

# TODAS AS ARTES

.....  
**REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA**  
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 8, N. 1, Jan.-Abr. 2025  
ISSN 2184-38052

# **PALCOS EM DISPUTA. O PALCO DA IMAGINAÇÃO. O PALCO DOS CONFLITOS. O PALCO DAS RESISTÊNCIAS**

## **STAGES IN CONTESTATION. THE STAGE OF IMAGINATION. THE STAGE OF CONFLICT. THE STAGE OF RESISTANCE**

### **DES SCÈNES EN CONFLIT. LA SCÈNE DE L'IMAGINATION. LA SCÈNE DES CONFLITS. LA SCÈNE DES RÉSISTANCES.**

**PALCOS EN DISPUTA. EL PALCOS DE LA IMAGINACIÓN. EL PALCOS DE LOS CONFLICTOS. EL PALCOS DE LAS RESISTENCIAS**

**Paula Guerra**

Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, CITCEM, CEGOT, Dinâmia'CET, Griffith Centre for Cultural Research, Porto, Portugal

O ano era 1809 e Portugal estava sob a ameaça das invasões francesas. Nesse período de incerteza e de medo, imaginamos que o campo artístico (como um todo) funcionasse como muito mais do que um mero espaço recreativo da burguesia. As salas – imaginamos - apesar de serem proficuamente vigiadas e reinadas pela censura e vigilância, albergavam as expectativas do público, na medida em que se encenavam peças que inflamavam o sentimento patriótico e transformavam a representação dramática num instrumento de resistência política. Este foi o mote imaginativo para estabelecermos um paralelismo com o tema deste volume da Revista Todas as Artes, nomeadamente os palcos.

A escolha dos palcos como eixos condutores, resultou de um recuar a um aparelho sociológico e estético que é capaz de articular práticas artísticas, contextos históricos e dinâmicas contemporâneas de poder. Desde a perspetiva dramaturgica de Goffman (2023), até à conceção do espaço público como lugar de aparecimento em Arendt (2022), o palco surge como uma estrutura fundamental da experiência e vivência social (Guerra, 2025). Na arte, o palco designa simultaneamente o espaço da encenação, da visibilidade e do conflito, permitindo pensar os modos como imagens, corpos, narrativas e performances se tornam politicamente eficazes. Portanto, o palco revela ser um conceito transversal que patenteia as condições de quem pode aparecer, falar e ser reconhecido.

Resgatando este exercício imaginativo, consignamos que, em dois séculos, os palcos se multiplicaram, ou seja, já não se concentram apenas em edifícios artístico-culturais, mas estendem-se às galerias, às ruas, aos média, às plataformas digitais e similarmente aos corpos. A lógica de atuação, contudo, permanece inquietantemente semelhante. A arte e a criação artística continuam a ser um lugar onde se negociam sentidos, se disputam narrativas e se tornam visíveis as tensões sociais do seu tempo (Fetter, 2017; Tavares, 2000).

Este volume 8 número 1 da Revista Todas as Artes parte dessa constatação para interrogar o papel da criação artística dentro de um contexto marcado pela saturação de imagens, pela estetização da vida quotidiana e pela transformação da cultura num dos principais campos de produção simbólica do capitalismo contemporâneo. Se, como propôs Debord (2012), o espetáculo é uma relação social que é mediada por imagens, então importa perguntar: *quem é que controla os palcos do visível, isto é, os palcos da vida quotidiana? De que forma é que a arte pode ainda operar como um espaço crítico dentro de uma sociedade do entretenimento?*

Desta feita, a metáfora do palco oferece aqui uma chave de leitura transversal, na justa medida em que o palco é o lugar da exposição, mas também da encenação, da visibilidade, mas igualmente da ocultação. Como nos lembra Goffman (2023), a vida social organiza-se segundo lógicas dramáticas, nas quais os sujeitos desempenham papéis, constroem fachadas e gerem impressões. A arte, ao tornar explícita essa teatralidade, revela os mecanismos que estruturam o poder simbólico e abre possibilidades de contestação. Asseveramos que o palco não é apenas o local onde algo acontece. Mais, o palco assume-se relevante enquanto dispositivo que organiza a atenção social que regula aquilo que é (ou pode ser) visível e invisível e, nesse sentido, define também – dada a sua posição física e abstrata – uma espécie de hierarquias de poder. Se pensarmos em campos artísticos diversos, tais como o teatro clássico até às plataformas digitais contemporâneas, verificamos que é esse mesmo palco – ou noção dele – que define quem pode falar, quem pode ser visto e sob que condições. Aliás, atentemos apenas ao caso específico dos *influencers*. Tal como observa Crary (2001), os regimes de atenção são histórica, física e digitalmente construídos, apesar de esta última opção ser mais recente e um produto da globalização, do capitalismo e das tecnologias. Então, ver não é um ato natural, mas antes uma prática social que é moldada por tecnologias, instituições e também por expectativas culturais.

Na contemporaneidade, o palco deixa de ser exclusivamente teatral e expande-se ainda para o espaço público. A rua, o parlamento, os museus, o ecrã de cinema e o *feed* das redes sociais funcionam como palcos que concorrem entre si por plateias, onde se disputa um galardão de visibilidade, ainda que simbólica. Arendt (2022), a este respeito, sublinhou que a esfera pública existe precisamente enquanto um espaço de aparecimento, ou seja, existir politicamente é aparecer diante dos outros e ser visto. Logo, aquilo que o capitalismo cultural faz é capturar essa necessidade de aparecer e submetê-la a lógicas de mercado, transformando a visibilidade – real e simbólica – num recurso escasso e altamente valorizado. Neste sentido, o palco não é neutro. Ele é uma exímia tecnologia de poder, no sentido foucaultiano, porque produz efeitos reais, dado que possui a capacidade de legitimar discursos, naturalizar hierarquias e marginalizar tudo aquilo que permanece fora do ato cénico. A arte crítica, ou o ativismo, ao intervir sobre o palco, seja ocupando-o ou desmontando-o, traz luz a essas operações invisíveis do poder (Gutiérrez-Rubí, 2021).

Recuperando a nossa referência inicial à sociologia, cotejámos que todos os palcos pressupõem bastidores. Goffman (2023) mostrou-nos como é que a vida social se estrutura a partir da separação entre aquilo que é apresentado publicamente e o que permanece oculto, sendo que essa distinção não é apenas ao nível das interações, mas também profundamente política. Outrossim, os bastidores são o lugar onde se escondem as condições materiais da produção, a violência estrutural, o trabalho invisível e os corpos descartáveis.

Se o palco é um espaço de visibilidade, o corpo é simultaneamente ator e cenário. Concomitantemente, as teorias feministas e pós-coloniais demonstraram já por inúmeras vezes como certos corpos são sistematicamente expostos, enquanto outros são silenciados ou tornados invisíveis. Mulvey (2013) mostrou-nos como o cinema clássico organiza o olhar em torno do desejo masculino e Fanon (2015) analisou como é que o corpo racializado é colocado em cena como objeto de projeção colonial. Então, dizer que o corpo é um palco, significa reconhecer que ele é um lugar onde se inscrevem relações de poder, uma vez que o corpo feminino, o corpo racializado, os corpos dissidentes tornam-se superfícies simbólicas sobre as quais a sociedade projeta fantasias, medos e normas. Simultaneamente, são também esses corpos que, ao recusarem determinados papéis, introduzem ruturas naquela que é a encenação dominante. As práticas artísticas contemporâneas transformam o corpo num palco de resistência, ao assumir a palavra, a presença e a autoria, esses corpos deixam de ser figurantes para se tornarem agentes ativos da encenação. Como sugere hooks (1992), ocupar o espaço da representação é um gesto político fundamental para os sujeitos historicamente marginalizados. Na sociedade do entretenimento, o palco deixa também de ter limites espaciais claros, visto que as plataformas digitais operam como palcos contínuos, onde a distinção entre público e privado se dissolve (Guerra, 2022).

Note-se que a lógica da performance invade o quotidiano: trabalhar, amar, protestar e até sofrer tornam-se atos potencialmente exibíveis. Fisher (2022) descreveu este fenómeno como o realismo capitalista, isto é, a impossibilidade de imaginar uma vida fora da lógica da visibilidade e da mercantilização. Neste contexto, acreditamos que a arte enfrenta um paradoxo. Por um lado, beneficia da ampliação dos palcos e da democratização dos meios de produção simbólica, mas por outro lado, corre o risco de ser absorvida pela lógica do espetáculo que pretende criticar. É aqui que a noção de ativismo ganha relevância também, pois as práticas artísticas que recusam a neutralização do conflito, utilizam uma noção de palco expandido para perturbar o fluxo normalizado das imagens (Guerra, 2024).

Pensar o palco não é apenas descrevê-lo, mas também imaginar formas de o desmontar num local e montar noutra, ou até de o desmontar totalmente, como uma peça que está em exibição há demasiado tempo e perde o interesse. Algumas práticas artísticas contemporâneas recusam o palco tradicional e optam por dispositivos horizontais, participativos ou efémeros. Falámos de instalações imersivas, performances *site-specific* e até de intervenções urbanas que deslocam o espectador de uma posição passiva para uma condição de envolvimento crítico. Esta desmontagem do palco está intimamente ligada às perspetivas decoloniais, que questionam os cânones eurocêntricos da arte e as suas instituições legitimadoras. Mignolo (2011), a este respeito, propõe a necessidade de desobedecer não apenas aos conteúdos coloniais, mas sobretudo aos mecanismos coloniais de produção e exposição do conhecimento. A arte, neste sentido, cria espaços temporários onde outras formas de estar e de criar podem ser experimentadas. O palco deixa então de ser apenas lugar de encenação e transforma-se em laboratório social.

Com efeito, os trabalhos que compõem este Volume 8 Número 1 comunicam em larga escala com estas noções que aqui apresentamos e discutimos. O volume abre com o artigo “A transformação do olhar: estética decolonial na arte contemporânea brasileira e portuguesa”, de Victor Tuon Murari, que interroga o próprio palco institucional da arte a partir de uma perspetiva decolonial. A partir de uma análise das práticas artísticas no Brasil e em Portugal, o autor mostra como a estética pode funcionar como um gesto de desobediência epistémica, sendo que o palco museológico e historiográfico surge como um espaço de disputa simbólica, onde se confrontam memórias coloniais, sensibilidades silenciadas e a possibilidade de futuros mais inclusivos.

Em “Imagem e palavra: rastreando as bordas da criação”, Monica Toledo Silva propõe uma reflexão sobre o processo criativo entendido como performance do corpo no tempo e no espaço. Articulando práticas literárias e videográficas, o artigo desloca o palco da obra para o próprio ato de criação, concebido como sendo um acontecimento relacional, cujo corpo emerge como palco sensível onde imagem, palavra e vivência se entrelaçam, ampliando a noção de criação para além das fronteiras disciplinares tradicionais.

No artigo “Reivindicar o poder: autodefesa e vulnerabilidade em Gentileschi e Bourgeois” de Francisca Sousa, patenteia-se o corpo feminino enquanto palco histórico da violência patriarcal e, concomitantemente, espaço de resistência estética. Através da análise da obra de Artemisia Gentileschi e Louise Bourgeois, o texto evidencia como a arte transforma a vulnerabilidade numa força política, deslocando a mulher da posição de objeto para a de sujeito ativo.

Na obra designada “De mulher-objeto a rapper-sujeito: o lugar da mulher no rap português”, Rafaela Enes de Miranda analisa o rap enquanto palco sonoro e simbólico de disputa de género, na medida em que, a partir do estudo de canções populares, o artigo demonstra como as mulheres rappers desafiam narrativas misóginas dominantes e reclamam visibilidade, autoria e poder discursivo num campo historicamente masculinizado. O palco musical surge como espaço de ativismo, onde mercado, identidade e resistência se cruzam de forma tensa e produtiva.

O artigo “A execução do Imperador Maximiliano (1868–69) de Manet em perspetiva ecrástica”, de Fabiane C. Magalhães Machado e Niura A. L. Ribeiro, abordam a pintura de Édouard Manet como um palco visual onde se encena a violência de Estado e se problematiza a construção da memória histórica. A análise ecrástica evidencia os modos como a obra, influenciada pela fotografia e pelo jornalismo, rompe com a teatralidade heroica da pintura histórica tradicional, criando uma cena ambígua que interpela o olhar do espectador e revela as tensões entre arte, política e representação.

Em “‘Inflamando o ardor bélico’: o teatro em Lisboa durante as invasões francesas (1808–1810)”, João Victor Ribeiro Pires analisa o teatro como palco privilegiado da esfera pública num contexto de ocupação militar e crise de soberania. Através de fontes da imprensa e da documentação policial, o autor demonstra como os espetáculos teatrais funcionaram como instrumentos de difusão ideológica e resistência simbólica à presença napoleónica. O palco teatral surge aqui como campo de batalha cultural, onde se disputaram narrativas patrióticas, afetos coletivos e formas de pertença nacional.

Encerrando a secção dos artigos, afigura-se o texto “Temor da idade adulta: drama de ontem e de hoje”, de Silvia Regina dos Santos Coelho, Candido Alberto Gomes e Ivar César Oliveira de Vasconcelos. Neste texto, os autores revisitam o mito de Peter Pan como palco simbólico da dificuldade contemporânea em assumir a adultez. A partir da análise da obra audiovisual *Finding Neverland*, o artigo articula mito, demografia e educação para compreender o prolongamento da adolescência como fenómeno social. A infância prolongada surge como uma performance identitária incentivada pela sociedade do entretenimento, onde crescer se torna um papel cada vez mais problemático.

Na secção de recensões, “Empowering Aesthetics: Contemporary Art from Post-Socialist Central Europe” de Lais Rabello de Andrade, estuda a obra de Denisa Tomková a partir da noção de estética como empoderamento político, sendo que a recensão destaca práticas artísticas que operam no entre-lugar da arte e ativismo, criando palcos alternativos de visibilidade para sujeitos e comunidades marginalizadas. A estética é pensada como resistência quotidiana, capaz de reconfigurar o sensível e confrontar estruturas de violência simbólica. A recensão “A nova fotografia: responsabilidade na comunicação visual”, de Márcia F. S. Gonçalves, propõe uma leitura crítica da fotografia enquanto palco de produção de verdade e sentido. Ao discutir a obra de Frank Webster, o texto evidencia os modos como a imagem fotográfica, longe de ser neutra, participa ativamente na construção de narrativas políticas e culturais. O palco mediático da fotografia surge, assim, como espaço de poder, responsabilidade e disputa simbólica, particularmente relevante num mundo saturado de imagens.

Porto, novembro de 2025.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arendt, H. (2022). *The human condition*. University of Chicago press.
- Crary, J. (2001). *Suspensions of perception: Attention, spectacle, and modern culture*. mit Press.
- Debord, G. (2012). *Society of the spectacle*. Bread and Circuses Publishing.
- Fanon, F. (2015). *Peau noire, masques blancs*. Média Diffusion.
- Fetter, B. (2017). *O poder das narrativas na legitimação e valoração da arte contemporânea*. VA. Sistema das artes visuais no Brasil.
- Fisher, M. (2022). *Capitalist realism: Is there no alternative?*. John Hunt Publishing.
- Goffman, E. (2023). The presentation of self in everyday life. In W. Longhofer & D. Winchester (Eds). *Social theory re-wired* (pp. 450-459). Routledge.
- Guerra, P. (2025). Migrations, arts, and bodies: the Silhouette in multiple shadows of Rubiane Maia. *Frontiers in Sociology*, 10:1694064. DOI 10.3389/fsoc.2025.1694064
- Guerra, P. (2024). Max Weber played the piano more than a hundred years ago: Contributions for a contemporary revisiting of Weber’s sociology (of music). *Intersections. East European Journal of Society and Politics*, 9(3), 44-60.
- Guerra, P. (2022). *Sul, Sertão e Flores: uma propedêutica necessária para compreender as manifestações artísticas contemporâneas do Sul Global*. *Anos 90*, 29, 1-15.
- Gutiérrez-Rubí, A. (2021). *Artivismo: El poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política y el activismo*. Editorial UOC.

hooks, b. (1992). *Yearning: Race, gender, and cultural politics*. South End Press.

Mignolo, W. D. (2011). *The darker side of Western modernity: Global futures, decolonial options*. Duke University Press.

Mulvey, L. (2013). Visual pleasure and narrative cinema. In M. Merck (Ed), *The Sexual Subject* (pp. 22-34). Routledge.

Tavares, A. M. D. S. A. (2000). *Armadilhas Para os Sentidos: Uma experiência no espaço-tempo da arte* (Tese de Doutoramento). Universidade de São Paulo.

## **Paula Guerra.**

Professora Associada de Sociologia da Faculdade de Letras e Investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Professora Adjunta no Griffith Center for Social and Cultural Studies na Austrália. Investigadora colaboradora no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território e no DINÂMIA'CET-IUL-Centre for Socioeconomic Change and Territorial Studies, Portugal. Cofundadora e editora-chefe (com Andy Bennett) do Journal da SAGE: DIY, Alternative Culture & Society. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID:0000-0003-2377-8045.

## **Citação:**

Guerra, P. (2025). Palcos em disputa. O palco da imaginação. O palco dos conflitos. O palco das resistências. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(1), pp. 2-7 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n1a1>



