAP+ e movimentos sindicalistas. No que tange às mulheres negras, o X Encontro Nacional Feminista viu emergir a necessidade de uma reflexão e mobilização interseccional. Como destaca Ribeiro (2019):

A partir das vivências experimentadas [...] elas perceberam a necessidade do fortalecimento do elo, mediante uma construção coletiva pautada na ressignificação das identidades, onde por meio da dinâmica de pensamentos, pondo em cheque o olhar hegemônico do feminismo e do movimento negro, as mulheres negras deram

forma a diferentes modos de compreensão e representação da vida, saindo da posição imposta de objeto para sujeito da episteme, promovendo um discurso contra hegemônico (2019, p. 38).

A seguir, iniciarei a apresentação das imagens selecionadas da obra *Mulheres e Movimentos* (2005), de Cláudia Ferreira, em continuidade às ideias colocadas. Após cada uma delas, sigo com texto em curso.

A memória visual como testemunho: imagens de luta

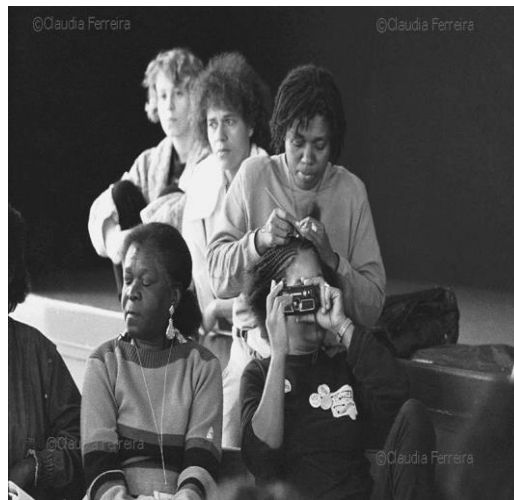


Figura 1: X Encontro Nacional Feminista, realizado em Bertioga-SP entre 14 a 19 de setembro de 1989. Fotografia de Cláudia Ferreira⁴

Participante deste e de tantos outros Encontros, a fotógrafa Cláudia Ferreira, na apresentação de *Mulheres e Movimentos* (2005), relata sua experiência ao emergir como fotógrafa dessas memórias femininas de luta.

Eu não sabia para onde olhar. Eram tantas mulheres, tão diversas... Comecei a observá-las primeiro no coletivo, depois em grupos cada vez menores e, por fim, individualmente. Naquele momento, desmanchava-se o estereótipo da feminista que eu havia criado na minha cabeça. As feministas estavam em todas as classes sociais, níveis intelectuais, idades, etnias, e tinham distintas experiências de vida (Apresentação).

Na fotografia da página anterior, é possível notar a interseccionalidade materializada em detalhes. Em preto e branco, cinco mulheres não identificadas aparecem compondo o registro. Uma encontra-se em pé, posicionada atrás de outra que, sentada, aponta uma pequena câmera analógica em direção às lentes de Cláudia Ferreira. Um registro do registro.

⁴ Disponível em: <http://www.mulheresemovimentos.com.br/?q=pt-br/file/12>. Acesso em: 10 jul. 2025.

A mulher que se encontra em pé aparenta um ar concentrado, trançando o cabelo daquela que segura a câmera. Ambas são mulheres negras. O momento parece ocorrer durante um debate ou uma roda de conversa, aparentemente um auditório. As outras mulheres presentes na foto, posicionadas atrás e ao lado das duas que assumem o foco da fotografia, apresentam um olhar atento ao redor e não miram a câmera da fotógrafa.

O registro é simbólico e denota a ideia de interseccionalidade que surgia nos movimentos feministas. O ato de trançar o cabelo durante um momento de debate e reflexão, para além de um elemento estético, torna-se uma afirmação política e identitária das mulheres negras (Cruz, 2019; Gomes, 2019). O “registro do registro” pode ser interpretado como uma metáfora para as novas perspectivas que se fortaleceram naquele momento. Os ajustes das lentes por uma mulher negra — ou seja, o momento histórico narrado através de suas próprias perspectivas sociais e políticas — redefine os direcionamentos daquilo que passa-se a enxergar. Pode-se compreender como um reposicionamento do foco e das lentes para o novo emergir dos pensamentos feministas.



Figura 2: I Encontro Internacional de Mulheres da Floresta Amazônica. Rio Branco, 1998. Fotografia de Cláudia Ferreira⁵

Entre os dias 13 a 17 de dezembro de 1998, em Rio Branco, no Acre, realizou-se o I Encontro Internacional de Mulheres da Floresta Amazônica. Com a temática “Mulher, Meio

⁵ Disponível em: <http://www.mulheresemovimentos.com.br/?q=pt-br/file/520>. Acesso em: 10 jan. 2025.

Ambiente e Desenvolvimento”, o Encontro reuniu cerca de 280 mulheres dos estados do Acre, Amapá, Amazonas, Maranhão, Mato Grosso, Pará, Rondônia e Roraima, além de representantes de países amazônicos, como Venezuela, Equador, Bolívia, Peru e Colômbia (Ferreira, [S./I.]), de organizações feministas, organizações sindicalistas e do movimento de mulheres trabalhadoras. As discussões levantadas pelo Movimento Articulado de Mulheres da Amazônia (MAMA) tangiam questões pertinentes às vivências das mulheres da floresta, das extrativistas, coletoras, quebradeiras de coco babaçu, pescadoras, artesãs, agricultoras, parteiras, rezadeiras, curandeiras e pesquisadoras, e resultaram em debates e proposições sobre suas situações, de suas comunidades, desenvolvimento e invisibilidade nas quais se encontravam — e ainda se encontram — perante às políticas públicas. Suas bandeiras de luta, campanhas e articulações envolviam questões pertinentes ao desenvolvimento humano e sustentável das comunidades amazônicas, ao extrativismo, agricultura familiar, saúde, sexualidade e direitos reprodutivos, violência contra a mulher e organização feminina das mulheres da floresta, focando na articulação e organização política de mulheres indígenas, negras e parteiras⁶ (MAMA, 1998).

Na fotografia de Cláudia Ferreira, duas mulheres indígenas posam para a foto em frente a uma das sedes do Encontro, em Rio Branco. Ambas olham fixamente para as lentes, com sorrisos entreabertos. Os movimentos de mulheres indígenas organizam-se, neste período, em prol de demandas comunitárias e pelo reconhecimento sociopolítico de seu espaço e protagonismo, através da realização de mobilizações e encontros, como I Encontro Estadual das Mulheres Indígenas de Roraima, em Maturuca, na TI Raposa Serra do Sol (Almeida; Angelin, Veronese, 2023, p. 928).

⁶ A Agenda de Propostas de Mulheres da Floresta para o 3º Milênio está disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/agenda-de-propostas-das-mulheres-da-floresta-para-o-terceiro-milenio>. Acesso em: 10 jan. 2025.



Figura 3: Manifestantes na Marcha das Margaridas. Brasília, 2000. Fotografia de Cláudia Ferreira⁷

Cerca de 20.000 mulheres realizaram, no dia 10 de agosto de 2000, em Brasília, a maior manifestação pública de trabalhadoras do campo de toda a história brasileira, desafiando um contexto histórico de exclusão e invisibilidade e marcando profundamente a trajetória de lutas das trabalhadoras rurais no Brasil. No livro *Marcha das Margaridas* (2015), coordenado por Cláudia Ferreira e com textos assinados por Sara Deolinda Pimenta e Vilênia Porto Aguiar, as autoras pontuam:

Coordenada por mulheres sindicalistas rurais da Confederação dos Trabalhadores na Agricultura (CONTAG), a Marcha das Margaridas foi construída numa articulação com a Marcha Mundial das Mulheres, criada em 2000 com o chamado “2000 razões para marchar contra a fome, a pobreza e a violência sexista”, numa ação que envolveu 159 países no período de 8 de março a 17 de outubro. A Marcha das Margaridas foi construída, portanto, como um movimento de caráter feminista, amplamente articulado com o propósito maior de transformação do sistema capitalista, patriarcal e machista, reprodutor da opressão, da discriminação e da violência às mulheres, da fome e da pobreza. Nessa ação em parceria, se destacaram as mulheres trabalhadoras do Movimento da Mulher Trabalhadora Rural do Nordeste – MMTR-NE, do Movimento Interestadual das Quebradeiras de Coco Babaçu, do Conselho Nacional dos Seringueiros e as mulheres trabalhadoras do campo e da cidade organizadas na Central Única dos Trabalhadores. [...] A Marcha das Margaridas, assim denominada, agregou ao caráter político feminista a forte dimensão simbólica ao fazer uma deferência ao legado de compromisso e luta de Margarida Maria Alves, líder sindical do município de Alagoa Grande no estado da Paraíba, assassinada em 1983. Um crime cuja impunidade as margaridas denunciaram e para o qual exigiram do Estado o devido reconhecimento e punição (2015, p. 38).

O registro fotográfico de Ferreira acentua a força e o momento de luta que ocorreu em Brasília, naquele dia 10 de agosto. Sentadas à frente do lago do Palácio do Planalto, com

⁷ Disponível em: <http://www.mulheresemovimentos.com.br/?q=pt-br/file/3694>. Acesso em: 10 jan. 2025.

bandeiras descansadas às suas costas, duas mulheres negras, trabalhadoras rurais, descalças e com lenços na cabeça, olham sorrindo para as lentes de Cláudia Ferreira. Ao fundo da imagem, é possível visualizar, dentro do enquadramento fotográfico, 15 guardas postados à frente do Palácio, do outro lado do lago. O contraste presente na fotografia denota a articulação política da imagem. De um lado, mulheres do campo em protesto e, do outro, a força de manutenção do sistema.

No livro *Mulheres e Movimentos* (2005), encontramos uma coleção de fotografias que retratam as relações e os cotidianos dos movimentos feministas no Brasil e na América Latina (1989-2000) entre as quais estão as imagens anteriores. As fotografias têm a capacidade de capturar o dia a dia das lutas feministas, evidenciando as diferentes maneiras pelas quais as mulheres se organizam e reivindicam direitos. Isso inclui a valorização tanto da unidade quanto da pluralidade entre as mulheres, entendendo que o sujeito político "mulheres" é múltiplo e diverso e não se conforma em identidades de gênero prontas e acabadas. Nelas, o entrelaço entre as diversas formas de resistência e justiça social, como o Movimento Negro, o movimento LGBTQIAP+, a defesa dos direitos indígenas e ambientais, é capturado. São lutas que estão intrinsecamente ligadas, estão inter-relacionadas, e devem ser analiticamente diferenciadas (Scott, 1995, p. 86). No entanto, ao mesmo tempo, essas lutas e diversidades misturam-se entre poses e flashes.

Como se pôde ver nas imagens, as fotografias de Cláudia são em preto e branco, detalhe que lhes confere uma atemporalidade e reforça a afecção dos registros. Os efeitos de sombra e luz colaboram para o direcionamento do olhar de quem observa a foto: as feições, a expressividade, a textura dos cartazes e, também, o ar de coletividade presente nas diferentes poses de resistência criam os efeitos evocativos nas fotografias. Segundo Cláudia Ferreira, as fotografias em preto e branco são a sua linguagem preferida. “Seus matizes estão nos cinzas, nas lembranças de quem viveu estes momentos e na imaginação de quem não os viveu”, pontua a fotógrafa na introdução de sua obra *Mulheres e Movimentos* (2005).

Considerações finais

Este artigo buscou, na medida do possível, conjugar diferentes esferas que compõem o real de uma fotografia: o contexto sociopolítico no qual ela se insere, as ideias em circulação em sua época, a história de quem a produz, suas experiências e concepções que concorrem para o trabalho realizado, e o próprio agenciamento da imagem em sua realidade e após, como

memória. Assim, o objetivo foi demonstrar a importância dos feminismos, das mulheres, especialmente das mulheres negras que tomam o centro das fotografias criadas por Cláudia Ferreira, ela mesma, uma mulher protagonista de seu tempo. É certo que ainda há muito por dizer sobre o assunto a partir da obra de Ferreira. Espero, contudo, oferecer esta pequena contribuição para os debates em questão e para a visibilidade desse trabalho fotográfico que merece ser revisitado e redescoberto constantemente. Busquei pontuar a necessidade de reflexão sobre as memórias daquelas que, em lutas, passeatas, congressos e manifestações, influenciaram as narrativas socioculturais das lutas que hoje debatemos e nas quais nos reconhecemos, trazendo à luz o trabalho de Cláudia Ferreira como parte destas construções: uma memória visual da história das mulheres brasileiras e latino-americanas. Seu trabalho documental constitui uma ferramenta que ajusta as percepções dos processos e caminhos da história dos feminismos e das lutas por democratização no Brasil e na América Latina.

Referências

- ALMEIDA, J. R. de; ANGELIN, R.; VERONESE, O. Identidade, diferença e reconhecimento: um olhar sobre os movimentos de mulheres indígenas no Brasil e a pauta de enfrentamento à violência de gênero. **Revista Direito e Práxis**, v. 14, n. 2, p. 915–939, abr. 2023.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 1975.
- CRUZ, Denise Ferreira da Costa. **Que leveza busca Vanda?:** ensaio sobre cabelos no Brasil e em Moçambique. 2017. 206 f., il. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- FERREIRA, C.; BONAN, C. **Mulheres e movimentos**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria, 2005.
- FERREIRA, Cláudia. **Marcha das margaridas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. 240 p.
- GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz:** corpo e cabelo como símbolo de identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano:** ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem:** fotografia e história: Interfaces. *Revista Tempo*, vol. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.
- MAUAD, Ana Maria. Memórias em movimento: fotografia e engajamento, a trajetória de Cláudia Ferreira 1980-2014. **Revista História: Debates E Tendências**, v. 16, n. 2, p. 271-290, 2017.

PERUCCHI, J.; ADRIÃO, K. G. Mulheres em movimento: histórias do feminismo pela fotografia. **Cadernos Pagu**, n. 29, p. 469–473, 17 nov. 2007.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

RIBEIRO, Roberta. **Mulheres negras, produção e interseccionalidade**. 153 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

SONTAG, S. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TIBURI, M. **Feminismo em comum**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

Artivismo e Representatividade: Tensões Identitárias na Produção Artística Contemporânea

Melissa Oliveira de Aguiar

Pensar a relação entre arte, política e identidade é algo cada vez mais presente na produção contemporânea. Conforme as últimas décadas, tornou-se evidente que a intersecção entre esses campos suscita mais questionamentos do que respostas - ações, práticas e discursos que ainda estão sendo construídos, dentro e fora dos espaços institucionais de arte. Desse modo, propor discussões sobre essas temáticas é, também, uma maneira de abrir espaço para novas possibilidades artísticas, capazes de romper com estruturas tradicionais e propor formas alternativas de existência estética e política. O circuito da arte contemporânea ainda enfrenta obstáculos significativos na democratização de seus espaços, o que reforça a importância de refletir sobre o papel do ativismo artístico — ou artivismo — como ferramenta de transformação social e crítica ao próprio sistema de arte. Portanto, propor uma discussão é também abrir caminhos para pensar novas formas de arte que possam existir.

Segundo Campos (2024), em diversas exposições de destaque tem-se observado um discurso que cada vez mais ganha notoriedade: valorizar a identidade do artista subalterno, aquele a quem por muito tempo foi negado o acesso ao espaço institucional de arte. Tal prática, embora pautada em preocupações éticas e políticas, levanta importantes questões sobre os limites da liberdade criativa: é legítimo que um artista represente vivências que não são diretamente suas? A forma de abordagem e o cuidado na representação devem ser levados em consideração, mas isso não significa limitar certos temas ou debates. A questão que se coloca é: sendo a arte um “território de liberdade” (Meireles, 2013), pode o artista se colocar para além dele mesmo? O que leva um artista branco a querer retratar o racismo nos dias de hoje? Como isso é feito? E do contrário, a cobrança do artista indígena ou negro de se posicionar e falar exclusivamente sobre esses temas em suas produções também existe. Então, a arte perde sua potência emancipatória para se tornar uma cobrança para o artista, e o limita enquanto ser criador.

A discussão sobre arte e identidade não deveria restringir a expressão do artista a categorias identitárias estanques. Paradoxalmente, artistas brancos que abordam o racismo enfrentam críticas por suposta apropriação, enquanto artistas negros ou indígenas são frequentemente pressionados a produzir apenas sobre suas próprias vivências. Há uma supervalorização do artista em detrimento da arte, como aponta Chaia (2007), o que esvazia a potência transformadora da arte, tanto em forma quanto em conteúdo.

Buscando entender como se estabelece a relação entre ética e estética dentro da arte contemporânea, através do chamado ativismo (ou ativismo artístico), objetiva-se pensar novas formas de produzir uma arte engajada politicamente, além das fronteiras impostas pelo neoliberalismo progressista¹. Portanto, para tal, utiliza-se do referencial de pesquisadores como Mark Fisher (2020, 2022), Miguel Chaia (2007) e Nancy Fraser (2019), que escrevem sobre a produção e reprodução social próprias do capitalismo tardio.

A psicanalista Maria Rita Kehl, em entrevista recente para a TV Brasil (Toniol, 2025), teceu considerações sobre o identitarismo, apontando que determinados grupos minoritários, ao reivindicarem seus espaços de fala e representação, podem, eventualmente, se enclausurar em nichos específicos, demonstrando resistência ao diálogo com sujeitos e discursos externos a suas especificidades. Essa dinâmica, embora visível nas redes sociais, também se manifesta no âmbito acadêmico, especialmente nos cursos das áreas de ciências humanas e linguagens. No campo das artes visuais, artistas pertencentes a grupos historicamente marginalizados têm protagonizado discussões significativas nas últimas décadas. Contudo, nota-se uma recorrência de elementos como o pastiche e a releitura (Fisher, 2020), frequentemente observados em exposições de arte contemporânea. Assim, se por um lado emerge um conteúdo de natureza crítica e transformadora, por outro, a forma artística tende a manter-se dentro de estruturas tradicionais, o que pode indicar uma estagnação formal diante de um impulso renovador no plano discursivo.

Para analisar estas discussões na prática, proponho a leitura de imagem de duas produções realizadas pela artista Renata Felinto, uma no início de sua carreira artística e outra:

¹ Neoliberalismo progressista: conceito criado pela autora Nancy Fraser (2019), que consiste em como o neoliberalismo consegue cooptar valores progressistas para se adaptarem à lógica de mercado.



Imagem 1: Pintura de Renata Felinto. Sem título. Série Afro Retratos (2010-2014).

ARAPURU

A estilização de aspecto cartunesco na forma é um elemento que deve ser levado em consideração, pois remete ao elemento de *pastiche*² (Fisher, 2020). A artista insinua uma ruptura com a relação entre figura e fundo, mas, não avança de fato nesse sentido. Além disso, a estrutura ocidental do retrato não é questionada: Renata não recupera formas artísticas ancestrais ou de culturas não-ocidentais. Essa seria uma forma possível de se questionar os padrões coloniais de pintura, para além da mera representação do corpo da mulher negra. É importante ressaltar que esta produção foi feita no início da carreira da artista e que, ao longo dos anos, suas produções se tornaram mais sintonizadas com a produção artística contemporânea no circuito brasileiro.

² Mark Fisher, teórico cultural britânico, abordou o conceito de *pastiche* em suas análises sobre a cultura contemporânea, especialmente no contexto do pós-modernismo. Embora Fisher não tenha fornecido uma definição formal de *pastiche*, ele discutiu o fenômeno em relação à estagnação cultural e à reciclagem de estilos passados.

Em seu livro *"Fantasmas da Minha Vida: Escritos sobre Depressão, Assombrologia e Futuros Perdidos"* (2022), Fisher explora como a cultura contemporânea é assombrada por "futuros perdidos" e tende a reutilizar elementos do passado sem inovação significativa. Ele argumenta que, em vez de criar algo novo, a cultura atual frequentemente recorre ao *pastiche*, reproduzindo estilos antigos de forma nostálgica e sem a crítica ou sátira presentes na paródia.

Essa perspectiva está alinhada com a ideia de que o *pastiche* é uma característica definidora da cultura pós-moderna, conforme discutido por outros teóricos como Fredric Jameson. Fisher observa que essa reciclagem cultural contribui para uma sensação de estagnação, onde a inovação é substituída por uma repetição contínua do passado.

Esse trabalho é um exemplo de como o ativismo artístico pode aprisionar a obra em sua forma ao se trabalhar determinado conteúdo. Forma e conteúdo deveriam influenciar uma à outra na arte contemporânea, mas aqui vemos um caso do conteúdo se sobressaindo, e assim, como aponta Chaia (2007), a autonomia da arte é reduzida para dar importância ao conteúdo ético na arte.



Imagem 2: Performance de Renata Felinto. “*White Face and blonde hair*”, 2020. Galeria Mendes Wood DM, SP.

Nesta performance da mesma artista, podemos ver como houve um avanço em relação à apropriação de símbolos que discutem o racismo no Brasil: ao performar elementos característicos das pessoas brancas, de uma classe mais abastada, e pintar o rosto de branco, podemos interpretar como uma crítica ao *blackface* - prática racista que perdurou por muito tempo nos Estados Unidos e que influenciou na representação do povo negro no Brasil.

Houveram mudanças no trabalho de Renata Felinto ao longo dos anos. Embora sua temática continue a mesma, a artista se reinventou em sua forma artística. Assim, podemos perceber a diferença entre uma arte que prioriza o conteúdo ao invés da forma e de uma que relaciona forma e conteúdo de maneira de maneira mais intrínseca.

A representatividade de forma rasa, portanto, produz contradições inerentes ao sistema de arte que visa produzir para um sistema neoliberal: identidades são coercidas em nome de números, engajamentos, premiações que estão submetidas a uma lógica de produção

capitalista. Visando, portanto, explorar a relação entre arte e política dentro do contexto neoliberal atual, explicitamos como o fenômeno do identitarismo vem moldando a opinião pública e o fazer artístico contemporâneo. A lógica de produção e reprodução da arte adentra o tema da identidade buscando com que tudo seja político, pensando cada vez mais em representação – trans, negra, feminina, indígena etc. – porém, a forma artística, muitas vezes, fica em segundo plano.

Conforme as considerações de autores como Mark Fisher (2020, 2022), Miguel Chaia (2007), e Nancy Fraser (2019), podemos perceber que existe um discurso político em voga na arte contemporânea que, a pretexto de promover a emancipação humana, dá abertura a uma repetição e banalização da forma que vão na contramão da produção da singularidade. Portanto, discutir sobre representatividade e ativismo artístico é abrir espaço para pensar outras formas de arte que não se prendam aos limites da representação identitária – que, embora seja uma temática importante, não seja um fator utilizado para limitar a criação.

A noção de fetiche da mercadoria (Marx, 2014) é essencial para entender como a arte está submetida a padrões mercadológicos, e com isso, também a própria identidade do artista se torna mercadoria. A repetição de padrões e categorias artísticas é semelhante à produção do indivíduo pela mercadoria. A reificação, produzida pela ideologia do capital, objetifica a existência humana, transforma identidades e subjetividades em mercadorias. A singularidade artística seria, na outra ponta, uma forma de produzir o humano a partir do humano, produzindo novas formas de vida.

Bibliografia

CAMPOS, Kelton. Eu não acredito em talento, talento é trabalho. Musa Arte. YouTube, 25 nov. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zXueFYCDjnk>

. Acesso em: 25 nov. 2024.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

CHAIA, Miguel Wady. Artivismo – política e arte hoje. Aurora, n. 1, p. 9-11, 2007.

FISHER, Mark. Fantasmas da minha vida: escritos sobre depressão, assombrologia e futuros perdidos. São Paulo: Autonomia Literária, 2022.

FISHER, Mark. Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FRASER, Nancy. Do neoliberalismo progressista a Trump – e além. Política & Sociedade, Florianópolis, v. 17, n. 40, p. 43-64, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2018v17n40p43>

. Acesso em: 6 nov. 2023.

MARX, Karl. O capital: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2014.

MENEZES, Ana Angélica. Cildo Meireles. Comunicação e Artes EC1 – 2012-2. UFRJ, 18 fev. 2013. Disponível em: <https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/02/18/cildo-meireles/>

. Acesso em: 15 nov. 2024.

TONIOL, Rodrigo. O cancelamento de Maria Rita Kehl e as armadilhas do identitarismo. Folha de S. Paulo, 13 fev. 2025. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2025/02/o-cancelamento-de-maria-rita-kehl-e-as-armadilhas-do-identitarismo.shtml>

. Acesso em: 14 maio 2025.

RENATA Felinto – Prêmio Pipa. Prêmio Pipa. Disponível em:
<https://www.premiopipa.com/renata-felinto/>

. Acesso em: 14 maio 2025.

Fontes

Fonte: Arte e transformação: uma entrevista com Renata Felinto. ARAPURU [online]. 25 fev. 2021. Disponível em:

<https://arapuru.com.br/arte-e-transformacao-uma-entrevista-com-renata-felinto/> .

Fonte: Renata Felinto. Prêmio Pipa [online]. 2023. Disponível em:
<https://www.premiopipa.com/renata-felinto/> .

O fotojornalismo de guerra e suas dimensões de protesto em perspectiva

Vinicius Saióro

RESUMO

O presente artigo tem como foco uma análise histórico-cultural que põe em perspectiva as dimensões de protesto que o fotojornalismo de guerra adota, refletindo sobre as facetas que compõem os registros de horror e a espetacularização deste em prol de uma indústria imagética cujos anseios perpassam, em muitos casos, por elementos exógenos a uma natureza delatora. Nesse sentido, o objetivo concentra-se na reflexão acerca dos elementos constitutivos de algumas obras célebres do fotojornalismo, premiadas pelo concurso *World Press Photo*, de modo a indagar sobre os possíveis contornos de protesto que tais obras podem ou não evocar. Como metodologia, tem-se a discussão teórica em relação às imagens como objeto histórico, refletindo sobre o seu papel na metodologia historiográfica e na epistemologia visual; a interpretação do fotojornalismo e do fazer fotográfico como práticas sociais, historicizando as suas características e atribuindo conotações ambíguas ao seu âmag; o apontamento para as relações entre a cultura visual ocidental e certos elementos presentes nas obras analisadas, adotando considerações sobre arte e memória e estabelecendo condicionantes históricos aos sentimentos suscitados pelas fotografias em questão. Em suma, as conclusões obtidas postulam que tais obras explicitam características da mentalidade contemporânea ocidental, possibilitando a demarcação dialógica entre elas e a sociedade que as consome. Ademais, a incidência da iconografia cristã sobre as composições, bem como a dubiedade inerente aos registros de horror, que tornam o sofrimento alheio em arte colecionável, tornam questionáveis os ecos políticos que o fotojornalismo denunciativo adota para si, fragilizando seus factíveis impactos na agenda internacional.

Palavras-chave: Fotojornalismo de guerra; World Press Photo; Arte e protesto; Teoria da Imagem; Pathosformel.

ABSTRACT

The present article focuses on a historical and cultural analysis that puts into perspective the dimensions of protest in war photojournalism, reflecting on the traits of horror photos and the spectacularization of this on a media that, in many cases, adopts exogenous elements of a whistleblower narrative. In this sense, the objective focuses on the reflection about the constitutive elements of some famous works of photojournalism, awarded by the World Press Photo contest, so as to inquire about the possible contours of protest that such works may or may not evoke. As a methodology, there is the theoretical discussion of images as a historical object, reflecting on its role in historiographical methodology and visual epistemology; the interpretation of photojournalism and photography work as social practices, historicizing its characteristics and attributing ambiguous connotations to its core; pointing out the relations between Western visual culture and certain elements present in the analyzed works, adopting considerations about art and memory and establishing historical conditionings to the feelings aroused by the exhibited photographs. In short, the conclusions obtained postulate that such pieces of art explain characteristics of the contemporary Western mentality, allowing the dialogical demarcation between the photos and the society that consumes them. In addition, the incidence of a christian iconography on the compositions, as well as the ambiguities inherent to horror records, which make the suffering of others a collectible art, make questionable the political echoes that denunciative photojournalism adopts for itself, undermining its feasible impacts on the international agenda.

Key-words: War photojournalism; World Press Photo; Art and Protest; Image studies; Pathosformel.

Introdução.

O tempo presente marca a historiografia contemporânea com pertinentes revisionismos referentes às metodologias tidas como tradicionais e indispensáveis ao fazer historiográfico. Longe de assumir a ausência de um rigor metodológico como um válido artifício para se produzir histórias diferenciadas, as novas correntes teóricas postulam a ampliação dos métodos investigativos a novas e criativas ferramentas, adotando a utilização de variadas fontes na construção de saberes e práticas. As imagens permeiam este contexto, tornando-se um importante objeto de estudo para historiadores e demais intelectuais comprometidos a uma nova forma de se produzir narrativas.

O historiador brasileiro Francisco Santiago Júnior (2019) propõe reflexões que buscam esmiuçar o lugar que as imagens ocupam no atual curso historiográfico. Para ele, tais objetos podem ser historicizados para além de seu sentido estrito, representando uma chave antropológica e ontológica que reverbera no modo como os historiadores podem compreender mentalidades, categorias sociais e dinâmicas coletivas a partir das obras que analisam. Isto é, Santiago reforça que, ao voltar-se para uma pintura, uma fotografia ou uma produção cinematográfica — e para a maneira como estas foram recebidas por seus espectadores —, o historiador pode apreender aspectos sócio-culturais dos grupos que as produziram, estes que atuarão como testemunhos à luz de uma construção de sentidos.

Segundo o autor, após a chamada virada visual, também conhecida como virada pictórica ou icônica, houve um deslocamento paradigmático da imagem como objeto, fazendo-a se desprender de uma perspectiva estritamente linguística e pavimentar o seu próprio campo de estudos. Antes encaradas como um meio de comunicação de massas ou de representações fiéis do real, as imagens passaram a ser lidas sob uma ótica própria, fornecendo pistas sobre ontologias e ideologias vigentes em seus contextos de produção. Isto não indicava que as relações entre o discurso linguístico e a imagem visual estivessem fadadas às lápides, mas garantiu que a visualidade se tornasse um campo de estudos dissociado da análise de discurso e da linguística. Não à toa o surgimento da teoria da imagem e das discussões sobre iconografia e iconologia propostas por Aby Warburg, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Edgar Wind e Ernst Cassirer, membros da famosa escola de Warburg, e pelos diversos teóricos que popularizaram estes tópicos nas décadas seguintes, como Ernst Gombrich, Eddy de Jongh e Georges Didi-Huberman.

A partir de tais expostos, Santiago interpreta essa revolução epistemológica como uma robusta incisão teórica no campo intelectual das ideias, propondo “o olhar como uma organização do campo cognitivo historicamente construído” (Santiago Jr., 2019, p. 408) e “as imagens como fundamento da produção do conhecimento socialmente compartilhado, inclusive o científico” (Santiago Jr., 2019, p. 408). O autor afirma que os modos de ver e as interpretações visuais partem de códigos culturais intrínsecos a grupos sociais específicos e interrelacionados. Isto é, os significados atribuídos a uma imagem dentro de uma sociedade partem da forma como os indivíduos que a integram se relacionam visualmente e linguisticamente com ela, estando associados aos fatores culturais que, historicamente, lapidam as características deste grupo. Sendo assim, o autor propõe a historicização do olhar e da percepção, encarando-os como fruto de um condicionamento grupal determinado por fatores históricos.

Historicamente, a cognição de cada indivíduo dentro de uma sociedade é moldada por condições exógenas a si. Claro que não de maneira integral, pois a subjetividade do ser também incide sobre a maneira como este irá se relacionar com a sua realidade, o que leva a uma confluência interna entre fatores subjetivos e condicionamentos histórico-culturais que assediam o seu modo de ver. Quando confrontamos uma imagem, vemos e compreendemos componentes que foram apreendidos em nosso inconsciente através de códigos e signos historicamente

embutidos em nossa forma de olhar¹. Nesse sentido, a produção e a recepção de imagens podem ser entendidas, para Santiago Jr., como uma prática social que advém de uma cultura visual específica. Logo, os historiadores da imagem devem promover “um campo interdisciplinar de estudo das práticas do olhar” (Santiago Jr., 2019, p. 421), facultando um diálogo multivocal entre a história, a antropologia e a psicologia.

Em suma, o autor defende que, a partir das imagens e, sobretudo, da maneira como elas são interpretadas e utilizadas socialmente, os historiadores podem encontrar meios sólidos para averiguar a constituição histórico-cultural de sociedades, o que lhes permite concatenar teorias sobre mentalidades e ordenamentos sociais. É isto que o autor quer dizer quando propõe que as análises imagéticas ultrapassem os seus limites estritos, promovendo uma historicização das práticas sociais que originam os seus objetos de estudo.

O historiador inglês Peter Burke (2017) também relaciona o uso de imagens à metodologia histórica. Para ele, por muito tempo os historiadores mantiveram-se resistentes ao uso de imagens como evidências úteis, utilizando-as como meras ilustrações dos processos que analisavam, o que implicava numa estrondosa minoria que afeiçoava-se à incorporação imagética aos seus trabalhos. Porém, o pós-estruturalismo marcou uma virada metodológica e epistemológica no conhecimento histórico, levando esta minoria a crescer e popularizar as imagens como fontes genuínas. A ascensão da fotografia e as discussões sobre a natureza artística da prática fotográfica também impulsionaram a adesão das imagens à metodologia histórica, além de remexer o campo da teoria da imagem ao aproximá-lo da filosofia do real².

Burke enuncia que a utilização de imagens no fazer historiográfico não deve se limitar ao conceito de “evidência”, atuando como um campo aberto à “imaginação histórica”³. De acordo com ele,

Pinturas, estátuas, publicações e assim por diante permitem a nós, posteridade, compartilhar as experiências não verbais ou o conhecimento de culturas

¹ A partir desta análise do autor, penso que há formas de se estabelecer um diálogo com as teorias culturais sobre inconsciente e memória propostas por Maurice Halbwachs e Jan Assmann, associando o conceito de “cultura visual” aos de “memória coletiva” e “memória cultural”. Para mais informações sobre tais teorias, conferir: Assmann, Jan. O que é a “memória cultural?”. In: _____. Religion and Cultural Memory. Califórnia: Stanford University Press, 2006, p. 87-116; Erll, Astrid. The invention of Cultural Memory: a short history of memory studies. In: _____. Memory in Culture. Londres: Palgrave Macmillan London, 2011, p. 13-37 & Halbwachs, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006.

² Para saber mais, conferir: Dubois, Philippe. O ato fotográfico. Campinas: Papyrus Editora, 2020 & Sontag, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

³ O autor utiliza o termo em citação à discussão mobilizada pelo historiador da arte inglês Francis Haskell.

passadas [...]. [...]. Em resumo, as imagens nos permitem ‘imaginar’ o passado de forma mais vívida. Como sugerido pelo crítico Stephen Bann, nossa posição face a face com uma imagem nos coloca “face a face com a história”. (Burke, 2017, p. 24).

Em *Testemunha ocular*, o autor discorre sobre os diferentes impactos que as imagens, sobretudo as obras de arte, promoveram na historiografia, abordando temáticas como religiosidade, infância, questões de gênero, orientalismo, narrativas populares, psicanálise etc. e suas relações com pinturas clássicas, esculturas e fotografias. Em sua visão, tais elementos emergem das produções analisadas não como objetos certos e representativos da realidade, mas como indícios do que era valorizado por sociedades passadas e da maneira como os indivíduos desejavam ser vistos. A partir disso, o autor acredita na possibilidade de se presumir as mentalidades, hierarquias e ontologias que orbitavam o cotidiano desses atores, e é neste aspecto que a “imaginação histórica” se faz necessária. Por si só, as imagens distorcem a realidade ao serem assediadas por anseios e propósitos particulares em suas produções, como ocorria com as clássicas pinturas dos monarcas franceses durante o absolutismo europeu, que representavam muito mais a vaidade estética dos reis e a maneira como estes desejavam ser vistos do que uma literalidade própria. Todavia, este processo de distorção é, ele mesmo, uma evidência indispensável de elementos intrínsecos ao estudo das mentalidades e das ideias, expondo fatores cruciais como ideais de beleza, demarcações de classes ou aspectos da moda de determinados períodos.

Sejam eles pintados ou fotografados, os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas performances especiais. Porém, exatamente por essa razão, eles fornecem evidência inestimável a qualquer um que se interesse pela história de esperanças, valores e mentalidades sempre em mutação. (Burke, 2017, p. 44).

Sendo assim, Burke compreende as imagens como um recurso de imaginação, considerando o ato de especular um dos bastões primordiais da história como campo de estudos. Por isso o uso da expressão “testemunha ocular”. Assim como uma testemunha oral, a testemunha oferecida pelas imagens deve ser tida, na visão do autor, como um mecanismo que possibilita a especulação, não a comprovação. Mas é a partir desta especulação que se constroem os meios para se atestar, seja através de fontes de distintas naturezas ou do diálogo com outros intelectuais, como sociólogos, antropólogos e arqueólogos.

Outro ponto interessante levantado pelo autor relaciona-se com a disseminação de mensagens a partir de emblemas típicos presentes nas imagens. Imagens de líderes políticos, por exemplo, costumam materializar ideais específicos em suas composições, já que o seu objetivo-mor concentra-se no impacto visual que causarão e na mensagem direta que deverão passar. Analisando uma estátua do imperador romano Augusto, presente no Museu Gregoriano Profano, em Roma, Burke identifica elementos próprios de uma iconografia do triunfo, como os pés descalços do imperador — remetentes aos pés descalços dos deuses, conferindo uma figuração divina e imponente ao homem e retirando a sua mundanidade — e o braço erguido com o punho fechado e o dedo indicador para o alto — demonstrando sabedoria e liderança. A partir disso, o autor estabelece relações diretas entre esta imagem e o ideal de poder que ocupava a mentalidade da época, o que explicita a transmissão de uma mensagem através de símbolos já conhecidos pela sociedade romana, internalizados pelos emblemas e mitos arraigados à sua memória cultural. Prosseguindo suas análises a outros monumentos e pinturas que representavam líderes, o autor mapeia a presença de inúmeros elementos semelhantes em variadas obras, como os imponentes cavalos de bronze, os arcos empunhados ao alto — em contraponto aos inimigos derrotados, largados ao chão sob os pés do líder —, as vestimentas típicas de batalha — como armaduras e espadas, com maior ênfase nos períodos antigo, moderno e medieval, ou uniformes militares e broches de condecoração, sobretudo no período pós-revolução francesa —, ou até mesmo a aproximação do líder ao povo, como na pintura soviética *Camponeses reivindicam em visita a Lenin*, de Vladimir Serov, presente na Galeria Estatal Tretyakov, em Moscou. Todos estes exemplos tornam evidente a capacidade de se transmitir mensagens a partir de elementos comuns ao imaginário social da época, estes suscitados por emblemas que proporcionam uma associação intuitiva entre a imagética das obras e a memória cultural dos seus espectadores.

A partir de tal contestação, é possível postular que, embora dissociando-se da linguística e constituindo um campo de estudos independente, as imagens transmitem mensagens a partir da mobilização de noções e percepções próprias do grupo-alvo de suas produções. É o que Jacques Rancière, filósofo francês, enuncia em seus escritos. Para ele, as imagens integram um dispositivo de criação de sentidos de realidade, produzindo sentidos específicos que serão apreendidos por seus espectadores a partir de códigos linguísticos visualmente expressos. Logo, o autor enxerga as imagens não apenas como elementos físicos e observáveis, mas também como ideias, conceitos e discursos.

A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não-dito. Não é a simples reprodução daquilo que esteve diante do fotógrafo ou do cineasta. É sempre uma alteração que se instala numa cadeia de imagens que a altera por sua vez. E a voz não é a manifestação do invisível, em oposição à forma visível da imagem. Ela também faz parte do processo de construção da imagem. É a voz de um corpo que transforma um acontecimento sensível em outro, esforçando-se por nos fazer “ver” o que ele viu, por nos fazer ver o que ele nos disse. A retórica e a poética clássicas nos ensinaram: há imagens na linguagem também. (Rancière, 2012, p. 92).

Portanto, o conceito de imagem, para o autor, engloba tanto elementos visíveis quanto elementos de naturezas diversas, sendo capaz de expressar construções visuais coletivamente constituídas no âmbito social. Ou seja, quando se fala em estigmas, por exemplo, se fala em imagens consolidadas no imaginário social vigente, que são impregnadas na memória de um grupo e suscitam definições e sentidos pré-moldados a elementos específicos. Este processo representa a constituição de uma imagem a ser compreendida, mesmo que de maneira abstrata. O autor defende que, para uma imagem atingir repercussão e inteligibilidade populares, seus espectadores já devem estar familiarizados com os signos por ela apropriados, estes que foram formulados *a priori*. Dessa maneira, é viável a correlação entre o que a visualidade deste objeto irá comunicar e as imagens não-visuais pré-existentes que darão sentido ao que será informado por sua materialidade.

Estabelecendo uma relação entre o que Burke e Rancière propõem, é preciso uma imagética fincada na memória coletiva das sociedades para que uma imagem — e, neste caso, refiro-me a um elemento visível, como os monumentos e pinturas dos líderes anteriormente citados — possua efetivo impacto sobre seus consumidores. De nada adianta um cavalo de bronze com as patas erguidas se, para aqueles que o observam, ele nada ou pouco significa. É preciso que um sentido consolidado — ou seja, uma imagem não-visual — esteja interligado a este símbolo para que a tal “imponência do líder” seja percebida e repassada aos demais.

Logo, quando se afirma que, no pós-virada pictórica, as imagens passaram a ser vistas como objetos de próprio estatuto e foram emancipadas da área da linguística, não se presume a total dissociação entre a linguagem e a imagem, já que a comunicação, *per si*, é também uma imagem. Porém, as bases teóricas evocadas nas interpretações das imagens ultrapassam os limites da linguística, estabelecendo epistemologias e metodologias distintas e únicas, como a própria iconologia. A linguagem é, pois, um tipo de imagem, e não o contrário.

Tomando tais pontos como princípios analíticos do estudo das imagens, é preciso atentar-se a eles para a interpretação da arte como um segmento de manifestação de saberes e práticas. A história da humanidade é marcada pela utilização da arte na transmissão de ardores, angústias, medos, estigmas, pensamentos, tornando-a um alicerce indispensável à historicização de mentalidades sociais. Logo, inteirar-se sobre as discussões teóricas da imagem apresenta-se como um fator intrínseco à interpretação das artes, o que nos força a compreender uma obra de arte não apenas como um objeto artístico, mas como um mecanismo de sentidos e um espelho de códigos normativos.

Se as imagens apresentam-se conjugadas ao condicionamento que atribuirá sentido e conotação a suas formas, as artes emergem como um produto desta teia interpretativa que permeia o subjetivo, o sociocultural e o histórico. Por conseguinte, analisar as relações entre arte e protesto, tópico central deste artigo, perpassa uma análise teórica dos vínculos entre a visualidade historicamente constituída expressa pela obra e a gramática de protesto anexada aos emblemas presentes em sua imagética. Ademais, podemos estender o diálogo entre arte e protesto à análise dos impactos que determinadas produções causam em certos grupos, não a partir de associações diretas, mas oriundos de uma ativação intuitiva entre o que está sendo visto e o que constitui o repertório cultural de quem o vê.

Introduzo, pois, a questão central deste trabalho. Como refletir sobre os impactos do fotojornalismo na política internacional, pondo em perspectiva a sua natureza delatora e historicizando as suas características enquanto uma prática social? Como pensar as tensões éticas envolvendo os registros de horror e a espetacularização da violência que promovem? Como aplicar os conceitos da teoria da imagem em tais produções, encarando a fotografia de guerra como uma arte que suscita elementos sócio-culturais de um grupo específico — no caso deste artigo, a sociedade contemporânea ocidental — e analisando as suas relações com a visualidade historicamente constituída no Ocidente? Como questionar a efetiva repercussão que estas obras promovem na agenda política internacional a partir da identificação, em suas composições, de emblemas remetentes à cultura visual ocidental que evocam sentimentos condicionados em seus espectadores através de um diálogo com a sua memória cultural?

Para refletir sobre estes questionamentos, seleciono alguns exemplares fotográficos presentes no acervo digital da fundação holandesa *World Press Photo*⁴, responsável pela criação

⁴ Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest>. Acesso em: 02 de junho de 2025.

do concurso fotográfico de mesmo nome. Opto pelo trabalho com a fotografia de violência e o fotojornalismo de guerra, de modo a encarar tais produções como obras de arte que se utilizam do sofrimento alheio na criação de espetáculos visuais e artísticos a serem massivamente divulgados e premiados. Em suma, busco — através de análises sobre os conteúdos fotográficos das obras que decidi trabalhar e sobre questões histórico-filosóficas sobre arte, imagem, memória e violência — apontar: I) a natureza dúbia das fotografias de violência e a ambiguidade em suas dimensões de protesto e II) a maneira como a interpretação empática da dor e do sofrimento alheio, nestas peças, está mediada pela utilização de emblemas imagéticos em diálogo com elementos arraigados à memória e à cultura visuais de seus espectadores, fazendo com que o protesto surja como um produto de um condicionamento específico.

World Press Photo e o fotojornalismo de guerra.

Desde 1955, a fundação holandesa *World Press Photo* organiza o seu concurso fotográfico anual, um dos mais relevantes dentro do fotojornalismo. Um júri técnico composto por treze membros analisa criteriosamente produções submetidas por fotógrafos de todo o mundo, até selecionarem as obras vencedoras naquele ano, segmentadas por categorias diversas. O prêmio, atualmente, concede ao vencedor da principal categoria, “Foto de Imprensa Mundial do Ano”, uma quantia de dez mil euros, além do troféu WPP.

O fotojornalismo é historicamente marcado por produções chocantes e espetáculos visuais comoventes, adotando um pretenso caráter de denúncia e protesto. Digo pretenso pois, numa lógica industrial e capitalista, as produções fotojornalísticas tornaram-se um produto a ser comercializado e premiado, compelindo fotógrafos a buscarem imagens cada vez mais impactantes para registrar. A utilização da precariedade alheia e a exploração visual do sofrimento de terceiros compõem, de certa forma, a prática fotográfica deste meio, o que torna questionáveis os verdadeiros contornos do seu fazer. Como afirma a comunicadora social brasileira Angie Biondi, “O sofrimento humano é um tema canônico na história visual do ocidente, particularmente no fotojornalismo, conforme Zelizer (2010); Boltanski (1999), e seu intuito não parece outro senão evocar uma moral exemplar que justifica a produção de seus mártires.” (Biondi, 2023, p. 6). Protesto e denúncia ou exploração expositiva? Quais os limites éticos entre a busca por conscientização e o uso pictórico da vulnerabilidade?

Premiar obras que se utilizam da dor para obter sucesso não seria uma maneira de condecorar uma prática remetente a uma espécie de imperialismo empilhador? Segundo a teórica visual e curadora de arte israelense Ariella Aïsha Azoulay, a prática fotográfica, como elemento sociológico, surge em 1492, com a chegada dos europeus às Américas. Em seu entendimento, a partir da consolidação do regime diferencial⁵ que marcou os séculos de colonização do continente americano, houve a constituição de uma cultura do exotismo e da violação, que banalizou o empilhamento de elementos culturais daqueles considerados selvagens e inferiores — seja através do saque, como o roubo de artefatos religiosos e a sua anexação a acervos próprios, ou do apagamento mediado pelo sincretismo forçado. A autora propõe que a fotografia surgiu no XIX como uma tecnologia de reprodução desta prática colonialista, emergindo da necessidade que os europeus sentiam de registrar e anexar ao seu patrimônio — neste caso, pictórico — o mundo “exótico e desconhecido” dos “povos primitivos”. Segundo Azoulay, “O obturador é uma sinédoque para a operação do empreendimento imperial como um todo, que serviu de base e modelo para a invenção da fotografia, assim como de outros meios tecnológicos” (Azoulay, 2024, p. 19). E mais:

O obturador da câmera não é uma metáfora para a operação do poder imperial, mas é uma materialização posterior de uma tecnologia imperial. A fotografia se desenvolveu com o imperialismo; a câmera tornou visível e aceitável a destruição imperial do mundo e legitimou a reconstrução deste em termos de império. (Azoulay, 2024, p. 24).

Se o imperialismo conferiu aos colonizadores o direito de dissecar, estudar, dominar e anexar os mundos e os hábitos dos outros, a prática fotográfica, fruto desta mesma lógica, teria conferido aos fotógrafos, na visão da autora, precisamente o mesmo. A busca pela captura de experiências exóticas seria, pois, um traço primordial da tradição fotográfica, o que explicaria o anseio pelo registro do horror tão comum no meio fotojornalístico. Nesse sentido, os traços de denúncia e protesto defendidos por aqueles que integram o fotojornalismo adquirem um caráter dúbio no que tange à própria natureza da prática fotográfica e da organização histórica da

⁵ Regime diferencial, neste caso, refere-se ao conceito de “governo diferencial”, utilizado por Azoulay para definir o sistema imperialista posto em prática durante as colonizações. Para a autora, um governo diferencial seria aquele que se pauta no princípio diferencial, determinando ontologias específicas e dicotomizando indivíduos a partir de uma distribuição de funções. Sendo assim, ela compreende como elemento intrínseco ao imperialismo a “distribuição de posições de sujeito, por exemplo: o cidadão, o súdito, o indígena, o não-cidadão, o escravo, o trabalhador ilegal, o infiltrado etc.” (Azoulay, 2024, p. 56), algo que seria reproduzido, anos depois, com o advento da fotografia, sobretudo na vertente da fotografia colonial.

fotografia de guerra. Se pensarmos estas obras como peças de arte, teremos que assumir a exploração do sofrimento alheio, inserido numa lógica colonialista, como um pré-requisito para a construção de uma artisticidade, o que implicaria na admissão da espetacularização da violência em prol de uma arte ambigualmente delatora.

As comunicadoras sociais brasileiras Andréa Cruz, Maria José Mata e Isabel Simões-Ferreira (2013) também refletem sobre os problemas que envolvem as dimensões artísticas do fotojornalismo, centrando-se no próprio concurso *World Press Photo*. Em primeira instância, elas apontam o texto do escritor norte-americano Joseph Campbell (1991), que contém falas de Aidan Sullivan, líder do júri do concurso no ano de 2012, ressaltando que o estímulo emocional é um dos fatores decisivos para a premiação das obras vencedoras, o que sugere a aplicação de uma análise de cunho estético e visual na apuração das fotografias concorrentes. As autoras também mencionam a fala de Adriann Monshouwer, secretária do júri do concurso por 12 anos, que afirma que as composições premiadas são escolhidas a partir de valores artísticos e jornalísticos. Novamente, o caráter artístico surge como um elemento crucial à condecoração das peças, o que suscita a discussão levantada anteriormente. A transformação do sofrimento alheio num objeto artístico é, nos sentidos práticos e filosóficos, um ato válido na construção de uma narrativa de protesto?

Os elementos técnicos também são vistos como condicionantes estéticos na indústria fotojornalística. Fatores como enquadramento, iluminação, contraste e composição são levados em conta na premiação de fotos e na seleção daquelas que estamparão as primeiras páginas dos jornais. Isso significa que a própria técnica fotográfica imputa à sua prática uma artisticidade específica, que irá ditar se aquela obra é bela e atraente ou não. Logo, a união entre a barbárie registrada e a técnica aplicada é o que produz o espetáculo visual a ser consumido, tornando o fotojornalismo uma espécie de vanguarda artística do horror. Sendo assim, a denúncia que permeia estas obras pode até existir, mas sempre mediada por fatores exógenos à violência registrada e à agência mobilizadora que deveriam evocar, o que também torna questionável o seu verdadeiro impacto político e a sua natureza de protesto.

Imagens de horror: as relações entre arte e protesto.

A fotografia vencedora do *World Press Photo* em 2024, na categoria “Foto de Imprensa Mundial do Ano” foi a de Mohammed Salem, fotojornalista palestino. A obra retrata Inas Abu

Maamar, de 36 anos, agachada no chão com sua sobrinha Saly, de apenas 5 anos, morta em seus braços. Elas estavam no necrotério do Hospital Nasser, na Faixa de Gaza, onde diversos civis estavam à procura de entes desaparecidos após bombardeios de Israel. A fotografia foi produzida no dia 17 de outubro de 2023, dez dias após o ataque do Hamas ao Estado de Israel, em Khan Yunis, uma cidade ao sul da Faixa, local onde muitos refugiavam-se após o início da guerra.



Figura 1: Salem, Mohammed. Uma mulher palestina abraça o corpo de sua sobrinha. Khan Yunis, Gaza, 2024.

Categoria: Foto de Imprensa Mundial do Ano. World Press Photo: Photo Contest. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2024/Mohammed-Salem-POY/1>. Acesso em: 08 de junho de 2025.

Sob encomenda da agência britânica *Reuters*, Salem foi ao hospital em busca de informações sobre a situação dos palestinos após os ataques sofridos. Lá, ele encontrou Inas chorando, segurando inconsolável a sua sobrinha morta. Segundo a *BBC News Brasil*⁶, a casa em que vivia Saly com seus pais havia sido fortemente atingida pela artilharia israelense. Ainda de acordo com a *BBC*, Saly, a irmã, a mãe e mais membros da família foram mortos.

Radicado na Faixa de Gaza, Mohammed Salem trabalha para a *Reuters* desde 2003. Seu objetivo principal é usar do fotojornalismo para documentar os conflitos entre israelenses e palestinos, embora tenha se empenhado em outras questões globais ao longo de sua carreira. De acordo com o *The Washington Times*⁷, Salem descreveu sua fotografia como capaz de sintetizar o

⁶ A trágica história por trás da Imagem do Ano do World Press Photo 2024. *BBC News Brasil* [online], 19 de abril de 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cn0r1ljw4vro>. Acesso em: 08 de junho de 2025.

⁷ Adamson, Thomas. Reuters photographer wins World Press Photo of the Year with poignant shot from Gaza. *The Washington Times* [online], publicado em 18 de abril de 2024. Disponível em:

que ocorria em Gaza, sendo um registro poderoso, embora triste. Fiona Shields, presidente do júri global do concurso *World Press Photo* e chefe de fotografia do *The Guardian*, afirmou que a obra de Salem é “[...] incrivelmente comovente de se ver e, ao mesmo tempo, um argumento a favor da paz, o que é extremamente poderoso quando a paz às vezes pode parecer uma fantasia improvável” (Adamson, 2024, tradução própria)⁸.

A obra de Salem suscita questionamentos sobre a dimensão de protesto que obras do tipo podem ou não adotar. Não questiono a possibilidade de mobilizações políticas emergirem a partir da circulação de imagens do tipo, mas reflito sobre os verdadeiros impactos que tais obras produzem na condição dos indivíduos que são fotografados e expostos mundo afora. Em suma, aplicando as análises de Azoulay à fotografia em questão, percebo a reprodução de uma dicotomização social entre o indivíduo fotografado e o fotógrafo. Isto não se resume à obra de Salem — muito menos representa um ataque ao seu trabalho —, mas relaciona-se com uma tradição comum ao fotojornalismo de apropriar-se de precariedades — em maioria representadas por indivíduos de um terceiro mundo, como as populações do Oriente Médio e do continente africano — para explicitar temas como a miséria ou a violência de guerra. Sendo assim, a conscientização que poderá ser evocada de trabalhos desse feitio apresenta-se mediada por uma sensação de pena, e não de insatisfação, sentimento este que apenas reforça o lugar de “vítima do subdesenvolvimento” que os atores enquadrados ocupam numa lógica orientalista e diferencial. Neste caso, os obturadores seguem, pois, segmentando indivíduos, escancarando o abismo entre o espectador e a vítima, o que talvez implique numa busca, por parte de uma burguesia hegemônica, pelo confronto com a dor causada por sua própria condição sistemática. Este confronto, todavia, se modela numa espécie de consumo acrítico, sem causar indagações sobre a natureza das violações enquadradas, evocando, talvez, uma simples comoção de fachada.

A filósofa e ensaísta estadunidense Susan Sontag pondera sobre tal questão.

O limite do conhecimento fotográfico do mundo é que, conquanto possa incitar a consciência, jamais conseguirá ser um conhecimento ético ou político. O conhecimento adquirido por meio de fotos será sempre um tipo de sentimentalismo, seja ele cínico ou humanista. Há de ser um conhecimento barateado — uma aparência de conhecimento, uma aparência de sabedoria;

<https://www.washingtontimes.com/news/2024/apr/18/reuters-photographer-mohammed-salem-wins-world-pre/>.

Acesso em: 12 de junho de 2025.

⁸ No original, “It is incredibly moving to view and at the same time an argument for peace, which is extremely powerful when peace can sometimes feel like an unlikely fantasy”.

assim como o ato de tirar fotos é uma aparência de apropriação, uma aparência de estupro. (Sontag, 2022, p. 34).

À proporção que os habitantes dos submundos discrepantes são expulsos de seus territórios restritos — banidos como indecorosos, uma inconveniência pública, obscenos ou apenas não lucrativos —, eles passam cada vez mais a infiltrar-se conscientemente como um tema artístico, adquirindo certa legitimidade difusa e uma proximidade metafórica que produz mais distância ainda.” (Sontag, 2022, p. 56)

Para a autora, a operação das câmeras implica numa associação entre o submundo do fotografado, a ser explorado, e o ímpeto pelo confronto simbólico, por parte do fotógrafo e do observador, o que, além de aproximar suas análises das teorias de Azoulay, reforça a fragilidade da conscientização política que causam tais obras. Ademais, Sontag afirma que o frequente consumo de imagens de violência na contemporaneidade banalizou o choque produzido por seus horrores, o que torna comum a contemplação da precariedade alheia e reduz significativamente a capacidade de se promover mudanças no *status quo* de quem é fotografado. Em diálogo com uma cultura visual particularmente ocidental — esta que deu origem à indústria fotojornalística e que apropria-se de elementos intrínsecos ao imperialismo europeu —, a produção fotográfica de guerra banaliza a violência ao transformá-la num estatuto comum à realidade do terceiro mundo, o que implica numa inércia política em relação aos horrores que registra.

O comunicador social Leandro Lage também discorre sobre os desafios para se produzir esforços políticos que verdadeiramente atuem em prol das vítimas fotografadas. Em sua visão, as imagens são capazes de restituir humanidade a indivíduos desumanizados pelas ontologias operantes em sua realidade sistemática, contestando lógicas dominantes e expondo situações de deploração que normalmente são negadas pelos poderes vigentes. Contudo, o autor se questiona se esta restituição é suficiente para promover uma subversão ontológica prática, que ultrapasse o âmbito teórico e reverbere na política. O percurso das fotografias de violência deve, em sua crença, superar o campo da manifestação visual de uma humanidade negada, tornando a subversão apresentada uma característica que se desligue do utopismo. É crucial, portanto, que as imagens rompam ativamente com os “[...] enquadramentos hegemônicos de determinados acontecimentos, permitindo a indignação, mais do que a estupefação, e estimulando o posicionamento de autoridades, bem como o debate público em torno das condições de precariedade retratadas” (Lage, 2019, p. 39).

A filósofa estadunidense Judith Butler (2020) pondera sobre as dicotomias hierárquicas promovidas pelas forças dominantes — no caso de sua análise, o Estado soberano —, estas que, em minha visão, são estampadas pelo colonialismo da fotografia de guerra. Formulando a teoria dos enquadramentos, Butler postula que o poder do Estado segmenta a sociedade civil entre indivíduos cujas vidas são apreendidas e protegidas pelo aparelho estatal e indivíduos cujas vidas sequer são reconhecidas como úteis e precárias, sendo vistas como não-vidas. No campo fotojornalístico, tal dicotomização resplandece na própria dinâmica colonialista exposta por Azoulay, mas também na exploração midiática das vulnerabilidades a serem registradas. Adequando tais pensamentos à linha de raciocínio que aqui desenvolvo, tendo a crer que as fotografias de guerra mais endossam essas divisões do que se opõem à sua existência. Logo, o sofrimento alheio, ao invés de causar verdadeira comoção, suscita uma conformação aos moldes já internalizados pela sociedade em sua dinâmica organizacional, o que também dificulta o surgimento de mobilizações efetivas que promovam a alteração deste cenário. Na prática, as imagens de horror parecem ser largadas ao campo da arte contemplativa, deixando de ocupar a natureza de protesto que outrora pareciam adotar.

Códigos linguísticos visualmente expressos: a cultura visual do Ocidente e sua relação com a iconografia do sofrimento.

Ao se tratando da relação entre as obras célebres do fotojornalismo e a cultura visual do Ocidente, creio que tais peças explicitam códigos sociais amplamente difundidos na visualidade hegemônica do mundo ocidental, esta que encontra-se em forte diálogo com a iconografia do martírio e do luto insuflada pela teologia cristã. Aplicando os conceitos de Santiago Jr., Burke e Rancière a este contexto, podemos postular que elementos visuais em diálogo com a cultura visual majoritária dos espectadores, a do Ocidente⁹, estabelecem uma linguagem própria da fotografia de guerra — ou seja, uma imagem não-visual —, capaz de transmitir sentidos específicos aos seus consumidores e lhes gerar sentimentos empáticos e comoventes, mesmo que sem efetiva agência política, como defende Sontag. O que proponho é que a estética do

⁹ Afirmo isto tendo como base a circulação majoritária de fotografias de guerra na imprensa ocidental, não apenas por conta do culto às imagens tão comum no Ocidente — tópico que será explorado mais adiante neste artigo —, como também devido às nacionalidades das agências que costumam financiar estas produções, em sua maioria norte-americanas e europeias.

sofrimento foi historicamente internalizada na visualidade ocidental através da massiva disseminação da iconografia cristã, tendo em vista a hegemonia do cristianismo no Ocidente, criando um contraponto entre os emblemas visuais arraigados à memória cultural ocidental e a visualidade do mundo não-ocidental, mundo este que serve de palco para as produções fotojornalísticas. Tal confronto desperta uma busca inconsciente, por parte de quem fotografa e de quem observa, por códigos linguísticos visualmente expressos nas obras, o que implica um padrão visual comumente imputado às obras do fotojornalismo, como a presença de mães sofredoras ou de crianças miseráveis. Isto evidencia características próprias da mentalidade ocidental, que costuma sacralizar as figuras de mães e crianças numa alegoria intuitiva do que representam Maria e Jesus em sua cosmovisão.

Segundo a filósofa franco-argelina Marie-José Mondzain (2016), desde a chamada revolução cristã, com a apropriação das imagens na manutenção de sua teologia e de sua dominação, o culto às imagens tornou-se uma faceta primordial das sociedades cristianizadas, tanto europeias quanto americanas. Com a disseminação hegemônica de pinturas e esculturas que adotavam uma iconografia do luto e do marítimo no Ocidente, as ordens cristãs, em particular a Igreja Católica, foram capazes de incrustar, através de uma visualidade própria e bem definida, mensagens e dogmas no inconsciente coletivo ocidental. Houve, pois, a criação de um laço sentimental e memorial entre estas imagens e o mundo ocidental, criando indivíduos que buscam, por meio dos elementos visíveis, compreender suas próprias emoções e o mundo que lhes cerca, estabelecendo códigos visuais que transmitem noções específicas dentro de um contexto próprio. Ultrapassando questões de fé, essa prática atinge, na visão da autora, os dispositivos de disseminação de sentidos nas sociedades ocidentais, que passaram a depender, historicamente, de aparatos visuais para consolidarem-se amplamente.

Transpondo este conceito ao tópico em debate neste trabalho, identifico elementos comuns à iconografia cristã em muitas das obras premiadas pelo concurso *World Press Photo*, como a própria fotografia de Mohammed Salem. Em muitas das obras, mães em luto aparecem sofrendo pela perda de seus filhos, numa retórica que alude à perda de Maria quando morre Jesus. Em diversas pinturas e esculturas clássicas da arte europeia, o luto de Maria foi representado, tornando-se um paradigma visual na história da arte do Ocidente. Seguindo a mesma lógica, as fotografias de guerra adotaram, historicamente, uma retórica similar, pondo em cheque a

comoção gerada pelas obras, uma vez que os sentimentos suscitados remontam a uma memória culturalmente arraigada ao inconsciente desses espectadores.

Em entrevista ao artista visual francês Pascal Convert¹⁰, Christian Caujolle, presidente do júri técnico do *World Press Photo* em 1991, reforça que o nascimento da fotografia provém da cultura pictórica, em evidente relação com clássicas obras da arte europeia. Para ele, a estética e a visualidade clássicas formularam as bases do que se entenderia posteriormente como prática fotográfica, atrelando, no caso do fotojornalismo, tais elementos ao seu escopo elementar. Vigorosamente influenciada pelo Renascimento europeu, a cultura pictorialista tornou a visualidade cristã algo primordial ao que se entendia como uma fotografia bela, não à toa as inspirações dos primeiros fotógrafos vanguardistas nas célebres pinturas europeias para estudar elementos como enquadramento, contraste, foco etc. Caujolle reconhece, portanto, que o fotojornalismo de guerra adotou tais características em seu ofício, atuando como uma indústria que se apropria de uma visualidade emblemática constantemente referenciada à cultura cristã.

Está muito presente [as relações entre as fotografias de guerra e as pinturas cristãs], acho que vem de algo bastante antigo que existe na pintura desde o Renascimento. Os pintores pintam cenas religiosas por encomenda da Igreja e também pintam cenas de batalha por ordem de príncipes e reis, nas próprias dependências da Igreja. A estética fotográfica mal começou a ser inventada e é uma estética que emerge da pintura. [...]. Não se trata de uma crítica, mas de uma constatação de que a fotografia é muito jovem e é difícil romper com a referência centenária do modelo pictórico. (Convert & Caujolle, 2003, tradução própria)¹¹.

O jornalista brasileiro Leão Serva também identifica na prática fotográfica uma origem pictórica, associando a presença de ícones e emblemas da arte clássica nos registros de guerra ao conceito de *Pathosformel*, cunhado pelo historiador da arte alemão Aby Warburg. Em sua visão, “[...] a fotografia de guerra sempre bebeu na fonte da pintura, que lhe é anterior, e absorveu, entre outros elementos, os gestos da arte pagã que Warburg apontou em obras do Renascimento.

¹⁰ Convert, Pascal; Caujolle, Christian. Entretien avec Christian Caujolle. Site Pascal Convert [online], 2003. Disponível em: http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/entretien_Christian_Caujolle.html. Acesso em: 18 de junho de 2025.

¹¹ No original, “Elle est très présente, je pense que cela vient d’une chose assez ancienne qui existe dans la peinture dès la Renaissance. Les peintres peignent sur commandes de l’Eglise des scènes religieuses et peignent aussi sur commandes de princes et de rois des scènes de batailles et cela, dans le lieu même de l’Eglise. L’esthétique photographique a à peine commencé à s’inventer et c’est une esthétique qui se dégage de la peinture. Même si il n’est pas pictorialiste, Cartier-Bresson compose avec des règles basées sur la peinture et sur le dessin, avec le nombre d’or, etc.... Ce n’est pas un reproche, mais une constatation du fait que la photographie est toute jeune et qu’il est difficile de se détacher de la référence de plusieurs siècles du modèle pictural.”

Podemos detectar *Pathosformeln* desde os primeiros fotogramas de guerra.” (Serva, 2020, p. 27). Em suma, *Pathosformeln* seriam fórmulas da emoção, emblemas visuais capazes de relacionar-se afetivamente com indivíduos que compartilham de uma memória cultural. A partir de uma energia mnemônica, tais elementos ressurgem periodicamente nas artes, sendo evocados intuitivamente pelos seus produtores e estabelecendo um diálogo visual-memorial com os espectadores a partir de seu arcabouço memorial, este que pauta suas noções e percepções visuais¹².

Torna-se evidente, portanto, que a iconografia cristã arraigou à visualidade ocidental elementos típicos de uma teologia específica, fazendo com que, historicamente, a prática fotográfica, oriunda do pictorialismo clássico, adotasse códigos visuais expressos nessas obras, o que impacta diretamente no tipo de produção valorizado na indústria fotojornalística. As premiações do *World Press Photo* emergem como um produto desta relação, explicitando a preferência por imagens que registram o horror de um modo esteticamente atrelado a emblemas oriundos da iconografia cristã.

Abaixo, reúno alguns exemplos para ilustrar os meus apontamentos e tornar mais factível a concatenação das ideias até aqui defendidas. Com exceção da primeira obra, todas são fotografias vencedoras da categoria principal do *World Press Photo*.

¹² O conceito warburguiano é de extrema complexidade, e requisitaria laudas e mais laudas para ser abordado com as devidas ênfase e profundidade. Sendo assim, optei por uma síntese que desse conta de digerir, grosso modo, as discussões que Warburg e a posteridade intelectual que o seguiu propuseram. Para saber mais sobre, consultar Erll, Astrid, 2011, op. cit.; Didi-Huberman, Georges. Campo e veículo dos movimentos sobreviventes: a *Pathosformel*. In: _____. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 167-176; Ginzburg, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. Mitos, emblemas, sinais. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 41-93; Lissovsky, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?. Pará: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 9, n. 2, 2014, p. 305-322; Warburg, Aby. El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005 & _____. Histórias de fantasma para gente grande. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.



Figura 2: Bronstein, Paula. *As vítimas silenciosas de uma guerra esquecida*. Cabul, Afeganistão, 2016. Categoria: Vida Cotidiana. World Press Photo: Photo Contest. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2017/paula-bronstein/1>. Acesso em 21 de junho de 2025.



Figura 3: Aranda, Samuel. *Fatima al-Qaws embala seu filho Zayed (18), que está sofrendo os efeitos do gás lacrimogêneo após participar de uma manifestação de rua*. Sanaa, Iêmen, 2011. Categoria: Foto de Imprensa Mundial do Ano. World Press Photo: Photo Contest. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2012/samuel-aranda/1>. Acesso em 21 de junho de 2025.



Figura 4: ZAOURAR, Hocine. *Mulher de luto após o massacre de Bentalha*. Bentalha, Argélia, 1997. Categoria: Foto de Imprensa Mundial do Ano. World Press Photo: Photo Contest. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/1998/hocine/1>. Acesso em 21 de junho de 2025.



Figura 5: MÉRILLON, Georges. *Velório fúnebre no Kosovo sobre o corpo de Nasimi Elshani, morto durante uma manifestação pela independência do Kosovo*. Nagafç, Kosovo, 1990. Categoria: Foto de Imprensa Mundial do Ano. World Press Photo: Photo Contest. Disponível em:

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/1991/georges-merillon-sn/1>. Acesso em: 21 de junho de 2025.



Figura 6: BOZDEMIR, Mustafa. *Kezban Özer encontra seus cinco filhos que foram enterrados vivos depois que um terremoto de magnitude 7,1 atingiu sua aldeia. Koyunoren, Turquia, 1984. Categoria: Foto de Imprensa Mundial do Ano. World Press Photo: Photo Contest. Disponível em: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/1984/mustafa-bozdemir/1>. Acesso em: 21 de junho de 2024.*

Evidentemente, fotografias contendo distintas composições também foram premiadas pelo concurso ao longo dos anos, não necessariamente enquadrando mães em luto¹³. A seleção que promovi foi feita à luz do recorte temático da discussão que aqui mobilizo. É interessante constatar que a representação dessas mães e de suas dores é realizada sob uma marcação visual tradicionalmente cristã, adotando emblemas imagéticos comuns à iconografia ocidental. Não é como se a dor de uma mãe ou a presença de um véu sobre a cabeça fossem elementos exclusivos da arte ocidental, mas esta forma representacional específica demarca uma clara relação, percebida por inúmeros intelectuais do gênero, entre as fotografias que retratam cenas do tipo e

¹³ Vale ressaltar que a presença de crianças em sofrimento também se faz presente com significativa frequência no acervo de premiações do concurso, algo que também encaro como uma expressão da incidência da visualidade cristã ocidental no fazer fotográfico de guerra, uma vez que a sacralização da figura infantil relaciona-se com a recorrente aparição do menino Jesus na arte ocidental.

as clássicas obras da Pietà¹⁴ — as fotografias das figuras 3, 4 e 5 foram apelidadas pela imprensa como *A Pietà Árabe*, *A Madona de Bentalha* e *A Pietà de Kosovo*, respectivamente, o que corrobora esse entendimento¹⁵. Tais emblemas poderiam ser interpretados, seguindo a lógica warburguiana, como *Pathosformeln* comuns à arte visual do Ocidente, já que possuem um sentido afetivo específico atribuído ao seu escopo, estabelecendo relações com seus espectadores e ativando recordações incrustadas em sua memória histórica e cultural. Ao confrontar essas peças, o público ocidental pode recorrer, inconscientemente, a um acervo memorial historicamente consolidado em seu grupo social, associando, talvez, as mães e os filhos enquadrados ao que representam Maria e Jesus em seu imaginário, nutrindo por eles uma espécie de empatia condicionada. Meu questionamento reside exatamente em tal ponto: podemos considerar isto como uma ação efetiva oriunda de uma suposta arte de protesto? Tal empatia parte de uma indignação genuína ou de uma inconsciência coletiva evocada por meio de atributos artísticos? E quais os impactos de tal afetividade visual na agenda política internacional?

Conclusão.

Se Santiago Jr. considera as imagens e a maneira como elas são interpretadas e disseminadas como indícios que permitem esmiuçar culturas visuais historicamente constituídas, ecoando historiograficamente na forma de teorias investigativas que ajudam a conjecturar sobre as práticas sociais vigentes em seu período de produção e postulando o seu caráter sócio-histórico inerente, Burke as assume como vozes de um passado latente que explicita códigos morais, visuais e sociais oriundos de mentalidades específicas de um período, permitindo e alimentando o fazer historiográfico especulativo. Os dois se complementam

¹⁴ Para fins de consulta e visualização das relações visuais entre as fotografias selecionadas e as obras que menciono, conferir, como exemplos, as seguintes peças: Bellini, Giovanni. Lamentação de Cristo. 1515-1520. Veneza: Academia de Veneza; Botticelli, Sandro. Lamentação sobre o Cristo Morto. 1490-1495. Milão: Museu Poldi Pezzoli; Buonarroti, Michelangelo. Pietà. 1499. Vaticano: Basílica de São Pedro; Caravaggio. O sepultamento de Cristo ou A deposição de Cristo. 1603-1604. Roma: Pinacoteca Vaticana; Correggio, Antonio da. Lamentação de Cristo. 1522. Parma: Galeria Nacional de Parma; Dyck, Anthony van. Lamentação sobre o Cristo Morto. 1629. Madrid: Museu Nacional do Prado; El Grego. Pietà. 1571-1576. Filadélfia: Museu de Arte da Filadélfia; Rubens, Peter Paul. A lamentação sobre o Cristo Morto. 1602. Viena: Museu de História da Arte de Viena; Sanzio, Raffaello. O transporte de Cristo ao Sepulcro ou Deposição. 1507. Roma: Galeria Borghese & Tintoretto. Lamentação sobre o Cristo Morto. 1560. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo.

¹⁵ Para atestar este fato, conferir: Clévenot, Dominique; Hanrot, Juliette. Fabrique d'une icône: La Madone de Bentalha: entretien avec Juliette Hanrot. *Écrire l'histoire*, n. 9, 2012, p. 111-118; Cruz, Andreia; Mata, Maria José; Simões-Ferreira, Isabel, 2013, *op. cit.* & Didi-Huberman, Georges. Imagem, evento, duração. Belo Horizonte: PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 5, n. 9, 2015, p. 14-27.

teoricamente ao evocarem das imagens um estatuto próprio, capaz de transmitir ideias e sentidos que se relacionam linguística e memorialmente com seus espectadores e traçando um lastro epistemológico que auxilia historiadores e demais intelectuais a compreenderem dinâmicas sócio-históricas diversas.

Nesse sentido, as fotografias aqui analisadas podem ser contempladas numa semântica comum, remetente à visualidade ocidental que pautou, ao longo da história, a produção fotográfica de guerra. Tal vertente artística apresenta-se, pois, mediada por elementos intrínsecos a um modo de ver e consumir que se atrela à iconografia particular do cristianismo, esta que serviu de base, como aponta Mondzain, à consolidação da cultura visual do Ocidente. Por conseguinte, como apontam Caujolle e Serva, a incidência de uma emblemática cristianizada nas obras célebres do fotojornalismo exemplifica a maneira como, a partir de tais imagens, é possível refletir sobre os valores e aspectos visuais associados ao Ocidente, tornando factíveis as aplicações metodológicas explicitadas na primeira seção do artigo.

Por fim, a dimensão de protesto que tais obras adotam permite questionamentos teórico-filosóficos no que tange aos seus verdadeiros ecos políticos nas agendas públicas internacionais, uma vez que parecem mais espetacularizar o sofrimento alheio em prol de uma indústria imagética que fascina-se pelo horror e obtém sucesso através do diálogo que estabelece com uma cultura visual hegemônica do que provocar conscientizações de real pertinência à política mundial. A maneira como a violência desses registros foi banalizada pelo olhar ocidental também implica numa reconsideração filosófica sobre as relações entre arte e protesto nessas obras, levando-nos a questionar a natureza de denúncia que comumente adotam os discursos de seus realizadores.

Lista de figuras.

Figura 1: Salem, Mohammed. *Uma mulher palestina abraça o corpo de sua sobrinha*. Khan Yunis, Gaza, 2024. Categoria: Foto de Imprensa Mundial do Ano. World Press Photo: Photo Contest..... 11

Figura 2: Bronstein, Paula. *As vítimas silenciosas de uma guerra esquecida*. Cabul, Afeganistão, 2016. Categoria: Vida Cotidiana. World Press Photo: Photo Contest..... 17

Figura 3: Aranda, Samuel. *Fatima al-Qaws embala seu filho Zayed (18), que está sofrendo os efeitos do gás lacrimogêneo após participar de uma manifestação de rua*. Sanaa,

Iêmen, 2011. Categoria: Foto de Imprensa Mundial do Ano. World Press Photo: Photo Contest..... 18

Figura 4: ZAOURAR, Hocine. *Mulher de luto após o massacre de Bentalha*. Bentalha, Argélia, 1997. Categoria: Foto de Imprensa Mundial do Ano. World Press Photo: Photo Contest..... 18

Figura 5: MÉRILLON, Georges. *Velório fúnebre no Kosovo sobre o corpo de Nasimi Elshani, morto durante uma manifestação pela independência do Kosovo*. Nagafc, Kosovo, 1990. Categoria: Foto de Imprensa Mundial do Ano. World Press Photo: Photo Contest... 18

Figura 6: BOZDEMIR, Mustafa. *Kezban Özer encontra seus cinco filhos que foram enterrados vivos depois que um terremoto de magnitude 7,1 atingiu sua aldeia*. Koyunoren, Turquia, 1984. Categoria: Foto de Imprensa Mundial do Ano. World Press Photo: Photo Contest..... 19

Fontes.

Bellini, Giovanni. *Lamentação de Cristo*. 1515-1520. Veneza: Academia de Veneza; Botticelli, Sandro. *Lamentação sobre o Cristo Morto*. 1490-1495. Milão: Museu Poldi Pezzoli.

Buonarroti, Michelangelo. *Pietà*. 1499. Vaticano: Basílica de São Pedro.

Caravaggio. *O sepultamento de Cristo* ou *A deposição de Cristo*. 1603-1604. Roma: Pinacoteca Vaticana.

Correggio, Antonio da. *Lamentação de Cristo*. 1522. Parma: Galeria Nacional de Parma.

Dyck, Anthony van. *Lamentação sobre o Cristo Morto*. 1629. Madrid: Museu Nacional do Prado.

El Grego. *Pietà*. 1571-1576. Filadélfia: Museu de Arte da Filadélfia.

Rubens, Peter Paul. *A lamentação sobre o Cristo Morto*. 1602. Viena: Museu de [História da Arte](#) de Viena.

Sanzio, Raffaello. *O transporte de Cristo ao Sepulcro* ou *Deposição*. 1507. Roma: Galeria Borghese.

Tintoretto. *Lamentação sobre o Cristo Morto*. 1560. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo.

Referências Bibliográficas.

A trágica história por trás da Imagem do Ano do World Press Photo 2024. BBC News Brasil [online], 19 de abril de 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cn0r1ljw4vro>. Acesso em: 08 de junho de 2025.

Adamson, Thomas. *Reuters photographer wins World Press Photo of the Year with poignant shot from Gaza.* The Washington Times [online], publicado em 18 de abril de 2024. Disponível em: <https://www.washingtontimes.com/news/2024/apr/18/reuters-photographer-mohammed-salem-wins-world-pre/>. Acesso em: 12 de junho de 2025.

Assmann, Jan. O que é a “memória cultural?”. In: _____. *Religion and Cultural Memory*. Califórnia: Stanford University Press, 2006, p. 87-116.

Azoulay, Ariella Aïsha. *Desaprendendo as origens da fotografia.* São Paulo: Revista ZUM [online], 19 out. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/>. Acesso em: 13 de junho de 2025.

_____. *História potencial: desaprendendo o imperialismo.* São Paulo: Ubu Editora, 2024.

Biondi, Angie. *O que ainda nos mostram as fotografias de vítimas em conflitos bélicos.* Sorocaba: Triade: comunicação, cultura e mídia, v. 11, n. 24, 2023, p. 2-14.

Burke, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica.* São Paulo: Editora Unesp, 2017.

Butler, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

Campbell, Joseph. *The power of myth.* New York: Anchors, 1991.

Convert, Pascal; Caujolle, Christian. *Entretien avec Christian Caujolle.* Site Pascal Convert [online], 2003. Disponível em: http://www.pascalconvert.fr/histoire/pieta_du_kosovo/entretien_Christian_Caujolle.html. Acesso em: 18 de junho de 2025.

Costa, Thiago. *Registros do inominável: representações do trágico na fotografia contemporânea.* Petrolina-PE: Dramaturgia em foco, v. 1, n. 2, 2017, p. 119-136.

Clévenot, Dominique; Hanrot, Juliette. *Fabrique d’une icône: La Madone de Bentalha: entretien avec Juliette Hanrot.* Écrire l’histoire, n. 9, 2012, p. 111-118.

Cruz, Andreia; Mata, Maria José; Simões-Ferreira, Isabel. *Pietà Árabe: O contributo discursivo do World Press Photo (2012) para a estetização da informação*. 8º SOPCOM: Comunicação Global, Cultura e Tecnologia, 2013, p. 26-32.

Didi-Huberman, Georges. Campo e veículo dos movimentos sobreviventes: a Pathosformel. In: _____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 167-176.

_____. *Imagem, evento, duração*. Belo Horizonte: PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 5, n. 9, 2015, p. 14-27.

Dubois, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus Editora, 2020.

Erl, Astrid. The invention of Cultural Memory: a short history of memory studies. In: _____. *Memory in Culture*. Londres: Palgrave Macmillan London, 2011, p. 13-37.

Ginzburg, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In.: _____. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 41-93

Halbwachs, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

Lage, Leandro R. *Imagens e a regulação da comoção: vulnerabilidade e testemunho*. Pará: Fronteiras - Estudos Midiáticos, v. 21, n. 2, 2019, p. 33-43.

Lisovsky, Mauricio. *A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?*. Pará: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 9, n. 2, 2014, p. 305-322.

Mondzain, Marie-José. *A imagem pode matar?*. Lisboa: Passagens, 2017.

_____. *Hoje, o que ver e o que mostrar frente ao terror? Reflexões acerca da criação e da difusão das imagens relacionadas ao terror, ao gozo e à morte*. Belo Horizonte: Devires, v. 13, n. 1, 2016, p. 16-33.

Rancière, Jacques. A imagem intolerável. In: _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 83-102.

Santiago Júnior, Francisco. *Dimensões historiográficas da virada visual ou o que pode fazer o historiador quando faz histórias com imagens?*. Florianópolis: Tempo e Argumento, v. 11, n. 28, 2019, p. 402-444.

Serva, Leão. *A fórmula da emoção na fotografia de guerra*. São Paulo: Edições Sesc, 2020.

Sontag, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

_____. *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

O retrato de uma revolução dispersa e acelerada

SCHOELLER, Pierre (direção). **A Revolução em Paris** [filme].
França: StudioCanal / Archipel 35, 2018. Duração: 121 min.

Thiago Labarba

O título original da película francesa é *Un peuple et son roi*. Em português brasileiro, a tradução é *Revolução em Paris*, enquanto em português lusitano: *Uma Nação, Um Rei*. As denominações equivalentes da obra dirigida por Pierre Schoeller, quando analisadas em conjunto, elucidam a proposta do longa: retratar a Revolução Francesa, desde 14 de julho de 1789 até o regicídio de 1793, sob a perspectiva dos populares. Nesse ínterim, foram representados momentos históricos como: o primeiro contato com os raios solares que perdiam espaço para a Bastilha, simbolizando a liberdade vindoura; a Marcha das Mulheres; a primeira reunião da Assembleia Nacional Legislativa; a fundação da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão; o Massacre do Campo de Marte; a Jornada de 10 de agosto de 1792; a primeira reunião da Convenção Nacional; o outono de 1792; e a condenação de Luís XVI (Laurent Lafitte). Ademais, o filme apresenta a participação de figuras proeminentes do período histórico, como Robespierre (Louis Garrel), Danton (Vincent Deniard), Desmoulins (Etienne Beydon), Marat (Denis Lavant), Luís Filipe II (Gérald Cesbron) e Saint-Just (Niels Schneider). Não obstante, a interação entre os títulos reforça a posição disso tudo em segundo plano, quando comparados à agência popular.

A narrativa em *Un peuple et son roi* concentra-se fundamentalmente na construção da consciência política ativa dos populares Basile (Gaspard Ulliel), Françoise (Adèle Haenel) e seus respectivos círculos sociais no decorrer da Revolução de 1789. Em desacordo com a proposta, Schoeller superestima a perspectiva do povo ao dedicar tempo excessivo de tela a subtramas inconvenientes aos eventos de 1789 e insuficiente a explicações pertinentes, ou ao desenvolvimento de personagens políticos cruciais. Embora a intenção de lutar pela memória dos populares franceses, que, segundo Soboul (1989), compunham mais de 90% da população total, seja evidente, é inconcebível que seu encadeamento ocorra à custa da falta de base histórica. O resultado final, um retrato de uma revolução dispersa e acelerada, parece ser um efeito da pretensão de abordar tudo, mas sem convicção. Ou seja, um longa que buscou

retratar o povo na revolução, mas frequentemente flertou com a abordagem paralela desses elementos.

Por um lado, destacam-se a caracterização da penúria, as cenas da Tomada das Tulherias, as discussões políticas entre os populares e o encontro, durante um pesadelo, de Luís XVI com Luís XIV (Louis-Do de Lencquesaing), Luís XI (Serge Merlin) e Henrique IV (Patrick Préjean). Além disso, sublinha-se com fervor a relação das canções populares da revolução com trechos do filme, como a adoção dos excertos vinculado a um momento de frenesi do povo francês.

Ah, ça ira, ça ira, ça ira (Ah, tudo dará certo, tudo dará certo, tudo dará certo) / Les aristocrates, on les pendra (Os aristocratas, nós os enforcaremos) / Voilà trois cents ans qu'ils nous promettent (Faz trezentos anos que eles nos prometem) / Qu'on va nous accorder du pain (Que vão nos conceder pão) / Voilà trois cents ans qu'ils donnent des fêtes (Faz trezentos anos que eles dão festas) / Et qu'ils entretiennent des catins (E que eles entretêm cortesãs) / Voilà trois cents ans qu'on nous écrase (Faz trezentos anos que somos esmagados) / Assez de mensonges et de phrases (Basta de mentiras e de frases) / On ne veut plus mourir de faim (Não queremos mais morrer de fome)

Em contrapartida, e em articulação com as pontuações negativas sintéticas já mencionadas, dedico este espaço a uma análise detida dos aspectos desfavoráveis da obra. Em primeiro lugar, a representação política da revolução constitui um dos pontos mais frágeis. O filme, dirigido por Pierre, aborda em baixíssimo volume as categorias presentes, recorrendo insuficientemente sobre Jacobinos, Brissotinos e Sans-Culottes. A abordagem adotada constrói uma burguesia monolítica e estática, que negligencia as disputas inerentes às nuances do Terceiro Estado. Adicionalmente, enquanto Soboul (Id.) e a historiografia dominante do tema atestam que, sobretudo, o ódio aos privilégios e aos ricos forjou a unidade de todo o *Tiers État* contra a aristocracia, Schoeller direciona as energias políticas da plebe estritamente para a imagem do rei. Ainda sobre a deficiente elaboração das dinâmicas políticas, retomo ao esvaziamento da agência dos principais nomes. Robespierre aparece em menos de cinco cenas, sendo uma parte não correspondente às expectativas. Danton em duas. La Fayette, embora referido, sequer é representado. Paralelamente a isso, outra grave infração consistiu no rebaixamento histórico do fio condutor econômico da revolução burguesa de 1789.

Embora o assunto seja abordado em duas cenas – uma exibindo uma morte por inanição de um recém-nascido e outra com mulheres que denunciavam a condição pauperizada exemplificada por seus estômagos forrados de pedra –, aponto aqui a falta de dimensionamento desta. Tal aspecto limita-se a essas duas cenas, ao passo que Soboul vê “nas flutuações econômicas e demográficas” as geradoras de tensão (p.26).

Em suma, o balanço de *Revolução em Paris* revela-se desfavorável tanto sob a perspectiva do entretenimento quanto da acurácia histórica. Apesar de cenas pontuais e da caracterização se destacarem como pontos positivos, a obra padece de uma inconsistência em sua própria proposta. Os 121 minutos da produção não transcorrem rapidamente em virtude da qualidade intrínseca do filme, mas sim pela percepção de que se articulam duas narrativas distintas em uma só: a da Revolução e a dos populares inseridos nela. A interligação entre ambas as perspectivas carece de uma execução satisfatória. Embora a proposta seja pertinente, inclusive do ponto de vista historiográfico – uma vez que Soboul (Ibid.) ressalta o papel das massas na manutenção da energia revolucionária e o êxito burguês atrelado à carga crescente de atribuições à plebe – sua implementação a invalida. Ademais, é imperativo enfatizar que a obra em nenhum momento promete uma inflexão positiva, haja vista que os acertos são esporádicos e isolados, enquanto as deficiências persistem do início ao fim. Para potenciais espectadores, um conhecimento prévio da matéria é imprescindível, dado que Pierre não se dedica a oferecer explicações exaustivas. Para aqueles familiarizados com a historiografia dominante da Revolução, o impacto e o desconforto são inevitáveis, pois o filme apresenta um panorama de uma revolução confusa e precipitada. Além de imprecisões históricas, é possível tecer críticas em termos técnicos, abrangendo não apenas o roteiro, mas também o ritmo da película e até mesmo a atuação e a seleção do elenco, com alguns atores apresentando uma semelhança física tão ínfima que podem, inclusive, desagradar aos cinéfilos mais exigentes.

Referência bibliográfica:

Soboul, Albert. **A Revolução Francesa**. Rio de Janeiro, Bertrand, 1989.

