

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





CASAS TÍPICAS DE SANTANA - MADEIRA

São um dos mais destacados ex-libris do concelho de Santana. Mas tornaram-se, com o tempo, muito mais do que isso. As casas típicas de Santana são, atualmente, um dos cartões de visita do arquipélago da Madeira e um dos seus ícones mais identificativos. Estas casas de formato triangular são feitas de madeira, um material barato e abundante neste local, que ajuda a equilibrar a temperatura no interior. Além disso, a famosa cobertura de colmo era uma outra forma de aproveitar o cultivo de cereais, como o trigo e o centeio. A inclinação dos telhados garantia a impermeabilidade da habitação, permitindo a drenagem da água da chuva.

TRADITIONAL HOUSES OF SANTANA - MADEIRA

They are among the most distinctive landmarks of the municipality of Santana. Yet, over time, they have become much more than that. The traditional houses of Santana are now one of Madeira's best-known attractions and among the island's most recognisable icons. These triangular-shaped houses are built of wood — a cheap and abundant material in the area — which helps to regulate the interior temperature. In addition, the famous thatched roofs were a clever way to make use of locally grown cereals such as wheat and rye. The steep pitch of the roofs ensured the dwellings remained watertight, allowing rainwater to drain easily.

EQUIPA EDITORIAL

DIREÇÃO

Paula Guerra, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal

Júlia Almeida de Mello, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

Ana Oliveira, Dinâmia/CET, Portugal • Cornelia Eckert, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil • Gerciane Oliveira, Universidade Federal do Ceará, Brasil • Glaucia Villas Bôas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil • Glória Diógenes, Universidade Federal do Ceará, Brasil • Kadma Marques Rodrigues, Universidade Estadual do Ceará, Brasil • Paula Abreu, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal • Sabrina Parracho Sant'Anna, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil • Sofia Sousa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

CONSELHO EDITORIAL

Alfonso Montuori, Transformative Inquiry Department, California Institute of Integral Studies, Estados Unidos da América • Ana Rosas Mantecón, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México • Antoine Hennion, École Mines ParisTech, Centre de Sociologie de l'Innovation, França • Armando Malheiro, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Arturo Rodríguez Morató, Universitat de Barcelona, Espanha • Augusto Santos Silva, Faculdade de Economia e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • Carles Feixa, Universitat Pompeu Fabra, Espanha • Claudia Fontineles, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Constance Devereaux, LEAP Institute for the Arts, Colorado State University,

Estados Unidos da América • Diana Crane, University of Pennsylvania, Estados Unidos da América • Edwar Castelo Branco, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Erik Hitters, Department of Media and Communication, Erasmus University of Rotterdam, Países Baixos • Howard S. Becker, University of California, Santa Barbara Faculty, Estados Unidos da América (In memoriam) • Irllys Barreira, Universidade Federal do Ceará, Brasil • João Teixeira Lopes, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal • José Luís Casanova, Instituto Universitário de Lisboa (Iscte), CIES – Centro de Investigação e Estudos em Sociologia, Portugal • José Machado Pais, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Portugal • Lilia Moritz Schwartz, Universidade de São Paulo, Brasil • Marcelo Ridenti, Universidade de Campinas, Brasil • Marcelo Sousa Neto, Universidade Estadual do Piauí, Brasil • Maria Antonietta Trasforini, Università degli Studi di Ferrara, Itália • Maria Hirvi-Ijäs, Foundation of Cultural Policy Research Cupore, Finlândia • Maria Lucia Bueno, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Marie Buscatto, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, França • Olga Magano, Universidade Aberta, Portugal • Pedro Costa, Iscte-Instituto Universitário de Lisboa e Dinâmia/CET, Portugal • Renata Zago, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Ricardo Campos, FCSH-UNL e CICS.NOVA, Portugal • Roberta Shapiro, EHESS – École des hautes études en sciences sociales, França • Sacha Kagan, Center for World Music, University of Hildesheim, Alemanha • Sari Karttunen, Finnish Foundation for Cultural Policy Research, Finlândia • Sergio Miceli, Universidade de São Paulo, Brasil • Shara Jane Adad, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Tia DeNora, Department of Sociology, Philosophy and Anthropology, University of Exeter, Reino Unido • Tom Artiss, University of Cambridge, Reino Unido • Victoria D. Alexander, Goldsmiths, University of London, Reino Unido • Volker Kirchberg, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University Lüneburg, Alemanha • Will Straw, Department of Art History and Communications Studies, McGill University, Canadá

EDITORES EXECUTIVOS

Amanda Mazzone, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Portugal, • Carlos Mota, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Jovani Dala Bernardina, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil • Julio Eduardo Alvarenga, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Lais Rabello de Andrade, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal • Lúcia Liberato Evangelista, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Mariana Selas, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Rui Saraiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Sofia Sousa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

ASSISTENTES EDITORIAIS

Jovani Dala Bernardina, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil • Rui Saraiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

COMPOSIÇÃO, ARTWORK E DESIGN

Esgar Acelerado, Ilustrador, Portugal • Rui Saraiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

EDITORA E LOCAL DE EDIÇÃO

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Via Panorâmica, s/n,
4150-564 — Porto, PORTUGAL

APOIO

Reitoria da Universidade do Porto. Caixa Geral de Depósitos

CONTACTOS

WEBSITES

<http://ojs.letras.up.pt/index.php/taa>
<http://todasartes.pt>

CONTACTO PRINCIPAL

Email: todasartes.journal@gmail.com

CONTACTO PARA SUPORTE TÉCNICO

ENDEREÇO POSTAL

Faculdade de Letras da Universidade do Porto Prof. Paula Guerra, Torre B, Cacifo 200 Via Panorâmica, s/n 4150-564 — Porto, PORTUGAL
Email: todasartes.journal@gmail.com



DOI



ISSN 2184-3805

9 772184 380001 >

TODO O CONTEÚDO DESTA REVISTA, EXCETO ONDE ESTÁ IDENTIFICADO, ESTÁ LICENCIADO SOB UMA CREATIVE COMMONS LICENSE



EDITORIAL TEAM

DIRECTION

Paula Guerra, Faculty of Arts and Humanities and Institute of Sociology, University of Porto, Portugal

Júlia Almeida de Mello, Federal University of Espírito Santo, Brazil

EDITORIAL COMMITTEE

Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Portugal • Cornelia Eckert, Federal University of Rio Grande do Sul, Brazil • Gerciane Oliveira, Federal University of Ceará, Brazil • Glaucia Villas Bôas, Graduate Programme in Sociology and Anthropology, Federal University of Rio de Janeiro, Brazil • Glória Diógenes, Federal University of Ceará, Brazil • Kadma Marques Rodrigues, State University of Ceará, Brazil • Paula Abreu, Faculty of Economics, University of Coimbra, Centre for Social Studies, Portugal • Sabrina Parracho Sant'Anna, Federal Rural University of Rio de Janeiro, Brazil • Sofia Sousa, Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, Portugal

EDITORIAL BOARD

Alfonso Montuori, Transformative Inquiry Department, California Institute of Integral Studies, United States of America • Ana Rosas Mantecón, Autonomous Metropolitan University, Iztapalapa Campus, Mexico • Antoine Hennion, Mines ParisTech, Centre for the Sociology of Innovation, France • Armando Malheiro, Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, Portugal • Arturo Rodríguez Morató, University of Barcelona, Spain • Augusto Santos Silva, Faculty of Economics and Institute of Sociology, University of Porto, Portugal • Carles Feixa, Pompeu Fabra University, Spain • Claudia Fontineles, Federal University of Piauí, Brazil • Constance Devereaux, LEAP Institute for the Arts, Colorado State University, United States of America

Diana Crane, University of Pennsylvania, United States of America • Edwar Castelo Branco, Federal University of Piauí, Brazil • Erik Hitters, Department of Media and Communication, Erasmus University Rotterdam, the Netherlands • Howard S. Becker, University of California, Santa Barbara, United States of America (*in memoriam*) • Irllys Barreira, Federal University of Ceará, Brazil • João Teixeira Lopes, Faculty of Arts and Humanities and Institute of Sociology, University of Porto, Portugal • José Luís Casanova, University Institute of Lisbon (Iscte), CIES – Centre for Research and Studies in Sociology, Portugal • José Machado Pais, Institute of Social Sciences, University of Lisbon, Portugal • Lilia Moritz Schwartz, University of São Paulo, Brazil • Marcelo Ridenti, University of Campinas, Brazil • Marcelo Sousa Neto, State University of Piauí, Brazil • Maria Antonietta Trasforini, University of Ferrara, Italy • Maria Hirvi-Ijäs, Foundation for Cultural Policy Research (Cupore), Finland • Maria Lucia Bueno, Federal University of Juiz de Fora, Brazil • Marie Buscatto, University Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France • Olga Magano, Open University of Portugal, Portugal • Pedro Costa, Iscte – University Institute of Lisbon and Dinâmia'CET, Portugal • Renata Zago, Federal University of Juiz de Fora, Brazil • Ricardo Campos, NOVA School of Social Sciences and Humanities (FCSH-NOVA) and CICS.NOVA, Portugal • Roberta Shapiro, EHESS – School for Advanced Studies in the Social Sciences, France • Sacha Kagan, Center for World Music, University of Hildesheim, Germany • Sari Karttunen, Finnish Foundation for Cultural Policy Research, Finland • Sergio Miceli, University of São Paulo, Brazil • Shara Jane Adad, Federal University of Piauí, Brazil • Tia DeNora, Department of Sociology, Philosophy and Anthropology, University of Exeter, United Kingdom • Tom Artiss, University of Cambridge, United Kingdom • Victoria D. Alexander, Goldsmiths, University of London, United Kingdom • Volker Kirchberg, Institute of Sociology and Cultural Organisation, Leuphana University of Lüneburg, Germany • Will Straw, Department of Art History and Communication Studies, McGill University, Canada

EXECUTIVE EDITORS

Amanda Mazzoni, Federal University of Juiz de Fora, Brazil • Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Portugal • Carlos Mota, Federal University of Piauí, Brazil • Jovani Dala Bernardina, Federal University of Espírito Santo, Brazil • Julio Eduardo Alvarenga, Federal University of Piauí, Brazil • Lais Rabello de Andrade, Faculty of Fine Arts, University of Porto, Portugal • Lúcia Liberato Evangelista, Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, Portugal • Mariana Selas, Library of the Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, Portugal • Rui Saraiva, Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, Portugal • Sofia Sousa, Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, Portugal

EDITORIAL ASSISTANTS

Jovani Dala Bernardina, Federal University of Espírito Santo, Brazil • Rui Saraiva, Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, Portugal

COMPOSITION, ARTWORK AND DESIGN

Esgar Acelerado, Illustrator, Portugal • Rui Saraiva, Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, Portugal

PUBLISHER AND PLACE OF PUBLICATION

Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto Via Panorâmica, s/n, 4150-564 — Porto, PORTUGAL

SUPPORT

Rectory of the University of Porto. Santander University.

CONTACTS

WEBSITES

<http://ojs.lettras.up.pt/index.php/taa>

<http://todasartes.pt>

MAIN CONTACT

Email: todasartes.journal@gmail.com

TECHNICAL SUPPORT CONTACT

POSTAL ADDRESS

Faculdade de Letras da Universidade do Porto Prof. Paula Guerra, Torre B, Cacifo 200 Via Panorâmica, s/n 4150-564 — Porto, PORTUGAL

Email: todasartes.journal@gmail.com



TODO O CONTEÚDO DESTA REVISTA, EXCETO ONDE ESTÁ IDENTIFICADO, ESTÁ LICENCIADO SOB UMA CREATIVE COMMONS LICENSE



PARECERISTAS

Amanda Mazzoni, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Portugal • Carlos Mota, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Claudia Fontineles, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Cornelia Eckert, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil • Edwar Castelo Branco, Universidade Federal do Piauí, Brasil • José Luís Casanova, Instituto Universitário de Lisboa – Iscte, Portugal • Júlia Almeida de Mello, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil • Julio Eduardo Alvarenga, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Lais Rabello de Andrade, i2ADS, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal • Lúcia Liberato Evangelista, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Marcelo Sousa Neto, Universidade Estadual do Piauí, Brasil • Maria Antonietta Trasforini, Università degli Studi di Ferrara, Itália • Olga Magano, Universidade Aberta, Portugal • Paula Abreu, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais, Portugal • Pedro Costa, Iscte – Instituto Universitário de Lisboa e Dinâmia'CET, Portugal • Renata Zago, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil • Rui Saraiva, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Sacha Kagan, Center for World Music, University of Hildesheim, Alemanha • Shara Jane Adad, Universidade Federal do Piauí, Brasil • Sofia Sousa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal • Will Straw, Department of Art History and Communications Studies, McGill University, Canadá

REVIEWERS

Amanda Mazzoni, Federal University of Juiz de Fora, Brazil • Ana Oliveira, Dinâmia'CET, Portugal • Carlos Mota, Federal University of Piauí, Brazil •

Claudia Fontineles, Federal University of Piauí, Brazil • Cornelia Eckert, Federal University of Rio Grande do Sul, Brazil • Edwar Castelo Branco, Federal University of Piauí, Brazil • José Luís Casanova, University Institute of Lisbon (Iscte), Portugal • Júlia Almeida de Mello, Federal University of Espírito Santo, Brazil • Julio Eduardo Alvarenga, Federal University of Piauí, Brazil • Lais Rabello de Andrade, i2ADS, Faculty of Fine Arts, University of Porto, Portugal • Lúcia Liberato Evangelista, Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, Portugal • Marcelo Sousa Neto, State University of Piauí, Brazil • Maria Antonietta Trasforini, University of Ferrara, Italy • Olga Magano, Open University of Portugal, Portugal • Paula Abreu, Faculty of Economics, University of Coimbra, Centre for Social Studies, Portugal • Pedro Costa, Iscte – University Institute of Lisbon and Dinâmia'CET, Portugal • Renata Zago, Federal University of Juiz de Fora, Brazil • Rui Saraiva, Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, Portugal • Sacha Kagan, Center for World Music, University of Hildesheim, Germany • Shara Jane Adad, Federal University of Piauí, Brazil • Sofia Sousa, Faculty of Arts and Humanities, University of Porto, Portugal • Will Straw, Department of Art History and Communication Studies, McGill University, Canada



SUMÁRIO

PALCOS EM DISPUTA. O PALCO DA IMAGINAÇÃO. O PALCO DOS CONFLITOS. O PALCO DAS RESISTÊNCIAS.....2

ARTIGOS.....10

A TRANSFORMAÇÃO DO OLHAR: ESTÉTICA DECOLONIAL NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA E PORTUGUESA.....12

IMAGEM E PALAVRA: RASTREANDO AS BORDAS DA CRIAÇÃO28

REIVINDICAR O PODER: AUTODEFESA E VULNERABILIDADE EM GENTILESCHI E BOURGEOIS..... 40

DE MULHER-OBJETO A RAPPER-SUJEITO: O LUGAR DA MULHER NO RAP PORTUGUÊS.....48

A EXECUÇÃO DO IMPERADOR MAXIMILIANO (1868-69) DE MANET EM PERSPECTIVA ECFRÁSTICA.....64

“INFLAMANDO O ARDOR BÉLICO”: O TEATRO EM LISBOA DURANTE AS INVASÕES FRANCESAS (1808-1810)82

TEMOR DA IDADE ADULTA: DRAMA DE ONTEM E DE HOJE.....104

RESENHA.....120

RESENHA DO LIVRO. ESTÉTICA E EMPODERAMENTO: ARTE CONTEMPORÂNEA DA EUROPA CENTRAL PÓS-SOCIALISTA.....122

RESENHA DE LIVRO. A NOVA FOTOGRAFIA: RESPONSABILIDADE NA COMUNICAÇÃO VISUAL.....130

SUMMARY

STAGES IN CONTESTATION. THE STAGE OF IMAGINATION.THE STAGE OF CONFLICT. THE STAGE OF RESISTANCE.....2

ARTICLES.....10

THE TRANSFORMATION OF THE GAZE: DECOLONIAL AESTHETICS IN CONTEMPORARY BRAZILIAN AND PORTUGUESE ART.....12

IMAGAGE AND WORD: TRACING THE EDGES OF CREATION.....28

TAKING BACK POWER: SELF DEFENSE AND VULNERABILITY IN GENTILESCHI AND BOURGEOIS.....40

FROM WOMAN-OBJECT TO SUBJECT-RAPPER: THE PLACE OF WOMEN IN PORTUGUESE RAP... 48

THE EXECUTION OF EMPEROR MAXIMILIAN (1868-69) BY MANET IN EKPHRASTIC PERSPECTIVE.....64

“INFLAMANDO O ARDOR BÉLICO”: THEATRE IN LISBON DURING THE FRENCH INVASIONS (1808-1810).....82

FEAR OF ADULTHOOD: DRAMA OF YESTERDAY AND TODAY.....104

BOOK REVIEWS.....120

BOOK REVIEW. EMPOWERING AESTHETICS: CONTEMPORARY ART FROM POST-SOCIALIST CENTRAL EUROPE.....122

BOOK REVIEW. THE NEW PHOTOGRAPHY: RESPONSIBILITY IN VISUAL COMMUNICATION.....130

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 RÉSTANCES.
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 dso 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 negoceiam 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 noutro, 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>





ARTIGOS



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

A TRANSFORMAÇÃO DO OLHAR: ESTÉTICA DECOLONIAL NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA E PORTUGUESA

THE TRANSFORMATION OF THE GAZE: DECOLONIAL AESTHETICS IN CONTEMPORARY BRAZILIAN AND PORTUGUESE ART

LA TRANSFORMATION DU REGARD: L'ESTHÉTIQUE DÉCOLONIALE DANS L'ART CONTEMPORAIN BRÉSILIEN ET PORTUGAIS

LA TRANSFORMACIÓN DE LA MIRADA: ESTÉTICA DECOLONIAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO Y PORTUGUÉS

Victor Tuon Murari

Universidade de São Paulo, Brasil

RESUMO: O artigo investiga como a estética decolonial transforma o campo da arte contemporânea brasileira e portuguesa, propondo novas narrativas que desafiam a hegemonia eurocêntrica e promovem a valorização de práticas artísticas marginalizadas. Baseado em referenciais teóricos como Aníbal Quijano e Walter Dignolo, o estudo analisa a descolonização do olhar, enfatizando a importância de resgatar sensibilidades e saberes silenciados. No Brasil, a produção artística destaca questões ligadas à diáspora africana, culturas indígenas e memória da escravidão. Em Portugal, as obras refletem criticamente sobre o legado colonial e suas implicações atuais. O artigo conclui que a estética decolonial não apenas revisita a história da arte, mas a ressignifica, apontando para futuros mais inclusivos no âmbito da criação, circulação e recepção artística.

Palavras-chave: estética decolonial, colonialidade, arte contemporânea, Brasil, Portugal.

ABSTRACT: The article examines how decolonial aesthetics transforms the field of contemporary Brazilian and Portuguese art by proposing new narratives that challenge Eurocentric hegemony and promote the valorisation of marginalized artistic practices. Grounded in theoretical frameworks such as those of Aníbal Quijano and Walter Dignolo, the study analyses the decolonization of the gaze, emphasizing the importance of recovering silenced sensibilities and knowledge. In Brazil, artistic production highlights issues related to the African diaspora, Indigenous cultures, and the memory of slavery. In Portugal, artworks critically reflect on the colonial legacy and its contemporary implications. The article concludes that decolonial aesthetics not only revisits art history but redefines it, pointing toward more inclusive futures in the creation, circulation, and reception of art.

Keywords: decolonial aesthetics, coloniality, contemporary art, Brazil, Portugal.

RÉSUMÉ: L'article examine comment l'esthétique décoloniale transforme le domaine de l'art contemporain brésilien et portugais en proposant de nouvelles narrations qui remettent en question l'hégémonie eurocentrique et favorisent la valorisation des pratiques artistiques marginalisées. S'appuyant sur des cadres théoriques tels que ceux d'Aníbal Quijano et Walter Mignolo, l'étude analyse la décolonisation du regard, en soulignant l'importance de récupérer les sensibilités et connaissances silencieuses. Au Brésil, la production artistique met en avant des questions liées à la diaspora africaine, aux cultures indigènes et à la mémoire de l'esclavage. Au Portugal, les œuvres réfléchissent de manière critique sur l'héritage colonial et ses implications contemporaines. L'article conclut que l'esthétique décoloniale ne se contente pas de revisiter l'histoire de l'art, mais la redéfinit, ouvrant la voie à des futurs plus inclusifs dans la création, la circulation et la réception de l'art.

Mots-clés: esthétique décoloniale, colonialité, art contemporain, Brésil, Portugal.

RESUMEN: El artículo examina cómo la estética decolonial transforma el campo del arte contemporáneo brasileño y portugués al proponer nuevas narrativas que desafían la hegemonía eurocéntrica y promueven la valoración de las prácticas artísticas marginadas. Basado en marcos teóricos como los de Aníbal Quijano y Walter Mignolo, el estudio analiza la descolonización de la mirada, destacando la importancia de recuperar sensibilidades y saberes silenciados. En Brasil, la producción artística resalta cuestiones relacionadas con la diáspora africana, las culturas indígenas y la memoria de la esclavitud. En Portugal, las obras reflexionan críticamente sobre el legado colonial y sus implicaciones contemporáneas. El artículo concluye que la estética decolonial no solo revisita la historia del arte, sino que la redefine, señalando hacia futuros más inclusivos en la creación, circulación y recepción del arte.

Palabras-clave: estética decolonial, colonialidad, arte contemporáneo, Brasil, Portugal.

1. Introdução

Ao problematizar a construção histórica dos cânones artísticos e a imposição de uma visão eurocêntrica sobre o belo, a estética decolonial oferece uma nova perspectiva sobre práticas artísticas contemporâneas. Ao desvelar as raízes epistemológicas da colonialidade do poder, essa perspectiva teórica promove uma reflexão sobre os processos de produção e recepção da arte, bem como sobre os papéis sociais atribuídos aos artistas. Este artigo, ao analisar as práticas artísticas contemporâneas no Brasil e em Portugal, busca compreender como a estética decolonial contribui para a descolonização dos saberes artísticos e para a construção de novas narrativas sobre a história da arte. A relação histórica entre Brasil e Portugal, atravessada pelo colonialismo, configura-se como um terreno fértil para a análise das implicações da estética decolonial no campo das artes. Enquanto o Brasil carrega em sua produção artística contemporânea a presença marcante de questões ligadas à diáspora africana, aos povos originários e às memórias da escravidão, Portugal, por sua vez, depara-se com a necessidade de confrontar criticamente seu passado colonial e as assimetrias que ainda dele derivam. Ambos os contextos revelam, por meio da arte, as dinâmicas de poder e resistência que permeiam as estruturas sociais, políticas e culturais herdadas da colonialidade.

O presente artigo está estruturado em três eixos principais. Na primeira seção, aborda-se o conceito de estética decolonial, ancorado nos aportes teóricos de autores como Aníbal Quijano, Walter Mignolo e Adolfo Albán Achinte. A segunda parte dedica-se à análise de manifestações artísticas contemporâneas no Brasil e em Portugal, destacando como obras específicas tensionam narrativas coloniais e se apresentam como alternativas críticas e criativas. Por fim, a terceira seção reflete sobre as implicações mais amplas dessa

abordagem para o campo da arte contemporânea, discutindo os desafios e as possibilidades de reconfiguração dos circuitos de produção e recepção artística. Este artigo não pretende esgotar a complexidade que envolve o campo da estética decolonial nem realizar uma análise exaustiva de toda a produção artística brasileira e portuguesa inserida nesse contexto. Antes, busca oferecer uma contribuição teórica que situe a estética decolonial como uma ferramenta analítica potente, apontando para novos horizontes de investigação e reflexão no campo da história da arte.

2. O conceito de estética decolonial

A estética decolonial fundamenta-se em um arcabouço teórico voltado ao desmantelamento das dinâmicas de poder herdadas da colonialidade, ao mesmo tempo em que propõe alternativas para o campo da arte e da estética. Essa abordagem apresenta-se como uma crítica radical à modernidade/colonialidade, conceito que evidencia a ligação intrínseca entre o projeto moderno e a exploração colonial. Enquanto a modernidade se apresenta como uma narrativa de progresso e universalidade, ela simultaneamente oculta a matriz de poder eurocêntrica que sustentou práticas de dominação e exclusão. No campo estético, essa lógica colonial foi responsável por consolidar cânones e hierarquias que silenciaram vozes e práticas artísticas não ocidentais.

Um dos pilares da estética decolonial é a descolonização do olhar, que busca romper com a perspectiva eurocêntrica na produção, apreciação e interpretação da arte. Dito de outra forma, a noção de arte universal é desafiada pela estética decolonial, principalmente no que diz respeito às categorias e os critérios estéticos que, historicamente, privilegiaram a produção artística ocidental em detrimento da diversidade de expressões culturais existentes no mundo. Essa descolonização do olhar exige um esforço crítico para reconhecer e valorizar práticas estéticas marginalizadas, resgatando-as como legítimas formas de expressão e resistência. Outro aspecto fundamental para a discussão sobre a estética decolonial é a valorização da *aesthesis* (Mignolo, 2010: 13), conceito que remete à experiência sensorial, aos afetos e à sensibilidade. Diferentemente da ênfase na racionalidade e na objetividade que caracteriza a estética ocidental, a *aesthesis* resgata a dimensão sensível da experiência artística como uma forma legítima de conhecimento. Ao liberar a *aesthesis* das amarras do eurocentrismo, a estética decolonial promove uma perspectiva mais inclusiva e plural, capaz de abarcar a riqueza das sensibilidades e expressões artísticas oriundas de diferentes contextos culturais.

Nesse sentido, a estética decolonial reconhece a arte como um instrumento poderoso na descolonização do saber e do ser. Obras produzidas a partir de uma perspectiva decolonial desafiam narrativas dominantes, subvertem estereótipos e dão voz aos sujeitos historicamente subalternizados. Mais do que uma crítica às estruturas coloniais, a estética decolonial incentiva a criação de formas artísticas que transcendam os parâmetros eurocêntricos, abrindo caminho para futuros mais inclusivos.

Fundamentada em conceitos como a colonialidade do poder e do saber (2014), formulados por Aníbal Quijano (1992), essa perspectiva denuncia a persistência das estruturas coloniais mesmo após o fim formal do colonialismo, deixando claro que essas dinâmicas ainda são responsáveis pela construção dos saberes, das subjetividades e das expressões culturais. Walter Mignolo, por sua vez, desenvolve a noção de desobediência epistêmica e estética (1992), sublinhando a necessidade de romper com os paradigmas eurocêntricos que naturalizam a centralidade do Ocidente na produção artística e intelectual, propondo uma abertura às epistemologias plurais do Sul global. Nesse mesmo horizonte, Adolfo Albán

Achinte contribui com o conceito de estéticas de re-existência (2011), que se refere a práticas artísticas que desafiam a colonialidade e ressignificam as experiências dos povos subalternizados, enfatizando a valorização das expressões artísticas historicamente marginalizadas pelo pensamento eurocêntrico. Assim, a estética decolonial emerge como uma proposta teórica e prática que não apenas denuncia as dinâmicas de exploração e subalternização, mas reivindica novos caminhos para a produção e recepção da arte, ancorados na diversidade de sensibilidades e epistemologias.

Aníbal Quijano (1997) é amplamente reconhecido como um dos pioneiros do pensamento decolonial, tendo introduzido, na década de 1990, o conceito de "colonialidade do poder". Para Quijano, a colonialidade transcende o colonialismo formal e perpetua-se nas estruturas políticas, econômicas, sociais e culturais das sociedades contemporâneas, mesmo após a independência formal das nações colonizadas. Tal lógica molda as relações de poder, a subjetividade, o conhecimento e, conseqüentemente, as expressões artísticas e estéticas.

Embora Quijano não trate diretamente do campo da arte e da estética, podemos inferir por meio de seus argumentos que a colonialidade do poder instituiu o eurocentrismo como paradigma universal (2020), naturalizando a superioridade europeia e relegando as expressões culturais e artísticas dos povos colonizados a um lugar de inferioridade ou mesmo de inexistência. Esse processo reduziu a multiplicidade do imaginário estético global, limitando as possibilidades de criação e perpetuando hierarquias culturais que validam apenas certas formas de expressão, que se mantém alinhadas aos critérios ocidentais. Mesmo de maneira indireta, Quijano contribui com a disciplina estética (2014) ao evidenciar como as categorias de raça e cultura foram instrumentalizadas para justificar a dominação colonial, moldando profundamente as formas de olhar, criar e representar o mundo. A arte, nesse contexto, tornou-se um dos campos onde as dinâmicas de poder se materializam, o que, a contrassenso, implica em um espaço potencial de resistência e transformação.

Um exemplo relevante de subversão da colonialidade no campo estético, segundo Quijano, encontra-se na obra de José María Arguedas (2020: 373). Por meio de sua escrita, Arguedas integra heranças culturais indígenas e europeias, desafiando as hierarquias impostas pela lógica colonial e criando uma estética híbrida que resiste à dominação. Essa proposta, que valoriza a pluralidade cultural e desestabiliza a supremacia estética europeia, é emblemática daquilo que Quijano entende como descolonização do imaginário.

De maneira resumida, as formulações de Quijano contribuem para a estética decolonial a partir de três ações principais: descolonizar o olhar, rompendo com a perspectiva eurocêntrica que define o que é legitimamente artístico; reconhecer a diversidade estética, valorizando as expressões culturais dos povos subalternizados em sua complexidade e legitimidade; e construir uma estética da resistência, utilizando a arte como instrumento de denúncia das estruturas coloniais e como ferramenta para imaginar futuros decoloniais.

Já Walter D. Mignolo, um dos principais expoentes do pensamento decolonial, notabiliza-se por sua contribuição ao campo da estética com o desenvolvimento do conceito de "aesthetics decolonial" (2013). Esse termo, refere-se à experiência sensorial e afetiva que foi historicamente relegada a um segundo plano pelo projeto eurocêntrico. Para Mignolo, a estética ocidental, ao privilegiar a razão e a objetividade, não apenas marginalizou a *aesthetics*, mas também impôs uma visão normativa e universal da arte, silenciando outras formas de sentir, perceber e se relacionar com o mundo sensível.

A noção de "aesthesis decolonial" surge como uma crítica contundente à colonialidade do poder e ao seu impacto na maneira como a estética é concebida. Mignolo argumenta que essa colonialidade estabeleceu uma hierarquia entre "conhecer e racionalidade" e "sentir e emoções", perpetuando a marginalização de povos e culturas não ocidentais. Nesse contexto, a *aesthesis* decolonial propõe romper com essa dicotomia, reconhecendo a importância das emoções e da sensibilidade na produção de conhecimento e na construção de subjetividades.

Deve-se ter claro que o movimento proposto por Mignolo não visa instaurar um novo cânone estético, mas sim subverter a lógica universalista, promovendo a diversidade de formas de expressão. Para o autor, a *aesthesis* decolonial manifesta-se em diferentes práticas artísticas, desde expressões da cultura popular até instalações, performances, literatura e cinema.

O museu, enquanto instituição historicamente implicada na colonialidade do conhecimento e do ser, é também um foco de atenção para Mignolo (1992). Ele argumenta que a acumulação de significados nos museus reflete a lógica colonial, necessitando de uma descolonização que vá além da mudança de conteúdo, abrangendo também a transformação na lógica que estrutura esses espaços. A instalação *Mining the Museum* (1992: 310) de Fred Wilson, é apresentada como um exemplo paradigmático dessa descolonização estética e epistêmica, ao desconstruir narrativas coloniais e promover a visibilidade de outras perspectivas.

A *aesthesis* decolonial é concebida como uma ferramenta para a construção de um mundo pluriversal, rompendo com as estruturas de poder coloniais que ainda operam em diversas esferas sociais e culturais. Mignolo descreve esse projeto como um "conector transversal entre os continentes", capaz de estabelecer diálogos e trocas entre saberes e culturas marginalizados. Trata-se, antes de mais nada, de um convite para decolonizar os sentidos, repensar as formas de estar no mundo e valorizar a diversidade de experiências estéticas, possibilitando a construção de relações para além da matriz colonial de poder.

Adolfo Albán Achinte, por sua vez, contribuiu de maneira ímpar na reflexão decolonial sobre a arte e a estética, sendo reconhecido por ter introduzido discussões específicas que confrontam a colonialidade por meio da produção artística. Sua principal contribuição teórica é o conceito de "estéticas de re-existência" (2011: 281), desenvolvido no capítulo "Estéticas da Re-existência: o Político da Arte?" da coletânea *Estéticas Decoloniais*. Este conceito refere-se a dispositivos estéticos criados por comunidades historicamente marginalizadas para reinventar a vida, resistindo e subvertendo os padrões de poder impostos pela modernidade colonial.

As estéticas de re-existência, segundo Achinte, estão além da concepção ocidental de arte, tradicionalmente restrita a categorias eurocêntricas que excluem ou inferiorizam outras formas de expressão sensível. Essas estéticas desafiam a hegemonia ocidental fortalecendo as identidades e histórias próprias, servindo como ferramentas para reconfigurar as narrativas sobre cultura, memória e pertencimento.

Com isso em vista, podemos entender que as estéticas de re-existência apresentam três características fundamentais: primeiro, o descentramento, que desafia a homogeneização cultural, simbólica e sociopolítica promovida pela colonialidade, abrindo espaço para a visualização de cenários de vida diversos e disruptivos; em segundo lugar, a autonomia, que busca escapar da cooptação institucional ao construir espaços liminares onde o poder

hegemônico se fragiliza; e, por fim, a reinvenção da vida, em que comunidades marginalizadas não apenas confrontam os padrões impostos, mas também ressignificam suas existências, desestruturando formas de dominação material e simbólica.

Achinte expande a noção de estética para além da arte formal ocidental ao conectar as estéticas de re-existência ao conceito de *aesthesis*, ou a descolonização do sensível. O autor propõe um alargamento do entendimento sobre o que é arte e estética, incluindo práticas culturais e modos de sentir que historicamente foram desqualificados pelo eurocentrismo. Exemplos de tais práticas incluem os tecidos e bastões indígenas, a música tradicional afrodescendente, como a marimba de chonta e o bambuco velho, além de danças e performances como a "juga" e o "alabao". Essas manifestações não apenas expressam resistência, mas também resgatam a dignidade das culturas que foram sistematicamente negadas.

3. Colonialidade do ver e a transformação do olhar

A colonialidade do ver nas artes visuais é uma das formas mais persistentes de perpetuar estruturas de poder e hierarquias coloniais, moldando a maneira como as imagens são produzidas, percebidas e interpretadas. Esse fenômeno está enraizado em práticas e discursos que privilegiam uma perspectiva eurocêntrica, deslegitimando outras formas de enxergar e compreender o mundo.

Uma das manifestações mais evidentes da colonialidade do ver é a representação estereotipada e a exotificação de grupos marginalizados. Historicamente, comunidades indígenas, afrodescendentes e outras culturas não europeias foram retratadas a partir de um olhar colonizador que reduz sua complexidade a estereótipos ou imagens idealizadas. Essas representações não apenas negam a diversidade interna desses grupos, mas também reforçam sua inferiorização em relação a um padrão estético e cultural europeu, consolidando um imaginário que associa a alteridade à subordinação. Além disso, a imposição de padrões estéticos eurocêntricos como universais é outro pilar da colonialidade do ver. Esses padrões estabelecem uma hierarquia que valoriza a "alta arte" europeia, enquanto deslegitima expressões artísticas locais ou tradicionais, classificando-as como "primitivas" ou meramente "artesanato". Isso se traduz em uma invisibilidade sistemática de formas de expressão artística que não se alinham aos cânones ocidentais, apagando saberes estéticos e epistemológicos alternativos.

O apagamento da história e da memória dos povos colonizados também é um efeito significativo da colonialidade do ver. A história da arte, tal como tradicionalmente concebida, privilegia a produção europeia e marginaliza ou ignora as narrativas visuais dos povos colonizados. Esse apagamento não é apenas um silenciamento, mas um ato de violência simbólica que apaga memórias, identidades e contribuições culturais. A arte decolonial, ao contrário, busca resgatar e ressignificar essas histórias, promovendo uma narrativa mais plural e inclusiva.

A colonialidade do ver também se manifesta no controle do olhar e da narrativa visual. Esse controle define não apenas o que é permitido ser visto, mas também como deve ser visto e quem possui o direito de representar. Sob essa lógica, as imagens servem para consolidar as estruturas de poder colonial, mantendo o domínio sobre as representações. A arte decolonial desafia esse monopólio, criando narrativas visuais que não apenas contestam os estereótipos, mas também ampliam o escopo de vozes e perspectivas visibilizadas.

Por fim, a objetificação e a exploração da imagem do “outro” completam esse quadro. A colonialidade do ver frequentemente reduz sujeitos a objetos de consumo, seja para fins comerciais, turísticos ou ideológicos. Essa objetificação desumaniza, ao passo que reforça relações de poder baseadas na dominação cultural. A arte decolonial, em contrapartida, busca reverter esse processo, devolvendo aos sujeitos representados sua dignidade, agência e complexidade. Assim, a colonialidade do ver não é apenas um instrumento de perpetuação do colonialismo cultural, mas um campo de disputa e transformação na estética contemporânea. Por meio da arte decolonial, emerge uma proposta de descolonização do olhar que valoriza a diversidade de estéticas e saberes, construindo novos imaginários que desafiam as estruturas coloniais e promovem uma visão mais justa e igualitária do mundo.

Os artistas que buscam subverter a colonialidade do olhar utilizam uma série de estratégias para descolonizar a estética e libertar a percepção das normas impostas pela modernidade/colonialidade ocidental. Essas estratégias não apenas questionam os fundamentos da estética tradicional, mas também reconfiguram a relação entre a arte, seus criadores e o público, propondo novos horizontes para a representação e a interpretação.

Uma das estratégias mais eficazes é a desconstrução das oposições binárias, como belo/feio ou elevado/baixo, típicas da lógica ocidental. Ao rejeitar esses pares dicotômicos, a estética decolonial revela a coexistência e a interpenetração de elementos aparentemente contraditórios. Essa abordagem reflete a complexidade da realidade, especialmente nas culturas não-ocidentais, que frequentemente incorporam múltiplos significados em uma única obra. Além disso, muitos artistas adotam a dualidade não excludente, rompendo com a lógica simplista do “ou/ou” e valorizando o “e/e”. Essa prática reconhece a multiplicidade de significados e experiências que coexistem, permitindo uma visão mais holística da realidade e das culturas que desafia as imposições eurocêntricas.

Outro aspecto central é a recuperação da subjetividade dos povos e culturas marginalizados. Em vez de perpetuar a exotificação ou reduzir esses grupos a objetos ornamentais e exóticos, a arte decolonial devolve a eles a capacidade de auto-representação, permitindo que suas vozes e histórias sejam narradas a partir de suas próprias perspectivas. Essa prática devolve a dignidade e a agência aos sujeitos retratados, rompendo com as representações coloniais que desumanizam e silenciam.

A ironia e a subversão também desempenham um papel importante. Por meio de um humor crítico e da desconstrução das normas estéticas ocidentais, artistas decoloniais desafiam os paradigmas hegemônicos, questionando quem detém o poder de definir o que é belo, valioso ou significativo. Essa estratégia desestabiliza as estruturas de poder e convida o público a uma reflexão crítica sobre as bases da cultura visual dominante.

A reconexão com tradições locais é outra tática central. Muitos artistas decoloniais revitalizam práticas e memórias coletivas, integrando-as à estética contemporânea de forma a criar obras enraizadas em suas comunidades e culturas. Essa reconexão promove uma auto-representação autêntica, ao mesmo tempo em que recupera saberes ancestrais. A descolonização dos sentidos, por sua vez, busca libertar a percepção sensorial das normas ocidentais que privilegiam a racionalidade e a objetividade. Artistas decoloniais valorizam outras formas de sentir e experimentar o mundo, como a intuição, a espiritualidade e a conexão com a natureza, propondo novas maneiras de engajar o público na experiência estética.

A criação de comunidades de sentido decoloniais é fundamental para garantir que essas obras sejam compreendidas e interpretadas em seus próprios termos. Isso envolve diálogos interculturais entre artistas, críticos e público, desafiando as hierarquias ocidentais que tradicionalmente ditam os critérios de avaliação artística.

Por fim, muitos artistas resistem à mercantilização da arte, que frequentemente dilui seu potencial transformador para se adaptar às demandas do mercado global. Essa resistência permite que eles permaneçam fiéis à sua visão e propósito, utilizando a arte como ferramenta de crítica e transformação social. Essas estratégias demonstram que a arte decolonial é mais do que uma estética: é uma postura crítica que busca desestabilizar as bases coloniais da percepção e da representação. Ao subverter a colonialidade do olhar, os artistas abrem caminho para uma arte mais inclusiva e plural, que celebra a diversidade cultural e desafia as estruturas de poder que há tanto tempo moldam o campo artístico.

4. Estética decolonial na arte contemporânea brasileira e portuguesa

A estética decolonial estabelece uma relação profundamente crítica em relação à história da arte global, questionando as narrativas hegemônicas que tradicionalmente privilegiam a produção artística ocidental. Fundamentada no dismantelamento das estruturas de poder que sustentam a colonialidade, a estética decolonial propõe uma reconfiguração do campo artístico global, abrindo espaço para vozes, perspectivas e epistemologias subalternizadas pelo eurocentrismo. Nesse processo, torna-se indispensável revisitar os critérios e categorias estéticas que, ao longo da história, foram naturalizados como universais, mas que refletem uma hierarquia intrinsecamente colonial. Ao propor uma alternativa às narrativas hegemônicas, a estética decolonial também ressignifica a história da arte global, desconstruindo a lógica colonial que moldou a produção e a recepção da arte ao longo dos séculos. A história da arte global, sob uma perspectiva decolonial, não é apenas revisitada, mas reimaginada, integrando práticas e expressões que desafiam a colonialidade e reafirmam identidades e subjetividades antes silenciadas.

A estética decolonial na arte contemporânea brasileira está profundamente vinculada à complexidade histórica e cultural do país, refletindo suas raízes na diáspora africana, na presença indígena e na memória da escravidão. Artistas contemporâneos têm se destacado ao desconstruir narrativas coloniais e explorar temas como resistência, ancestralidade e identidade.

No caso brasileiro, Rosana Paulino é um exemplo significativo. Suas obras resgatam a memória da escravidão e suas marcas no presente, utilizando materiais como tecido, fotografia e instalação para evocar as experiências das mulheres negras e suas histórias apagadas. Paulino cria um diálogo visual que desafia as representações coloniais e reivindica espaços de protagonismo. Paralelamente, artistas como Denilson Baniwa questionam a colonialidade ao valorizar a cultura indígena em suas criações. Baniwa frequentemente mescla elementos tradicionais com referências contemporâneas, desconstruindo estereótipos e afirmando as epistemologias indígenas como parte essencial do imaginário cultural brasileiro.

Essa produção artística frequentemente incorpora uma sensibilidade crítica à colonialidade do saber e do poder. Ao abordar questões de territorialidade, espiritualidade e cosmologias indígenas, os artistas brasileiros expandem os horizontes da estética decolonial, propondo novas formas de *aisthesis* que rompem com a racionalidade eurocêntrica e priorizam a sensorialidade, os afetos e as subjetividades historicamente marginalizadas. Esse processo não apenas ressignifica narrativas históricas, mas também articula perspectivas futuras enraizadas na pluralidade cultural.

Em Portugal, o contexto histórico e social molda de maneira distinta as manifestações da estética decolonial, uma vez que o país enfrenta um legado colonial cuja presença é sentida tanto em espaços públicos quanto em narrativas culturais. A arte contemporânea portuguesa tem revisitado o passado colonial para questionar seus impactos na contemporaneidade e refletir sobre os processos de identidade e memória. Artistas como Grada Kilomba desafiam diretamente as estruturas narrativas e epistemológicas herdadas do colonialismo. Em performances e instalações, Kilomba explora temas como racismo, gênero e memória, frequentemente utilizando a palavra e o corpo como ferramentas de ressignificação histórica. Sua abordagem promove uma ruptura com a estética ocidental dominante ao priorizar as vozes e as experiências subalternizadas.

Além disso, a arte contemporânea portuguesa tem problematizado os monumentos e as representações públicas que glorificam o colonialismo. Projetos como os de Vasco Araújo trabalham com questões de alteridade e identidade, revisitando ícones da história colonial para expor as contradições e violências inerentes a essas narrativas. A descolonização do olhar, um eixo central da estética decolonial, é perceptível na maneira como esses artistas ressignificam a memória coletiva, desafiando os espectadores a confrontarem as complexidades do passado e suas implicações no presente.

Tanto no Brasil quanto em Portugal, a estética decolonial atua como um campo de resistência e imaginação crítica. Na produção artística brasileira, observa-se uma ênfase na valorização das culturas indígenas e afro-brasileiras como estratégias de enfrentamento da colonialidade. Já em Portugal, a revisitação do passado colonial e a desconstrução de suas representações públicas são centrais para o debate contemporâneo. Em ambos os contextos, a arte decolonial rompe com os cânones ocidentais, ao mesmo tempo que promove um engajamento político que busca justiça histórica e cultural.

Assim, a estética decolonial na arte contemporânea brasileira e portuguesa se articula como um movimento dinâmico e multifacetado. Ela revela as feridas do passado colonial, denuncia as continuidades opressivas no presente e oferece novos imaginários para um futuro mais justo e igualitário. Ao valorizar narrativas e estéticas marginalizadas, essa produção artística ressignifica a história e a cultura, transformando-se em um poderoso instrumento de transformação social.

Embora Brasil e Portugal compartilhem um passado colonial entrelaçado, suas produções artísticas decoloniais contemporâneas refletem contextos históricos, sociais e culturais distintos, resultando em abordagens e desafios específicos. A diferença fundamental entre os dois países está nas narrativas, temáticas e nas formas de engajamento com a colonialidade e suas heranças.

No Brasil, a arte decolonial é profundamente enraizada em uma história marcada pela escravidão, pelo genocídio indígena e pela exploração de recursos naturais. A produção artística brasileira destaca-se pela sua ligação direta com movimentos sociais que combatem o racismo, a desigualdade e a violência estrutural. Temas como a memória da escravidão, o impacto do racismo sistêmico, a luta pela preservação das culturas indígenas e a denúncia da exploração ambiental são centrais. Essa conexão entre arte e militância social torna a estética decolonial brasileira particularmente vigorosa e alinhada às demandas de reparação histórica e justiça social.

Portugal, por sua vez, encara a estética decolonial a partir de uma posição histórica diferente. Como ex-metrópole colonial, o país possui uma relação complexa com seu passado colonial, frequentemente envolta em narrativas que exaltam os “Descobrimientos” enquanto minimizam os impactos da colonização. A produção artística decolonial em Portugal busca dismantlar essas narrativas eurocêntricas, desafiando a idealização do passado colonial e expondo suas consequências contemporâneas. Artistas como Grada Kilomba abordam temas como racismo, memória e gênero, enquanto revisitam a colonialidade inscrita na cultura e nas instituições portuguesas. Esse esforço, no entanto, enfrenta resistência em um contexto que, muitas vezes, evita confrontar plenamente as implicações de seu legado histórico.

Os diálogos transnacionais entre Brasil, Portugal e países africanos, particularmente os de língua portuguesa, enriquecem essa produção artística decolonial, ao promover trocas de experiências e perspectivas. Esses diálogos possibilitam uma crítica mais abrangente à colonialidade e favorecem a construção de narrativas que transcendem fronteiras. Contudo, os contextos locais moldam significativamente a forma como essas produções são interpretadas e recebidas. No Brasil, a recepção da arte decolonial é frequentemente catalisada por um público engajado em debates sociais e políticos. Em Portugal, o impacto da arte decolonial enfrenta o desafio adicional de desestabilizar um senso nacional ainda atrelado ao legado colonial.

Portanto, enquanto a produção artística brasileira se destaca pela intensidade de sua conexão com movimentos sociais e a luta por direitos das populações marginalizadas, a arte portuguesa navega por um terreno mais sutil e complexo, desafiando as bases narrativas que sustentam a identidade nacional. Ambas, contudo, convergem na busca por desconstruir a colonialidade e imaginar futuros mais justos e inclusivos, representando diferentes facetas de um mesmo esforço global pela descolonização cultural.

5. Relação artista, público e obra de arte no contexto decolonial

Na estética decolonial da arte contemporânea, a relação entre artista, obra e público é transformada de maneira a romper com as estruturas coloniais que tradicionalmente moldaram a produção, a circulação e a recepção da arte. Essa transformação reflete o objetivo central da estética decolonial: questionar hierarquias e promover o diálogo, a inclusão e a desconstrução de preconceitos.

Uma das mudanças mais significativas é a descentralização da autoria. Na estética decolonial, a figura do artista como gênio individual dá lugar à valorização da coletividade e dos saberes ancestrais. Esse aspecto é particularmente evidente em práticas artísticas que emergem de comunidades indígenas ou afrodescendentes, onde a criação muitas vezes é

resultado de um processo colaborativo. Nesse contexto, a obra de arte não é apenas um produto isolado, mas uma manifestação de saberes partilhados, que refletem tanto a memória quanto a resistência cultural de um grupo.

A relação entre público e obra também é ressignificada. O público deixa de ser um espectador passivo para se tornar um participante ativo, convidado a interagir, questionar e construir significados a partir de suas próprias experiências e percepções. A arte decolonial busca provocar incômodo e reflexão crítica, desafiando o público a desconstruir estereótipos e a reconhecer a diversidade de perspectivas. Em vez de consumir a obra de forma distanciada, o público é chamado a engajar-se em um processo de aprendizado e transformação, muitas vezes mediado pela experiência sensorial e afetiva que a estética decolonial valoriza.

Essa dimensão sensorial e afetiva é outro aspecto central da relação entre artista, obra e público. Em contraste com a ênfase na racionalidade e na objetividade que caracteriza a estética ocidental, a arte decolonial prioriza a intuição, a espiritualidade e a conexão emocional. Essas obras frequentemente utilizam materiais, cores, sons e formas que remetem a práticas ancestrais ou a experiências de pertencimento e luta, criando uma relação mais profunda e envolvente com o público.

Além disso, a estética decolonial promove uma abordagem ética e política na interação entre artista e público. O artista assume o papel de mediador, conectando diferentes realidades e buscando fomentar empatia e solidariedade. Esse diálogo não é imposto, mas construído de forma horizontal, reconhecendo as diferenças e valorizando a alteridade. Essa postura ético-política é essencial para superar as barreiras históricas criadas pela colonialidade, que frequentemente desumanizou grupos marginalizados.

Por fim, a estética decolonial propõe a democratização do acesso à arte, tanto em termos de produção quanto de fruição. A obra de arte não está confinada a galerias e museus, mas ocupa espaços públicos como ruas, praças e comunidades, ampliando seu alcance e engajando um público mais diverso. Essa democratização desafia a elitização da arte e reafirma o compromisso da estética decolonial com a justiça social e cultural.

Nesse sentido, a estética decolonial redefine as relações entre artista, obra e público como uma prática que privilegia a inclusão, a interação e a ética. Essa transformação não apenas questiona os paradigmas coloniais da arte, ao contribuir ativamente para a construção de uma sociedade mais justa, solidária e plural.

Os artistas que adotam práticas decoloniais enfrentam desafios significativos, que refletem tanto as dinâmicas históricas da colonialidade quanto as condições atuais das instituições artísticas e do mercado global. Romper com as estruturas de poder e as narrativas hegemônicas exige não apenas criatividade, mas também resistência e capacidade de navegar por um ambiente muitas vezes hostil.

Um dos maiores obstáculos é romper com a hegemonia da estética eurocêntrica, que tradicionalmente moldou os critérios de valor no campo artístico. Essa hegemonia estabelece padrões universais que excluem e marginalizam outras formas de expressão cultural e artística, limitando o espaço para a arte decolonial. Além disso, críticos e

curadores frequentemente carecem de ferramentas e linguagens para apreciar a singularidade das práticas decoloniais, perpetuando essa marginalização. Os artistas decoloniais também precisam lidar com o racismo estrutural e a invisibilização, especialmente os que pertencem a grupos racializados. A exclusão histórica de artistas negros, indígenas e afrodescendentes dos espaços institucionais de arte é um reflexo das estruturas sociais que perpetuam desigualdades. A luta por representatividade é constante, e muitos artistas enfrentam resistência ao buscar ocupar espaços que tradicionalmente lhes foram negados.

Outro desafio fundamental é a negociação entre tradições e a criação de novas linguagens artísticas. A arte decolonial frequentemente busca articular saberes ancestrais e contemporâneos, equilibrando influências locais e globais. Esse processo exige uma reflexão crítica sobre a hibridização cultural, enquanto os artistas desenvolvem linguagens que expressem a complexidade das identidades e experiências decoloniais. O conceito de "re-existência" destaca essa capacidade de ressignificar elementos da cultura dominante a partir de perspectivas próprias.

A resistência à mercantilização da arte também é um ponto crucial. A lógica do mercado global frequentemente transforma a arte em produto, despolitizando práticas que têm um forte potencial crítico e transformador. Para evitar que sua mensagem seja diluída, os artistas decoloniais buscam construir circuitos alternativos de produção e circulação, garantindo maior autonomia e acessibilidade para suas obras. Por fim, o compromisso com a promoção de diálogos interculturais e a transformação social coloca os artistas diante do desafio de se conectar com públicos diversos. A arte decolonial procura romper barreiras culturais e linguísticas, promovendo empatia, consciência e ação coletiva. Entretanto, atingir um público amplo e provocar mudanças reais em uma sociedade moldada por hierarquias coloniais exige esforços contínuos e resiliência.

Esses desafios, embora variados e interligados, mostram que a arte decolonial não é apenas uma prática estética, mas também um movimento ético e político. Ao enfrentar essas barreiras, os artistas desempenham um papel crucial na desconstrução da colonialidade e na construção de novas narrativas que reflitam a diversidade e a complexidade das experiências humanas.

A estética decolonial tem um papel fundamental na reconfiguração dos circuitos de arte contemporânea ao desafiar as estruturas de poder, os sistemas de conhecimento e as relações sociais estabelecidas pela colonialidade. Um dos principais aspectos dessa contribuição é a descentralização do olhar eurocêntrico, que historicamente dominou os espaços artísticos. Ao questionar a centralidade das perspectivas europeias, a estética decolonial abre espaço para a valorização da diversidade de olhares e experiências estéticas provenientes de diferentes culturas e contextos geopolíticos. A história da arte, que tradicionalmente focou na produção artística europeia, marginalizando outras formas de expressão, começa a ser reconfigurada. A arte decolonial, por meio de exposições e curadorias, insere no debate global as vozes de povos indígenas, afrodescendentes e outras comunidades historicamente excluídas, desafiando a narrativa hegemônica e ampliando os cânones artísticos.

Além disso, a estética decolonial rompe com os padrões estéticos impostos pelo ocidente e promove a valorização de outras formas de percepção e experiência estética, um conceito que se refere à "*aisthesis* decolonial". Ao valorizar a subjetividade, a experiência sensorial,

os afetos e as cosmovisões que foram historicamente silenciadas, a arte decolonial abre novos caminhos para a arte contemporânea, incentivando uma compreensão mais plural e complexa da estética. Isso também implica em uma mudança nas temáticas e nas narrativas representadas nas obras de arte, trazendo à tona questões que tradicionalmente foram marginalizadas, como o racismo, a desigualdade social, a violência colonial, a memória ancestral, a identidade cultural e a resistência. A arte decolonial não só questiona a representação dessas questões, mas também as utiliza como ferramentas de denúncia e conscientização social, ampliando o alcance da arte como agente de transformação.

Outro ponto crucial da estética decolonial é a criação de novos espaços e circuitos alternativos de produção e circulação da arte. Esses espaços escapam da lógica mercantil e das instituições tradicionais, frequentemente dominadas por estruturas coloniais. Museus, galerias e bienais de arte decolonial, além de plataformas digitais, surgem como alternativas para a circulação de obras que muitas vezes não encontram espaço nos circuitos artísticos convencionais. Esses circuitos alternativos proporcionam maior autonomia para os artistas e democratizam o acesso à arte, permitindo que novas vozes sejam ouvidas e reconhecidas.

Finalmente, a estética decolonial também promove diálogos interculturais e interepistêmicos, rompendo com as fronteiras e as hierarquias impostas pela colonialidade. Ao questionar a universalidade do conhecimento ocidental, busca-se valorizar os saberes e as cosmovisões de outras culturas, criando uma troca horizontal entre diferentes sistemas de conhecimento. A arte decolonial, nesse contexto, atua como um catalisador para a construção de um mundo mais justo e igualitário, ao criar pontes entre culturas e promover a empatia e a compreensão mútua. Assim, ao descentralizar o olhar, questionar os padrões estéticos dominantes, inserir novas temáticas e narrativas e criar espaços e diálogos, a estética decolonial reconfigura profundamente os circuitos da arte contemporânea, ampliando os horizontes da arte e contribuindo para a transformação social.

6. Considerações finais

A investigação empreendida neste artigo buscou iluminar a relevância da estética decolonial como ferramenta analítica e prática no campo da arte contemporânea, com especial atenção às produções artísticas do Brasil e de Portugal. No decorrer da análise, ficou evidente que a estética decolonial não se limita a um exercício de revisão crítica das narrativas históricas, mas constitui um movimento de resistência e reinvenção, promovendo um deslocamento das epistemologias eurocêntricas e inaugurando possibilidades pluriversais de expressão artística.

Os casos analisados demonstraram como, em contextos distintos, os artistas têm se apropriado da estética decolonial para questionar, desestabilizar e subverter as hierarquias estabelecidas pela colonialidade. No Brasil, a ancestralidade afro-indígena e a memória da escravidão emergem como elementos centrais em produções que ressignificam a história e afirmam identidades subalternizadas. Em Portugal, a revisitação do passado colonial desafia narrativas glorificadoras e incentiva reflexões críticas sobre as implicações contemporâneas desse legado. Em ambos os contextos, a arte decolonial desvela o potencial da criatividade estética como meio de enfrentamento e superação das estruturas de poder que sustentam a colonialidade.

Além disso, a centralidade da descolonização do olhar evidenciou-se como um eixo crucial na transformação das relações entre artista, público e obra. Ao abandonar as dicotomias

impostas pela modernidade/colonialidade, a estética decolonial promove uma interação dialógica e inclusiva, valorizando as dimensões sensorial e afetiva da experiência artística. Essa abordagem desafia não apenas os cânones estéticos, mas também os circuitos de produção e recepção da arte, propondo uma ruptura com a mercantilização e a elitização do campo artístico.

Por fim, este estudo reafirma a estética decolonial como um campo em expansão, capaz de engendrar novos horizontes investigativos e práticos. Longe de esgotar a complexidade das questões abordadas, este trabalho espera contribuir para um entendimento mais profundo das dinâmicas de poder que permeiam o campo artístico e das possibilidades transformadoras que emergem da resistência estética. A partir desse enfoque, a arte se revela não apenas como um reflexo de realidades sociais, mas como um agente ativo na construção de um mundo mais justo, inclusivo e plural. Essa perspectiva ressalta a importância de continuar investindo na análise e no debate sobre a estética decolonial, incentivando diálogos transnacionais e interseccionais que possibilitem um entendimento mais abrangente das múltiplas formas de resistência e criatividade que constituem o campo da arte contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albán Achinte, A. (2011). Estéticas de re-existencias: ¿lo político del arte? In Mignolo, W. D. (Ed.), *Estéticas y opción decolonial* (pp. 123-145). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mignolo, W. D. (2007). Delinking: The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality. *Cultural Studies*, 21(2-3), 449-514. <https://doi.org/10.1080/09502380601162647>
- Mignolo, W. D. (2010). Aesthesis Decolonial. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 10-25.
- Mignolo, W. D. (1992). Museums in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson's Mining the Museum (1992). In Wilson, F., & Doro, G. (Eds.), *Fred Wilson, A Critical Reader*. London: Ridinghouse.
- Mignolo, W. D., & Vazquez, R. (2013). Introduction to Decolonial Aesthesis: Colonial Wounds, Decolonial Healings. *Social Text-Periscope* (Web Publication), 9-9.
- Quijano, A. (1997). Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina. *Anuario Mariateguiano*, 9(9).
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29).
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina Título. En: *Cuestiones y horizontes : de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO.
- Quijano, A. (2020). *Cuestiones y Horizontes – De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Antología Esencial. CLACSO.

Victor Tuon Murari.

É Doutor em estética e história da arte pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo e pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Desempenhou o papel de curador na exposição conjunta *Projetos para uma vida cotidiana moderna no Brasil, 1920-1960*, organizada no Museu de Arte Contemporânea (MAC USP). Seu trabalho combina pesquisa acadêmica, curadoria e consultoria em artes visuais, com enfoque especial no modernismo e na arte contemporânea brasileira. Email: victortmurari@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6580-9669>

Receção: 25-11-2024

Aprovação: 10-11-2025

Citação:

Murari, Victor T. (2025). A transformação do olhar: Estética decolonial na arte contemporânea brasileira e portuguesa. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(1), pp. 12-26 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n1a2>



IMAGEM E PALAVRA: RASTREANDO AS BORDAS DA CRIAÇÃO

IMAGAGE AND WORD: TRACING THE EDGES OF CREATION

IMAGE ET MOT: TRACER LES CONTOURS DE LA CRÉATION

IMAGEN Y PALABRA: TRAZANDO LOS BORDES DE LA CREACIÓN

Monica Toledo Silva

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

RESUMO: A compreensão do trabalho artístico como processo, pensamento e performance do corpo é apresentada neste artigo através da discussão acerca da intersubjetividade em práticas de troca e exercícios de presença, como viabilizadores do ato de criar imagens. O texto une termos de Édouard Glissant (relação), Augustin Berque (pensamento paisagem), William James (experiência), Janet Bennett (actante), dentre outros, filósofos e estudiosos da performance exemplificam uma abordagem entre sujeitos e objetos desde um entendimento da criação como uma ação do corpo inserida num tempo e lugar determinantes na elaboração de enunciados. Poemas do livro *Deságua* e imagens videográficas compõem esta proposta de entendimento da criação como ato híbrido enraizado na experiência e na vivência como relação.

Palavras-chave corpo, imagem, literatura, rastro, linguagem

ABSTRACT: The understanding of artistic work as a process, thought and performance of the body is presented in this article through the discussion about intersubjectivity in exchange practices and exercises of presence, as enablers of the act of creating images. The text unites terms from Édouard Glissant (relation), Augustin Berque (landscape thought), William James (experience), Janet Bennett (actant), among others, philosophers and performance scholars exemplify an approach between subjects and objects from an understanding of creation as an action of the body inserted in a time and place that is decisive in the elaboration of statements. Poems from the book *Deságua* and videographic images make up this proposal for understanding creation as a hybrid act rooted in experience and living as a relation condition.

Keywords: body, image, literature, trace, language

RÉSUMÉ: La compréhension du travail artistique comme processus, pensée et performance du corps est présentée dans cet article à travers la discussion sur l'intersubjectivité dans les pratiques d'échange et les exercices de présence, en tant que facilitateurs de l'acte de créer des images. Le texte réunit des termes d'Édouard Glissant (relation), Augustin Berque (pensée paysagère), William James (expérience), Janet Bennett (actant), entre autres, philosophes et chercheurs de la performance illustrent une approche entre sujets et objets à partir d'une compréhension de la création comme une action du corps insérée dans un temps et un lieu décisifs dans l'élaboration des énoncés. Des poèmes du livre *Deságua* et des images vidéographiques composent cette proposition de compréhension de la création comme un acte hybride enraciné dans l'expérience et la vie en tant que relation.

Mots-clés: corps, image, littérature, trace, langue

RESUMEN: La comprensión del trabajo artístico como proceso, pensamiento y performance del cuerpo se presenta en este artículo a través de la discusión sobre la intersubjetividad en las prácticas de intercambio y los ejercicios de presencia, como facilitadores del acto de crear imágenes. El texto une términos de Édouard Glissant (relación), Augustin Berque (pensamiento paisaje), William James (experiencia), Janet Bennett (actante), entre otros; filósofos y estudiosos de la performance ejemplifican un enfoque entre sujetos y objetos desde una comprensión de la creación como acción del cuerpo insertada en un tiempo y lugar que es decisivo en la elaboración de enunciados. Poemas del libro *Deságua* e imágenes videográficas conforman esta propuesta para entender la creación como un acto híbrido arraigado en la experiencia y la vida como una relación.

Palabras clave: cuerpo, imagen, literatura, rastro, lenguaje

1. Imagem como pensamento do corpo

Acenar para o processo criativo desde minha própria prática literária e videográfica exige investigar e articular, no âmbito desta pesquisa, um pensamento que se move desde um olhar ativo e afetado, com uma câmera e uma caneta sempre à mão. A fenomenologia, a cognição, em diálogo com a performance como elemento gerador de potencialidades e com pensadores que se apropriam de termos de maneira mais livre e provocadora inspiram desarticulações para reinventar um lugar acadêmico, científico, mais dialógico e aderente à prática artística contemporânea. Entrelaçando ideias e teorias apresento exercícios nutridos por esta percepção e pensamento. O espaço como proponente de práticas oferece temporalidades simultâneas, enquanto a memória se refaz em visualidades também múltiplas, aparentemente aleatórias. Ao expor (in)visibilidades do corpo nos campos da criação, estas ambiguidades que acompanham a noção de traço criam e conectam suas próprias imagens. Este campo aberto à criação apresenta texturas de sentidos sobrepostos: o tempo do lugar como fonte inesgotável de acontecimentos; a imaginação em seus próprios termos fugidios para realidades diversas.

Nossos modos de expor afetações aludem a paisagens visitadas, e também inventadas e ressignificadas. A particularidade de cada lugar, pessoa e coisa atestam presenças e acenam para formas narrativas sempre outras. Paisagens atravessadas por temporalidades que enunciam cenários de acontecimentos em aparente passividade – onde o mato cresce livre, o ar muda as paredes de cor e consistência, e, transmutadas, revelam outras formas de vida, sinais de como o corpo ocupa mesmo quando deixa de estar presente em sua fisicalidade. Traços são também narrativas dos corpos que ali criaram um lugar, como a natureza, seus bichos, plantas, pedras, que sempre partem deixando marcas e pistas misturando-se a novos presentes. Cartografar paisagens passa a ser um exercício do corpo, reconfigurando-se como os lugares vazios que contam histórias dos outros. Somados a estes, também o tempo atual do andar, do ver, que transporta passados e futuros e se estende no espaço oferecendo-se em formas materializadas: gestos como bordados, mancha na parede como cicatriz na pele – mapas de percursos que agem sensorialmente como agentes, actantes^{1.)}, daquele encontro, potência no aberto.

^{1.)} Janet Bennett (2009) propõe o conceito de actante: uma natureza de ação que pode ou não ser humana, eficaz e autônoma, coerente e geradora de eventos. Bennet questiona a noção ocidental de inércia da matéria, e o binarismo entre sujeito e objeto, sugerindo que a intenção humana seja apenas como um aspecto num jogo complexo de forças.

O geógrafo Augustin Berque configura seu pensamento-paisagem com registros de sua terra natal, o Marrocos, e da China, cujo pensamento herdado de Xie Hingyun (385-433) transporta a paisagem para a palavra – as duas seriam indiscerníveis: a palavra se junta à paisagem para preservar a unidade do sentido das coisas.



Figura 1: Escrita imagética. Sobreposição de posters em muro de Atenas/GR, 2018

Fonte: A Autora.

Em contraposição à hegemonia da racionalidade, Christine Greiner (2005) sugere o pensamento como um tipo específico de acontecimento. Para o filósofo holandês Barush Espinosa (1632-1677), um conhecimento eficaz deve se expressar afetivamente. Busco partir de conceitos que se hibridizam para chegar à criação e uma forma, e nela abordar o corpo como fonte de expressão multidisciplinar. O real, assim como as imagens, surge desde ações espaço-temporais. A relativização do tempo nas obras escritas e visuais parece se estender, ora se suprimir, e se configurar como um elemento actante. Mais do que oferecer uma passagem cronológica ou desenrolar de um acontecimento, o tempo se abre para uma instância onde passado, presente e futuro são indiciais, como um sentimento que insiste, uma emoção que se perdeu.

a casa tinha uma fileira de pequenas árvores entre o quintal e a varanda num corredor lateral: um hibisco de cada cor. ela sozinha com os potes e a terra. do quintal se via o branco e da varanda o vermelho. cresciam entre o muro e a parede sem se importar que ninguém os visse, que só fossem visitados no verão, que com o tempo nem isso, mas ficaram pra contar alguma história ao casal que comprou a casa e que às vezes mora lá. não quero vê-los mais. os hibiscos. saber se já se foram. sem ninguém pra ouvir.

O lugar do corpo entre imagens diluídas, (a)significantes, é sempre atual. Este ensaio traz trabalhos com imagens que tratam de dar forma a visibilidades de um corpo afetado por estímulos e realidades diversas. Tal visibilidade contempla também a prática literária como modo de apresentação enredado e fabulado antes de tudo consigo próprio.

2. Imagem como performance do corpo

As experiências vivenciadas pelo organismo geram representações - imagens mentais, para o neurocientista português António Damasio (1994) -, que quando registradas têm as emoções como balizadoras e são internalizadas como sentimentos. A biografia das experiências do organismo deixa suas próprias marcas, padrões mentais que dependem de um *self* e de subjetividade. A imaginação se dá neste entendimento cognitivo, desde ações corporais, nossos movimentos, e alimentam-se de acontecimentos e de possibilidades. Vivemos cada um em sua sequência de situações corpóreas intransferíveis, e as imagens que criamos, e que lembramos, são produzidas no corpo em movimento e geram visualidades contaminadas por ações do entorno, inaugurando uma forma vibrante e dialógica que se estende a outras linguagens, confluentes, em formas inaugurais. Portanto não se trata apenas do deslocamento físico em si, já que o corpo em movimento potencializa seus enunciado de várias maneiras.

Jean-Paul Sartre (2006: 76) comenta que “não há encadeamento objetivamente verificável que dê razão de qualquer fato da existência, porque ela mesma é pura factualidade”: sequência de acasos que não constituem a vida na unidade e coerência com que a ansiamos. O francês (2006: 65) discorre sobre uma infinita variedade de consciências emocionais; ela não se limitaria a projetar significações afetivas no mundo que a cerca, e, sim, vive o mundo que acaba de constituir. Afetos, portanto, se configuram como um pensamento performativo.



Figura 2: Primavera em Edmonton/CA, 2016

Fonte: A Autora.

Nosso corpo comporta imagens percebidas no mundo, criadas em seu aparato bio-mecânico e sensorio-motor, que leva em sua prática sedimentos de acontecimentos em negociação com a imaginação. No trabalho criativo de natureza híbrida, esta qualidade corpórea pode ser entendida como um ato performativo, expressão de um pensamento, ou performance-pensamento, como nos inspiram Bergson e Deleuze. O que garante a exclusividade da obra é a singularidade de um corpo. Um gesto, ação intencional, se dá em conjunto com seus fatores constituintes, ou com os signos daquele arranjo espaço-temporal. Também a imagem, sendo fluida, não é fenômeno isolado. As possibilidades criativas de uma obra feita com imagens (e palavras, ambas entendidas como gestos enraizados no corpo, desde seu repertório e vivências) tem diferentes níveis de atividade cognitiva. Metáforas compõem uma rede que tece uma forma narrativa, que destaca uma imaginação que parece tornar-se matéria.

As propostas de apresentação deste corpo vivo dialogam com ações do corpo da/o artista, as escolhas da câmera, como foco, luminosidade, enquadramento, ponto de vista, ângulo, saturação, resolução, escolha de lente e mesmo de equipamento. Tudo parece um só corpo, “ampliado”, uma unidade de discurso, permitindo perceber aquela singularidade.

enquanto caminho amanheço
tanto ali pra se ver
pra dentro de mim num pulo só
vai que vou indo
à distância de mim mesmo.
Fonte: A Autora.

A narrativa nos experimentos com imagem e com palavra atesta autonomia em relação às referências clássicas, ancoradas por estruturas formais. Outros modos de composição articulam-se de maneira orgânica e devolvem às linguagens seu caráter híbrido, onde dança, fotografia e vídeo exercem a mesma presença ativa que a literatura. Para Ronaldo Entler (2009: 90) todo ato de percepção seria um ato de criação, e cada ato de memória, um ato de imagens: “a imagem não reconhece fronteira entre arte e história. Ela não preenche lacunas da memória, e sim impulsiona o olhar ao passado por caminhos não lineares. Tal narrativa, a partir de vestígios, com o olhar detido nas bordas, será feita de solavancos e arestas.” A memória individual não é a do consenso histórico, que mantém padrões de entendimento e consensos, e sim a da subjetividade, a que permite a entrada do novo a que vem da vertigem, do resto, a latente²⁾.

A imagem corporal extrapola os limites do corpo: ela é um conjunto de estados intencionais (intenções motoras) que se manifestam e encontram representações em suportes e discursos variados. Estas leituras acerca dos entendimentos do corpo vivo e do corpo no mundo a partir da filosofia fenomenológica e de Kuniichi Uno (que discursa sobre a imagem como matéria viva), que envolvem narrativas que revitalizam conceitos de performance, e atuam como ativadores singulares da prática artística. O ato de compor nesta mobilidade leva à qualidade de uma percepção afetada, ativa, das intensidades experienciadas em trocas com o ambiente. A forma e conteúdo de uma obra (escrita, dançada, registrada) e estreita leituras do corpo nos âmbitos da estética e semiótica, e acenam a práticas de pensamentos móveis, atestando a natureza híbrida da produção do conhecimento e dos experimentos de linguagem. A invenção de enunciados compõe assim essa uma tecitura de imagens sobrepostas que dá forma a uma visibilidade em devir; o autor propõe uma prática literária, e nos convida a con-fabular. A autonomia gerada aciona uma abertura sempre aberta ao leitor, que torna-se visita daquele universo ao qual foi convidado a compartilhar com, através de sua leitura e olhar, o autor-artista de textos e imagens. Registos de mobilidade assim se apresentam nas mídias a princípio distintas, formas de início separadas,

²⁾ Uma memória atua em várias dimensões, e suas propriedades permitem que a percepção sempre se renove. Sua capacidade é ilimitada, pois ela gera informação na medida em que a constrói. É dinâmica, associativa e adaptativa. Gerald Edelman (in Queiroz, 2009: 74) comenta que a memória biológica é criativa, e não replicativa. Criamos memórias a partir dos fatos, gestos e modos de organização corpórea. Ela é viva, não um arquivo, mas um sistema dinâmico. Esta habilidade cerebral “está ligada à situação percepto-motora em que as associações se estabelecem. A memória se dá o tempo todo sem réplica de fidelidade, como rastros recorrentes”.

que, uma vez fundidas, entrelaçadas e cruzadas, sugerem um rastreamento, outro feito pelo imaginário de quem compartilha com seu olhar seus próprios devires. Poemas abertos, crônicas abruptas, prosa inquieta, cenas de cidade e campo, lago e parque, sem origem. Evento do corpo?

Panfletos e posters colados e recolados (figura 1), sobrepostos a si mesmos até que nenhum diga mais nada e um conjunto informe de informações em letras e cores passa a compor muros como uma tinta que a cada chuva se desfaz para tornar-se nova paisagem urbana. Ou, o andar em qualquer praça, se acompanhado por um olhar para o chão, se nutrirá de um composto de cores atemporais, que como o rastro dos papéis descolados, propõe uma colagem de cores feita de chuva, seiva, sujeira, sementes e pétalas pisadas. Pequenas coisas vivas que pararam ali num encontro com o acaso e o vento. O que dizer dos caules? Galhos rizomáticos que parecem se entruincar em todas as direções e diálogos possíveis com seu começo, a raiz, e seu fim, a folha. Emaranhado propositivo que conduz a seiva, a informação, que direciona sem se limitar a formas previstas. Visível, aparente, sem se fazer belo fim em fruta ou flor, satisfeito em ser caminho (figura 2). o rastro se descarrega do dizer e não cessa de se mover. Pensamento ou performance?

3. Palavra imagem

Renato Cohen (2007: 27; 51) comenta que a performance, em sua origem na *body art*, desloca o foco do produto para o processo, da obra para o criador, onde o artista é sujeito e objeto de seu trabalho, e o corpo vira seu suporte. A este “fazer a si mesmo”, que seria representar (como simbolizar) algo desde si mesmo, os estadunidenses denominam “*self as context*”. Nos anos 1970 experiências conceituais incorporam a tecnologia e um maior senso estético, dando início à *performance art*. O artista da performance funde linguagens estéticas, mas “cada elemento cênico tem um valor isolado e um valor na obra”. Regina Melin (2008: 54) lembra ainda o caráter autobiográfico da performance, já que ela passa a existir onde o artista está e é destacada como ação, cuja qualidade consiste em realizar. Ao contrário de um entendimento comum que associa a performance a um simples hibridismo de linguagens artísticas, Melin sugere um contraponto: “nunca chega a se constituir a partir de paradigmas identificáveis, fortalecendo a cada experiência sua aptidão para desestabilizar todas as outras linguagens”.

A hipótese de que a performance é uma singularidade cognitiva que invade linguagens (cênicas, visuais, sonoras, textuais etc) desestabilizando suas particularidades nos abre para uma percepção de muitas obras como desvinculadas de sua própria mídia, para conectar-se ao contexto e realidades do artista, ao processo, momento e meio onde atua. Greiner (2013: 21) sinaliza a performance como o “estágio anterior à linguagem e gêneros artísticos, quando o movimento corporal desestabiliza evidências”; esse tipo de movimento seria o performativo, que cria territórios epistemológicos onde classificações, modelos e regras prévias “deixam de ser soberanos.”

Theodor W. Adorno (2003: 33; 36) propõe a forma do ensaio, onde os elementos são reunidos em um todo legível, sem hierarquia: “enquanto configuração, ele deve se transformar em um campo de forças”. O texto, num jogo de elementos que se encontram, se afastam, num pensamento tecido de ideias que se complementam. O ensaio como forma “anula pretensões de completude e encontra unidade em suas fraturas. A consciência da própria falibilidade e transitoriedade também diz algo sobre a forma: é característica da intenção tateante”. Para este filósofo alemão a linguística e a semiótica são ferramentas para

ver qualquer fenômeno como linguagem; esta formaria unidades de palavra, imagem e objeto – quaisquer fenômenos que ajam como signo, operando por unidades. O uso de conceitos híbridos como "texto" e "imagem" oferece uma autonomia que nos permite movimentar e somar possibilidades de enunciados. Nos propósitos deste ensaio, a imagem como evento do corpo abrange tempos históricos, lugares geográficos, e configura-se como um gesto performativo.

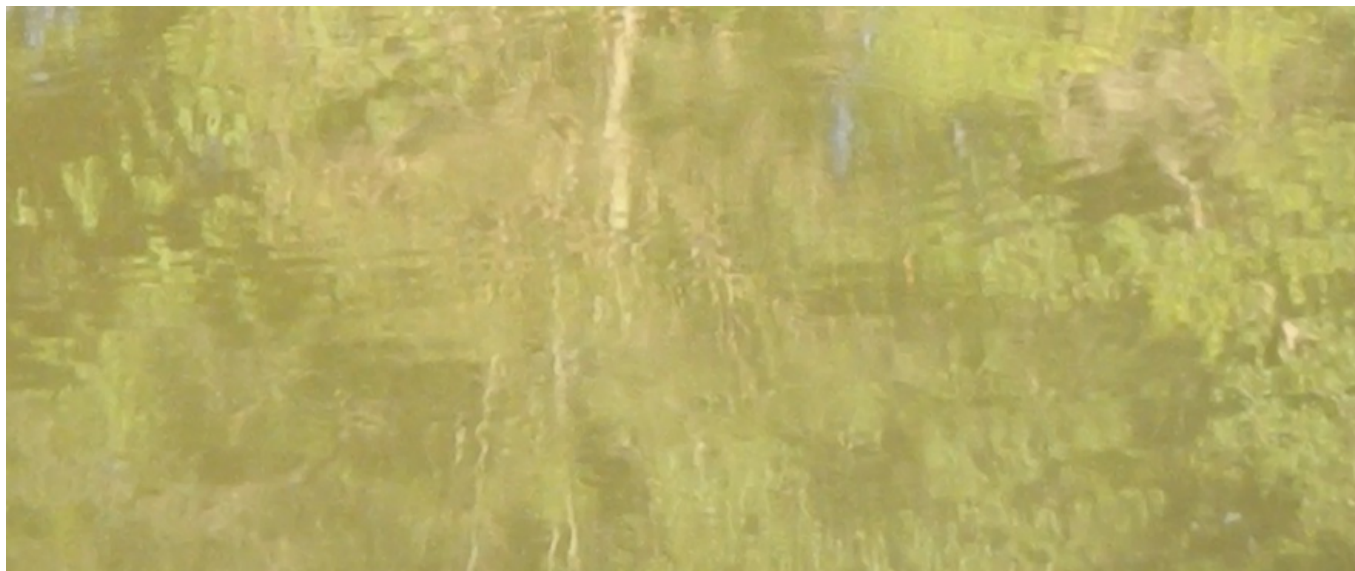


Figura 3: Paisagem para acontecimento do corpo. Ouro Preto, 2015

Fonte: A Autora.

Performances que nascem invariavelmente do corpo: inventivo, fugidio. Ao tornar visível o processo criativo de meu corpo, um conteúdo sensório expande-se desde um passado presentificado e se torna imagem (registro visual ou escrito) e torna-se passível de lançase para outros lugares, para além do meu corpo. Compor imagens desta natureza exterioriza gestos que desde então se tornam outra coisa – imagem no mundo a ser manipulada, reimaginada, compartilhada. Semeando estes entendimentos, o filósofo William James (1842-1910) comenta que trata-se da realidade das experiências, das coisas e das de suas conexões. Em outros termos, geramos conhecimentos a partir de experiências (James, 2022: 12). James sugere que o termo "consciência" seja substituído pelo de experiência, em termos de realidades de experiência. A consciência para James (2022: 14-6) seria a realidade de uma experiência, um pensamento que exerce a função do conhecer. Ela não seria uma entidade, mas uma qualidade a ser invocada, como as coisas são conhecidas e referidas. O conhecimento, espécie de relação entre porções de experiência, seria passageiro e viria do sujeito cognoscente.

Os conteúdos do corpo (do ser e suas atividades) referenciam um centro de referência de conteúdo subjetivo (James, 2022: 18; 22): o que se desenvolve como resultado de muitas operações físicas se apresenta e é experimentado como uma sucessão de relações, emoções, decisões, movimentos, expectativas. Assim, por exemplo, uma coisa é também atemporal e mental, pois perde sua materialidade quando passa a ser lembrada, tendo por outro lado sua existência prolongada indefinidamente ao se tornar, digamos, palavra ou imagem. Experiências perceptuais são objetivas e subjetivas; relações experienciadas seriam membros de uma só multiplicidade caótica James, 2022: 25; 28), posto que o mundo

não é objeto do pensamento, e sim qualidade extrínseca a mim – lembrado e expectante. Um lugar, um local, é também rememorado – não precisamos estar nele para que exista e que aja em várias conexões mentais. O dualismo reside na experiência em si, da subjetividade e da objetividade experienciadas e representadas (subjetividade representa e objetividade é representada).

foi visitar o primeiro casal de filhos. chorou muito. o peso da urgência da vida, a inexperiência de quando não se tem mais escolha. de depois de tentar tanto pôr o pé na estrada: assim podia atravessar as trilhas na chuva ou no frio em sua própria paz. da dor que sai do peito e fica ocupando espaço fora do tempo.

Fonte: A Autora.

O campo instantâneo do presente é a experiência, potencialmente ou virtualmente objetiva e subjetiva: tal experiência sendo simples atualidade não qualificada, existência (James, 2022: 33;35). A experiência imediata passa a ser prática, uma verdade objetiva ou subjetiva, a partir da qual agimos, em seu próprio movimento. "Nossas experiências existem e são conhecidas como qualidade explicitada pelas relações que têm entre si, elas mesmas experiências", pondera James. A experiência seria o nome coletivo para toda natureza sensível, na qual sensações e ideias se fundem e a extensão objetivo e subjetivo passa por uma diferença de relação a um contexto, simplesmente: pensamento e coisa não seriam, portanto, tão heterogêneos.

O registro em condição de deslocamento, tanto da imagem pelo olhar que por um instante se mobiliza, quanto pela palavra que detém a emoção, sentimento, lembrança, e ali se organiza em conjunto com outras onde negociará um sentido possível, legitima esta instância da criação onde o pensar se move junto com o fazer, ou o compor com o ater-se ao presente e dar-lhe um nome. A percepção ativa e afetada viabiliza este enunciado que mais convida do que informa, mais deforma do que se fecha numa resolução fixa; assim como o olhar vaga pela cena, ele vaga por sua potência de acontecimento.



Figura 4: Jardim de chão, ou escrita coreográfica. Belo Horizonte, 2021

Fonte: A Autora.

A liberdade de uma narrativa composta assim por caminhos marcados por traços de toda natureza (marcas, memórias, manchas, vestígios, restos, indícios) parte sempre de um corpo vívido que carrega suas histórias refeitas a cada linha escrita e reelaboradas a cada registro da câmera em novos modos de processar realidades em intensidades e durações próprias. Intensidade e duração, tão presentes nos estudos do corpo, cognição e fenomenologia, presentificadas em modos de ver e escrever que não os congela num tempo mas, ao contrário, propõem leituras que deslocam outros lugares. Forma de vida que nesta prática performativa propõe-se a adentrar trilhas e adensar relações com outras formas de vida. Exemplo desta proposta é a imagem composta por água e árvore, verde e espelho (figura 3). Ao caminhar pela borda de um lago deparei-me com o sol refletindo a mata na água de tons esverdeados e amarronzados, de modo que cada cor se perde nessa mistura de tons que acolhe este encontro de ar e água, terra e vegetais. A cada momento a mesma paisagem no mesmo enquadramento se transformava, pois o sol, o vento, a nuvem, o pássaro, o inseto, o mover-se líquido, eram outros.

4. Palavra como evento do corpo

O trabalho com imagens do corpo se insere no contexto espaço-temporal dialógico das memórias e eventos singulares, percebidos de forma afetada. Esta mobilidade da construção narrativa propõe realidades provisórias e fragmentadas presentes também no pensamento performativo. Um ritmo do corpo estrutura o texto e instaura uma forma engendrada, configurada pela respiração que inscreve, pela força no papel, pela inspiração que insiste. Chamo de escrita do corpo um ato espontâneo, que sugere um pensamento-ação como modo de organizar a obra. Penso as escritas do corpo num conjunto de presentes próprios sem lugar fixo – o processo criativo como um estado errante, sem partida nem chegada configurados –, feito de momentos que se chocam, se juntam e se isolam em soluções para estados de si: ao apropriar-se do próprio, embarcamos num mar aberto. *Deságua* é um trabalho do cotidiano, da vida que insiste no presente possível e apreensível por outras temporalidades do corpo. Observações contemplativas, testemunho de eventos traumáticos, histórias de outras vidas. Impressões que ficaram por sua força numa mente infantil, ou pela intensidade e desamparo sem lugar. Também é percepção de delicadezas e feitos miúdos, despercebidos ou atropelados pela maioria numa grande cidade, no asfalto ou na areia. O drama se converte em humor ou estarrecimento, toma forma de palavras sem explicação ou de um pensamento que não se completa. O amor, a morte, a possível vida comum. A potência do ver que participa ou que age pelas entrelinhas.

Um gesto que compõe realidades, um ensaio orgânico em formas escritas, um gerar cartografias que se impõem em enunciados singulares, entre pertencimentos e tempos plurais, presentificados em acontecimentos do/no corpo. Essa constante atualização desloca uma escrita que se converte em dança onde gêneros viram acontecimentos vividos. Pensamento cinético suspenso e segmentado, forma de um corpo vivo. Encontro de tempos e espaços, textos em forma de crônica, poema e prosa organizados na palavra escrita de cada acontecer, que com ela ganhou uma vida nova, outra, que transita por lugares sempre habitados.

O filósofo e escritor Édouard Glissant (2024: 67; 101), propõe em sua "estética da relação" que do pensamento do rastro reata aquilo que efetivamente há nele de recitativo, colocando-o em relação, nele enaltecendo a relatividade. Devemos nos sintonizar com aquilo que se mobiliza para nós, para assim compreendemos seu movimento, suas infinitas variações, já que "o poeta é um construtor de linguagem. Ele se esforça para enrizomizar seu

lugar na totalidade, para difundir a totalidade em seu lugar" (Glissant, 2024: 103;111;153); sendo a realidade é um corpo cheio de meandros, a diversidade faz com que "o escritor abandone progressivamente a antiga divisão em gêneros literários" e a escrita "entre em sintonia com a pulsação do mundo, impulsos atuais que arrastam a nós em seu fluxo".

aqui me sinto bem sentada
afrouxo o cinto bem no canto
na passagem pra cintura
abrigo quente do meio do mundo
de onde vejo as vozes
os ventos.
Fonte: A Autora.

Considerando que sua ideia de linguagem é "antes de tudo a frequentação insana do orgânico, daquilo que uma língua tem de específico, e simultaneamente sua implacável abertura para a relação" (Glissant, 2024: 70; 16; 102), escrever seria "dizer o mundo como totalidade. O dizer da escrita nos faz perceber que o que nos transporta é o mundo como totalidade e não uma parte exclusiva dele." Com isso, Glissant propõe que o pensamento do rastro se coloque, por oposição ao sistêmico, como uma errância que orienta, como o que nos coloca a todos em relação. A relação seria "a matéria específica inerente a todos os lugares, o conjunto estimulante de suas particularidades, os elementos que devem estar em convivência com os de todos os lugares" .

A imagem como performance, pensamento, presentifica-se e atualiza-se como presença. A palavra literária, parte de um texto escrito, reabre e reformula um agenciamento com o leitor. É também rastro, proponente de um conteúdo do corpo, proposta de significado. Restam palavras como imagens, imagens como palavras, que dizem em conjunto e isoladas ativam o pensamento e performam uma nova ação no corpo. Uma dramaturgia sensível, entre o visível e o visual, em paisagens enredadas desde um corpo e seus entornos na palavra que contorna gestos possíveis; o sentido como convite, a ser sentido e vivenciado.

As propostas de experiência de James, de pensamento paisagem de Berque e de relação de Glissant podem nos guiar por veredas que ultrapassam o pensar científico e o fazer artístico, ao confabular entre si possibilidades de conectarmos-nos com a vida e o mundo que nos cerca. A percepção ativa, o pensar em movimento, confluem na elaboração de imagens que são também crônicas e prosa, e de poemas que se apresentam como imagem do corpo. Rastrear pelas bordas torna-se fenômeno e qualidade de um conhecimento sempre vivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, T. W. (2003 [1958]). *Notas de literatura 1*. Editora 34.

Bennett, J. (2009). *Vibrant matter: a political ecology of things*. Duke U.Press.

Berque, A. (2023 [2016]). *Pensamento paisagem*. Edusp.

Cohen, R. (2007). *Performance como linguagem*. Perspectiva.

Damásio, A. (1994). *O Erro de Descartes: Emoção, razão e o cérebro humano*. Publicações Europa-América.

- Entler, R. (2009). *Percursos nos interstícios entre a memória e o esquecimento*. Chris Marker. Catálogo CCBB.
- Glissant, E. (2024). *Tratado do todo-mundo*. N-1 edições.
- Greiner, C. (2005). *O corpo. Pistas para estudos indisciplinados*. Annablume.
- Greiner, C. (2013). A percepção como princípio cognitivo da comunicação: uma hipótese para redefinir a prática da performance. In *Corpo em Cena 6*. Anadarco.
- James, W. (2022). *Ensaio de empirismo radical*. Machado.
- Melin, R. (2008). *Performance nas artes visuais*. Jorge Zahar.
- Queiroz, L. (2009). *Corpo, mente, percepção*. Annablume.
- Sartre, J.-P. (2006). *Esboço para uma teoria das emoções*. L&PM.
- Toledo Silva, M. (2025). *Deságua*. Editora Laranja Original.

Monica Toledo Silva.

Artista e pesquisadora das imagens do corpo no cinema e na literatura. Pós doutora em Humanidades pela Universidade de São Paulo, em Multimeios pela UNICAMP e em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre e doutora em semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde é membro do grupo de pesquisa em Estudos Orientais. Dirige o selo editorial Bloop, dedicado à arte, ciência e filosofia, e a rede Entremares, voltada a artistas migrantes. Assessora da editora Laranja Original e professora da pós graduação Lato Sensu em História da Arte da Pontifícia Universidade Católica de Minas. Rua Bahia 2397-202 BHZ-MG Brasil 30160.019. <https://monica1605.wixsite.com>. Email: monicats@mail.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8273-8209>.

Receção: 15-04-2024

Aprovação: 10-12-2025

Citação:

Toledo Silva, M. (2025). Imagem e palavra: rastreando as bordas da criação. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(1), pp. 28-38 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n1a3>



REIVINDICAR O PODER: AUTODEFESA E VULNERABILIDADE EM GENTILESCHI E BOURGEOIS

TAKING BACK POWER: SELF DEFENSE AND VULNERABILITY IN GENTILESCHI AND BOURGEOIS

REPRENDRE LE POUVOIR : AUTODÉFENSE ET VULNÉRABILITÉ CHEZ LES GENTILESCHI ET LES BOURGEOIS

RECUPERANDO EL PODER: AUTODEFENSA Y VULNERABILIDAD EN GENTILESCHI Y BOURGEOIS

Francisca Sousa

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Porto, Portugal

RESUMO: Ao longo da história, a ideia de poder do e sobre o corpo tem sido um tema central no mundo da arte. Representado sobre os seus vários contextos - político, social, físico, sexual -, o poder exibe-se enquanto ideia complexa entre o domínio físico e a força de carácter abstrato. Frequentemente associado na arte à violência e à brutalidade masculina, o poder promulga-se especialmente sobre o corpo feminino, inevitavelmente através de um jogo de domínio e submissão. Ter poder sobre o próprio corpo é um dos aspectos mais importantes do trabalho das artistas da década de 1970, que se prolonga até aos dias de hoje debaixo dos holofotes de movimentos como o Me Too e de outros questionamentos acerca das políticas do corpo. Não esqueçamos que não só na contemporaneidade se dão estas reivindicações, uma vez que a pintora barroca Artemisia Gentileschi dedicou grande parte da sua obra ao triunfo da heroína feminina sobre um antagonista masculino. De formas mais subjetivas, o poder é reclamado por Louise Bourgeois através da vulnerabilidade com que trata a sua poderosa identidade feminina. A mulher transforma-se numa lâmina para enfrentar o trauma.

Palavras-chave: feminismo, poder, autodefesa, Bourgeois, Gentileschi.

ABSTRACT: Throughout history, the idea of power over the body has been a central theme in the art world. Represented in its various contexts - political, social, physical, sexual - power can be seen as a complex idea between physical domination and an abstract force. Often associated in art with violence and male brutality, power is especially enacted over the female body, inevitably through some sort of game of domination and submission. Gaining back power over their own body is one of the most important aspects of the work of female artists from the 1970s, which continues until this day under the spotlight of movements such as “Me Too” and other issues related to body politics. But let us not forget that these claims are not only made accountable in contemporary times, also Baroque painter Artemisia Gentileschi dedicated much of her work to the triumph of the female heroine over a male antagonist. In a more subjective way, power is asserted by Louise Bourgeois through the vulnerability with which she works about her powerful female identity. A woman that transforms herself into a blade in order to face trauma.

Keywords: feminism, power, self defense, space, Bourgeois, Gentileschi.

RÉSUMÉ: Tout au long de l'histoire, l'idée du pouvoir du corps et sur le corps a été un thème central dans le monde de l'art. Représenté dans ses différents contextes – politique, social, physique, sexuel – le pouvoir apparaît comme une idée complexe entre domination physique et force abstraite. Souvent associé dans l'art à la violence et à la brutalité masculine, le pouvoir s'exerce particulièrement sur le corps féminin, inévitablement à travers un jeu de domination et de soumission. Avoir du pouvoir sur son propre corps est l'un des aspects les plus importants du travail des artistes des années 1970, qui perdure encore aujourd'hui sous les projecteurs de mouvements tels que "Me Too" et d'autres questions sur la politique du corps. N'oublions pas que ces exigences ne sont pas seulement formulées à l'époque contemporaine, puisque la peintre baroque Artemisia Gentileschi a consacré une grande partie de son œuvre au triomphe de l'héroïne féminine sur un antagoniste masculin. De manière plus subjective, le pouvoir est revendiqué par Louise Bourgeois à travers la vulnérabilité avec laquelle elle traite sa puissante identité féminine. La femme se transforme en lame pour faire face au traumatisme.

Mots-clés: féminisme, pouvoir, défense, Gentileschi, Bourgeois.

RESUMEN: A lo largo de la historia, la idea del poder de y sobre el cuerpo ha sido un tema central en el mundo del arte. Representado en sus diversos contextos –político, social, físico, sexual– el poder se muestra como una idea compleja entre la dominación física y la fuerza abstracta. A menudo asociado en el arte con la violencia y la brutalidad masculina, el poder se ejerce especialmente sobre el cuerpo femenino, inevitablemente a través de un juego de dominio y sumisión. El poder sobre el propio cuerpo es uno de los aspectos más importantes del trabajo de los artistas de la década de 1970, que continúa hasta nuestros días bajo la atención de movimientos como "Me Too" y otras cuestiones sobre la política del cuerpo. No olvidemos que estas reivindicaciones no se plantean sólo en la época contemporánea, ya que la pintora barroca Artemisia Gentileschi dedicó gran parte de su obra al triunfo de la heroína femenina sobre un antagonista masculino. De maneras más subjetivas, Louise Bourgeois reivindica el poder a través de la vulnerabilidad con la que trata su poderosa identidad femenina. La mujer se transforma en una espada para enfrentar el trauma.

Palabras-clave: feminismo, poder, autodefensa, Gentileschi, Bourgeois.

1. Introdução

A natureza das intervenções da crítica e da história da arte feminista, juntamente com os estudos de género, tornou visível a necessidade de repensar os modos de representação dominantes – os de ontem e os de hoje. No decurso da história, em particular no panorama ocidental, é possível constatar que a mulher ocupa um lugar de passividade e vulnerabilidade, sendo predominantemente contemplada pela arte enquanto musa (mero objeto do olhar) e inspiração por parte de um criador masculino. Por consequência, grande parte das imagens através das quais a mulher é representada retrata narrativas do seu silêncio, da sua exploração física e da sua associação às tarefas do meio doméstico – ela ocupa o segundo plano de um mundo protagonizado por homens. Esta premissa parece só se desligar do discurso imperante com o aparecimento e reconhecimento da mulher artista, que gradualmente foi tomando a liberdade de produzir exceções e de estabelecer uma linguagem mais inclusiva.

O feminismo e os movimentos de libertação das mulheres deram origem a uma transformação profunda dos conteúdos da sociedade contemporânea, numa procura urgente de trazer à luz as desigualdades de género e as problemáticas contidas na exclusão de minorias. Nesse sentido, movimentos recentes como o #MeToo tornaram visível a

persistência sistémica da violência sexual e do assédio, demonstrando que a luta pela autonomia feminina não pertence apenas ao passado, mas permanece urgente e atual. Deste modo, o corpo é hoje um foco central no pensamento das artistas contemporâneas - lugar de construção e desconstrução da identidade; de opressão e resistência. As marcas do poder inscrevem-se no corpo (Macedo, 2011: 3).

É neste enquadramento que este artigo se propõe a analisar como a autodefesa e a vulnerabilidade são respostas aos efeitos do poder, representadas no trabalho de Artemisia Gentileschi e Louise Bourgeois. Partindo das suas obras como pontos de inflexão no imaginário visual feminino, procura-se compreender de que modo cada artista reconfigura a relação entre corpo e violência, superando a condição histórica da mulher como objeto passivo de representação.

2. Segunda seção

O conceito tríade “mulher-arte-poder” apresentado no ensaio de Linda Nochlin (1989) é uma tentativa de deslindar os vários discursos do poder que se relacionam com as diferenças de género no âmbito das narrativas visuais. A ideia de domínio/submissão faz parte de uma dinâmica binária entre a personagem que contém “maior força” ou autoridade superior e a de menor “vis”. Da representação da brutalidade física explícita à violência psicológica ou simbólica, várias são as formas de atuação deste conceito – poder, enquanto posição de domínio sobre outros -, que aqui me interessa explorar a partir do ponto de vista da mulher artista e das narrativas de contrapoder por ela criadas.

Embora seja particularmente a partir dos anos 70 do século anterior que esta missão de reivindicação do poder e do controlo sobre o próprio corpo é levada a cabo por mulheres artistas, que se multiplicam ao encontrarem um espaço legítimo no mundo da arte, houve alguns casos de estudo precursores destes movimentos. Pretendo, neste particular, convocar a obra da pintora barroca italiana Artemisia Gentileschi e a sua habilidade em explorar conteúdos de cariz que hoje seria ou poderia ser caracterizada como feminista (Kaborycha, 2021) de forma poderosa e objetiva. Esta é a mulher que há 400 anos atrás articulou na sua obra sentimentos de raiva e contestação, um feito quase inconcebível para o seu tempo, como nos demonstra Jonathan Jones (2020) na biografia que lhe dedicou.

Inserida numa época de influência predominantemente masculina, em que as temáticas mais relevantes da arte eram a pintura histórica e religiosa, Gentileschi distingue-se pela índole imperativa com que constrói a personagem feminina, a protagonista heróica das suas narrativas, e pela forma como nos introduz às suas próprias experiências (Jones, 2020). Em “Susana e os anciãos” (1610), uma obra exímia de arte barroca de um tema do Antigo Testamento, a artista retrata duramente o conflito em que Susana se encontra, uma jovem que durante o banho é sobressaltada pela presença de dois homens mais velhos da sua comunidade e se debate contra os olhares lascivos e os seus avanços sexuais. Ao contrário de outras reproduções de autores masculinos, nas quais o corpo de Susana é erotizado e representado em posições comprometedoras, com expressões faciais difíceis de decifrar - um misto de confusão e prazer em que a vítima parece ser cúmplice dos atos do seu agressor-, na obra de Gentileschi ela mostra a sua realidade indefesa. A artista decide, assim, afastar-se de uma erotização lúdica deste tema para descrever severamente uma problemática importante e evoca o seu próprio contexto enquanto mulher, vítima de situações semelhantes. Revelar a própria posição de fragilidade, inevitável até pela questão numérica no caso de Susana, para denunciar e por a cru atrocidades e situações de assédio



Figura 1: Susana e os Anciãos, Artemisia Gentileschi, óleo s/ tela, 1610

Fonte: Palácio de Weissenstein.

é uma forma simbólica de empoderamento, de acordo com a minha visão. Pretendo com isto dizer que o corpo de Susana, embora irremediavelmente submisso, é cristalizado nesta obra como uma força de resistência e de recusa perante a tentativa de dominação masculina.

Na segunda versão da sua pintura assombrosa “Judite decapitando Holofernes” (1621), concretizada uma década depois da que a antecede, assistimos a uma interpretação iconográfica do poder mais explícita e eficaz: a mulher forte que derruba os vilões do sexo masculino. Judite e a serva não assumem posições subordinadas, mas antes movimentos corporais dramáticos numa ação violenta de degolação do inimigo. O sangue esguicha do pescoço de Holofernes para o peito de Judite de forma realista, como uma cena retirada do “cinema gore”, e o seu corpo debate-se enquanto é vigorosamente detido pelos braços robustos de ambas as personagens femininas. O poder é, nesta obra, reproduzido pela força física e pelo objeto cortante da espada, carregado de uma vingança simbólica contra o pressuposto violador da própria Gentileschi, como o teoriza a historiadora Garrard:



Figura 2: Judite Decapitando Holofernes, Artemisia Gentileschi, óleo s/tela,

Fonte: Museu de Capodimonte.

O tema de Judite a decapitar Holofernes relaciona-se com o acontecimento traumático vivido por Gentileschi, e algumas fontes sustentam que Judite, enquanto protagonista principal da pintura, constitui, na realidade, um autorretrato da própria artista. (1989: 664).

Dando o salto para o final da década de 1960, uma nova *avant-garde* começou a rejeitar o mercado da arte e o seu funcionamento para dar espaço ao aparecimento da arte conceptual e das práticas efémeras como a *performance*. Os movimentos de emancipação feminina, na sua luta pela igualdade, tiveram também um enorme impacto no mundo da arte e impulsionaram o aparecimento de um grande número de mulheres artistas que estabeleceram a sua popularidade nas

décadas seguintes. Reativas, atentas e emergentes, Marina Abramović e Yoko Ono desafiaram o poder ao oferecer o controlo ao outro: o espectador que manuseia os seus corpos e se serve dos utensílios que tem à mão para participar na obra. Por sua vez, Carolee Schneemann e Valie Export recorreram à expressão sexual para reivindicar o seu lugar num meio patriarcal; Paula Rego explorou o corpo submisso e obediente, carregado de dor física e psicológica, nas suas composições pictóricas sobre o quotidiano doméstico; entre outras artistas com diferentes interpretações. Para além dos novos rostos que compuseram o panorama artístico da segunda metade do séc XX, houve também espaço para o reconhecimento e apreciação de artistas como Louise Bourgeois, que iniciou o seu percurso na década de 1940. Ofuscada pelos artistas masculinos do expressionismo abstrato da altura, foi através do seu imaginário invulgar e característico que se opôs subseqüentemente a essa dominação, regressando em força na época da revolução sexual e do movimento dos direitos das mulheres.

Na obra da artista, dá-se um fenómeno único dentro deste estudo: o poder e a vulnerabilidade deixam de constituir pólos opostos e tornam-se componentes interdependentes de uma mesma identidade. A vulnerabilidade em Bourgeois consiste na capacidade de mostrar o que é frágil, instável ou doloroso, convertendo essa exposição em força simbólica, em que o corpo é simultaneamente lugar de ameaça e proteção. As suas esculturas e instalações criam uma atmosfera de intimidade inquietante, incorporando tensões sexuais com violências subtis e lembranças de infância que sustentam a construção da sua subjetividade artística.

Um dos aspectos da sua produção que neste artigo interessa mencionar é a apropriação simbólica do falo, tradicionalmente entendido como signo de autoridade patriarcal e fertilidade. Bourgeois domestica-o, absorve-o, reconstrói-o e converte-o em elemento de defesa - transforma-se nele e protege-se. Dito isto, a forma fálica povoa as suas esculturas e instalações; metamorfoseia-se com outros elementos e partes do corpo (funde-se com seios, casulos e assume configurações animais), concedendo-lhes força. No famoso retrato da autoria de Robert Mapplethorpe, Bourgeois carrega debaixo do braço a obra "Fillette"(1968), posicionando-se como a sua mestre, numa inversão radical de papéis que dialoga com a história da representação do poder. Tal como Kuspit (2008) repara, a artista "domestica" o falo, transformando-o num prolongamento da sua criação e invertendo assim a lógica da submissão.

Ela diz que sente medo, mas na fotografia não parece receosa. Ela triunfa sobre o falo, dominando-o de forma total e inequívoca. Bourgeois aprecia o poder que exerce sobre ele – o poder de o manipular, de sentir a sua firmeza e ereção, chegando mesmo a provocá-las. O falo torna-se seu escravo, e ela é a sua senhora absoluta (Kuspit, 2008: Disponível em: <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/bourgeois-the-phallic-woman11-3-10.asp>.)



Figura 3: Louise Bourgeois (e Fillette), Robert Mapplethorpe, fotografia, 1982

Fonte: Robert Mapplethorpe Foundation.



Figura 4: The Destruction of the Father, Louise Bourgeois, instalação, 1974

Fonte: Museu Glenstone.

O diálogo entre violência e subjetividade manifesta-se ainda mais intensamente na obra “The Destruction of the Father” (1974), uma exploração psicológica do poder do pai que condensa em si o trauma, a raiva e a fantasia de libertação. Esta instalação recria o cenário visceral de uma caverna onde fragmentos orgânicos evocam um corpo fragmentado. Aqui, o ato de destruição não é literal como acontece nas decapitações de Gentileschi, mas psicológico e catártico: a demolição da figura paterna funciona como um gesto performativo de tomada de poder — um poder profundamente íntimo, emocional e do âmbito do subconsciente.

Assim, ao longo de diferentes fases e linguagens, Bourgeois recupera a autoridade sobre o corpo, sobre a memória e sobre o trauma, transmutando vulnerabilidade em força e intimidade em gesto político. Onde Gentileschi encontra no corpo feminino um campo de batalha contra o olhar masculino, Bourgeois encontra um espaço psíquico, elástico e metamórfico, em que o poder é continuamente reconfigurado. Juntas, as duas artistas demonstram que a mulher artista não responde apenas ao poder: recria-o.

3. Notas conclusivas

Louise Bourgeois apodera-se da forma masculina e parece regozijar-se com essa posição momentânea de (maior) autoridade, personificando o “feminino-masculino”¹⁾, isto é, a total ambivalência do gênero. Por seu lado, Artemisia Gentileschi repele e destrói a figura do homem, através da interpretação simbólica que faz das temáticas religiosas.

Embora estas artistas interpretem o conceito de poder e de (auto) fortalecimento de uma forma pessoal, isto é, relativa às suas experiências individuais e a eventos traumáticos que a vida lhes proporcionou, ambas conseguem tocar em matérias urgentes e ainda hoje

¹⁾ JOSEPH-LOWERY, Frédérique (2010), Through the Eye of a Needle.

indispensáveis, apesar do intervalo temporal – a denúncia do corpo oprimido. Como resposta, produziram obras que propõem a derradeira fusão entre mulher e objeto cortante: Judite de Gentileschi rasga o pescoço de Holofernes com a espada, como um prolongamento do próprio braço; as “Femmes Couteaux” de Bourgeois assumem a forma fálica do agressor e revelam uma natureza violenta sendo que estas esculturas são, ao mesmo tempo, lâminas.

Autodefesa, proteção e vulnerabilidade são as ideias-chave que constituem tais representações. Atuando sobre o público, em jeito de pulsão e repulsão, os produtos em causa serão sempre uma mercadoria física e artística cujo cerne é causador de dissídio e atração. Reivindicar o poder é gerar novos conteúdos, explorar novos significados e interpretar o passado com o olhar no presente. Mas não será assim a melhor arte, essa que agita e desbanaliza o consumo consuetudinário?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Garrard, M. D. (1989), *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton University Press.
- Jones, J. (2020), *Artemisia Gentileschi*. Laurence King.
- Joseph-Lowery, F. (2010, 15 de junho). *Through the eye of a needle*. Artnet. Recuperado em 8 de janeiro de 2025, de <http://www.artnet.com/magazineus/features/lowery/louise-bourgeois6-15-10.asp>
- Kaborycha, L. (2021). *Power and sexuality in Renaissance art* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1BOTfXxaaxE&list=LL&index=3&t=853s>
- Kuspit, D. (2008, 3 de novembro). *The phallic woman*. Artnet. <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/bourgeois-the-phallic-woman11-3-10.asp>
- Macedo, A. (2011). *Mulheres, arte e poder: uma narrativa de contrapoder?* Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea.
- Miller, J. (2008). Power and vulnerability in the work of Louise Bourgeois. In *The creative feminine and her discontents*. Routledge.
- Nochlin, L. (1989). *Women, art and power and other essays*. Thames and Hudson.
- Piland, S. (1994). *Women artists: A historical, contemporary and feminist bibliography*. PhilPapers.
- Reilly, M. (2015). *Women artists: The Linda Nochlin reader*. Thames and Hudson.
- Vreeland, S. (2002). *The passion of Artemisia: A novel*. Penguin Books.

Francisca Sousa.

É licenciada em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Realizou um programa de estudos em Londres, na Central Saint Martins, e concluiu um mestrado em Arte Multimédia, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É investigadora de Doutoramento no i2ADS - Unidade de Investigação em Arte e Design, na Universidade do Porto. Email: franciscasiao@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7399-3187>

Receção: 04-03-2025

Aprovação: 10-09-2025

Citação:

Sousa, Francisca (2025). Reivindicar o poder: autodefesa e vulnerabilidade em Gentileschi e Bourgeois. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(1), pp.40-47 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n1a4>

DE MULHER-OBJETO A RAPPER-SUJEITO: O LUGAR DA MULHER NO RAP PORTUGUÊS

FROM WOMAN-OBJECT TO SUBJECT-RAPPER: THE PLACE OF WOMEN IN PORTUGUESE RAP

DE FEMME-OBJET À RAPPEUSE-SUJET: LA PLACE DE LA FEMME DANS LE RAP PORTUGAIS

DE MUJER-OBJETO A RAPERA-SUJEITO: EL LUGAR DE LA MUJER EN EL RAP PORTUGUÉS

Rafaela Enes de Miranda

Centro Interdisciplinar de Estudos de Género, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, Universidade de Lisboa Portugal

RESUMO: Este artigo científico prende-se com os papéis de género, nomeadamente os papéis femininos, e o género musical do RAP, em particular no caso português, e o modo como as questões feministas na arte urbana são inerentemente revolucionárias, especialmente no contexto atual de retrocessos de direitos humanos e das mulheres a nível global. Consideramos pertinente a análise desta temática tendo em conta a problemática do enviesamento masculino e misógino das narrativas do RAP e das suas implicações nos/as ouvintes. A partir desta problemática, procuraremos fazer uma contextualização histórica e social do RAP português, abordando as relações, as dinâmicas e os papéis de género dentro deste tipo de música, nomeadamente os papéis assumidos pelas mulheres. Neste sentido, analisaremos as dez canções de RAP mais populares em Portugal por artistas de nacionalidade portuguesa ou luso-descendente, em que cinco destas são de autoria de rappers masculinos e as restantes cinco de rappers femininas.

Palavras-chave: RAP, mulher-objeto, rapper-sujeito, papéis de género, Portugal

ABSTRACT: The theme of this scientific article concerns gender roles, particularly female roles, and the musical genre of RAP, specifically in the Portuguese case, and how feminist issues in urban art are inherently revolutionary, especially in the current context of human and women's rights setbacks around the world. We consider pertinent to analyse this topic in light of the problematic male and misogynist bias of RAP narratives and their implications on its listeners. Based on these issues, we will try to provide a historical and social contextualisation of Portuguese RAP, addressing the relationships, dynamics, and gender roles within this type of music, particularly the roles assumed by women. To this end, we will analyse the ten most popular RAP songs in Portugal by artists of Portuguese nationality or Portuguese descent, five of which were written by male rappers and the remaining five by female rappers.

Keywords: RAP, woman-object, subject-rapper, gender roles, Portugal

RÉSUMÉ: Cet article scientifique traite des rôles de genre, notamment des rôles féminins, et du genre musical RAP, en particulier dans le cas portugais, ainsi que de la manière dont les questions féministes dans l'art urbain sont intrinsèquement révolutionnaires, surtout dans le contexte actuel de recul des droits humains et des droits des femmes à l'échelle mondiale. Nous considérons qu'il est pertinent d'analyser ce thème compte tenu du problème du biais masculin et misogyne des récits du rap et de ses implications pour les auditeurs. À partir de cette problématique, nous tenterons de contextualiser historiquement et socialement le rap portugais, en abordant les relations, les dynamiques et les rôles de genre au sein de ce type de musique, notamment les rôles assumés par les femmes. Dans cette optique, nous analyserons les dix chansons de rap les plus populaires au Portugal, interprétées par des artistes de nationalité portugaise ou d'origine portugaise, dont cinq sont écrites par des rappeurs masculins et les cinq autres par des rappeuses.

Mots-clés: RAP, femme-objet, rappeuse-sujet, rôles de genre, Portugal

RESUMEN: Este artículo científico se ocupa de los roles de género, en particular los roles femeninos, y el género musical del RAP, especialmente en el caso portugués, y la forma en que las cuestiones feministas en el arte urbano son inherentemente revolucionarias, especialmente en el contexto actual de retrocesos en los derechos humanos y de las mujeres a nivel mundial. Consideramos pertinente el análisis de esta temática teniendo en cuenta la problemática del sesgo masculino y misógino de las narrativas del RAP y sus implicaciones en los oyentes. A partir de esta problemática, trataremos de contextualizar histórica y socialmente el RAP portugués, abordando las relaciones, las dinámicas y los roles de género dentro de este tipo de música, en particular los roles asumidos por las mujeres. En este sentido, analizaremos las diez canciones de RAP más populares en Portugal de artistas de nacionalidad portuguesa o de ascendencia portuguesa, cinco de las cuales son de autores masculinos y las cinco restantes de autoras femeninas.

Palabras-clave: RAP, mujer-objeto, rapero-sujeto, roles de género, Portugal

1. Introdução

O RAP é percecionado, pelo público em geral, como um género musical misógino, sexista, homofóbico e discriminatório. Esta perceção tem vindo a ser apoiada por vários estudos, como o de Weitzer e Kubrin (2009), o qual demonstra que o RAP se destaca de outros géneros musicais pela intensidade e natureza gráfica das suas letras, que objetificam, exploram e vitimizam as mulheres. Este fenómeno baseia-se no facto de que existem poucas vozes femininas (e/ou pouco conhecidas) no seio deste género musical, o que provoca um enviesamento das suas narrativas, dando-se espaço de criação e liberdade artística apenas a homens cisgéneros e heterossexuais. Adicionalmente, é necessário ter em conta que as questões feministas na arte urbana são inerentemente revolucionárias, especialmente atualmente, num mundo de crescentes polarizações e tensões políticas, em que assistimos à ascensão de discursos racistas, sexistas e homofóbicos por parte da extrema-direita não só no contexto internacional e europeu, como também no contexto português.

A partir desta problemática, procuramos fazer uma contextualização histórica e social do RAP nacional, abordando, por um lado, a influência que o hip-hop, e em particular o RAP, tem sobre as camadas mais jovens enquanto novo movimento social relevante nas suas construções identitárias, e, por outro lado, as relações, as dinâmicas e os papéis de género dentro deste tipo de música, nomeadamente os papéis assumidos pelas mulheres.

Com esta reflexão, iremos verificar se existem os papéis femininos aqui avançados – Mulher-objeto e Rapper-sujeito – no RAP português, bem como distinguir entre o papel de Mulher-objeto e o papel de Rapper-sujeito, compreendendo as especificidades de cada um deles, particularmente a nível nacional. Ademais, é nosso objetivo, por um lado, aferir a existência de uma relação entre os dois papéis femininos mencionados e o género do/a artista que produz a narrativa e, por outro, compreender a relevância da rentabilidade comercial das obras musicais nas dinâmicas de cada um destes papéis. Por último, procuramos aferir a pertinência de discursos feministas ou centrados na mulher como forma de protesto artístico e social e as suas potenciais implicações nas camadas mais jovens. Pretendemos estudar estes indicadores com o apoio da análise de dez canções selecionadas e dos/as seus/suas respetivos/as artistas, para que se possa recolher informação adicional pertinente para a presente análise.

2. Feminismo de *hip-hop*

A perspetiva teórica de base para este estudo é o feminismo de *hip-hop* (original: *hip-hop feminism*). Esta teoria tem-se mostrado fundamental no cruzamento do RAP enquanto movimento social artístico revolucionário e as questões de género e feministas, que são frequentemente postas de lado nas investigações e reflexões sobre a relevância política deste género musical. Este feminismo trata o RAP como um local cultural e geracionalmente relevante e específico que procura justiça social, consciencialização, e ativismo político e social. Opera dentro de um espaço contraditório, utilizando tanto a teoria como a práxis para fazer avançar as conversas sobre as relações de género através de uma perspetiva interseccional. Esta perspetiva é distinta dos primeiros estudos sobre mulheres e RAP, os quais se centravam quase exclusivamente na dominação masculina e na misoginia (Bonnette-Bailey & Brown, 2019): a elasticidade deste feminismo permite que um leque mais vasto de pessoas figure como sujeito de análise no *hip-hop* (Lindsey, 2015). Adicionalmente, este feminismo diferencia-se de todos os outros pois é suficientemente corajoso para se insurgir com as áreas cinzentas (original: *fuck with the grayss*) e pretende reconhecer a capacidade do RAP para articular a dor das comunidades de minorias de forma esclarecedora e informativa e usar esse conhecimento para criar um espaço de redenção e cura e para examinar as relações de género (Morgan, 2000) e, acima de tudo, recusa posições políticas essencialistas sobre o que está certo ou errado e quem ou o quê pode ser chamado de feminista.

3. O RAP como ativismo revolucionário

A música, de forma geral, desempenha um papel de extrema relevância como motor de influência social no desenvolvimento de atitudes sexuais e normas de género na juventude, e por este motivo é importante compreender melhor o seu conteúdo, neste caso do RAP (Herd, 2015). De facto, alguns/algumas jovens constroem a sua identidade através da sua relação com o hip-hop, cultura da qual o RAP faz parte, que toma forma de elementos mais simbólicos que “vão sendo articulados nas suas disposições identitárias” (Almeida, 2018: 105). O RAP serve, particularmente, “como um processo de construção identitária não linear nem intrínseco tornando-se sobretudo, num ato político” (Fradique, 2003: 211). Assim, este género musical que começou com um carácter espontâneo evoluiu para uma atividade comercial regulamentada, refletindo um modelo cultural juvenil com ideais, práticas, e atitudes representativas da camada jovem (Fradique, 2003). Adicionalmente, a música popular urbana, nomeadamente o RAP, desempenha um papel económico e simbólico extremamente relevante nos “circuitos da globalização cultural e na fabricação de modelos culturais juvenis” (Simões et al., 2005: 171-174).

O RAP, enquanto vertente do hip-hop, expressa um novo movimento social, sendo uma forma ardente de resistência e uma expressão definitiva da cultura de oposição (Martinez, 1997), pelo que é um excelente veículo de mensagens anti-sexistas e feministas. Porém, é interessante refletir que a comercialização do hip-hop, a qual beneficia a transmissão de mensagens e o alcance a um maior número de pessoas, constitui, por oposição, “o principal obstáculo à sua própria afirmação enquanto movimento cultural” (Simões et al., 2005: 183).

4. Os papéis de género no RAP internacional

Apesar de o RAP ser um género musical maioritariamente associado ao género masculino, a figura feminina sempre esteve presente. No entanto, é mais reconhecida neste meio “como um elemento das letras ou videocliques, i.e., como um acessório à criação do artista masculino.” (Miranda, 2021: 55). Neste artigo, teorizamos em maior profundidade dois papéis femininos no RAP nacional: o de Mulher-objeto e o de Rapper-sujeito. Já outras autoras investigaram sobre os diversos papéis femininos passíveis de serem verificados no género musical do RAP: Bradley avança com algumas categorias de género no *hip-hop* comercial: *philosopher king*, *playa/pimp*, *dope boy/trap starr*, *ehustler* (2015). Além destes papéis, a autora Cheryl Keyes (2012) já havia criado quatro categorias, apenas do género feminino, no RAP: *queen mother*, *fly girl*, *sista with attitudee*, *elesbiann*; afirmando que os papéis propostos podem sobrepor-se e intersectar-se, atribuindo maior significado à complexidade do/a intérprete. Deste modo, os papéis que explicitamos neste artigo não são exclusivos e podem ser articulados com outros já teorizados. Porém, parecem-nos suficientes para o propósito desta reflexão, especialmente tendo em conta o seu foco em Portugal. Note-se ainda que o que reconhecemos como masculino e feminino varia conforme o tempo e o espaço, pois são construções sociais, das quais a música, tal como outras artes, faz uso. Neste sentido, estes conceitos podem ser alvo de transformação.

Independentemente do seu papel, é importante reforçar que o género da artista, e a forma como sentem que este é percebido, pode limitar a sua liberdade de expressão, ou pode integrar-se na composição e na performance, as quais proporcionam oportunidades de expressão de emoções e experiências difíceis (Davies, 2022).

5. Especificidades do RAP português

A música RAP em Portugal, tal como nos Estados Unidos da América, surgiu como uma resposta às adversidades enfrentadas pelas populações marginalizadas, que aspiravam iluminar questões que permaneciam obscurecidas nas periferias da sociedade (Correia, 2017). Os primeiros praticantes do RAP começaram a surgir predominantemente na região de Lisboa, com um número significativo de artistas negros originários de ex-colónias (Cadete, 2019), maioritariamente imigrantes angolanos e cabo-verdianos de segunda ou terceira geração. Foram esses padrões de migração que permitiram a transformação das estruturas sociais e, como resultado, facilitaram a formação de novas identidades juvenis, através da apropriação desse novo ambiente urbano (Fernandes, 2010). Além disso, os espaços sociais tradicionais foram interditos a estes jovens devido a fenómenos de discriminação e a falta de inclusão no seu próprio país. À semelhança do que acontece noutros géneros musicais, à medida que o RAP crescia em popularidade, tanto o seu público quanto os artistas foram-se transformando, abrangendo não somente as comunidades mais marginalizadas, mas também as mais privilegiadas e brancas. Essa transição ocorreu após o lançamento do álbum “Rapública” do Boss AC, em meados da década de 1990 e, atualmente, o RAP é uma plataforma para artistas de diversas nacionalidades, etnias e

origens. De facto, o seu objetivo primário é articular as expressões culturais da juventude negra, de forma a conectarem-se com os comportamentos, atitudes e valores predominantes entre a maioria branca, uma vez que nenhum género musical pode operar de forma isolada (Kubrin, 2005).

Apesar de existir uma consciência coletiva de que o RAP é masculino e masculinizado – o que pode ser comprovado através do elevado número de rappers masculinos e ao seu nível de popularidade, pois são os mais ouvidos e os que preenchem os cartazes de festivais de música, por exemplo (quando comparado às mulheres rappers) – é de notar que as mulheres sempre marcaram presença neste mundo. As Divine, o primeiro coletivo de rappers femininas em Portugal, surge nos anos 1990, e abre espaço para que as Djamal, ainda nesta década, sejam as primeiras mulheres a lançar um álbum de RAP em Portugal (Farinha, 2023). Em seguida, surgem mulheres que moldam o panorama do *hip-hop* nacional: Telma Tvon, Blaya, Dama Bete, Mynda Guevara e Eva Rapdiva (agora deputada parlamentar). Nomes como Capicua e Nenny são conhecidos a nível nacional e internacional e demonstram que o caminho do RAP é possível ser trilhado enquanto mulher, de forma autêntica, independente e inovadora, como comprovado através do trabalho de artistas como Juana na Rap, Muleca XIII, e Máry M, e coletivos como o Hellas. Embora se confirme a existência destes coletivos femininos e artistas a solo, a sua história é frequentemente silenciada e invisibilizada e o seu papel é menosprezado, tido apenas como acessório à criação masculina (Lupati, 2019; Simões, 2019).

6. Opções metodológicas

Será feita uma análise de dez letras de canções de RAP, sendo que cinco destas canções são da autoria de diferentes artistas homens portugueses ou luso-descendentes e as restantes cinco canções são da autoria de diferentes artistas mulheres portuguesas ou luso-descendentes. Procuramos selecionar apenas os/as dez rappers mais ouvidos/as pois a comercialização e popularidade são indicadores que nos permitirão obter uma visão panorâmica desta problemática. As canções selecionadas são, portanto, as mais populares de cada artista, à data de 2022, independentemente do ano em que foram lançadas, sendo que nenhuma canção é anterior a 2014. A nível temporal, foi escolhido o ano de 2022 porque o estudo foi realizado ainda decorria o ano de 2023, e por isso era impossível aferir quais os/as artistas mais populares no ano corrente. Especialmente, afunilámos a nossa análise ao panorama nacional, pois, por um lado, como explicitado anteriormente, existem poucas investigações publicadas sobre esta temática que procuram estudar a situação local e, por outro lado, não foram teorizados papéis femininos ao RAP nacional, como ao nível internacional.

As letras destas canções foram retiradas do website Genius, uma vez que este website é dos mais prolíficos e populares na publicação da informação que se quer analisar, e porque procura incorporar a visão dos artistas, visto que há tentativas da promoção de exploração da obra criada. Para ambos os géneros de artistas, foi feita uma pesquisa no motor de busca Google, através das seguintes palavras-chave: “top 10 rappers portugueses/as em 2022”; “rappers portugueses/as mais ouvidos/as em 2022”; “top 10 rappers nacionais em 2022”; “rappers nacionais mais ouvidos/as em 2022”; “homens rappers portugueses mais ouvidos em 2022”; “mulheres rappers portuguesas mais ouvidas em 2022”; “homens rappers nacionais mais ouvidos em 2022”; “mulheres rappers nacionais mais ouvidas em 2022”.

No caso de os homens artistas, foram selecionados os cinco primeiros rappers que se

encontram na listagem do TOP 10 rappers mais ouvidos no ano de 2022, publicada pelo jornal cultural “Comunidade Cultura e Arte”. Para as mulheres artistas, uma vez que, através da nossa pesquisa, não existem artigos nem publicações com estudo equivalente para elas, contabilizamos, através do Spotify, as que são mais ouvidas no momento – esperando que a popularidade que é sentida agora tenha também sido observada no ano de 2022, de modo que a comparação possa ser extrapolada. Serão analisadas as letras das canções mais populares destes/as rappers, segundo o website Genius, até à data da escrita deste trabalho. Não foram consideradas canções em parceria com outros/as artistas, pois pretendemos analisar apenas criação dos/artistas selecionados/as, sem qualquer interferência de outras vozes e narrativa, exceto no caso de Eva Rapdiva, uma vez que as suas dez canções mais ouvidas eram todas elas em parceria com outros/as artistas. Deste modo, selecionamos a sua canção mais popular, analisando apenas o seu verso. Assim, as canções selecionadas para análise são: “Não Sinto”, de Wet Bed Gang; “Sentimento Safari”, de Julinho KSD; “Água de Coco”, de ProfJam; “Mo Boy”, de Dillaz; “Salto Alto”, de Piruka; “Sushi”, de Nenny; “Owner”, de Carla Prata; “Grana”, de Cíntia; “Vayorken”, de Capicua; e, “Fuba (Remix) Versão Feminina”, de Eva Rapdiva.

7. Resultados

Verificamos um desinteresse por parte dos media pela divulgação de informação sobre o RAP feminino a nível nacional: foram encontradas dificuldades na pesquisa do ranking das cinco mulheres rappers mais ouvidas em Portugal, tendo sido necessária realizar uma análise através de levantamento de dados do Spotify, enquanto uma simples pesquisa num motor de busca foi suficiente para ficarmos a conhecer o TOP cinco de rappers masculinos nacionais. Esta situação é ela própria elucidativa da falta de visibilidade das mulheres, neste caso como artistas, e do silenciamento de vozes e experiências femininas. Como refere Capicua:

E há que sublinhar que o facto de existirem poucas mulheres no hip hop (como em outros estilos de música), se deve mais ao facto de, na nossa cultura patriarcal, não socializarmos as mulheres para a conquista do espaço público, para a competitividade, para o espírito de iniciativa, para dar opiniões, para a liderança (In Guerra, 2017: 9).

Adicionalmente, note-se que quatro em cinco das artistas femininas selecionadas tinham como canção mais popular uma colaboração com artistas masculinos, o que manifesta que há uma maior procura e, conseqüentemente, mais rentabilidade comercial nos artistas masculinos. Por outras palavras, a própria presença de homens, ainda que numa criação feminina, é determinante para alcançar o tipo de público que ouve RAP, o qual tende a ser mais jovem e masculino. Neste sentido, é relevante aferir as perceções “da agência feminina na arte”, as quais são influenciadas pelo patriarcado e pela discriminação racial. (Lupati, 2019: 219).

Apesar de as mulheres rappers estarem presentes desde o começo do RAP em Portugal¹⁾, estas não recebem o mesmo destaque ou protagonismo por parte dos meios de comunicação e da indústria musical como um todo, desde os promotores de eventos, aos agentes e/ou managers²⁾. Este fenómeno de invisibilização é transversal a nível global: MC Sha-Rock, Roxanne Shante e Trina são algumas das muitas rappers norte-americanas cujo impacto no RAP internacional foi esquecido. Aliás, o RAP feminino só começou a alcançar notoriedade com o advento de Nicki Minaj.

7.1. O papel da mulher-objeto no RAP nacional

Um dos principais papéis desempenhados pela mulher no seio do RAP é o da Mulher-objeto, o qual pode incluir diversas categorias mais específicas. De forma geral, este papel é atribuído por homens rappers a mulheres. Nas canções dos cinco rappers masculinos portugueses, a mulher não é percecionada como um indivíduo, mas sim como um objeto, com um papel secundário que permite que estes homens demonstrem a sua masculinidade a nível social, “associada à conquista sexual, à promiscuidade, à violência entre géneros, e à manipulação da mulher, elementos que concernem ao código de rua *street codee*) (...)” (Miranda, 2021: 35), através de táticas mais subtis, como no seguinte excerto da canção “Salto Alto”: “Enfim, eu não descanso, a minha vida é só loucura/ Virei pouca oferta porque hoje é muito à procura” (Piruka, 2017), ou fazendo uso de uma linguagem mais explícita, como na canção “Não Sinto”:

Sim, eu 'tou coberto de bitches, confesso
Atrizes, modelos, metem conversa no chat
E depois vêm na minha casa (Zara G, Wet Bed Gang, 2017).

Independentemente do modo como o fazem, há um aspeto que é recorrente em todas estas composições – o *ego tripp*, i.e., uma auto-bajulação, em que o rapper se posiciona como sendo melhor que todos os outros (homens) que estão em competição consigo, sendo dentro do RAP, como no ganho de riqueza material, ou a nível sexual.

A imagem da mulher como sendo um acessório à vida destes rappers é, portanto, uma temática constante:

Só bebida que é ingerida
'Ganda dama atrevida
Ela ficou comovida
Trista diz não engravida
Caso haja recaída
O kubico tem saída (Julinho KSD, 2019).

¹⁾ Veja-se os exemplos de grupos de RAP femininos como Divine ou Djamal.

²⁾ O género masculino é aqui utilizado para intensificar a predominância de homens nas posições de decisão e lugares de poder na indústria musical.

Este posicionamento é muitas vezes justificado com o facto de que as mulheres não devem ter peso na vida dos homens, uma vez que são sinónimo de problemas e conflitos. Por outras palavras, são elas as culpabilizadas pelo infortúnio deles e pelas suas imoralidades, personificando, tal como o episódio bíblico de Adão e Eva, a tentação do pecado, demonstrando que esta dinâmica entre os géneros tem raízes milenares:

Pantera, quando saio do palco há tanto salto alto à minha procura
Eu faço-me de parvo, mas tu não és burra
Eu bem tento evitar, mas tudo o que Deus não quer o diabo empurra
Tudo aquilo qu'eu não quero, o inferno susurra
E eu que não sou de ferro, deixo-me levar
Porque homem qu'eu de ferro, emperra com a chuva
E quando vem a água vai enferrujar (Piruka, 2017).

Uma vez que a mulher é apenas vista como um objeto sexual nestas canções, todo o seu valor reside no seu corpo e na sua proeza sexual:

Nessas putas dou desprezo
Aliança sobre a mesa
Se não tem rabo tem cabeça (Julinho KSD, 2019)

Em casa ou no bote
Eu quero que te mexas da mesma forma
Nem que eu tenha que te pagar um shot
Só não quero que venhas falar de love (Zara G, Wet Bed Gang, 2017)

Porque sabes que só te ponho à frente
Quando quero ver o que tens por trás (Zizzy, Wet Bed Gang, 2017).

Esta objetificação pretende ampliar a virilidade dos rappers e satisfazer o ouvinte heterossexual masculino:
Esfrega que o génio sai da lâmpada e traz um prémio
Let me feel you, o talk hoje é fuck
Não há problema se joga o Benfica³⁾, se existe um cu (Kroa, Wet Bed Gang, 2017).

No excerto abaixo, somos confrontados com um dos seus exemplos mais nítidos: Kroa, membro do coletivo Wet Bed Gang, comodifica o corpo da mulher para sua satisfação:

Eu quero sexo fast na pussy, anal
Ass fat, vou me vir na face, não leves a mal
Gosto do teu corpo, mas nunca vou conseguir amá-lo (Zara G, Wet Bed Gang, 2017).

³⁾ Em Portugal, a expressão “joga o Benfica” é uma metáfora para a menstruação devido ao facto de que a cor característica do clube desportista Sport Lisboa e Benfica ser vermelho, tal a cor do sangue.

Observamos que este coletivo é aquele que apresenta uma linguagem mais forte e explícita dentro das canções aqui analisadas. Note-se que o tema da canção é precisamente o sexo, não como uma experiência prazerosa para ambas as partes, mas sim como um jogo de poder e hierarquia, em que o homem é quem dita o que deve ser feito e como. Ainda que não sejam diretamente aplicáveis aos indicadores detalhados anteriormente, nos excertos seguintes verificamos uma subjugação da identidade feminina e do corpo da mulher, novamente através da sua objetificação: “Diz à tua chavala para fazer o buço à buceta” (Dillaz, 2016)

E essa baby, yeah, yeah, ela vem comigo, yeah, yeah
Ela sabe bem 'mekié', já se mancou que isso é água de coco
E sabe-lhe a pouco (Profjam, 2018).

Alguns autores defendem que os rappers criam música centradas nas suas capacidades sexuais, na objetificação das mulheres, e na sua riqueza material ao invés de transmitir mensagens políticas e sociais devido à pressão empresarial exercida pelas editoras e agências (Powell como citado em Weitzer e Kubrin, 2009). Estes estereótipos sexistas ganham popularidade e influência devido ao apoio massivo das principais gravadoras de música RAP. Um círculo vicioso que se estabelece rapidamente: o género oferece o conteúdo que as pessoas procuram e as pessoas procuram exatamente o que o género oferece, sem espaço para uma rutura ideológica. Assim que as grandes editoras perceberam que poderiam obter benefícios financeiros, a maioria delas optou por produzir ou promover RAP, tanto canções como videoclipes, que retratam a mulher sexualmente imoral. Deste modo, são estes os retratos da mulher que são mais consumidos pelos/as jovens portugueses/as, o que pode influenciar as suas perceções sobre o papel da mulher na sociedade e sedimentar ideais conservadores, patriarcais e heteromononormativos.

7.2. O papel da Rapper-sujeito no RAP nacional

A assunção do papel de Rapper-sujeito pelas artistas femininas nacionais é complexa, uma vez que muitas delas fazem-no através da negação da sua feminilidade e adotam um comportamento e uma performance mais masculina, como a utilização de roupas consideradas masculinas, uma voz mais grave e/ou áspera, e/ou escrevendo letras violentas e/ou excessivamente sexualizadas, como é o caso desta produção de Cíntia:

Esse kubiko pra mim não tem nada
Pelo menos era o que eu achava
Até ver esse Rabo de saia
(...)
Vieste p'a savana com essas pernas
Só te imagino a roçar em mim
(...)
Fu, até partir a casa toda
Mão no teu pescoço p'ra te deixar doida
Sussurros no teu ouvido te meto à toa
(...)
E eu que adoro te ver nua
No meu room a mexer a bunda
Assim tá bom miúda não muda (Cíntia, 2019).

Esta inversão de papéis de género, em que as mulheres rappers adotam o comportamento dos seus colegas masculinos, invertendo o papel de objeto por sujeito, relegando a primeira categoria para o homem, é comumente utilizada por artistas globalmente. Não obstante, encontramos, frequentemente, nas letras das canções aqui debatidas, uma combinação e sobreposição dos dois papéis. Carla Prata, rapper angolano-portuguesa nascida em Londres, é um excelente exemplo da complexidade dessa dicotomia. Por um lado, através dos primeiro e segundo excertos apresentados abaixo, a artista encarna uma persona masculina, com o uso de *tripp* e da exibição de poder financeiro. Por outro lado, é consciente de que, enquanto mulher, ocupa um lugar diferente dos seus colegas e que a sua própria existência no meio do RAP é inesperada, tal como podemos observar no terceiro excerto:

Man I want my pockets fat, make em get cellulite
Take my momma shopping tell her don't look at the price
Buy myself expensive ring, cause everyday I fight⁴⁾
(...)
You will know when I'm around
No more playing on my ground
Don't lie, who di baddest girl in town, in town?⁵⁾
(...)
I don't need to fit in I create spaces⁶⁾ (Carla Prata, 2020).

O dinheiro e o luxo são aspetos frequentemente mencionados em canções tanto de artistas masculinos como femininas, pois são sinónimo de poder, de sucesso e reputação e, deste modo, ao serem transmitidos nas letras das rappers mulheres, estas colocam-se ao mesmo nível que os seus colegas homens:

Só penso em luxo e em grana⁷⁾, grana
(...)
Eu só quero enriquecer (Cíntia, 2019).

Na sua canção *Sushi*, Nenny, rapper de raízes cabo-verdianas, também confere importância à riqueza material e posiciona-se em competição com outras mulheres (ver os primeiros dois excertos abaixo), mas também, por oposição, reflete uma consciencialização do espaço que ocupa enquanto mulher no RAP, referindo-se como “matéria futurista” ou “macumba” (ver o último excerto abaixo):

4) Tradução livre: “Meu, quero os meus bolsos gordos, fazê-los ganhar celulite / Levo a minha mãe às compras e digo-lhe para não olhar para o preço / Comprar um anel caro para mim, porque todos os dias eu luto”

5) Tradução livre: “Tu saberás quando eu estiver por perto / Chega de brincadeira no meu território / Não mintas, quem é a rapariga mais incrível da cidade, da cidade?”

6) Tradução livre: “Não preciso de me encaixar/adaptar, eu crio espaços”

7) “Grana” é uma expressão informal do Português do Brasil equivalente a “dinheiro”. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. (s.d.). Grana. Em *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa online*. Acessado a 11 de junho de 2024, desde <https://dicionario.priberam.org/grana>.

Eu andava com marcas de lama
Hoje se eu ando com marcas é Gucci (...)
Ando na street a fingir que não conheço essas invejosas
Eu 'tou com o meu bando (hmm) (...)
Isto não é só hip hop, aqui é matéria futurista no meu guimbo
O teu nigga aqui só foi turista tipo gringo
Que sa'foda o King
Essa jungle é da queen Kong
Ding Dong
'Safoda a porta vou pela window
Porque apareci só tipo macumba (Nenny, 2019).

Ademais, atente-se que a utilização destas temáticas tipicamente masculinas nas composições de mulheres rappers não é apenas característico da nova geração de artistas. No excerto abaixo, escrito e interpretado por Eva Rapdiva, reconhecida artista luso-angolana, verificamos elementos de *deego tripp*, competitividade, mas de um ponto de vista feminino, especialmente na última frase do verso:

'Tou a peneirar mcs existentes
Comparadas a mim são inexistentes
Incompetentes
Indiferentes
Mesmo que se juntem são
Insuficientes
Meu freestyle meio mundo
Eu já destruí
Admirada pela beleza
E pelo Q.I
Abro a boca ponho mcs
Na U.T.I
As miúdas escrevem Eva no B.I
Eva rapdiva matéria que estudas
Com ou sem bolas bato todos em todas as fubas (Eva Rapdiva, 2014).

Por oposição, a canção *Vayorken*, de Capicua, foi a única que se distinguiu pela sua temática feminista e por abordar experiências femininas, sem diminuir ou denegrir o seu género:

Era sempre mais Mafalda do que Susaninha⁸⁾
(...) Sempre vestida como um mini comunista
Com roupas que a mãe fazia com modelos da revista
Eu queria ser piroso, vestir-me de cor-de-rosa
Vestir Jane Fonda na ginástica da moda
Com sabrina prateada, licra collant (Capicua, 2014).

⁸⁾ Referência à banda desenhada “Mafalda” criada pelo argentino Quino, muito popular em Portugal nos anos 80. Susaninha é a melhor amiga da personagem principal Mafalda. Susaninha tem como objetivo de vida casar-se e ter filhos, enquanto Mafalda é independente e se preocupa com o mundo e as pessoas a seu redor.

Capicua torna-se, não apenas um sujeito enquanto rapper, mas um sujeito enquanto mulher feminista, o que, como acima demonstrado, não é frequente (Guerra & Fernandes, 2022).

8. Discussão

A categoria proposta neste capítulo desta reflexão intitula-se “Rapper-sujeito” e não “Mulher-sujeito”, visto que a mulher artista só toma um lugar de identidade própria, completa e complexa atrás do microfone. A participação da mulher no RAP limita-se, maioritariamente, à performance. Ao contrário dos seus colegas masculinos, são raras as mulheres que ocupam posições de bastidores, como agentes, produtoras, ou trabalhadoras em editoras discográficas, pois assim deixa de ser um bem lucrativo. Além disto, uma vez que os homens constituem a grande maioria dos produtores e compositores de música, pode dizer-se que as vozes das mulheres foram e são muitas vezes filtradas pelo ouvido masculino ou até que as atuações das mulheres são objeto de controlo e dominação pelos homens encarregues dos processos de gravação (Reddington, 2007). De facto, este fenómeno não surgiu apenas na época contemporânea nem é restrito ao RAP: a música tradicional e/ou erudita, como a ópera, coloca em destaque as personagens femininas, mas é um domínio quase exclusivamente masculino, na medida em que são os homens que compõem e escrevem as obras, e desempenham a função de realizador e intérpretes (Smart, 2000). Porém, este papel nem sempre é aceite pelo público em geral e pelos colegas artistas (masculinos), uma vez que o lugar da mulher e o espaço que ela ocupa têm sido, historicamente, confinados ao espaço privado:

A feminilidade afeta e molda diretamente os corpos das mulheres músicas, e seguir as suas regras pode resultar na ausência de movimentos espontâneos, na falta de confiança corporal (...) Seguindo as normas femininas, as mulheres têm de ter corpos pequenos, movimentos pequenos e habitar espaços pequenos. (Diaz, 2022: 372).

Assim, quando as mulheres se colocam no espaço público, de forma socialmente transgressora, têm de considerar, cuidadosamente, tanto a sua aparência como a sua abordagem à performance da sua sexualidade (Davies, 2022). No entanto, é essencial ressaltar que independentemente da sua aparência ou seriedade, as mulheres no palco são vistas como mercadoria sexual (McClary, 1991).

Não obstante, tal como nos dizem as/os investigadoras/es que nos precederam, a questão feminista no RAP é complexa, pois, apesar de as restantes quatro rappers cujas canções mais populares analisamos não terem um discurso abertamente feminista, a própria tomada de espaço num género musical tão restritamente masculino, especialmente a nível nacional, a inversão de papéis com a figura masculina e a assunção de uma posição de poder e de fala carrega um valor sociocultural significativo, devido à relevância que terá na construção das identidades dos/as jovens ouvintes do RAP. Neste sentido, devemos questionar-nos a nós próprios/as como é que nós, com visões progressistas e apreciadores do *hip-hop* (e RAP), participamos, julgamos, criticamos, rejeitamos e apoiamos esta cultura e de que modo podemos ajudar os fãs mais jovens do *hip-hop* a tomar consciência do que estão a receber e do seu impacto neles/as e nas suas comunidades (Rose, 2008).

Adicionalmente, o facto de Capicua, enquanto mulher branca e com formação superior, ser a única rapper com um discurso abertamente feminista é elucidativo do seu lugar de privilégio. As restantes rappers em análise são mulheres negras, de origens africanas, e o

impacto das suas identidades e da interseção entre género, raça e classe é notável nas mensagens presentes nas canções; não podemos descurar a influência do capitalismo e do neoliberalismo nas narrativas feministas na indústria do entretenimento e nas artes (McRobbie, 2009).

9. Notas conclusivas

Consideramos necessário averiguar os papéis de género no panorama nacional do RAP porque, apesar de haver alguns trabalhos sobre a temática, procuramos desenvolver duas categorias introduzidas num trabalho prévio (Miranda, 2021). Reconhecemos as limitações deste trabalho, nomeadamente a falta da análise semiótica dos vídeos musicais destas canções, para a exploração destes conceitos e das suas aplicações em diversas canções, juntamente com a análise de conteúdo das suas letras.

Ao longo desta reflexão, através da análise das dez canções mais ouvidas dos cinco rappers masculinos e das cinco rappers femininas mais populares a nível nacional, verificamos a existência dos papéis femininos de Mulher-objeto e Rapper-sujeito no RAP português. Tal como procuramos demonstrar, estas categorias têm especificidades próprias que devem ser tidas em conta e exploradas em futuras investigações.

Adicionalmente, aferimos que existe, de facto, uma relação entre os dois papéis femininos mencionados e o género do/a artista que produz a narrativa. Por outras palavras, o papel da mulher como objeto é predominante no RAP masculino enquanto o papel da mulher como sujeito é predominante no RAP feminino. Isto tornou-se evidente, não só através das mensagens transmitidas por cada uma das canções, mas também da linguagem utilizada. Verificamos ainda que a rentabilidade comercial das obras musicais é relevante nas dinâmicas de cada um destes papéis, uma vez que, por um lado, as canções de artistas masculinos tendem a ser mais consumidas e, por outro lado, as rappers femininas utilizam modelos de linguagem e comportamento tipicamente masculinos de modo a conseguirem um lugar de destaque, como os seus colegas homens. Para que se consiga alcançar uma real igualdade de género no RAP e na indústria musical em geral é necessário que conceitos como meritocracia e visões como a pós-feminista sejam postos de parte e substituídos por avanços de toda a comunidade artística para uma verdadeira inclusão e melhor oportunidades e condições de trabalho a todos os seus membros (Strong & Raine, 2019).

Por último, mas não menos importante, é possível extrapolar que a própria existência de mulheres rappers no meio nacional revela uma forma de protesto artístico e social, independentemente do teor das letras das suas composições. Porém, são necessárias futuras investigações que permitam dissecar de forma mais profunda as diversas representações do(s) feminismo(s) nas letras e vídeos destas artistas. Apesar de todas as dificuldades com que estas artistas femininas se deparam ao longo das suas carreiras, é necessário frisar que o género musical do RAP oferece a todas as mulheres, e especialmente àquelas que se encontram em situações mais desfavorecidas e posições marginalizadas, “uma plataforma em que podem, por um lado, transmitir os seus ideais e, por outro, obter rendimento ao fazê-lo, à semelhança dos seus colegas masculinos” (Miranda, 2021). Existem cada vez mais rappers femininas a surgirem no panorama português – tais como Azia, Máry M, Br!sa, Sitah Faya, entre outras – que vão abrindo espaço para criações cada vez mais diversificadas de mulheres com *backgrounds* variados, inspirando jovens à participação na vida musical, artística e pública.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bonnette-Bailey, L. M., & Brown, N. E. (2019). Do the ladies run this mutha? The relationship between political rap and black feminist attitudes. *New Political Science*, Volume 41(1), 80–97.
- Bradley, R. (2015). Barbz and kings: Explorations of gender and sexuality in hip-hop. Em J. Williams (Ed.), *The Cambridge Companion to Hip-Hop* (Cambridge Companions to Music, 181-191). Cambridge University Press.
- Cadete, M. (2019, março 13). O primeiro artigo sobre hip-hop tuga foi no BLITZ, há quase 27 anos. Leia-o aqui. *Blitz*. <https://blitz.pt/principal/update/2019-03-13-O-primeiro-artigo-sobre-hip-hop-tuga-foi-no-BLITZ-ha-quase-27-anos.-Leia-o-aqui>
- Capicua. (2014). Vayorken [Single]. *Sereia Louca*. Edições Valentim de Carvalho.
- Carla Prata. (2020). Owner [Single]. *ROOTS*. Carla Prata.
- Cíntia. (2019). Grana [Single]. *Em Gyals and Gyals*. Loco Knight; Universal Music Portugal.
- Comunidade Cultura e Arte (2022). Wet Bed Gang, Julinho KSD e ProfJam são os rappers portugueses mais ouvidos no Spotify em 2022. *Comunidade Cultura e Arte*. Retirado de <https://comunidadeculturaearte.com/wet-bed-gang-julinho-ksd-e-profjam-sao-os-rappers-portugueses-mais-ouvidos-no-spotify-em-2022/>
- Correia, R. (2017, março 25). *Poesia, rap e intervenção. Rimas e Batidas*. <https://www.rimasebatidas.pt/poesia-rap-intervencao/>
- Davies, H. E. (2022). 'Because I'm a girl': exploring experiences, practices and challenges relating to gender and sexuality for female musicians in popular music higher education. R. Mathias (Ed.). *The Routledge Handbook of Women's Work in Music* (pp. 26-35). Routledge.
- Diaz, G. S. (2022). Re-mapping and connecting bodies of women musicians. R. Mathias (Ed.). *The Routledge Handbook of Women's Work in Music* (pp. 365-274). Routledge.
- Dillaz. (2016). Mo Boy [Canção]. *Em Reflexo*. Seventy Five; Altafonte Portugal.
- Eva Rapdiva. (2014). Fuba (Remix) Versão Feminina [Canção]. *Em Rainha Ginga Do Rap*. Mad Tapes Entertainment.
- Farinha, R. (2023). *Hip Hop Tuga: Quatro Décadas de RAP em Portugal*. Iguana.
- Fradique, T. (2003). *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Dom Quixote.
- Guerra, P. (2017). *Capicua e Bourdieu: entre o rap e a sociologia*. Projeto Pedagógico da Unidade Curricular Correntes Atuais da Sociologia II. Universidade do Porto – Faculdade de Letras.
- Guerra, P., & Fernandes, A. M. (2022). Crying Jellyfish. Capicua at the Crossroads of Artistic Labour and Critical Pedagogies during the Pandemic. *Education Sciences & Society*, 13(1), 128-145.

- Herd, D. (2015). Conflicting paradigms on gender and sexuality in rap music: A systematic review. *Sexuality and Culture*, 19 (3), 577–589.
- Julinho KSD. (2019). Sentimento Safari [Canção]. *Em Sabi na Sabura*. Sony Music Entertainment Portugal.
- Keyes, C. L. (2012). Empowering self, making choices, creating spaces: black female identity via rap music performance. In M. Forman & M. A. Neal (Eds.). *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader* (pp. 399-412). Routledge.
- Kubrin, C.E. (2005). Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in Rap Music. *Social Problems*, Vol. 52 (3), pp. 360-378.
- Lindsey, T. B. (2015). Let Me Blow Your Mind: Hip hop feminist futures in theory and praxis. *Urban Education*, Volume 50 (1), 52–77.
- Lupati, F. (2019). Sobre as margens das periferias: Uma introdução às vozes femininas do rap feito em Portugal. *Faces da Eva*, Volume 4 (11), 207-220.
- Martinez, T. A. (1997). Popular culture as oppositional culture: Rap as resistance. *Sociological Perspectives*, Volume 40 (2), 265-286
- McClary, S. (1991). *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. University of Minnesota Press.
- McRobbie, A. (2009). *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. Sage Publications Ltd.
- Miranda, R. (2021). *A Retórica Feminista no RAP*. (Dissertação de mestrado). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Morgan, J. (2000). *When chickenheads come home to roost: A hip-hop feminist breaks it down*. Simon & Schuster.
- Nenny. (2019). Sushi [Canção]. *Em Aura*. i.M.; Altafonte Portugal.
- Piruka. (2017). Salto Alto [Canção]. *Em Coroa*. 808 Media; Altafonte Portugal.
- Profjam. (2018). Água de Coco [Canção]. *Em #FFFFFF*. Sony Music Entertainment Portugal; Think Music.
- Reddington, H. (2007). *The lost women of rock music*. Sheffield: Equinox.
- Rose, T. (2008). *The hip hop wars: What we talk about when we talk about hip hop—and why it matters*. Nova Iorque: Perseus Books Group.
- Schreinemacher, L. (2018). *Representations of femininity and sexuality in hip-hop music*. GRIN Verlag. Retirado de <https://www.grin.com/document/496141>
- Simões, S. (2019). *Fixar o (in)visível. Os primeiros passos do RAP em Portugal*. Editora Caleidoscópio.

Simões, J. e Nunes, P. e Campos, R. (2005). Entre Subculturas e neotribos: propostas de análise dos circuitos culturais juvenis. O caso da música rap e do hip hop em Portugal. *Fórum Sociológico*, Volume 13/14 (2), 171-189.

Smart, M. A. (Ed.) (2000). *Siren Songs: Representations of gender and sexuality in opera*. Princeton University Press.

Strong, C. & Raine, S. (2019). Towards gender equality in the music industry: An Introduction. In C. Strong & S. Raine (Eds.). *Towards gender equality in the music industry: education, practice and strategies for change* (pp. 1-14). Bloomsbury.

Weitzer, R. & Kubrin, E. C. (2009). Misogyny in rap music: A content analysis of prevalence and meanings. *Men and Masculinities*, Volume 12(1), 3-29.

Wet Bed Gang. (2017). Não Sinto [Canção]. *Em Filhos do Rossi*. Sony Music Entertainment Portugal.

Agradecimentos

A autora agradece à Professora Doutora Maria João Cunha pelo feedback e apoio úteis ao longo deste trabalho, e à Professora Doutora Inês Thomas Almeida pelos seus comentários esclarecedores relativamente ao primeiro esboço.

Financiamento

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do apoio da Bolsa Investigação de Doutoramento UI/BD/154647/2023.

Rafaela Enes Miranda.

É bolsreira de investigação para doutoramento em estudos de género, realizando os seus trabalhos através do Centro Interdisciplinar de Estudos de Género da Universidade de Lisboa. É mestre em História, Cooperação e Relações Internacionais, com especialização em Estudos Políticos pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e licenciada pela mesma instituição em Línguas e Relações Internacionais. Email: rafaalamiranda@edu.ulisboa.pt. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5848-5592>.

Receção: 04-08-2024

Aprovação: 20 -11-2025

Citação:

Miranda, R. E. (2025). De mulher-objeto a rapper-sujeito: O lugar da mulher no RAP português. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(1), pp.48-63 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n1a5>

A EXECUÇÃO DO IMPERADOR MAXIMILIANO (1868-69) DE MANET EM PERSPECTIVA ECFRÁSTICA

**THE EXECUTION OF EMPEROR MAXIMILIAN (1868-69) BY
MANET IN EKPHRASTIC PERSPECTIVE**

**L'EXÉCUTION DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN (1868-69) DE MANET
DANS UNE PERSPECTIVE ÉCFRASIQUE**

**LA EJECUCIÓN DEL EMPERADOR MAXIMILIANO (1868-69) DE MANET EN
PERSPECTIVA ECFRÁSTICA**

Fabiane C Magalhães Machado

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,
Brasil

Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,
Brasil

RESUMO: Este artigo analisa a obra *A execução do Imperador Maximiliano* (1868-69) de Édouard Manet a partir da perspectiva da écfrese, explorando as relações entre pintura, fotografia e narrativa histórica. Considera-se a possível influência de registros visuais e relatos jornalísticos da época no processo criativo do artista. A análise aborda, ainda, as questões políticas que cercam a obra, como a censura a uma litografia sobre o mesmo tema e a rejeição da pintura pelo *Salon* de 1869, refletindo sobre as conexões entre arte, poder e memória.

Palavras-chave: Édouard Manet, fotografia, pintura, écfrese, historiografia da arte.

ABSTRACT: This article analyzes the work *The Execution of Emperor Maximilian* (1868-69) by Édouard Manet from the perspective of ekphrasis, exploring the relationships between painting, photography, and historical narrative. It considers the possible influence of visual records and journalistic accounts from the period on the artist's creative process. The analysis also addresses the political issues surrounding the work, such as the censorship of a lithograph on the same theme and the rejection of the painting by the Salon of 1869, reflecting on the connections between art, power, and memory.

Keywords: Édouard Manet, photography, painting, ekphrasis, art historiography.

RÉSUMÉ: Cet article analyse l'œuvre *L'Exécution de l'empereur Maximilien* (1868-69) d'Édouard Manet du point de vue de l'écrase, en explorant les relations entre peinture, photographie et récit historique. Il prend en compte l'influence possible des archives visuelles et des récits journalistiques de l'époque sur le processus créatif de l'artiste. L'analyse aborde également les questions politiques entourant l'œuvre, telles que la censure d'une lithographie sur le même thème et le rejet du tableau par le *Salon* de 1869, en réfléchissant aux liens entre art, pouvoir et mémoire.

Mots-clés: Édouard Manet, photographie, peinture, écrase, historiographie de l'art.

RESUMEN: Este artículo analiza la obra *La Ejecución del Emperador Maximiliano* (1868-69) de Édouard Manet desde la perspectiva de la éfrasis, explorando las relaciones entre pintura, fotografía y narrativa histórica. Se considera la posible influencia de registros visuales y relatos periodísticos de la época en el proceso creativo del artista. El análisis también aborda las cuestiones políticas que rodean la obra, como la censura de una litografía sobre el mismo tema y el rechazo de la pintura por el *Salón* de 1869, reflexionando sobre las conexiones entre arte, poder y memoria.

Palabras-clave: Edouard Manet, fotografía, pintura, éfrase, historiografía da arte.

1. Introdução

A pintura *A Execução do Imperador Maximiliano* (1868–69) de Édouard Manet (1832–1883), articula uma narrativa visual que resgata acontecimentos históricos recentes à época de sua criação: o fuzilamento do arquiduque austríaco Maximiliano de Habsburgo-Lorena, ocorrido no México em 1867. A obra é frequentemente interpretada como uma denúncia político-social e uma crítica à política imperialista de Napoleão III, responsável por apoiar a imposição de Maximiliano como imperador do México. Embora dialogue com os grandes temas da pintura histórica — como o martírio e a violência de Estado — rompe com a idealização heroica típica do gênero ao apresentar personagens de expressões impassíveis e uma encenação desprovida de grandiosidade épica. A cena aproxima-se da fotografia de imprensa da época e de uma estética do instantâneo, sugerindo um tratamento visual que fragmenta a narrativa e introduz zonas de ambiguidade. Busca-se analisar a obra a partir da perspectiva histórica da éfrase, gênero literário tradicionalmente associado à descrição de obras de arte, mas que aqui se expande para pensar o trânsito entre diferentes linguagens e a articulação entre fato histórico, imagem e construção narrativa.

A pergunta que orienta esta investigação é: de que modo a pintura de Manet, ao operar por meio da duplicidade entre representação pictórica e referência factual, ativa uma forma de éfrase pictórica que tensiona as fronteiras entre arte, política e memória histórica? Considera-se a éfrase não como mera descrição, mas como operação crítica capaz de mobilizar temporalidades distintas e convocar o espectador a ocupar o lugar de quem testemunha e interpreta. Nesse sentido, a obra sugere um ponto de vista que se distancia do testemunho direto para se aproximar de um olhar informado por jornais, relatos e imagens que circularam à época. O texto se estrutura em três momentos: no primeiro, apresenta-se uma contextualização histórica da ascensão e queda de Maximiliano no México; no segundo, desenvolve-se uma análise formal das diferentes versões da obra de Manet, com atenção ao tratamento visual, às referências fotográficas e às escolhas compositivas do artista; no terceiro, examinam-se as relações entre pintura, fotografia e narrativa histórica, considerando como Manet dialogou com fontes visuais e textuais para construir uma representação que articula memória, política e crítica social.

Para explorar esses aspectos, recorre-se às análises de Charles Baudelaire, Georges Bataille, Aaron Scharf e Julian Barnes, examinando como Manet articulou diferentes influências para captar o impacto do evento histórico. Esse exame requer também atenção ao contexto político da época, particularmente o período do domínio francês sobre o México, que culminou com a execução de Maximiliano em 1867 — elemento fundamental para compreender a censura à litografia sobre o tema e a rejeição da pintura pelo Salon de 1869. Tais questões revelam as tensões entre arte, poder e memória histórica que orientam esta leitura.

2. Édouard Manet

Édouard Manet (1832-1883) nasceu em uma família bem-sucedida e influente. Frequentou durante seis anos o ateliê de Thomas Couture (1815-1879) onde aprendeu arte clássica. Como discípulo de Couture, parte de suas tarefas era visitar museus para praticar cópias de pinturas consagradas. Apesar de buscar reconhecimento nos renomados salões de arte de Paris, ele manteve, na maioria de suas obras, distanciamento dos cânones da pintura acadêmica, sendo vinculado a artistas independentes e sua arte interpretada como revolucionária. Ele propôs uma nova forma de representação pictórica, que marcou a arte do século XIX e influenciou as vanguardas artísticas do século XX, concentrou-se mais em figuras e incidentes isolados que eram representativos da vida moderna. Manet teve contribuições significativas para com o seu período artístico, tendo sua obra vinculada ao movimento impressionista devido ao predomínio de uma doutrina formalista na interpretação da obra do que era considerado anti-narrativo. Muitos pesquisadores também o enquadram dentro do realismo, já que ele utilizava complexos meios de significações e provém declaradamente de um núcleo de influências romântico-realista da arte francesa, do qual fazem parte Géricault, Delacroix, Daumier e Courbet, entre outros.

Como artista foi um pintor incansável, muitas vezes fora negativamente criticado, devido ao choque que sua arte causava. Ele não criava suas pinturas com o objetivo de apresentá-las para a crítica ou para o público que frequentava os *Salons*, estava mais interessado em ser reconhecido por sua diferença, em representar o moderno. Infelizmente, Manet não viveu o suficiente para ver e vivenciar todo reconhecimento que sua obra alcançou e sua maior e inegável contribuição tenha sido para com a arte moderna, sendo considerado por muitos teóricos como o seu precursor, o pintor da vida moderna (Baudelaire, 2005).

Por volta de 1860, Manet teve contato com conhecidos fotógrafos da época, como por exemplo, Félix Nadar (1820-1910), que foi um dos primeiros fotógrafos a trabalhar com luz artificial e fazer fotografias noturnas. Estas novas técnicas provocavam efeitos tonais incomuns, causando imensos contrastes entre os tons escuros e claros, praticamente eliminando os tons intermediários. Esse efeito provocado pelo uso de *flash* se assemelha muito ao efeito de iluminação nas pinturas de Manet desse período. Aaron Scharf no livro *Art and Photography* (1974: p. 62), faz uma observação: “até que ponto o estilo tonal nítido da pintura de Manet pode ser atribuído à fotografia é uma questão para especulação”, pois existem muitos indícios que nos levam a acreditar em sua influência sobre a criação do artista.

Manet revolucionou a pintura, incorporando a sua criatividade aos temas e transformando as técnicas tradicionais. Ele contestou os academicismos da época que respeitavam os cânones tradicionais da pintura, já que até então era exigido que os artistas seguissem padrões estipulados para uma produção, respeitando linha, forma e cor, articulando a

composição do tema escolhido e evidenciando a sua capacidade de racionalidade e precisão. Manet seguiu o Impressionismo até sua morte, mas o crítico de arte, Baudelaire, aclamava-o como “o pintor da vida moderna que a época demandava” (Barnes, 2015: 67). Manet passou praticamente dois anos de sua vida trabalhando sobre o tema da execução do Imperador Ferdinand Maximiliano de Habsburgo-Lorena (1832-1867), até obter a versão final da pintura, *A Execução do Imperador Maximiliano (1868-9)*. Ele realizou uma litografia, um esboço em óleo sobre tela e três pinturas em óleo sobre tela referentes ao tema, mas considerou apenas a última pintura como oficial, sendo a única apresentada publicamente pelo artista. Sabe-se que a litografia da *Execução* foi objeto de censura por parte do governo francês, o que irritou o artista e fez com que desse uma declaração um tanto maliciosa à imprensa na época “*une oeuvre absolument artistique*” (Barnes, 2015: 81). Sua pintura não chegou a ter muita visibilidade na França durante sua vida e muitos de seus trabalhos foram fortemente criticados e rejeitados.

Manet representa uma ruptura estética para a arte do século XIX, o quanto ele foi originalmente provocativo causou muito constrangimento à uma sociedade aristocrática burguesa que acreditava que os temas das obras apresentadas nos *Salons* deveriam ser elevados, divinos, reais e poderosos, tanto que mesmo após os artistas terem criado um espaço alternativo para exporem seus trabalhos – *Salon des Refusés (1863)* – ele fora fechado e nos 20 anos subsequentes, os pintores independentes não tiveram exposições públicas (Barnes, 2015).

3. Maximiliano, O Imperador do México

Na América, em 1810, o México tornou-se uma das primeiras colônias espanholas a conseguir independência. Durante os anos seguintes sucederam-se constantes conflitos políticos entre conservadores e liberais que recusaram uma monarquia absoluta. Foram mais de cinquenta mudanças de governo em um período de quarenta anos, que acabaram por levar o México ao caos social e econômico. No ano de 1857 o liberal Benito Juárez, tornou-se presidente eleito, aprovou a Constituição que garantia a divisão política entre os três poderes e o direito à liberdade de expressão. O Papa Pio IX condenou o ato, do mesmo modo, o conservador e general Félix Zuloaga não aceitando a vitória dos liberais declarou-se também presidente, dando início a uma guerra civil entre liberais e conservadores. A guerra durou quatro anos e após a vitória dos liberais, Juárez expulsou os representantes da Espanha que haviam apoiado o grupo dos conservadores e decidiu que o México não pagaria mais sua dívida externa.

Conforme relata a historiadora Josefina Zoraida Vázquez no livro, *Nueva Historia Mínima de México (2007)* – na Europa a notícia de que o México não pagaria suas dívidas não agradou nenhum pouco, logo Napoleão III, Imperador da França, impôs restrições econômicas ao país e convocou Espanha e Inglaterra para que também bloqueassem os portos mexicanos, na tentativa de obrigar o México a pagar sua dívida externa. Tão cedo Napoleão III percebeu a importância econômica de ter um governo aliado na América, propôs uma coalizão à Espanha e Inglaterra (Tratado de Londres, 1861), no qual ofereceram apoio econômico e civil aos conservadores mexicanos. Porém quando as tropas europeias desembarcaram em solo mexicano, Espanha e Inglaterra perceberam os verdadeiros planos de conquista de Napoleão e abandonaram a coalizão (2007: 285-302). No ano de 1862, Napoleão III decretou o território mexicano como Império Francês tendo total apoio dos conservadores, e nomeou Maximiliano de Habsburgo, rei do México. Maximiliano era arquiduque da Áustria, pertencia à família real mais importante da época, era casado com Carlota, filha de Leopoldo I,

soberano da Bélgica e primo de Dom Pedro II, Imperador do Brasil. Em 1859, ele havia abdicado de seu reinado na Itália, retirando-se da vida pública após os austríacos perderem a guerra para os italianos que lutavam por independência.

Maximiliano tinha ideais liberais e apenas aceitaria ser rei no México se o povo o quisesse como tal. Os monarquistas mexicanos e franceses articularam um plano pró-monárquico e levantaram milhares de assinaturas comprovando que o povo o desejava como rei, também promoveram um plebiscito na capital no qual foi estabelecida a vitória de Maximiliano. Com o aval do Papa e do Imperador francês, em 1864, Maximiliano foi declarado Imperador do México. Ao chegar ao México, Maximiliano ficou muito incomodado com a situação precária do povo, especialmente dos indígenas, e demonstrou o desejo de garantir seus direitos humanos. Promoveu algumas mudanças que não agradaram ao Imperador francês: ele restringiu os horários de trabalho e condenou o trabalho infantil, cancelou muitas dívidas de camponeses, também restaurou a propriedade comunal e proibiu todas as formas de castigo corporal (Figura 1)¹⁾. Por fim, permitiu liberdade religiosa e de culto e manteve a apropriação dos bens do clero, o que aborreceu muito a igreja católica e o fez perder boa parte do apoio dos conservadores monarcas.

Maximiliano, liberal convicto, anunciou que exerceria o patronato real e que não suprimiria a tolerância de cultos e a nacionalização dos bens do clero, como exigia o nuncio papal. Esta decisão privou-o do apoio de muitos conservadores e serviu como motivo de escárnio por parte dos liberais (Vázquez, 2007: 311).

As iniciativas políticas de Maximiliano não foram bem aceitas pelos Conservadores que as consideraram muito liberais, retirando seu apoio ao Império. Já os Liberais, não aceitavam um monarca estrangeiro no poder, deste modo ele manteve poucos aliados. Juárez continuava a considerar-se e a ser considerado representante da República pelos liberais e pelos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, Maximiliano fazia um governo razoável e mantinha-se no poder devido ao capital enviado por Napoleão III e às tropas francesas que permaneciam no país em seu apoio. Entretanto, com fim da guerra civil americana, os Estados Unidos passaram a ajudar a expulsar os franceses de solo mexicano e exigiram que Napoleão III retirasse suas tropas com a ameaça de uma guerra. Maximiliano foi incentivado por seu conselho e ministros a não abdicar ao trono, mas acabou sendo traído, capturado e condenado à morte juntamente com seus dois ministros mexicanos que lhe permaneceram fiéis. O Conselho de Guerra que condenou o Imperador mexicano à morte foi regido por Benito Juárez, líder republicano, e o triunfo da república anulou as chances de uma nova monarquia em solo mexicano.

¹⁾ No início de 1865, uma delegação de ameríndios Kickapoo veio se encontrar com Ferdinand Maximilien de Habsbourg-Lorraine, coroado Imperador do México alguns meses antes. Suas queixas estavam relacionadas a questões territoriais e proteção. François Aubert, fotógrafo da corte, tirou várias fotos durante a reunião. Uma impressão semelhante pode ser encontrada nas coleções do Getty Research Institute em Los Angeles. Cfr. <https://www.ader-paris.fr/en/lot/142676/23046801-francois-aubert-1829-1906-kickapoo-indians-mexico-c-1865>. Acesso em 15/12/2024.

De todo o mundo chegaram pedidos de clemência para o Habsburgo, sem que Juárez cedesse. (...) enfrentou o pelotão que ceifou sua vida junto com Miramón e Mejía no Cerro de las Campanas, em 19 de junho de 1867. Antes da descarga, Maximiliano fez votos para que seu sangue selasse “as desgraças de minha nova pátria” (Vázquez, 2007: 314. Grifo da autora).



Figura 1: Índios Kickapoo. México, c. 1865-1867. François Aubert, impressão de albumina, montada em cartão e assinada "Aubert - México" no negativo inferior direito. 15,3x20,6cm
Fonte: Maison Ader.

A notícia sobre a execução de Maximiliano repercutiu internacionalmente, chegou primeiro à Áustria, transmitida por um telégrafo transatlântico pelo capitão de uma fragata austríaca. Em Viena foi grande a consternação, porque Maximiliano era estimado como um príncipe liberal. Na França, sobretudo no partido liberal, a morte de Maximiliano foi condenada. O jornal brasileiro *O Publicador* (1867), a descreve como uma “nódoa para o império francês que à força de instâncias e de promessas, levou Maximiliano ao México e que ali o abandonou”. A nota deixa claro que, ali ele foi levado “não só pelas promessas de imperadores franceses, como de muitos mexicanos igualmente” (*Publicador*, 1867/Edição 01468).

O jornal, *O Publicador*, editado no Brasil alguns dias após a morte do Habsburgo, traz as manchetes e faz transcrições dos principais jornais que circularam na Europa na época e que, provavelmente, Manet teve acesso. As palavras de Maximiliano ao general Marquez deixavam claro o descaso do governo francês para com ele e com suas tropas, enfatizando que estavam totalmente desamparados. As notícias vindas da América fizeram com que muitos franceses criticassem duramente o governo de Napoleão III por ter sido tão negligente e haver abandonado Maximiliano.

O Publicador (1867), também relata detalhes do fatídico episódio, “O Imperador avançando alguns passos com altivez manifestou que não consentiria de modo algum que lhe vendassem os olhos”. Conta que, foi rezada uma missa, concedendo-lhe um cortejo que tocava uma marcha fúnebre e que Maximiliano perdoou o seu traidor momentos antes dos

tiros do fuzilamento. Inclusive transcreve a carta que Maximiliano redigiu à sua cara esposa Carlota que, na ocasião encontrava-se a salvo em solo europeu. Por fim, traz os instantes finais do regicídio. Estes relatos contradizem algumas das imagens fotográficas que circularam pela França na época, mas se aproximam da representação feita por Manet.

Junto ao muro foram colocadas três banquetas com as cruzes da execução e três pelotões compostos de cinco homens cada um, se acercaram três passos dos condenados. Ao ver mover as espingardas, o imperador julgou que iam fazer fogo e abraçou os companheiros com efusão. Miramón caiu sobre a banqueta, mas Mejía correspondeu ao abraço de Maximiliano, pronunciando algumas palavras que ninguém pode perceber, e cruzou depois os braços sobre o peito sem querer assentar-se. (...) A escolta apontou a um sinal do oficial, e Maximiliano caiu, envolto em fumo, pronunciando algumas palavras em alemão, Miramón caiu como se fora ferido de um raio, Mejía agitava os braços, e os soldados acabaram de o matar com outra descarga. O imperador caiu sobre a cruz, sendo todos três metidos imediatamente nos alaúdes e enterrados na vala” (Publicador, 1867/Edição 01469).

4. A pintura da execução do Imperador Maximiliano em uma perspectiva efrástica

A execução do imperador Habsburgo ganhou tamanho destaque que chamou a atenção de muitos intelectuais e filósofos da época e fez com que artistas também se indignassem com o ocorrido. Édouard Manet, que pelo fato de ser republicano (Degner & Bareau, 2003) provavelmente usou o regicídio como forma de crítica à monarquia francesa, diz-se provavelmente, devido a não haver registos oficiais com base neste argumento além de acontecimentos surgidos em torno do trabalho do artista. Assim, pode dizer-se que a tela pintada por Manet, *Execução de Maximiliano (1868-9)*, é uma pintura efrástica. Para melhor compreensão acerca desta afirmação propõe-se uma breve explanação sobre o termo *ekphrasis*²⁾. A éfrase, “teria nascido a partir da dissociação de certa epigrafia (muitas vezes dísticos elegíacos) de bases de estátuas no mundo arcaico grego que deram origem no mundo helenístico, às epigramas efrásticos” (Martins, 2016: 170). A palavra *Ekphrasis* tem origem no grego e significa “falar para fora”, descrição (no plural, *ekphraseis*), tem o seu primeiro registro na retórica de Dioniso de Halicarnasso.

A éfrase é um mecanismo retórico e descritivo, se destina a descrever visualmente um evento ou uma obra de arte, como se o objeto do discurso estivesse a ocorrer diante aos olhos do interlocutor. A partir de um detalhamento da linguagem, pela figuratividade e através de uma entonação vibrante o receptor tem a sensação de presenciar o acontecimento. Ela pode ocorrer da linguagem visual para a verbal, assim como, da verbal para visual, deste modo o método efrástico possui um efeito persuasivo, permitindo que

²⁾ Explicitamente, “em termos narratológicos, o Escudo de Aquiles, em Homero — uma suspensão da narrativa que permite a emergência de outros tipos de narrativas, simultaneamente integradas no texto principal e dele delimitadas; uma meditação implícita sobre a totalidade da obra, no interior da qual constitui apenas um pequeno episódio; e, ainda assim, um objeto material com um papel significativo a desempenhar na narrativa central da *Ilíada* — antecipa de forma fundamental o papel da éfrase na tradição posterior” (Elsner, 2002: 4).

as imagens do discurso sejam percebidas com vivacidade e presença pelo público. A écfrase é sempre um processo narrativo, pois de certo modo, provoca uma suspensão ou um retardamento no fluxo do texto. Através do uso de pronomes, advérbios de lugar e de tempo, além do uso de elementos descritivos, ela acaba por provocar envolvimento emocional no interlocutor. Traz como obrigatoriedade um efeito de verossimilhança, que não advém de uma relação direta com a realidade, mas que usa como mecanismo certa memória coletiva do público com base em produções literárias, poesias, músicas, teatro e pinturas (Martins, 2016: 174).

Na écfrase arcaica, por exemplo, uma poesia era produzida tendo como objeto um lugar concreto existente, isso fazia com que os leitores que não o conhecessem pudessem reproduzir mentalmente o dito lugar, ou, para aqueles que já o conheciam pessoalmente, possibilitava aplicar a capacidade de transcendência diante a grandeza da descrição. Sendo assim, a verossimilhança é uma semelhança entre discursos que decorre da relação entre uma imagem descrita com tamanha precisão, fornecendo explicações detalhadas sobre ela, tornando o objeto apresentado ao receptor semelhante àquilo que se sabe ou se considera habitual e natural sobre ele. O objeto narrado passa a estar como que diante dos olhos do público, de modo a dinamizar o olhar entre o que está escrito e o que é visto. A escolha da descrição e os detalhes apresentados, outorga ao emissor certo domínio ao conduzir o olhar do espectador sobre o que deseja que seja visto.

Écfrase trata-se, portanto, de um gênero literário que funciona como ponte entre linguagens artísticas podendo ser, como por exemplo, entre a pintura e a literatura, a pintura e a fotografia, a poesia e a música, a literatura e o cinema. Ela é capaz de ilustrar um objeto artístico de forma vívida através de um *médium* distinto, onde o narrador/executor tem a função de intérprete de um evento ou da obra originária. Embora não se possa afirmar sobre as intenções e expectativas de Manet em relação à produção da tela, visto que existe pouca informação documentada sobre o processo de execução dessa obra, pode-se acreditar que ele se utilizou de jornais, relatos e possivelmente fotografias para compor a cena, conforme indicam as análises de pesquisadores como Aaron Scharf (1974). Algumas imagens indicam muita similaridade com as principais personagens que compõem a cena. A partir deste princípio a obra se enquadra dentro do gênero ecfástico.

A cena da execução de Maximiliano pintada por Manet, não se refere a uma pintura acadêmica de gênero histórico, no sentido de ser construída à base de clichês e de referências da história antiga, mas apresenta uma pintura onde o artista conta diretamente a história que está em curso, representa-a com proximidade e de forma aberta ao juízo público. O artista expõe um fato que acontecia em sua contemporaneidade sobre um personagem de carisma e de respeito. Manet apresenta um novo discurso pictórico que propõe uma reflexão social através da arte.

A litografia da *Execução de Maximiliano*, antes mesmo de ser exposta, tornou-se objeto de uma censura prévia. Em 1869 o pintor apresentava em sua casa a tela, quando foi notificado pelas autoridades e impedido de expor tanto a tela quanto as litografias correlatas. Para o governo era evidente a oposição da obra ao império. A *Execução do Imperador Maximiliano* configura uma aparente imparcialidade em relação ao drama da cena e não apresenta uma moral clara, fato que pode haver contribuído para sua exclusão e rejeição no salão de 1869. De qualquer maneira, o motivo de ter sido banida atrapalha no modo de lê-la atualmente, visto que seus contemporâneos foram impedidos de vê-la e, assim, poderem criticá-la frente aos acontecimentos (Barnes, 215: 83).

Em 1867 Manet pintou a primeira versão de *A Execução do Imperador Maximiliano*, óleo sobre tela, 196 cm x 259,8 cm, atualmente no *Museum of Fine Arts de Boston* (Figura 2)^{3).} Nela o artista retrata alguns personagens sem contorno, nem mesmo é possível a identificação de Maximiliano. Os executores estão representados com vestes típicas mexicanas, lembram guerrilheiros e camponeses, o que dá a entender que o fuzilamento de Maximiliano fora executado em um contexto de rebelião nacionalista e não por um exército regular do Estado mexicano. Provavelmente Manet realizou a pintura baseado nas primeiras informações que chegavam da América.



Figura 2: *A Execução do Imperador Maximiliano*, 1867. Édouard Manet, óleo sobre tela, 196 cm x 259,8 cm, *Museum of Fine Arts de Boston*

Fonte: Wikimedia.

A segunda pintura, também óleo sobre tela, 1868, 193 cm x 284 cm, atualmente em Londres na *National Gallery*, apenas se conhece alguns fragmentos que foram recuperados por Degas em um leilão após a morte de Manet. Esta tela já possui alguma semelhança com a versão final (Figura 3)^{4).} Uma composição ordenada na qual os soldados são retratados uniformizados, o que nos leva a pensar sobre um ato de justiça do Estado e não de um motim popular. As figuras possuem contornos mais naturais, também é possível identificar o oficial que dará a ordem de disparo aos soldados que manejam os fuzis. Manet faz uso da cor de modo distinto, o que ajuda a identificar com clareza o pelotão de execução do restante da composição. A cena tem lugar em meio à natureza, no que parece um trecho de campo aberto, onde se vê as colinas e o céu. A linha do horizonte é realçada por cores claras e para compor o céu, ele utiliza cores fortes que conferem à pintura um estado de sublimidade.

³⁾ Imagem em domínio público via Wikimedia Commons. Acesso em 14 de maio de 2025

⁴⁾ National Gallery, Londres. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/edouard-manet-the-execution-of-maximilian>. Acesso em 12 de dezembro de 2024.



Figura 3: A Execução do Imperador Maximiliano, 1868. Édouard Manet, óleo sobre tela, 193 cm x 284 cm. National Gallery.

Fonte: National Gallery, Londres.

Manet nunca exibiu a primeira ou a segunda versão, o que demonstra uma preocupação sistêmica com o seu processo pictórico. Barnes (2015) comenta que não é possível saber o motivo que fez com que Manet abandonasse a segunda versão da pintura, já que estruturalmente ela aproxima-se muito da versão final, além do que, ambas as versões apresentam imagens de uma potência extraordinária. A pintura oficial, óleo sobre tela, realizada entre 1868-1869, 252 cm x 302 cm, está localizada em *Städtstiche Kunsthalle, Mannheim*. Apresenta um resultado de organização bem resolvido, na qual a evolução do tratamento de diferentes elementos se completa, contribuindo para um complexo contexto de ressignificações (Figura 4). A cena acontece no que parece ser um pátio de uma prisão, com chão de areia e um alto muro que separa os espectadores que lamentam e protestam, e outros que estão sobre a encosta da colina do pelotão de fuzilamento. Barnes compara a composição com um elemento que chama “tourada”, “morte na areia e público na arquibancada” (2015: 78).



Figura 4: A Execução do Imperador Maximiliano, 1868-1869. Édouard Manet, óleo sobre tela, 252 cm x 302 cm. Städtstiche Kunsthalle, Mannheim.

Fonte: National Gallery, Londres.

Sabe-se que Manet visitou o Museu do Prado em 1865, onde provavelmente teve contacto com a obra de Goya, *O Três de Maio em Madri* (1814)^{5.)} e é possível perceber que esteticamente elas possuem uma perspectiva muito similar. As modificações ou diferenças que a obra de Manet apresenta frente à de Goya são precisas. Talvez Goya tivesse a intenção de evidenciar certa repulsa ao fuzilamento, Manet, examina a cena com ironia e frieza. Na execução de Goya o pelotão assume uma postura que é crucial dentro da composição, os soldados se posicionam de modo a evocar a postura de um exército napoleônico, são matadores. Manet, ao contrário, retrata os pés dos soldados com certo destaque, já que pinta-os usando polainas, um detalhe fictício, mas que faz com que o olhar se dirija para eles. Os pés dão a ideia de certa falta de preparo dos soldados para à execução, “um soldado mantém seus calcanhares juntos, outros têm os pés separados; o soldadinho no meio está idiossincriticamente deixando todo o seu peso na perna esquerda, apenas com o calcanhar do pé direito tocando o chão” (Barnes, 2015: p. 79). Também a figura do oficial é retratada demonstrando indiferença para com o fuzilamento, ele não está assistindo à execução, tem o olhar voltado para baixo e carrega seu rifle, para ele a cena está a acontecer como uma tarefa de rotina de trabalho. Manet insere o chapéu do oficial que lembra as obras de Goya conectando à violência histórica.

Para o escritor e crítico Georges Bataille (1955), não restam dúvidas de que Manet foi totalmente influenciado pela tela de Goya que, possivelmente, vira no Museu do Prado. Em *O 03 de Maio*, Goya procura captar o momento mais dramático do acontecimento, ele representa as vítimas como heróis, entre elas uma personagem recebe destaque, ele veste uma camisa branca e é retratado como um mártir, Goya o coloca em posição central no enquadramento, com os braços abertos, o que remete o espectador ao momento da crucificação de Cristo, inclusive é possível reparar nas palmas das mãos do personagem as marcas que lembram as chagas do messias.

Manet, por sua vez, expressou deliberadamente a morte do condenado com a mesma indiferença como se tivesse escolhido um tema de natureza morta, sem a menor preocupação com o incidente em si. A morte é friamente e metodicamente desferida por um pelotão de fuzilamento e esta mesma indiferença pode ser percebida na postura e nas faces de parte do público que acompanha a execução, dando a impressão de insensibilidade. Maximiliano parece manifestar entorpecimento a tudo que acontece, tantos os executores quanto às vítimas estão tomados por uma plenitude sem emoção, Bataille (1955) descreve a pintura como tomada de um “silêncio profundo”. Para o escritor, esta plenitude da pintura que rejeita a arte do passado, é também uma característica do homem moderno que falsifica os seus sentimentos frente ao seu cotidiano. O quadro ilustra um momento dramático, porém Manet retrata as vítimas com certa expressão de frieza e com absoluta firmeza, indicando a resiliência de Maximiliano que segura às mãos de seus dois generais. Apesar destas características, a tela não trata de uma pintura histórica ou heroica, nem revela uma mensagem de cunho moral, mas o que Manet nomeou como “*peintre d’histoire*” era na verdade um dos piores insultos a Napoleão III, pois a cena representava um momento de humilhação para o império francês.

^{5.)} O Três de Maio em Madri (1814) ou "Los fusilamientos", 1814. Francisco de Goya, óleo sobre tela, 268 cm x 347 cm. Museu do Prado, Madri. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c> Acesso em 14 de maio de 2025.

Manet aproxima mais sua representação aos relatos de jornais, do que à iconografia das fotografias, visto que nas imagens de François Aubert⁶⁾, Maximiliano está há uma considerável distância de seus generais (Figura 5)⁷⁾. Ele retrata o pelotão de fuzilamento com um uniforme que muito se assemelha ao usado pelo exército francês, tornando dúbio se fora o exército mexicano quem havia executado Maximiliano. Outro detalhe que chama a atenção, é o tom de pele que utiliza para pintar os soldados, a cor se assemelha mais a de Maximiliano do que às outras figuras mexicanas representadas ao lado do Habsburgo, induzindo também a mesma lógica.



Figura 5: Emperor Maximilian's Firing Squad, 1867. François Aubert, albumen silver prints from glass negatives. 11.4 x 14.2 cm

Fonte: Metropolitan Museum.

O Oficial mexicano, Porfirio Díaz, o único que revela a face, também é o único que não está com polainas. Estas insinuações fizeram com que críticos da época escrevessem de forma provocativa sobre o fato de a litografia ter sido banida. O escritor Émile Zola insinuou em um artigo para *La Tribune*, que apesar de Manet haver retratado um tema de forma puramente histórica estava sendo perseguido e especula se o governo passaria a perseguir pessoas que confirmassem o fato de Maximiliano ter morrido (Barnes, 2015).

⁶⁾François Aubert (1829–1906) foi um fotógrafo francês conhecido por seu trabalho na corte do imperador Maximiliano I do México. Nascido em Lyon, estudou Belas Artes antes de emigrar para o México em 1854, onde aprendeu técnicas fotográficas com Jules Amiel. Entre 1864 e 1869, atuou como fotógrafo oficial da corte de Maximiliano, documentando paisagens mexicanas, eventos políticos e populares. Após a captura e execução de Maximiliano em 1867, Aubert registrou imagens significativas relacionadas ao evento, incluindo a camisa ensanguentada do imperador e seu caixão, contribuindo para a documentação histórica do período. Cfr. <https://mexicofrancia.org/articulos/p71.pdf>

⁷⁾Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286895> Acesso em 19 de dezembro de 2024.

O historiador de arte britânico, Aaron Scharf^{8.)} (1974) sugere que Manet utilizou fotografias documentais (Figura 6)^{9.)}, feitas por fotógrafos, como François Aubert (1829-1906) para pintar as personagens da cena. Ele não teria criado uma reprodução das fotografias, mas buscado referência para transmitir sua visão política e crítica. Nas fotografias documentais e em algumas que, muito provavelmente, são montagens feitas por encomenda para ilustrar a cena em jornais da época. Os soldados do pelotão estão dispostos em linha, Maximiliano está ao centro, evocando um registro direto e factual. Manet reorganiza a cena e inclui elementos simbólicos e dúbios de denúncia à política imperialista.



Figura 6: Imagem de autoria atribuída a François Aubert, retrata o fuzilamento de Maximiliano e de seus dois generais

Fonte: : BBC Portugal.

As fotografias retratam, de certo modo, o ato, mas sem qualquer dramaticidade. As pinceladas densas de Manet, trazem muitos elementos presentes na fotografia do século XIX. Como aponta Barnes “Ele clareou e tornou mais leve sua paleta (onde os acadêmicos começavam com tons escuros e trabalhavam de baixo para cima em direção aos mais claros, a *peinture claire* de Manet fazia o oposto); ele descartou meios-tons e produziu uma nova transparência” (2015: p. 68). As pinturas do artista apresentam falta de contorno e a tradicional perspectiva acadêmica “em termos da distância presumida; ele comprimiu a profundidade de campo, empurrava figuras para fora, em nossa direção” (2015: p.68). Manet rompe com a tradição do *chiaroscuro*, explorando contrastes mais bruscos que evocam a estética das primeiras fotografias, onde a luz intensa e os tempos longos de exposição produziam sombras duras e contornos imprecisos. Essas características na pintura do artista são fortes indícios de sua influência fotográfica, pois eram traços técnicos da fotografia da época. Conforme Scharf:

^{8.)}Aaron Scharf (1922-1993) foi um historiador de arte britânico renomado por seus estudos pioneiros sobre as intersecções entre arte e fotografia. Professor na Open University, Scharf é amplamente reconhecido por sua obra fundamental *Art and Photography* (1968), que investigou como a fotografia influenciou as práticas artísticas desde o século XIX. Sua abordagem interdisciplinar contribuiu significativamente para a valorização da fotografia como uma forma de expressão artística e como ferramenta de análise histórica. Cfr. https://en.wikipedia.org/wiki/Aaron_Scharf

^{9.)} Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-59394423> Acesso em 19 de dezembro de 2024.

Podem ser encontradas fotografias de retratos e interiores, tiradas por volta de meados da década de 1850, nas quais os contrastes violentos de massas escuras e claras erradicam literalmente quaisquer tons intermediários. (Estas foram muitas vezes consideradas fracassos devido à ausência de um dos atributos mais valorizados da imagem fotográfica, que ela nem sempre possuía: as sutis, quase imperceptíveis, transições de tons que vão do preto ao branco). Para artistas que procuravam meios de representação novos e não convencionais, esta idiossincrasia fotográfica deve ter tido uma pertinência especial. É provável que Daumier, Fantin-Latour e Manet tenham obtido algum benefício com fotografias deste tipo (Scharf, 1974: 62).

A relação entre a pintura de Manet e a fotografia do século XIX também é perceptível ao se observar a forma como o artista construiu a perspectiva e o enquadramento da *Execução*. Assim como as fotografias da época, suas composições comprimem a profundidade do campo visual, aproximando as figuras do plano frontal e eliminando as graduações intermediárias que caracterizavam a pintura acadêmica. Esse efeito, semelhante ao “achatamento” fotográfico, coloca o espectador em uma proximidade desconfortável com a cena. Esse uso consciente da “composição achatada” também sugere uma crítica ao distanciamento heroico da pintura histórica, substituindo a monumentalidade por uma crueza documental que antecipa as tensões políticas e sociais do final do século XIX. Ao observarmos os personagens principais da cena, podemos perceber que Manet os retratou a partir de características fisionômicas muito próximas às de fotografias feitas por Aubert. Maximiliano foi pintado usando seu chapéu, com a barba delineada em um semblante sereno. Os generais Tomas Mejía e Miramón também estão reconhecíveis, Miramón era de etnia indígena e Manet buscou representá-lo com traços mais arredondados e robustos, assim como, o general do exército mexicano, Porfirio Díaz, responsável por comandar o pelotão de fuzilamento, mesmo estando de perfil se assemelha muito as fotografias.



Figura 7: Porfirio Díaz, 1867. François Aubert. © Colección Fotográfica Fundación Cultural Televisa

Fonte: : Revista UMA.

A precisão dos detalhes de seu uniforme sugere um papel de comando (Figura 7)¹⁰). Manet reinterpreta essas fotografias para adicionar camadas de significado político e crítico, preservando as características físicas dos personagens enquanto os insere na composição, se torna claro que Manet não se deixou levar apenas pelas imagens divulgadas pela imprensa e também se usou de relatos e textos de jornais da época que descreviam de forma dramática a cena.

Na construção de *A Execução do Imperador Maximiliano*, Manet faz uso de uma *écfrase* pictórica que não apenas descreve o momento do fuzilamento, mas também incorpora sutis referências às narrativas visuais e textuais que moldaram a percepção desse evento na época. Detalhes como os trajes dos soldados, a postura indiferente do oficial e a ambiguidade dos uniformes não são meras escolhas formais, mas intervenções críticas que dialogam com as imagens publicadas na imprensa europeia. Ao se apropriar desses detalhes, Manet exerce a função de intérprete de uma memória coletiva, ele cria uma pintura que funciona como uma espécie de palimpsesto visual, onde as camadas de narrativa e denúncia se sobrepõem, convidando o espectador a reconsiderar as fronteiras entre arte, memória e história.

5. Notas conclusivas

A Execução do Imperador Maximiliano resulta de um processo criativo cuja documentação é escassa, mas que revela a influência decisiva das narrativas jornalísticas e fotográficas da época. Ao transfigurar esses registros em pintura, Manet toma uma posição política — gesto que levou à censura da obra e restringiu sua circulação. Esse silenciamento não alcançou gerações que poderiam ter oferecido leituras contemporâneas mais precisas e significativas, dificultando a compreensão plena da obra nos dias atuais. Ao restringir a circulação e a crítica da pintura, essa censura contribuiu para o mistério que envolve a recepção histórica da pintura, acentuando a distância entre a intenção do artista e a percepção atual do público, um efeito que, paradoxalmente, só reforça o poder crítico da obra.

Manet oferece uma perspectiva singular da representação histórica ao articular elementos visuais e textuais que desafiam convenções acadêmicas. A obra evidencia o potencial da imagem como ferramenta crítica e reafirma a *écfrase* como chave interpretativa capaz de iluminar as articulações entre arte, política e memória. Sua abordagem inaugura modos de ver que ultrapassam a mera descrição do fato e revelam a espessura narrativa das imagens. A compreensão da dimensão artística e histórica da pintura exige considerar o contexto político e cultural francês, marcado por tensões entre liberalismo, conservadorismo e disputas de poder. Manet expõe a execução como crítica indireta ao regime de Napoleão III, evita o tom dramático heroico típico da pintura histórica, preferindo uma abordagem contida. A ironia e a contenção que ele adota distanciam a obra da *mimesis* tradicional e a aproximam do experimentalismo moderno.

¹⁰) Disponível em: <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/download/11639/11995?inline=1> . Acesso em 24 de novembro de 2020.

A ruptura formal proposta pelo artista desloca o espectador do lugar convencional da pintura histórica: a tela já não organiza previamente o olhar, mas abre um campo no qual o observador escolhe sua posição. O estranhamento provocado pelo público diante da obra — reforçado pelo contraste cromático, pelo contorno reduzido e pelas desproporções deliberadas — evidencia o impacto das novas tecnologias visuais, sobretudo da fotografia. Como observa Aaron Scharf (1974), a fotografia desempenhou um papel crucial na transformação da pintura no século XIX, particularmente na obra de Édouard Manet. A fotografia não apenas ofereceu novos métodos de observação e composição, mas também influenciou o modo como os pintores percebiam a luz, o enquadramento e a espontaneidade dos momentos capturados. Ao integrar elementos de origens fotográficas, recusar gestos dramáticos e aproximar fato e representação, Manet antecipa inquietações que definiriam a modernidade: a disputa simbólica da história, a crítica ao poder e a ampliação dos limites da imagem. Sua obra se insere, assim, em uma longa tradição de resistência estética que questiona os próprios limites da representação, convidando o espectador a repensar as relações entre imagem, história e memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barnes, J. (2015) *Mantendo um Olho Aberto*. Editora Rocco Ltda.

Bataille, G.(1955) *Manet*. Editions d'Art Albert Skira.

Baudelaire, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Editora Autêntica, São Paulo, 2005.

Scharf, Aaron. *Art and photography*. Ed. Penguin, Austrália, 1974.

Vázquez, J. Z. (2008). *Independência a la Consolidación Republicana*. Nueva Historia Mínima de México Ilustrada (pp. 245-324). GM Editores.

Degner, D. & Bareau, J. (2003). *Manet and the American Civil War*. Metropolitan Museum of Art.

Elsner, J. (Ed.) (2002). *The verbal and the visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity*. Cambridge University Press.

Publicador (1867). *O. Internacional: Mexico*. 1867/Edição 01468/01469. [Consult. 2024-20-11]. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=215481&pagfis=3494&url=http://memoria.bn.br/docreader#>

Fabiane C Magalhães Machado.

Mestranda em história, teoria e crítica da arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É artista visual e bacharel em artes visuais pela Universidade Feevale/RS. Atualmente, é bolsista Capes e integra o projeto de pesquisa *Discursos, Processos e Dispositivos de Imagens na Arte Contemporânea* (2024-), que investiga produções artísticas inclusivas, epistemologias feministas e representações do corpo, memória e identidade da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rua Marechal Floriano Peixoto, 2236, bairro Centro, São Lourenço do Sul, RS, Brasil. CEP 96170-000. Email: fabianemem@gmail.com. ORCID 0000-0001-8382-4096.

Niura Aparecida Legramante Ribeiro.

Doutora em história, teoria e crítica da arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tendo realizado estágio doutoral sobre fotografia e arte na Université Paris-I, Panthèon Sorbonne. É professora permanente de história, teoria e crítica da arte na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e Departamento de Artes Visuais. Rua Marechal Floriano Peixoto, 2236, bairro Centro, São Lourenço do Sul, RS, Brasil. CEP 96170-000. Email: niura.legramante@gmail.com. ORCID 0000-0003-2142-6142.

Receção: 14-05-2025

Aprovação: 10-12-2025

Citação:

Magalhães Machado, F. C., & Legramante Ribeiro, N. A. (2025). A execução do Imperador Maximiliano (1868-69) de Manet em perspectiva efrástica. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(1), pp.64-80 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n1a5>



“INFLAMANDO O ARDOR BÉLICO”: O TEATRO EM LISBOA DURANTE AS INVASÕES FRANCESAS (1808-1810)

“INFLAMANDO O ARDOR BÉLICO”: THEATRE IN LISBON DURING THE FRENCH INVASIONS (1808-1810)

“INFLAMANDO O ARDOR BÉLICO”: LE THÉÂTRE À LISBONNE PENDANT LES INVASIONS FRANÇAISES (1808-1810)

“INFLAMANDO O ARDOR BÉLICO”: EL TEATRO EN LISBOA DURANTE LAS INVASIONES FRANCESAS (1808-1810)

João Victor Ribeiro Pires

Iscte – Instituto Universitário de Lisboa, Portugal

RESUMO: Através de fontes variadas como a imprensa e a documentação da polícia, este artigo analisa o papel desempenhado pelo teatro em Lisboa durante o período das invasões francesas, isto é, entre 1808 e 1810. Defendemos que, apesar do período ter resultado em marcantes dificuldades para os profissionais das principais casas de espetáculo da cidade, as ações dramáticas tiveram um direcionamento político e representaram um espaço de difusão de ideias e um campo de resistência aos franceses na capital do reino.

Palavras-chave: Guerra Peninsular, teatro, invasões francesas, Napoleão Bonaparte.

ABSTRACT: This article uses sources such as the press and police documents to analyze the role played by theater in Lisbon during the period of the French invasions, that is, between 1808 and 1810. We argue that, despite the period having resulted in notable difficulties for professionals from the main Lisbon spaces dedicated to theatrical performances, the dramatic actions had a political focus and represented a space for the dissemination of ideas and a field of resistance to the French in the capital of the kingdom.

Keywords: Peninsular War, theater, French invasions, Napoleon Bonaparte.

RÉSUMÉ: Cet article utilise des sources telles que la presse et les documents de police pour analyser le rôle joué par le théâtre à Lisbonne pendant la période des invasions françaises, c'est-à-dire entre 1808 et 1810. Nous soutenons que, bien que la période ait entraîné des difficultés notables pour les professionnels des principaux espaces lisboètes dédiés aux représentations théâtrales, les actions dramatiques avaient une portée politique et représentaient un espace de diffusion d'idées et un champ de résistance aux Français dans la capitale du royaume.

Mots-clés: Guerres napoléoniennes, théâtre, invasions françaises, Napoléon Bonaparte.

RESUMEN: A partir de diversas fuentes, como la prensa y la documentación policial, este artículo analiza el papel que desempeñó el teatro en Lisboa durante el período de las invasiones francesas, es decir, entre 1808 y 1810. Sostenemos que, a pesar de que el período se tradujo en notable dificultad para los profesionales de los principales lugares de espectáculo de la ciudad, las acciones dramáticas tuvieron un enfoque político y representaron un espacio de difusión de ideas y un campo de resistencia a los franceses en la capital del reino.

Palabras-clave: Guerra Peninsular, teatro, Guerra de la Independencia, Napoleón Bonaparte.

1. Introdução

O período dos conflitos napoleónicos, no início do século XIX, representou um tempo de ampliação da imprensa e da produção editorial na Europa e noutras partes do mundo¹⁾. As primeiras décadas do Oitocentos foram marcadas por confrontos militares, mas também por enfrentamentos no campo das ideias. Neste último aspeto, as armas eram as obras impressas nos prelos, incluindo os textos de peças teatrais, e os próprios espetáculos, que também representaram um espaço para difusão das ideias em confronto. No “campo de batalha”, o setor cultural assumiu um papel estratégico na tentativa de construir consensos políticos, entendendo a confiança como um fator essencial para qualquer regime imperialista que queira levar o domínio para além do campo militar e económico (Broers, 2005: 23), bem como aos que pretendiam resistir aos ímpetos imperialistas da França Napoleónica.

Estudos variados têm destacado a importância do teatro para a circulação de ideias nessa altura. Meirelles (2017: 125-246), por exemplo, interpreta os reais teatros como ferramentas de transmissão das ideias desejadas pela corte portuguesa durante a regência e o reinado de D. João VI. Em Espanha, Larraz (1974: 315) determina o teatro como “o espetáculo popular por excelência naquela época” e aponta as encenações como um fator importante para a exaltação do patriotismo contra os franceses, enquanto López (2009) mostra que o teatro em Madrid foi preenchido por peças patrióticas e antifrancesas, recorrendo também a obras antigas que servissem ao propósito patriótico, sobretudo em 1808 até a rendição da cidade em dezembro e depois da libertação em 1813 – durante a ocupação francesa os teatros eram diariamente controlados pela polícia. Em Inglaterra, Taylor (2000) sustenta que os espetáculos em Londres revelam as esperanças e os medos dos habitantes durante o período revolucionário. E em Berlim o teatro também foi adotado como uma ferramenta de transmissão do sentimento patriótico (Schneeman, 2021). Um pouco por toda a Europa, o teatro provou ser um agente ativo durante as guerras napoleónicas.

¹⁾ Existe uma pluralidade de estudos que mostram esse crescimento da imprensa durante o período. Para alguns exemplos em Portugal, Espanha e Nápoles, ver Tengarrinha, 1989: 60-69; Vicente, 1999: 101-130; La Parra, Fernández Sirvent & León, 2012: 47-62; Trombetta, 2011.

Mesmo no Rio de Janeiro, onde na altura da chegada da corte em 1808 existia o teatro de Manuel Luís, conhecido como Ópera Nova, em frente ao Paço, as poucas representações teatrais ocorridas nos primeiros anos de presença da família real têm forte teor patriótico. O Teatro Régio, como foi rebatizado o Ópera Nova, recebeu em 1809 e 1810, respetivamente, as apresentações de *Ulissea Libertada* e *O triunfo da América*, ambas com teor antifrancês. A inauguração do Real Teatro de São João, em 1813, no Rio de Janeiro, foi com a peça *O Juramento dos Numes*, que também tinha um teor patriótico, exaltando as virtudes de D. João e a derrota dos franceses (Marzano, 2008; Barros, 1808; Coutinho, 1810; Coutinho, 1813).

O problema fundamental das ocupações napoleónicas, na interpretação de Woolf (1991: 239-240), foi tentar estabelecer uma identidade única a partir da heterogeneidade das sociedades europeias sobre as quais os franceses estabeleceram domínio, o que provocou resistências reforçadas por velhas solidariedades como língua e religião popular. Como muitos habitantes não estavam dispostos a abdicar de seus valores na medida exigida pelos franceses, esta guerra de ideias entre “eles” e “nós” foi evidente nas regiões ocupadas. Marx (2014: 48) assinala a semelhança entre as guerras contra os franceses verificadas nas variadas regiões ocupadas, opinando que todas tiveram em comum a marca da regeneração unida à marca reacionária.

Nos territórios satélites, Napoleão Bonaparte, imperador francês desde 1804, pedia atenção com tudo o que era publicado, tal como ordenou a Murat, em 1808, quando o militar comandava o exército francês em Madrid (Fraser, 2008: 49). Segundo um texto satírico que circulou em Lisboa, os franceses eram “insignes na arte de iludir os povos com palavras”²⁾. José Daniel Rodrigues da Costa, num escrito satírico que apontava os mandamentos do “Diabo Francês”, indicava que o oitavo era “levantar falsos testemunhos às mais nações para as malquistar em gazetas artificiosas” (Costa, 1808: 30). Napoleão terá sido, segundo Lyons (1994: 178), o primeiro governante a transformar a propaganda em arma de guerra. O imperador francês compreendeu desde cedo que a opinião pública representava uma forte arma de combate.

Foi recorrente nos territórios ocupados pela França Napoleónica ter a imprensa e os espaços de impacto na opinião pública, como o teatro, sob o controlo dos chefes das polícias francesas instaladas. Em Lisboa, após a transladação da família real para o Brasil em novembro de 1807, a ocupação francesa liderada por Jean-Andoche Junot encarregou deste controlo Lucas Seabra da Silva e depois, de março a setembro de 1808, Pierre Lagarde, ficando também este último responsável pela edição da *Gazeta de Lisboa*, o único periódico noticioso do reino. Na administração francesa, a estrutura policial foi vital para o desenvolvimento do império e, portanto, era vista como fundamental nas regiões satélites (Broers, 1999). Concluída a primeira invasão francesa, com a expulsão dos franceses em setembro de 1808, a imprensa e o teatro transformaram-se em arenas para a propagação das ideias contrárias à revolução pretendida por Napoleão. Se durante a primeira invasão em Lisboa estes espaços foram vigiados e restringidos, no restante período de ameaça – a França ainda faria outras duas tentativas de ocupação em Portugal, em 1809 e 1810 – representaram solos férteis para a disseminação das ideias patrióticas e contrarrevolucionárias.

²⁾ O *Telégrafo Português* ou *Gazeta para Depois do Jantar*. 2 de janeiro de 1809.

Dentro desta nova e intensa circulação de ideias, algumas das obras impressas nas tipografias referiam-se a dramas, comédias e outros géneros produzidos originalmente para representação nas casas de teatro. Um exemplo notável é um anúncio que circulou com a *Gazeta de Lisboa* em março de 1809 indicando a disponibilidade nas livrarias da *Restauração dos Algarves ou Heróis de Faro e Olhão*, um “drama histórico em três atos, que se devia representar no Teatro da Rua dos Condes”^{3).} O caráter combativo que a literatura e o periodismo ganharam nessa época, em contraste com o que Tengarrinha (1989: 60) chama de “longa apatia” antes das invasões francesas, também se verificou em alguma medida no teatro.

Este artigo pretende analisar a cena teatral em Lisboa durante as invasões francesas, olhando para os espetáculos e os temas que estiveram em cartaz no período para examinar o suporte político, moral e propagandístico que o teatro assumiu para a causa contrarrevolucionária. Até porque, conforme assinala Sorba (2021: 42), num contexto de aceleração sem precedentes na construção de novas esferas públicas e políticas, o teatro foi, em toda a Europa, um elemento crucial. Alguns pontos deste tema já foram tratados pela investigadora Licínia Rodrigues Ferreira (2016), mas retomamos aqui a discussão de modo a propor um exame estatístico dos espetáculos e aprofundar a análise do impacto da crise no teatro durante os anos nucleares das invasões francesas.

2. A reconstrução do teatro em Portugal

O gosto por elaborados espetáculos teatrais, reunindo maquinaria, guarda-roupa, canto e música, surge em Portugal na segunda metade do século XVI (Carvalho, 1993: 21-25), sobretudo com o teatro dos jesuítas, mas também com peças de autores como Gil Vicente. Durante o século XVIII, conforme aponta Lousada (2008), “o teatro e a ópera estiveram muito próximos um do outro”, depois de uma rápida ascensão da ópera na corte portuguesa – o primeiro espetáculo operático na corte aconteceu em 1728, no Paço da Ribeira (Ferreira, 2019: 12)^{4).}

Na segunda metade do Setecentos, com a gradual laicização das sociabilidades (Lousada, 2004), as questões socioculturais ganham um novo peso ao passo que Portugal se inseria no Iluminismo europeu dentro de um paradoxo entre autoritarismo e ilustração (Maxwell, 1977). Este período representou uma fase de reconstrução do teatro. O terramoto de 1755 fez ruir as principais salas da cidade (Carreira, 1988: 12), como o primitivo Teatro da Rua dos Condes, o Teatro do Paço da Ribeira, o teatro que ficava na Casa da Índia e o luxuoso Teatro da Casa da Ópera, construído em abril de 1755 e arruinado com o terramoto de novembro. Este último, apesar da duração curta, foi capaz de introduzir uma significativa mudança na vida da corte portuguesa e não só, pois, dada a sua dimensão, o público do teatro ultrapassava os círculos mais limitados da corte (Monteiro, 2008: 81). A reconstrução e a reinauguração das salas foram graduais: em 1761 reabre o antigo Teatro do Bairro Alto, em 1765 o da Rua dos Condes e em 1782 é inaugurado o do Salitre.

³⁾ *Gazeta de Lisboa* (GLI). 18 de março de 1809.

⁴⁾ Há ainda indícios de óperas representadas em Lisboa no fim do século XVII. Ver Castelo-Branco, 1990: 209.

Estes três eram os principais espaços teatrais de Lisboa em 1793 (Benevides, 1888: 19), ano em que foi inaugurado o Teatro de São Carlos, financiado pela “burguesia enobrecida” (Carreira, 1988: 25). Esta é uma época em que os grandes negociantes de Lisboa, que por vezes socorriam os cofres reais (Pedreira, 1995: 294), traçavam uma estratégia de ascensão sociopolítica. Neste processo, vinham investindo no teatro desde 1771, quando um alvará de D. José I autorizou a fundação de uma sociedade que apoiaria os teatros públicos, formada por 40 grandes comerciantes (Meirelles, 2017: 127-129).

O teatro era visto como um importante espaço de formação moral e intelectual. O referido alvará de 1771, ao descrever a utilidade do estabelecimento de teatros públicos, refere que estes, quando bem regulados, são “escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor à pátria, do valor, do zelo, e da fidelidade com que devem servir aos seus soberanos”^{5).} Esta importância será reafirmada durante os anos de ameaça francesa em Lisboa.

3. Contas difíceis durante as invasões francesas

Diante da ocupação estrangeira, a Regência, liderada pelo marquês de Abrantes e nomeada por D. João após a ida da corte para o Brasil, seguiu as instruções do príncipe regente^{6).}, procurando um ambiente pacífico com os invasores. Junot manteve o Conselho de Regência nomeado por D. João, acrescentando apenas o francês François-Antoine Herman. No 1.º de fevereiro de 1808, Junot anunciou a dissolução da Regência, estabelecendo definitivamente um governo sob o seu comando. Este governo manteve-se até setembro, quando a Convenção de Sintra garantiu a saída pacífica dos franceses da cidade, apesar desta pacificidade com frequência não se ter refletido nos habitantes portugueses.

A administração francesa e a crise decorrente da guerra aplicaram dificuldades em muitos aspetos na cidade de Lisboa. E o teatro não escapou. A atriz Josefa Teresa Soares, por exemplo, não quis exercitar a sua função “durante o intruso governo francês”, segundo informa a notícia do seu regresso publicada na *Gazeta de Lisboa*^{7).}, um indício de que outros atores podem ter abandonado funções nessa altura. Os atores que em Lisboa permaneceram não terão tido vida fácil, o que se pode antever a partir da descrição que os atores do Teatro da Rua dos Condes fizeram, referindo que ficaram sem “meios alguns para a abertura do referido teatro” e as suas famílias estiveram “prestes a perecerem de fome entre as calamidades com que este reino gemia”^{8).}

⁵⁾ Alvará de 17 de julho de 1771.

⁶⁾ As regulamentações deixadas pela corte antes da partida pediam à população de Lisboa que procurasse “que as tropas do Imperador dos Franceses e Rei da Itália sejam bem aquarteladas e assistidas de tudo quanto lhes for preciso”, conservando sempre “a boa harmonia”. Ver Arquivo Histórico Ultramarino, Conselho Ultramarino (CU), 017, Cx. 250, Doc. 17025. *Decreto do príncipe regente, comunicando a transferência da corte e da família real para o Rio de Janeiro.*

GLI. 25 de março de 1809.

⁷⁾ GLI. 25 de março de 1809.

⁸⁾ Arquivo Nacional da Torre do Tombo (AN/TT), Ministério do Reino (MR), Informações do intendente-geral da Polícia (a partir daqui “Informações”), mç. 456, cx. 571, 3 de outubro de 1808.

Requerimentos enviados à Intendência-Geral da Polícia abrem uma fresta para esta dificuldade. Em outubro de 1808, após a expulsão dos franceses, Francisco António Lodi, diretor e administrador do Teatro de S. Carlos, pediu a autorização de uma loteria para salvar as contas do estabelecimento, uma vez que o governo francês tinha ficado a dever mesadas “a todas as pessoas empregadas no teatro”^{9.)}. Aliás, segundo um militar britânico, escrevendo a 29 de setembro de 1808 e provavelmente referindo-se ao S. Carlos, “a ópera estava encerrada por falta de fundos” (Warre, 1909: 39). A loteria foi autorizada e o seu plano foi impresso na *Gazeta de Lisboa* no dia 17 de dezembro de 1808. Contudo, em abril de 1809, foi informado que os bilhetes não foram todos vendidos, sendo então solicitada a recolha dos que se haviam vendido para os compradores serem restituídos “pelo diretor e caixa da dita loteria”^{10.)}. As dificuldades sociais e económicas instaladas em Lisboa como consequência da guerra, além do exílio de uma parte da população, certamente dificultaram o sucesso da loteria. As notícias dispersas indicam, no entanto, que a casa ia mantendo irregularmente o seu funcionamento, de modo que, em setembro de 1809, os atores e bailarinos deste teatro tiveram autorização para representarem até o Carnaval de 1810 as suas burletas, ou seja, comédias musicais, desde que respeitando a “decência e a boa ordem”^{11.)} .

Os atores do Teatro da Rua dos Condes, em outubro de 1808, enviaram um requerimento também solicitando uma loteria a favor do estabelecimento, pois, sem ela, “não pode conservar-se o teatro em ação” – antes, estes mesmos atores, que passaram pelas dificuldades já acima descritas, solicitaram o mesmo a Lagarde, obtendo licença para abrir seis casas de sorte. Em resposta ao pedido de outubro, a Intendência autorizaria a continuação de três casas de sorte até o Entrudo, com aplicação de dez por cento para o Teatro da Rua dos Condes e sem dedução alguma para a Polícia^{12.)}. O requerimento de outubro descrevia que agora que “Portugal quebra os ferros cujo peso fazia vergar os seus habitantes” e a licença não estava mais válida, voltavam a pedir a graça que o “desejado Soberano havia já concedido ao mesmo teatro em circunstâncias mais prósperas”^{13.)}. Por uma correspondência do intendente ao corregedor de Alfama, em janeiro de 1808, sabemos que a extração completa dos bilhetes da loteria não estava a ser possível “pelas atuais circunstâncias do tempo”^{14.)} , o que indicia as dificuldades enfrentadas pelo teatro mesmo tendo obtido o direito à loteria durante a primeira invasão. Posteriormente, em fevereiro de 1809, os atores do Teatro da Rua dos Condes obtiveram mais uma prorrogação de suas loterias, desta vez até o Entrudo de 1810^{15.)} , sendo depois novamente renovadas até o São João de 1810^{16.)} .

9.) AN/TT, MR, Informações, mç. 456, cx. 571, 24 de outubro de 1808.

10.) AN/TT, Intendência-Geral da Polícia (IGP), Registo da correspondência expedida para corregedores e juizes do crime (a partir daqui “Correspondência”), Liv. 21, p. 151.

11.) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 21, p. 251.

12.) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 20, p. 262.

13.) AN/TT, MR, Informações, mç. 456, cx. 571, 3 de outubro de 1808.

14.) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 20, p. 34.

15.) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 21, p. 113.

16.) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 22, p. 98

A administração francesa tentou outras medidas para reativar a sala, uma vez que os espetáculos certamente poderiam ser feitos em prol de uma opinião pública mais favorável ao novo governo. Em fevereiro de 1808, por exemplo, o intendente enviou ao corregedor de Alfama um pedido para “proceder contra todas as pessoas, seja qual for a sua qualidade, que são devedoras à empresa do Teatro da Rua dos Condes”^{17).} A sala na Rua dos Condes passava por dificuldades nessa altura, o que fica evidente pelo facto de ter utilizado bilhetes de uma das loterias para pagar “despesas do teatro”^{18).} A despesa era uma dívida com o mercador de lã e seda, António Duarte Loures, que havia confiado ao empresário do teatro, José Joaquim da Costa Queiroz, 1:342\$415 réis, “tudo em fazenda e dinheiro para o empresário do teatro”. No dia 10 de fevereiro de 1808, o francês François-Antoine Herman, na altura secretário de Estado do Interior e das Finanças, pediu a anulação do pagamento por entender que os bilhetes de loteria não poderiam ser usados para esse fim^{19).}

Em fevereiro de 1808, Inácio José Maria de Freitas enviou um requerimento solicitando que os sócios do Teatro do Salitre lhe autorizassem um dia para fazer um benefício (espetáculo cuja renda era destinada a um fim específico), “que pede em ressarcimento ao que lhe devem os referidos sócios”. O intendente autorizou o benefício e, em correspondência ao corregedor da Rua Nova, pediu que o teatro cumprisse outras dívidas pequenas que teriam sido referidas pelo corregedor^{20).}

Mas, ao mesmo tempo, a Intendência administrada pelos franceses adotava cautela para evitar tumultos. Por isso, em março de 1808, quando o empresário do Teatro de Buenos Aires, José Maria Pimentel de Bittencourt, solicitou autorização para “representar oratórias”, o intendente deu a licença, mas pediu ao juiz do crime do bairro do Mocambo que tomasse providências para “conservar a tranquilidade e o sossego público”^{21).} No mês seguinte, o intendente avisou ao mesmo juiz que permitisse que Bittencourt continuasse as suas representações, sempre tomando providências para que nos espetáculos “haja decência” e solicitando um dia para um benefício “para o cofre da Polícia”^{22).} Neste mesmo mês de abril, no dia 26, a Intendência voltou a escrever ao juiz do crime do Mocambo, mais uma vez autorizando os “entretenimentos” de Bittencourt, mas desta vez exigindo que o juiz do crime assista às apresentações^{23).} Também no Mocambo, “Pedro António e outros sócios do Teatro situado na Rua das Trinas” pediam licença para representarem gratuitamente neste espaço, em junho de 1808. Ao responder a este requerimento, a Intendência solicitou ao ministro que averiguasse “a qualidade do teatro, a sua segurança e objeto deste divertimento”^{24).}

17) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 20, p. 88.

18) AN/TT, MR, Expediente Geral, Requerimentos, mç. 660, proc. 38

19) AN/TT, MR, Expediente Geral, Requerimentos, mç. 660, proc. 38.

20) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 20, p. 85

21) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 20, p. 106.

22) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 20, p. 127.

23) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 20, p. 135.

24) AN/TT, IGP, Registo de requerimentos, pedidos de autorização e licenças, Liv. 270, p. 135.

A seguir à expulsão dos franceses, a administração portuguesa reuniu esforços para manter as principais salas abertas. Em 1810, tudo indica que o São Carlos permaneceu por um curto período encerrado, estabelecendo-se então uma nova sociedade de administração, que obteve em maio a habitual autorização para três casas de sorte, referindo o intendente que “convém para entretenimento do público que o dito teatro haja de trabalhar o quanto antes, correspondendo em decência à graça que S.A.R. acaba de fazer-lhe”^{25.}). As dificuldades, parece-nos, mantiveram-se e, em setembro, o teatro não estava em funcionamento por causa da “falta de subsídios”, mas temos notícia que nessa altura foi “facilitada a referida despesa pelo negociante (José Manuel de) Lima”, de modo que o intendente pedia ao administrador Francisco António Lodi que voltasse a pôr em funcionamento a sala^{26.}). Logo depois, o governo acabou por solicitar o pagamento “pelas rendas da polícia” de 600 mil réis ao negociante “que adiantou para as despesas do teatro”^{27.}). A partir de 1811, “diversos atores que trabalharam em sociedade entre si” passaram a administrar o espaço até o Entrudo de 1812, quando assumiu a companhia de Manuel Batista de Paula, que permaneceu um longo período à frente do São Carlos^{28.}).

Quer os representantes do teatro quer o intendente policial compreendiam a importância que os espetáculos assumiam para as circunstâncias vividas. A Intendência-Geral da Polícia, ao justificar a importância da autorização de uma loteria para o Teatro da Rua dos Condes, após o fim da primeira invasão francesa, defendia que o exercício do teatro “é atualmente de uma absoluta necessidade” para a causa patriótica. O intendente escreveu que “é necessário entreter com os divertimentos teatrais”, mas que era ainda mais importante naquela circunstância, pois estavam em cena “dramas que avivam a memória dos gloriosos feitos dos ilustres reis de Portugal, e mostram o quadro da glória que mereceu toda a Península unida contra a invasão de uma Nação bárbara”, o que “sem dúvida se inflama o ardor bélico de uma Nação em todos os séculos heroica”^{29.}).

Os próprios atores, no referido requerimento, escreveram que “a existência do teatro parece indispensável nas presentes circunstâncias”^{30.}). No mesmo ano, Oliva (1809), no prefácio de uma peça, defendia que “se devem, pois, representar-se peças que tornem os teatros em verdadeira escola de bons costumes; em tempos críticos que ameaçam a Pátria, se nos manifestará ainda uma nova vantagem”, afirmando a seguir que os teatros devem “converter-se em escolas de verdadeiro patriotismo”.

25.) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 22, p. 133.

26.) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 22, p. 235.

27.) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 22, p. 242.

28.) Memória dos empresários que tem havido no Real Theatro de São Carlos desde a sua primeira abertura até este presente ano de 1816. Documento disponível em: AN/TT, MR, Negócios Diversos Relativos a Teatros, mç 992.

29.) AN/TT, MR, Informações, mç. 456, cx. 571.

30.) AN/TT, MR, Informações, mç. 456, cx. 571

4. O teatro entra em combate

Chegada a invasão francesa, pode-se definir que os teatros da Rua dos Condes, do Salitre e de São Carlos concentravam as principais apresentações. Existia, contudo, uma diferença nos públicos. Enquanto o São Carlos associava ao divertimento uma função institucional de prestígio, dedicado a óperas em italiano para um público representado pela nobreza e pela grande burguesia, os do Salitre e Condes traziam apresentações em português de géneros mais diversificados e para um público que variava da média e pequena burguesia aos mais ínfimos trabalhadores (Carvalho, 1993: 63). Lousada (2008) defende que o São Carlos, pelos preços praticados, pela arquitetura e pelo repertório, afastou o público popular, que passa a frequentar as salas do Salitre e do Condes.

Existiam outros teatros em Lisboa, como o Teatro da Boa Hora, em Belém, onde, em novembro de 1808, Luís Hernández, cabo da Companhia Espanhola, pedia licença para trabalhar com a sua companhia, autorização dada pelo intendente com o habitual pedido ao corregedor de Belém que tomasse providências para nos espetáculos existir “boa ordem, decência e tranquilidade”^{31.)}, sendo que em 1810 este espaço em Belém continuava a ter autorização para as apresentações^{32.)}; e o já citado Teatro de Buenos Aires, que, em março de 1809, teve a autorização para as representações renovadas^{33.)}, sendo também autorizado em 1810 que uma Companhia Espanhola representasse no local^{34.)}. Também poderá ter colaborado para esta difusão de ideias os teatros particulares populares de Lisboa, que Lousada (2008) contabilizou em pelo menos 25 entre 1818 e 1831. Para o período das invasões francesas, é provável que alguns deles já estivessem funcionando. Optámos, contudo, por avaliar os três principais e para os quais temos mais notícias.

A ocupação de Lisboa pelos franceses terá tido como consequência o encerramento temporário das salas. Encontrámos referências ao funcionamento irregular do São Carlos durante a administração de Junot, pois a *Gazeta* imprimiu cinco anúncios relativos a atividades neste espaço entre maio e agosto de 1808, noticiando a apresentação de um drama e três óperas, uma delas, *Il Demofonte*, composta por Marcos Portugal especialmente para a celebração do aniversário de Napoleão^{35.)}, cuja audição se realizou a 15 de agosto com a presença de Junot (Carvalho, 1993: 61), que no dia seguinte partiu para “averiguar pessoalmente do que vem a ser esse desembarque de ingleses efetuado na Figueira”^{36.)}, o que resultaria na decisiva *Batalha do Vimeiro*.

31.) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 21, p. 11

32.) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 21, p. 11.

33.) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 22, p. 197.

34.) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 22, p. 124.

35.) Marcos Portugal foi um “típico músico do Antigo Regime, gravitando ao redor da corte”, de modo que “surpreende que não tenha acompanhado o monarca em sua ida para o Brasil no final de 1807”. Pouco depois de ter produzido *Il Demofonte* à referida ocasião, “como se nada tivesse acontecido, porém, após a Convenção de Sintra de 30 de agosto de 1808, escreveu um *Te Deum* para comemorar a saída dos invasores”. Em maio seguinte, em homenagem a D. João, “compôs para a ocasião uma peça intitulada *La Speranza o sai L’Augurio Felice – cantata per celebrare il faustissimo giorno natalizio di Sua Altezza Real il Principe Reggente*, cujo final tornou-se o hino oficial português até 1834”. Transferiu-se para o Brasil a seguir, chegando em 1811 e tornando-se mestre de música da corte e mestre da Capela Real. Em 1813, assume também o cargo de supervisor do novo Teatro de São João, no Rio de Janeiro (Leme & Neves, 2008).

36.) GLI. 17 de agosto de 1808.

Do Condes, sabe-se que esteve encerrado até julho, quando se noticiou que fora “há pouco aberto pela primeira vez este ano”^{37.)}. Tudo indica que o Salitre também esteve fechado por um tempo, pois em setembro de 1808 os atores deste espaço e a companhia de baile enviaram um requerimento à Intendência solicitando autorização para abrir a sala, tendo o intendente autorizado “as representações e bailes que lhes parecer”, solicitando ao corregedor da Rua Nova que assistisse às apresentações para que “nelas haja sossego”^{38.)}. Reabertas as salas, o intendente solicitou aos corregedores dos bairros de Alfama e da Rua Nova que tivessem atenção para que não ocorressem espetáculos na Rua dos Condes no mesmo dia em que no Salitre^{39.)}.

Com a expulsão dos franceses, o cotidiano teatral em Lisboa regressa com espetáculos mais regulares e uma mudança de perfil, tal como aconteceu com os diversos panfletos e folhetos impressos (Vicente, 1999). A preocupação agora era que as peças tivessem um tom favorável ao governo português e britânico, de modo que era exigido que os promotores não colocassem em cena “espetáculo algum que não seja decente e digno de expor-se ao público, debaixo da cominação de se mandar logo fechar o mencionado teatro, além das mais penas que a Polícia reserva a seu arbítrio”, segundo um informe de outubro de 1809^{40.)}.

Localizámos referências a 56 apresentações de tipologias diversas nos teatros de São Carlos, Salitre e Rua dos Condes entre 1808 e 1810, sem considerar o período de ocupação francesa na primeira metade de 1808 e sem considerar espetáculos exclusivamente musicais, como as sinfonias. Os espetáculos teatrais nessa época compunham-se de apresentações variadas, podendo conter danças, dramas, comédias, farsas, récitas etc. Para chegar às 56 apresentações, lista que é naturalmente incompleta, contabilizámos todas as referências a cada uma destas distintas apresentações que compunham os espetáculos, identificadas sobretudo nos anúncios e notícias da *Gazeta de Lisboa*, da *Gazeta de Almada*, do *Diário Lisbonense*, na lista que Ferreira (2019) fez dos espetáculos no Teatro Nacional da Rua dos Condes, referências que Henriques (2024) fez de espetáculos no Salitre e na relação que Benevides (1888) elaborou das apresentações no Teatro de São Carlos. Acrescentámos a *Ulissea Libertada*, realizada em 1808 no Teatro do Salitre, descrita num folheto localizado por Dias (2022), e um espetáculo a 5 de janeiro de 1809, com “hinos de louvor aos ingleses e aos portugueses”, citado pela viajante Elizabeth Vassall, ou Lady Holland, que não cita o nome específico do espaço, indicando apenas “Teatro Nacional” (Holland, Holland & Allen, 2011: 95), pelo que se pode supor ser o da Rua dos Condes, uma vez que noutras oportunidades a viajante cita ter ido à “Ópera” (provável referência ao São Carlos) nos dias 4, 9, 11 e 20 do mesmo mês e ano. Estas idas à ópera de Holland, bem como uma referência a uma “sensaborona representação na Rua dos Condes” (Holland, Holland & Allen, 2011: 101), não são consideradas no nosso levantamento por não existir qualquer referência ao teor das peças. Identificamos 22 apresentações no Condes, 18 no São Carlos e 16 no Salitre.

37.) GLI. 27 de julho de 1808.

38.) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 20, pp. 237-238.

39.) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 20, p. 248.

40.) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 22, p. 14.

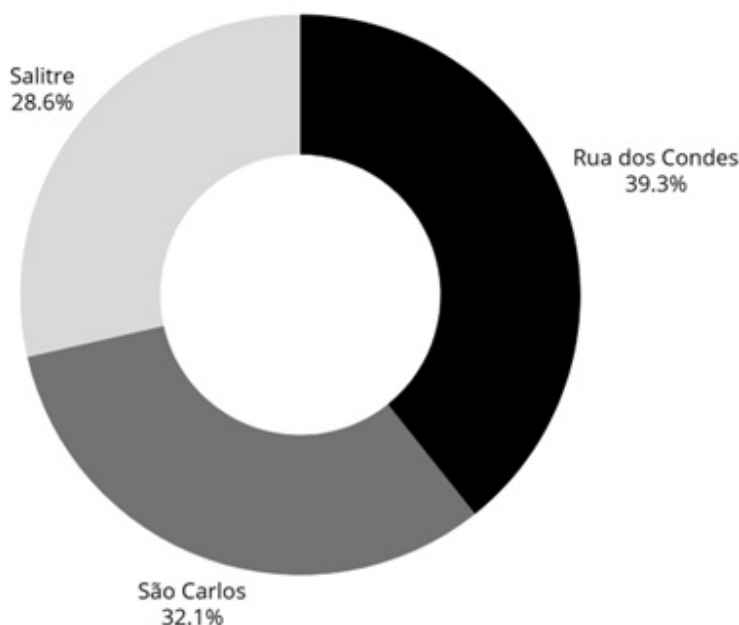


Gráfico 1: Distribuição das 56 apresentações dos três principais teatros de Lisboa entre setembro de 1808 e dezembro de 1810

Fonte: Gazeta de Lisboa; Gazeta de Almada; Diário Lisbonense; Benevides, 1888; Dias, 2022; Ferreira, 2009; Henriques, 2024; Holland, Holland & Allen, 2011.

Das 56 apresentações verificadas, pelo menos 28 (50% da amostragem) tinham teor patriótico ou alguma ligação com os acontecimentos políticos e militares da altura. Muitas têm o seu teor patriótico óbvio, como o *Drama Alegórico à feliz Restauração de Portugal*, *A Restauração do Porto ou um dos triunfos do herói Wellesley* ou até mesmo a dança chamada *Batalha do Vimeiro*, apresentada em 1809 no São Carlos. O drama escrito por Sequeira Oliva, *Restauração dos Algarves ou Heróis de Faro e Olhão*, por exemplo, coloca personagens reais em cena para descrever atos decorridos na altura, como o General Maurin, apontado como governador do Algarve no tempo da ocupação francesa. A terceira cena é um bom exemplo, quando Maurin afirma: “Em que terrível posição me vejo! Daqui dez léguas tem um povo inteiro jurado morrer pela sua independência, príncipe e religião, e um ódio eterno ao nome francês.”

Dois dramas patrióticos foram encenados em Lisboa em 1809 em função de datas importantes: *A Queda do Despotismo* e *A Glória do Oceano*, ambos de Nuno Álvares Pereira Pato Moniz⁴¹⁾, tendo a primeira sido representada no Teatro da Rua dos Condes em celebração ao aniversário do príncipe regente D. João e a segunda, na mesma sala, em alusão ao aniversário do rei britânico Jorge III. *A Glória do Oceano* exalta a aliança luso-

⁴¹⁾ Gazeta do Rio de Janeiro. 19 de maio de 1810.

britânica e segue a habitual crítica dos papéis públicos da época ao “corso”, que “a seu arbítrio transtorna a França, desconcerta a Europa” (Moniz, 1810a: 13). A *Queda do Despotismo* tem um teor idêntico, defendendo que o despotismo “em França tem a base do seu trono” (Moniz, 1810b: 14).

Outras representações, contudo, não são tão óbvias, apesar de terem sido representadas para gerar uma reflexão com este viés. O drama *D. Afonso IV, Rei de Portugal ou A Batalha do Salado*, apresentado em outubro de 1808 no Teatro da Rua dos Condes, foi posto em cartaz para recordar o valor que a união entre Portugal e Espanha tivera no tempo da Batalha do Salado. Um folheto da época explica que “a companhia lançou mão desta peça julgando difícil encontrar outra mais própria das circunstâncias presentes” (S/A, 1808: 7). Uma peça sobre Wellesley no Egito tem claramente seu valor político, por estar situada no quadro das guerras napoleónicas. Sobre a pantomima *Os Mentirosos*, representada em novembro de 1808 no Salitre (Henriques, 2024: 340), podemos apenas supor pelo título que traria alguma reflexão acerca das inverdades espalhadas pelos franceses.

Uma clara evidência de que os espetáculos tinham público, pelo menos em determinadas ocasiões, é verificada numa correspondência de julho de 1810 entre o intendente e o coronel da Guarda Real da Polícia. Nessa oportunidade, o intendente escreveu que constava que “no sábado, 7 do corrente, se espera um grande concurso de gente no Teatro da Rua dos Condes em razão do espetáculo que se põe em cena”^{42.)}. De acordo com o intendente, era importante “dobrar as guardas que desse corpo costumam ir em noites de representação no dito teatro, assim de cavalaria como de infantaria, para maior segurança e tranquilidade pública”.

A Intendência-Geral da Polícia, além de coordenar a vigilância dos espetáculos, também fazia intervenções no que toca ao conteúdo. Um exemplo de dezembro de 1809 é representativo. O intendente, em correspondência com o corregedor de Alfama, enviou a peça dramática *Os Patriotas de Aragão* e informou que era para “se pôr em cena”, solicitando ainda que o texto da peça fosse examinado e “não consinta que se exponham ao público algumas expressões e cenas que contenham repugnantes escândalos ao mesmo público”^{43.)}. Nas entrelinhas, o que se entende é que a peça era importante para o patriotismo em Portugal, mas precisava das “mudanças que forem convenientes”.

Além do conteúdo das apresentações, também contribuía para a causa a presença de autoridades políticas nos teatros de Lisboa. As notícias da *Gazeta de Lisboa* dão conta da presença das principais autoridades regenciais, como D. Francisco de Noronha e João António Salter de Mendonça, e britânicas, como o Marechal Beresford, o General Wellesley e o ministro plenipotenciário João Carlos Viliers.

42.) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 22, pp. 179-180.

43.) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 22, p. 50.

Sábado, 13 do corrente, dia do feliz aniversário de S.A.R. o Príncipe Regente Nosso Senhor (...) o Teatro de S. Carlos se abriu pela primeira vez depois da Páscoa, e foi numerosíssimo o concurso. O Teatro Nacional da Rua dos Condes esteve igualmente brilhante; recitou-se um hino em louvor das augustas virtudes de S.A.R.; e em todo esse tempo os assistentes, mesmo os dos camarotes, estiveram em pé e descobertos; os excelentíssimos senhores D. Francisco de Noronha e João António Salter de Mendonça honraram este ato com a sua assistência, em obséquio de tão plausível dia, e foram recebidos com grandes aclamações⁴⁴).

Quarta-feira, 25 do corrente, foi aniversário de exaltação ao trono da Grã-Bretanha do imortal Jorge III. Há 50 anos que dirige as rédeas daquele governo, igualmente respeitável pela sua sabedoria, suas forças e suas riquezas. (...) Os excelentíssimos senhores governadores e secretários de governo deste Reino, os excelentíssimos senhores marechais Wellesley e Beresford, e outras pessoas de distinção, concorreram a jantar em casa de sua excelência senhor Viliers, ministro plenipotenciário de S.M. Britânica (...) À noite assistiram todos no Teatro de S. Carlos, onde se fez um brilhante elogio a S. M. Britânica, e se pôs em dança *A Batalha do Vimeiro*. Depois vieram ao Teatro Nacional da Rua dos Condes, onde, entre outras coisas, se recitou com grande aplauso traduzido em português o memorável hino *God Save the King*⁴⁵).

Estabeleceu-se uma prática que também fazia uma forte conexão dos espetáculos com a causa patriótica, que foi a exibição frequente de imagens dos soberanos de Portugal e da aliada Inglaterra ao fim dos atos teatrais, além de imagens politizadas e cantos de louvor aos ingleses e aos portugueses, conforme atestado por Elizabeth Vassall, ou Lady Holland, durante uma noite num dos teatros de Lisboa em janeiro de 1809.

O artista Cirilo Volkmar Machado recebeu encomendas dos teatros lisboetas nessa época para produzir trabalhos cenográficos para diversas peças. A primeira delas foi uma encomenda do Teatro da Rua dos Condes, tendo realizado em setembro de 1808 grandes quadros que representavam “de uma parte a Inglaterra empunhando o Tridente, da outra a Espanha incitando um Leão, e no centro, em painel muito maior, a Monarquia Lusitana, que oprimia com os pés a cabeça do Furor Revolucionário” (Gonçalves, 2013: 76). Entre outras, Machado também atendeu, por exemplo, a uma encomenda para uma peça que visava a celebração de Inglaterra, retratando o monarca britânico “em pé, sobre as margens da sua Ilha, recebendo das mãos de Marte a espada, enviada por Júpiter, ao mesmo tempo que os deuses marítimos lhe rendiam vassalagem. Tritão o abraçava pelos pés” (Gonçalves, 2013: 80-81). Como refere Gonçalves, a descrição remete ao desenho/esboço para luminárias ao Teatro da Rua dos Condes, em outubro de 1808, disponível na coleção do Museu Nacional de Arte Antiga (figura 1).

44.) GLI. 16 de maio de 1809.

45.) GLI. 27 de outubro de 1809.



Figura 1: Cirilo Volkmar Machado. Alegoria ao auxílio de Inglaterra em 1808. Desenho. Pena. 207 x 294 mm. Museu Nacional de Arte Antiga

Fonte: Gonçalves, 2013: 227.

O *Diário Lisbonense*, por exemplo, noticiou que a celebração do aniversário do príncipe regente D. João em 1809, no Teatro da Rua dos Condes, terminou com o aparecimento do “retrato do mesmo senhor, à vista do qual todos se levantaram e repetiram mil vivas com a maior ternura”^{46.)}. O mesmo ocorreu em agosto de 1810, para celebrar o aniversário do futuro príncipe regente da Grã-Bretanha^{47.)}, quando apareceu um retrato do futuro rei Jorge IV ao fim de um elogio (Benevides, 1888: 103). Em 1808, um folheto informou que durante a exibição do *Drama Alegórico à feliz Restauração de Portugal*, no Teatro da Rua dos Condes, foram exibidos os retratos do príncipe regente D. João e do rei britânico Jorge III (S/A, 1808: 6). Já o *Telégrafo Português* noticiou o aparecimento de um “retrato adornado de uma pomposa decoração” da princesa D. Carlota Joaquina num espetáculo que celebrou o seu aniversário em abril de 1809^{48.)}. No Teatro do Salitre, em 1810, na apresentação da “interessante comédia que se intitula *A Defesa de Valência de Espanha contra a Tirania dos*

46.) *Diário Lisbonense*. 15 de maio de 1809. A *Gazeta do Rio de Janeiro* de 2 de agosto de 1809 também noticiou o aparecimento deste retrato

47.) Após uma deterioração da saúde do rei Jorge III, no segundo semestre de 1810, o príncipe de Gales, Jorge, foi oficializado como o regente da Grã-Bretanha em fevereiro de 1811. Ver Black, 2006: 406-407.

48.) *O Telégrafo Português ou Gazeta Anti-Francesa*. 27 de abril de 1809.

Franceses”, a cena concluía-se com “uma aparatosa cena” onde aparecia o retrato de Fernando VII, monarca espanhol que abdicara em maio de 1808 e se encontrava na condição de prisioneiro do governo imperial de Napoleão Bonaparte, e seguia-se o canto de “um novo hino patriótico”^{49.)}. No Salitre, aliás, onde “o patriotismo contamina o repertório e são os países ibéricos os heróis dos dramas representados” (Henriques, 2024: 342), este mesmo espetáculo contou com equipamento militar para abrilhantar o divertimento.

As canções patrióticas passaram a ser parte integrante de diversas representações. Em 1809, um espectador britânico observou que “as representações eram muito diferentes das de épocas anteriores”. Apesar de referir uma plateia “monótona e escassa” durante uma “indecente” dança feita por duas personagens, “pouco adequadas para as circunstâncias da época”, admitiu que o seu ouvido, como recompensa, “foi ensurdecido por canções patrióticas” (Semple, 1809: 12). Essas canções começaram a ser elaboradas ainda durante a ocupação de Junot, mas ainda sob a apertada vigilância policial francesa. Isso fica evidente quando lemos uma correspondência do intendente Lagarde ao corregedor de Belém, em julho de 1808, pedindo para “prender o mulato a quem se atribui a composição de uma cantiga contra o governo e tropa francesa”^{50.)}.

Em diversos momentos, o teatro exerceu um papel ainda mais ativo e sob formas variadas. As principais salas lisboetas anunciaram espetáculos que destinavam os rendimentos em benefício da Caixa Militar. Em 1809, por exemplo, ao anunciar um espetáculo com este propósito, a Sociedade dos Atores Portugueses do Teatro Nacional do Salitre informou que “os sentimentos que animam e possuem todos os seus membros é sem dúvida pelas tristes circunstâncias a que se têm visto expostos”^{51.)}. No mesmo espaço, em 1810, fez-se um espetáculo para os “pobres entrevados da freguesia de S. José”^{52.)}, diante da dificuldade latente vivida por muitos habitantes que se refugiaram em Lisboa na sequência da invasão do exército de Massena no segundo semestre de 1810.

Também em 1809, a Companhia do Teatro da Rua dos Condes dedicou os primeiros domingos de cada mês para a Caixa Militar^{53.)}. O Teatro de S. Carlos, na mesma altura, também contribuiu com peças a favor da Caixa Militar^{54.)}. Alguns atores, individualmente, fizeram ofertas, como José Duarte Silva, que designou a terceira parte do valor do seu benefício num espetáculo na Rua dos Condes para a Caixa Militar^{55.)}. Como já demonstrou Ferreira (2016: 233-234), estes esforços tinham também um interesse por trás, pois permitia a obtenção de futuras graças. Posteriormente, por portaria de 3 de fevereiro de 1812, os teatros de S. Carlos e dos Condes reuniram-se numa mesma empresa para obter o auxílio de oito casas de sortes, tendo este apoio sido justificado pelas provas patrióticas que tinham dado anteriormente.

49.) GLI. 13 de novembro de 1810.

50.) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 20, p. 198.

51.) GLI. 17 de março de 1809.

52.) GLI. 7 de dezembro de 1810.

53.) GLI. 9 de agosto de 1809.

54.) GLI. 25 de março de 1809.

55.) AN/TT, IGP, Correspondência, Liv. 21, p. 168.

5. Considerações finais

O direcionamento do perfil dos espetáculos, a inclusão de imagens e saudações alusivas às circunstâncias e o retorno financeiro oferecido em prol dos esforços de guerra confirmam a ativa participação do teatro na arena de combate durante as invasões francesas. O impacto da sua atuação, contudo, conforme visto, teria sido muito maior não fosse a crise financeira vivenciada no reino, que impediu uma maior regularidade no funcionamento das casas de espetáculos quer durante a ocupação francesa quer durante o restante período em que Lisboa esteve sob o comando da Regência.

As ações dramáticas do período fizeram, em diversas oportunidades, conexão com as situações políticas da época em associação com as mesmas ideias que circulavam pelos periódicos, panfletos e folhetos, estimulando apreciações críticas e politizando o divertimento. Esse impacto não foi somente nas camadas altas da sociedade, pois a forma como as ideias circulavam pelos sistemas de informação da época, que interagiam entre o oral e o escrito, permitiu que a mensagem chegasse aos mais variados públicos. O teatro, assim, fez parte de uma “tecnologia” discursiva que teve como função primordial o reforço da devoção ao soberano no Rio de Janeiro, a defesa de sua legitimidade e o combate ao invasor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barros, M. A. de (1808). *Ulissea Libertada*. Oficina de João Evangelista Garcez.
- Benevides, F. da F. (1888). *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa. Desde a fundação até à atualidade*. Typ. Castro & Irmão.
- Black, J. (2006). *George III. America's last king*. Yale University Press.
- Broers, M. (1999). The Napoleonic Police and their Legacy. *History Today*, 49(5), 27-33.
- Broers, M. (2005). *The Napoleonic Empire in Italy, 1796–1814. Cultural Imperialism in a European Context?*. Palgrave.
- Carvalho, M. V. de (1993). *Pensar é Morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII até aos nossos dias*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Carreira, L. (1988). *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Castelo-Branco, F. (1990). *Lisboa Seiscentista*. Livros Horizonte.
- Costa, J. D. R. da (1808). *Embarque dos apaixonados dos franceses para o hospital do mundo ou segunda parte da Proteção à francesa*. Oficina de Simão Tadeu Ferreira.
- Coutinho, G. F. da C. (1810). *O Triunfo da América*. Imprensa Régia.

- Coutinho, G. F. da C. (1813). *O Juramento dos Numes*. Impressão Régia.
- Dias, S. (2022). As Aberturas, Elogios Dramáticos e Peças de Circunstância do Pe. José Maurício Nunes Garcia: Abordagem Crítica de suas Fontes – Libretos e Manuscritos Musicais. *LaborHistórico*, 8(1).
- Ferreira, L. R. (2016). Das invasões francesas às lutas liberais: vitórias políticas e feitos patrióticos celebrados em palco. In Serra, José Pedro, Masi, Jacopo & Frade, Sofia (ed.). *Théâtre: esthétique et pouvoir. De l'antiquité classique au XIXe siècle* (pp.227-243). Tome I. Éditions Le Manucrit.
- Ferreira, L. R. (2019). “*O Teatro da Rua dos Condes – 1738-1882*”. Tese de Doutoramento. Universidade de Lisboa.
- Fraser, R. (2008). *Napoleon's Cursed War: Spanish Popular Resistance in the Peninsular War, 1808-1814*. Verso.
- Gonçalves, M. M. G. (2013). “*Série das invasões francesas*”: análise da imagética. Uma visão ibérica sobre um inimigo exterior. Dissertação de Mestrado. Universidade Nova de Lisboa.
- Henriques, B. M. da C. (2024). *O sítio do Salitre em Lisboa. Um século de diversões: teatro, touros e outros jogos*. Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa.
- Holland, L., Holland, L., & Allen, J. (2011). *Três diários de viagem em Portugal em 1808-1809*. Caleidoscópio.
- La Parra, E., Sirvent, R. F. & León, V. (2012). Les pamphlets dans la guerre d'Espagne: discours des humbles ou discours vers les humbles?. In Engels, Jens Ivo (ed.). *La politique vue d'en bas pratiques privées, débats publics dans l'Europe contemporaine (xixe-xxe siècles): Les coulisses du politique à l'époque contemporaine*. *Armand Colin*. 47-62.
- Larraz, M. (1974). Le Théâtre à Palma de Majorque pendant la guerre d'Indépendance (1811-1814). *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 10, 315-355.
- Leme, M. N. & Neves, G. P. das (2008). Marcos Antônio da Fonseca Portugal. In Neves, Lúcia Maria Bastos Pereira das & Vainfas, Ronaldo (ed.). *Dicionário do Brasil Joanino 1808-1821* (pp. 322-324). Objetiva.
- López, A. M. F. (2009). *El teatro español entre la ilustración y el romanticismo: Madrid durante la Guerra de la Independencia*. Iberoamericana.
- Lousada, M. A. (2004). A rua, a taberna e o salão: elementos para uma geografia histórica das sociabilidades lisboetas nos finais do Antigo Regime. In Ventura, Maria da Graça Mateus (ed.). *Os espaços de sociabilidade na Ibero-América* (sécs. XVI-XIX) (pp. 95-120). Colibri.

- Lousada, M. A. (2008). Teatros particulares em Lisboa no início de oitocentos. In Vasconcelos, Ana Isabel & Cunha, Maria do Rosário (ed.). *Formas e espaços de sociabilidade. Contributos para uma história da cultura em Portugal*. Universidade Aberta.
- Lyons, M. (1994). *Napoleon Bonaparte and the Legacy of the French Revolution*. Macmillan Education.
- Marx, K. (2014). *La España Revolucionaria*. Alianza Editorial.
- Marzano, A. (2008). Teatro. In Neves, Lúcia Maria Bastos Pereira das & Vainfas, Ronaldo (ed.). *Dicionário do Brasil Joanino, 1808-1821* (pp. 416-418). Objetiva.
- Maxwell, K. (1977). *Marquês de Pombal: paradoxo do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Meirelles, J. G. (2017). *Política e cultura no governo de Dom João VI: imprensa, teatros, academias e bibliotecas (1792-1821)*. EdUFABC.
- Moniz, N. Á. P. P. (1810a). *A Glória do Oceano*. Impressão Régia.
- Moniz, N. Á. P. P. (1810b). *A Queda do Despotismo*. Lisboa: Impressão Régia.
- Monteiro, N. G. 2008. *D. José I. Mem Martins*: Círculo de Leitores.
- Oliva, Luís de Sequeira (1809). *Restauração dos Algarves ou os heróis de Faro e Olhão. Drama histórico em três atos*. Lisboa: Impressão Régia.
- Pedreira, J.(1995). *Os homens de negócio da Praça de Lisboa de Pombal ao vintismo (1755-1822)*. Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.
- Schneeman, E. (2021). The Berlin Premiere of Gluck's Iphigénie en Aulide in 1809: An Opera to Restore the Monarchy and the Nation. *Journal of War & Culture Studies*, 14(2), 140-156.
- S/A (1808). *Breve descrição dos espetáculos que a Companhia Nacional do Teatro da Rua dos Condes oferece gratuitamente ao público pelo motivo da feliz restauração de Portugal*. Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira.
- Semple, R. (1809). *A Second Journey in Spain in the Spring of 1809 from Lisbon through the Western Skirts of the Sierra Morena to Sevilla, Córdoba, Granada, Málaga and Gibraltar, and thence to Tetuan and Tangiers*. Baldwins.
- Sorba, C. (2021). *Politics and Sentiments in Risorgimento Italy – Melodrama and the Nation*. Palgrave Macmillan.
- Taylor, G. (2000). *The French Revolution and the London Stage, 1795-1805*. University Press.
- Tengarrinha, J. (1989). *História da Imprensa Periódica Portuguesa*. Caminho.

Trombetta, V. (2011). *L'editoria a Napoli nel decennio francese*. FrancoAngelo.

Vicente, A. P. (1999). Panfletos anti-napoleónicos durante a Guerra Peninsular. *Revista de História das Ideias*, 20, 101-130.

Warre, W. (1909). *Letters from the peninsula, 1808-1812*. John Murray.

Woolf, S.(1991). *Napoleon's Integration of Europe*. Routledge.

OUTRAS FONTES

Arquivo Histórico Ultramarino. (s.d.). Fundo do Conselho Ultramarino (CU). Lisboa, Portugal.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (s.d.). Fundos da Intendência-Geral da Polícia (IGP) e do Ministério do Reino (MR). Lisboa, Portugal.

Diário Lisbonense. (1809–1810). Lisboa, Portugal.

Gazeta de Almada [manuscrito]. (1808). Almada, Portugal.

Gazeta de Lisboa. (1808–1810). Lisboa, Portugal.

Gazeta do Rio de Janeiro. (1809–1810). Rio de Janeiro, Brasil.

O Telégrafo Português ou Gazeta Anti-Francesa. (1809). Lisboa, Portugal.

João Victor Ribeiro Pires.

É doutorando em história moderna e contemporânea pelo Iscte – Instituto Universitário de Lisboa e mestre em História Moderna e Contemporânea também pelo Iscte. Email: jvrpires@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7173-2191>.

Receção: 20-07-2024

Aprovação: 10-09-2025

Citação:

Ribeiro Pires, J. V. (2025). “Inflamando o Ardor Bélico”: O teatro em Lisboa durante as invasões francesas (1808-1810). *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(1), pp.82-103 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n1a7>

APÊNCIDE

APRESENTAÇÕES TEATRAIS EM LISBOA					
Setembro de 1808 - dezembro de 1810					
Data	Título	Tipologia	Autor	Local	Fonte
11/09/1808	Evacuação do Egipto – Obra do general inglês Wellesley	Drama	-	Condes	Anúncio <i>Gazeta de Almada</i>
02/10/1808	D. Afonso IV, rei de Portugal ou A batalha do Salado	Drama	-	Condes	Licinia Rodrigues Ferreira / Breve descrição dos espetáculos...
02/10/1808	Drama Alegórico à feliz Restauração de Portugal	Drama	José Agostinho de Macedo	Condes	Licinia Rodrigues Ferreira / Breve descrição dos espetáculos...
28/11/1808	Os Mentirosos	Pantomima	-	Salitre	Bruno Miguel da Cunha Henriques
01/12/1808	Experiência judiciosa ou o tambor noturno	Comédia	Destouches	Condes	Licinia Rodrigues Ferreira
01/12/1808	Os dois escaldafavais	Farsa	-	Condes	Licinia Rodrigues Ferreira
03/12/1808	O dever e a natureza	Drama	Luciano Comella	Condes	Licinia Rodrigues Ferreira
15/12/1808	O Patriotismo ou a Tomada da Figueira	Drama	Pedro Alexandre Cavoé	Condes	Licinia Rodrigues Ferreira / Notícia <i>Gazeta de Lisboa</i>
1808	Ulissea Libertada	Drama	Miguel António de Barros	Salitre	Sérgio Dias
05/01/1809	Hino (em louvor aos ingleses e aos portugueses)	Hino	-	Condes (?)	Lady Holland
19/03/1809	Récita (em benefício da Caixa Militar)	Récita	-	Salitre	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
19/04/1809	Ophis	Tragédia	-	Condes	Licinia Rodrigues Ferreira
25/04/1809	Elogio (a princesa Carlota Joaquina)	Elogio	-	Condes	Notícia <i>Gazeta de Lisboa</i>
13/05/1809	La Speranza di Portugallo	Cantata	Marcos Portugal	S. Carlos	Francisco da Fonseca Benevides / Notícia <i>Diário Lisbonense</i>
13/05/1809	A queda do despotismo	Drama	Nuno Álvares Pereira Pato Moniz	Condes	Licinia Rodrigues Ferreira
13/05/1809	Hino (em louvor ao príncipe regente)	Hino	-	Condes	Notícia <i>Gazeta de Lisboa</i>
04/06/1809	A glória do Oceano	Drama	Nuno Álvares Pereira Pato Moniz	Condes	Licinia Rodrigues Ferreira
04/06/1809	Elogio (ao soberano da Grã-Bretanha)	Elogio	-	S. Carlos	Notícia <i>Gazeta de Lisboa</i>
12/08/1809	Nova Castro	Tragédia	João Batista Gomes Júnior	Condes	Notícia <i>Gazeta de Lisboa</i>
25/10/1809	Elogio (ao soberano da Grã-Bretanha)	Elogio	-	S. Carlos	Notícia <i>Gazeta de Lisboa</i>
25/10/1809	Batalha do Vimeiro	Dança	-	S. Carlos	Notícia <i>Gazeta de Lisboa</i>
1809	Restauração dos Algarves ou Heróis de Faro e Olhão	Drama	Luis de Sequeira Oliva	Condes	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
1809	Amore sense interesse	Farsa	P. Pedrazzi	S. Carlos	Francisco da Fonseca Benevides
05/01/1810	L'oro non compra amore	Burleta	Marcos Portugal (música) e José Caravita (poesia)	S. Carlos	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
16/02/1810	A Maga Christina ou o Maior Assombra de Salamanca	Comédia	Miguel António de Barros e Inácio José Maria de Freitas (música)	Salitre	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
19/06/1810	Um por outro	Drama	José Manuel de Abreu e Lima	Condes	Licinia Rodrigues Ferreira
06/07/1810	Tudo cede ao amor	Baile	Lourenço Lacombe	S. Carlos	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
06/07/1810	La testa riscaldada	Drama	Ferdinando Paër	S. Carlos	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i> / Francisco da Fonseca Benevides
06/07/1810	Os patriotas de Aragão ou o primeiro triunfo do General Palafox	Dança	-	S. Carlos	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
10/08/1810	O Segredo	Comédia	-	Salitre	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
10/08/1810	O Hospital dos Doidos	Dança	-	Salitre	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
17/08/1810	O Vinagreiro	Farsa	Mayer	S. Carlos	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i> / Francisco da Fonseca Benevides
17/08/1810	O primeiro Triunfo da Espanha, ou rendimento de Dupont	Dança	-	S. Carlos	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
08/1810	Pedro Grande	Comédia	-	S. Carlos	Francisco da Fonseca Benevides
08/1810	Ludovico Sforza	Dança	Gianini	S. Carlos	Francisco da Fonseca Benevides
08/1810	Elogio (a Grã-Bretanha)	Elogio	João José Baldi	S. Carlos	Francisco da Fonseca Benevides

APRESENTAÇÕES TEATRAIS EM LISBOA					
Setembro de 1808 - dezembro de 1810					
Data	Título	Tipologia	Autor	Local	Fonte
05/09/1810	A Restauração do Porto ou um dos triunfos do herói Wellesley	Dança	-	S. Carlos	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
22/10/1810	(em honra do general Marquês de la Romana)		-	S. Carlos	Francisco da Fonseca Benevides
13/11/1810	Palafox em Saragoça	Comédia	António Xavier Ferreira de Azevedo	Condes	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
14/11/1810	A Defesa de Valência de Espanha contra a Tirania dos Franceses	Dança	-	Salitre	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
16/11/1810	O Barbeiro de Sevilha	Burlata	Paesiello	S. Carlos	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i> / Francisco da Fonseca Benevides
16/11/1810	As duas rivais	Baile	-	S. Carlos	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
17/11/1810	A Sensibilidade no Crime	Comédia	António Xavier Ferreira de Azevedo	Condes	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
19/11/1810	Elogio	Elogio	Nuno Álvares Pereira Pato Moniz	Condes	Licinia Rodrigues Ferreira
03/12/1810	O Preto Sensível	Comédia	-	Salitre	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
03/12/1810	Lundum dos Pretos	Dança	-	Salitre	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
03/12/1810	O Músico e o Poeta	Terceto	-	Salitre	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
03/12/1810	O Criado e o Enfermo	Farsa	-	Salitre	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
04/12/1810	O Tirano de Burgos	Comédia	-	Condes	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
05/12/1810	O Feliz Encontro	Comédia	-	Salitre	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
05/12/1810	O Casamento desigual	Farsa	-	Salitre	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
05/12/1810	A Lealdade de uma esposa	Dança	-	Salitre	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
08/12/1810	Récita para festividade de N. S. da Conceição e pobres da freguesia de S. José	Récita	-	Salitre	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
14/12/1810	O Diabo Pregador	Comédia	-	Salitre	Anúncio <i>Gazeta de Lisboa</i>
1810	O sebastianista desenganado à sua custa	Comédia	José Agostinho de Macedo	Condes	Licinia Rodrigues Ferreira
1810	O vício sem máscara ou o filósofo da moda	Drama	José Agostinho de Macedo	Condes	Licinia Rodrigues Ferreira



TEMOR DA IDADE ADULTA: DRAMA DE ONTEM E DE HOJE

FEAR OF ADULTHOOD: DRAMA OF YESTERDAY AND TODAY

LA PEUR DE L'ÂGE ADULTE: DRAME D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

MIEDO A LA EDAD ADULTA: DRAMA DE AYER Y DE HOY

Silvia Regina dos Santos Coelho

Universidade Católica de Brasília, Brasil

Candido Alberto Gomes

Centro de Investigação em Didática e Formação de Formadores, Universidade de Aveiro, Brasil

Ivar César Oliveira de Vasconcelos

Universidade Católica de Brasília, Brasil

RESUMO: Este trabalho investiga as relações entre os mitos clássicos na fábula de Peter Pan, narrada pela obra audiovisual “Em Busca da Terra do Nunca”, com o objetivo de analisar as implicações sociais e educacionais do temor da idade adulta que acomete jovens na infância e adolescência. Além disso, verificam-se as implicações do aumento da expectativa de vida das populações contemporâneas, com a sua coorte de mudanças sociais, educacionais e econômicas. Assim, cresce o tempo de espera para a vida adulta, em meio a angústias e transtornos. A análise bibliográfica se baseou na filosofia de Platão, no pensamento de Edgard Morin e na perspectiva sociológica de contemporâneos, além de remeter a itens da teoria psicanalítica. Concluímos que as dificuldades de ingresso na vida adulta conferem maior complexidade às identidades atuais.

Palavras-chave: Peter Pan, juventude, demografia, educação.

ABSTRACT: This study investigates the relationships between classical myths and the fable of Peter Pan narrated in the audiovisual work “Finding Neverland”. Its aim is to analyze the social and educational implications of the fear of adulthood affecting children and adolescents. Furthermore, it focuses on implications of the increase in life expectancy of contemporary populations, with its cohort of social, educational, and economic changes. Thus, the waiting time for adulthood increases, amid anguish and disorders. The bibliographic analysis was based on Plato's philosophy, Edgard Morin's thinking, and the sociological perspective of contemporary authors, in addition to referring to items from psychoanalytic theory. We conclude that the difficulties of entering adulthood confer greater complexity to current identities.

Keywords: Peter Pan, youth, demography, education.

RÉSUMÉ: Cette étude a examiné des relations entre les mythes classiques de la fable de Peter Pan, racontée dans l'œuvre audiovisuelle «À la recherche du Pays Imaginaire», afin d'analyser des implications sociales et éducatives de la peur de l'âge adulte qui touche l'enfance et l'adolescence. De plus, elle vérifie les implications de l'allongement de l'espérance de vie des populations contemporaines, avec son cortège de changements sociaux, éducatifs et économiques. Ainsi, le temps d'attente pour l'âge adulte s'allonge, s'accompagnant d'angoisses et de troubles. L'analyse bibliographique s'est appuyée sur la philosophie de Platon, la pensée d'Edgard Morin et la perspective sociologique de auteurs contemporains, en plus de se référer à des éléments de la théorie psychanalytique. Nous concluons que les difficultés d'entrée dans l'âge adulte complexifient les identités actuelles.

Mots-clés: Peter Pan, jeunesse, démographie, éducation.

RESUMEN: Este estudio investiga las relaciones entre los mitos clásicos y la fábula de Peter Pan narrada en la obra audiovisual “Descubriendo Nunca Jamás”, con el objetivo de analizar las implicaciones sociales y educativas del miedo a la adultez que afecta a la infancia y adolescencia. Además, se verificaron las implicaciones del aumento de la esperanza de vida en las poblaciones contemporáneas, con su conjunto de cambios sociales, educativos y económicos. Así, el tiempo de espera para la adultez aumenta, en medio de angustia y trastornos. El análisis bibliográfico se basó en la filosofía de Platón, el pensamiento de Edgard Morin y la perspectiva sociológica de autores contemporáneos, además de referirse a elementos de la teoría psicoanalítica. Concluimos que las dificultades para entrar en la adultez confieren mayor complejidad a las identidades actuales.

Palabras-clave: Peter Pan, juventud, demografía, educación.

1. Entrada

O temor de assumir os papéis adultos no decorrer da vida não é um drama de hoje. A mitologia clássica já retratava o dilema, como nos tempos atuais, da modernidade líquida (Bauman, 2001), com a continuidade de outras dinâmicas. Isto porque tudo flui continuamente, como o rio de Heráclito (2003), inclusive a estrutura etária da população, as etapas da vida humana, suas expectativas de comportamento e seus impasses. Uma consequência tangível é o comportamento pessoal infantil, rebelde e inconsequente (Colauto, 2021), quer dizer, em desacordo com as expectativas dos papéis esperados. De certo modo, buscamos a estabilidade na instabilidade, ou seja, no fluxo das mudanças, variações em torno do mesmo tema.

Conhecida narrativa é a fábula de Peter Pan, na obra audiovisual estadunidense “*Finding Neverland*”, (Forster, 2004), traduzida no Brasil com o título de: “*Em Busca da Terra do Nunca*”, baseada na peça teatral “*Peter Pan and Wendy*” (Barrie, 1911), sob a direção do cineasta Marc Forster. A obra narra a história delicada e autobiográfica do teatrólogo, romancista e dramaturgo escocês, James Matthew Barrie (1860-1937), (estrelado por Johnny Depp), por trás do seu encontro com os meninos, filhos da viúva Sylvia Llewelyn Davies (estrelada por Kate Winslet), que teria inspirado sua maior criação teatral e literária, “Peter Pan”, um intrépido e encantador garoto que se recusava a crescer.

A história narrada na obra audiovisual se passa em Londres, principalmente nos Jardins Kensington, onde Barrie por meio de brincadeiras e criação de histórias de aventuras imaginárias em um mundo mágico onde as crianças nunca envelheciam, tentava trazer de volta aos meninos a capacidade de imaginar e acreditar na realização dos sonhos.

Para enfatizar esse caráter de sonho, Forster, diretor da obra audiovisual optou por colocar cenas que mesclavam fantasia e realidade. Este artifício divertiu a plateia e ajudou a entender como o autor da peça tentou reconstruir a infância dos meninos Davies, abalada pela morte do pai, e como também Barrie aproveitou para reviver a sua própria infância.

Vale salientar que, alguns analistas e críticos de teatro, cinema e literatura expõem que a criação do personagem Peter Pan, por Barrie, surgiu não só da sua relação de amizade com os meninos Davies, mas, surgiu também por causa do falecimento de seu irmão David, morto em um acidente de patinação no gelo um dia antes de completar 14 anos de idade. E, assim, por ter perdido a vida ainda muito jovem, o irmão de Barrie foi um menino que nunca cresceu, fato esse, que influenciou Barrie ao criar o conceito central do personagem Peter Pan, como o menino que não queria crescer.

De modo que, pode-se afirmar que a inspiração principal de Barrie para criar a peça teatral Peter Pan veio de suas experiências pessoais, incluindo a morte de seu irmão e o seu relacionamento com os meninos da família Davies. Dessa forma, observa-se por meio da referida obra audiovisual que desde o início da trama até o final, o dramaturgo Barrie conseguiu abrir sua mente para um mundo em que a fantasia e a inocência de uma criança caminhavam de mãos dadas com o desejo de um homem descontente com o rumo da própria vida.

Feitas essas considerações, o presente artigo teve por objetivo analisar as implicações sociais e educacionais do temor da idade adulta que acomete jovens na infância e adolescência, e verificar em que medida o contexto histórico-cultural da peça teatral Peter Pan narrada na referida obra audiovisual se aplica na atualidade, levando em conta a relação da ideia de mito que cerca o personagem Peter Pan, por meio do conceito introduzido por Carl Gustav Jung (1875-1961), o de inconsciente coletivo. Para esse autor “o inconsciente coletivo representaria aquilo que está em cada ser humano, independentemente da época em que tenha vivido e, assim, faria parte da identidade de cada um de nós.” (Jung, 1977, 1998).

Objetivou-se ainda, compreender o fenômeno do prolongamento da adolescência, conhecida também como a síndrome de Peter Pan, que se caracteriza pela grande dificuldade da pessoa em ver-se como um adulto e desvincilhar-se totalmente do seu papel de criança para crescer. A síndrome de Peter Pan resultou do estudo do psicólogo norte-americano Dan Kiley (1983) que se intitula “*Peter Pan Syndrome: Men Who Have Never Grown Up*”, ou “Síndrome de Peter Pan: os homens que nunca crescem”, na tradução para a língua portuguesa.

Para Marques (2023), a resistência em crescer é mais comum entre os homens, apesar de atingir também as mulheres. Tal comportamento pode afetar a vida acadêmica, profissional e sentimental. O autor explica que, em geral, o homem cresce fisicamente, mas sua mente continua imersa num universo de comportamentos infantilizados, que faz com que os seus *hobbies*, brincadeiras e preferências alimentares sejam associados à infância e adolescência.

Além disso, o referido fenômeno também gera ou desperta comportamentos narcisistas, o que interfere diretamente na qualidade de vida do indivíduo e nas suas relações interpessoais. O curioso é que a resistência em crescer encanta as pessoas até os dias atuais, e as atitudes e comportamentos do personagem mítico Peter Pan transformaram-se

em referência para os indivíduos com dificuldade de amadurecer. Contudo, não tem nenhuma relação com o desenvolvimento físico ou intelectual do indivíduo, mas apenas com a sua maturidade e com as suas emoções.

Vale salientar que a síndrome de Peter Pan, ou adolescência prolongada, tem sido associada a padrões de comportamento de jovens e adultos das gerações millenials e z, esta última também conhecida como "gen z" ou "zoomers", expressões cunhadas para se referirem às pessoas que nasceram a partir de determinada época.

Ressalte-se que na obra literária publicada em 1991, intitulada: "*Generations: The History of America's Future, 1584 to 2069*", de autoria dos norte-americanos William Strauss, escritor e dramaturgo, e do historiador, Neil Howe, foram nomeadas as gerações que vão da geração arturiana (nascida de 1433 a 1460) à geração z (nascida no século XXI). Ao conduzirem suas pesquisas, eles notaram padrões repetidos (reviravoltas) de eventos ao longo de gerações. Segundo esses autores, as quatro últimas gerações são assim classificadas: (a) os *baby boomers*, de 1943 a 1960; (b) a geração X, de 1961 a 1981; (c) os *millennials*, ou geração Y, de 1982 a 2004; (d) a geração z, de 2005 ao presente.

Os millenials, ou geração Y, testemunharam a transição da era analógica para a digital, crescendo com o desenvolvimento de computadores pessoais, a internet e os primeiros smartphones. Os *millennials* foram os primeiros a adotarem redes sociais e a usar a internet como uma ferramenta essencial em suas vidas pessoais e profissionais.

A "geração z" cresceu em um mundo onde a tecnologia digital e a internet são parte de suas vidas diárias. Seus integrantes são considerados nativos digitais, familiarizados com smartphones, redes sociais e conectividade constante desde a infância. Eles têm acesso a uma quantidade sem precedentes de informações e são conhecidos por sua habilidade em navegar no mundo digital.

Enfim, as gerações são entes sociais relevantes, além de tantos outros como classe, gênero, casta, ascendência, etnia, cujas divisões se acrescentam às análises científicas de hoje. Então, quais os contatos entre uma ficção, baseada em realidades de outro século, e a contemporaneidade, ao revelar temores similares em relação ao futuro e à assunção de maiores responsabilidades?

Consideremos que, formalmente, as gerações hoje são consideradas cada vez mais preparadas para o futuro, embora este talvez seja mais temerário. É claro que a perspectiva de uma só ciência não esgotaria este tema, motivo pelo qual reunimos aqui várias luzes.

Em resumo, cumpre salientar que o presente artigo se divide em seis tópicos, incluída à introdução. O segundo tópico aborda a metodologia adotada. O terceiro tópico apresenta um breve panorama da presença oculta do mito na trama *Em Busca da Terra do Nunca* (Forster, 2004). O quarto trata da influência da mitologia na origem do nome Peter Pan. O quinto tópico aborda as mudanças na estrutura etária e suas implicações. E, por fim, o sexto tópico elenca as considerações finais.

2. Metodologia

Esse estudo teve como referenciais metodológicos a pesquisa bibliográfica, com emprego de abordagem qualitativa para investigar as relações entre os mitos clássicos na fábula de Peter Pan, narrada na obra audiovisual *Em Busca da Terra do Nunca*, (Forster, 2004), com o objetivo de analisar as implicações sociais e educacionais do temor da idade adulta que acomete jovens na infância e adolescência.

A fim de contribuir para a investigação foram contempladas algumas narrativas contidas na referida obra. A análise bibliográfica se baseou na filosofia de Platão, nos pensamentos de Sigmund Freud (1856-1939) e Carl Gustav Jung (1875-1961), e nos pensamentos extraídos de obras de Edgar Morin (1921-) sobre *"Cultura de Massa no Século XX"* (2009), e *"Método 3: O Conhecimento do Conhecimento"* (2008), bem como na perspectiva sociológica de contemporâneas, além de remeter a aspectos da teoria psicanalítica para compreender o significado dos mitos e arquétipos na formação do indivíduo e como o conhecimento sobre a mitologia clássica pode ser utilizado e interpretado na prática pedagógica, seja em sala de aula ou em outros contextos educacionais.

3. A presença oculta do mito na trama "Em Busca da Terra do Nunca"

De acordo com Edgar Morin (2009), após um longo período de negação pelo espírito científico, a filosofia redescobriu a partir do século XIX a importância do mito e questionou os seus mistérios. Na França, mais precisamente, começou a surgir uma cultura popular de massa: primeiramente, na literatura, até então dedicada às classes abastadas. Na Inglaterra, com a expansão das ferrovias, floresceu a Railway Literature, composta de romances populares de fácil leitura que serviam de passatempo nas viagens.

No início do século XX, nos Estados Unidos, o rádio surge como veículo de irradiação de histórias seriadas. As radionovelas passaram a ser importantes, unindo folclore e adaptando obras clássicas da literatura e teatro. Da mesma forma, o cinema e a TV, com papel essencial no reforço e manutenção dos mitos. Para Morin (2008, pp. 180), "o mito emociona. Dirija-se à subjetividade, vinculado ao temor, à angústia, à culpabilidade, à esperança e dá-lhes resposta."

O mito preenche as enormes brechas abertas pela interrogação humana e, sobretudo, mergulha no vazio existencial da morte, trazendo não somente a informação sobre a origem do inevitável fim, mas oferecendo solução ao problema, por meio da revelação da vida após o seu término. O mito procura explicar os principais acontecimentos da vida: fenômenos naturais e origens do gênero humano e do mundo através de deuses, semideuses e heróis (Morin, 2008).

A partir disso, observa-se que todas as culturas têm em seu universo simbólico os seus mitos, muitos dos quais, expressões particulares de arquétipos, todos valiosos integrantes da cultura não material. Um inconsciente coletivo, é disto que trata o conceito de arquétipo, desde Carl Jung (1977, 1998), colocando-se como uma forma preexistente determinante do psiquismo, capaz de provocar uma representação simbólica presente nos sonhos, na arte ou religião. Uma espécie de patrimônio simbólico de toda a humanidade, complementado por características individuais, e que justifica, por exemplo, o fato de uma criança emergir desse inconsciente coletivo para chegar à sua individuação.

Sendo assim, nunca deve ser interpretado como representações herdadas, pois o conceito se refere a uma tendência instintiva, aquilo que nosso corpo físico quer dizer ao nosso existir simbólico, repetindo-se em qualquer época e qualquer lugar do mundo.

Por isso, os mitos são formas de expressão dos arquétipos, falando daquilo que é comum aos seres humanos de todas as épocas. Referem-se às realidades arquetípicas, isto é, situações com as quais todos nós nos deparamos ao longo da nossa vida, e vão explicar, auxiliar e promover transformações psíquicas tanto no nível individual como no nível coletivo de uma certa cultura.

Os mitos, integrantes do inconsciente coletivo, agem como elos mediadores entre o consciente e o inconsciente, importantes para a psicanálise. A visão “objetiva” das sociedades de hoje pode levar ao vazio e à perda de sentido. Ao contrário, nas sociedades antigas os mitos, com os seus rituais, fundamentavam a sua organização e a obtenção de sentido. Hoje as sociedades continuam a criar mitos, como super-heróis em variadas obras culturais, nas redes e plataformas, inclusive nos jogos de vídeo, que recorrem a mitos de sociedades antigas.

Nesse sentido, o herói mítico “Peter Pan” funciona como uma projeção e identificação dele mesmo, ou seja, esse garoto intrépido, que não queria crescer e que faz parte do imaginário popular, é a própria imagem-reflexo do dramaturgo Barrie. Esse universo imaginário do que trata a peça teatral, vertida para a obra audiovisual, adquire vida não só para o dramaturgo, mas também para os garotos Davies, que também se projetam e se identificam com os personagens, assim como todos os espectadores da peça teatral, que de alguma forma também se identificam com os personagens.

Sob este ângulo, Morin (2009) entende que há sempre uma certa libertação psíquica em tudo o que é projeção, isto é, expulsão para fora de si daquilo que fermenta no interior obscuro de si. Dessa forma, as potências de projeção, isto é, também as de divertimento, evasão, compensação, expulsão, até mesmo de transferência quase sacrificial, se propagam por todos os horizontes do imaginário. Elas tecem os enfáticos universos da epopeia, da magia, do fantástico.

Do exposto, corrobora-se também com Mircea Eliade (1972) ao afirmar que os mitos fornecem os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência. Para esse autor, o mito e a ciência são formas de construção de saberes com legitimidade equivalente, porque ambos estão orientados para a mesma finalidade de tornar o mundo inteligível.

4. A influência da mitologia na origem do nome Peter Pan

Morin (2008) explica que as mitologias são narrativas, pois os maiores ou os mais profundos mitos contam a origem do mundo e dos seres humanos, seu estatuto e destino na natureza, suas relações com os deuses e com os espíritos. Na sua concepção, os mitos não tratam somente da cosmogênese ou da passagem da natureza à cultura, mas também de tudo o que se refere à identidade, ao passado, ao futuro, ao possível, ao impossível, e de tudo o que suscita a interrogação, a curiosidade, a necessidade, a aspiração.

De modo que a narrativa mitológica, quando se propõe a contar o nascimento do mundo, dos deuses, a origem da morte, a sorte reservada aos humanos, não recorre de forma alguma a uma causalidade geral, objetiva e abstrata: são sempre entidades vivas que, por meio de atos concretos e acontecimentos singulares, criam o mundo, suscitam os fenômenos e fazem a sua história.

Os mitos transformam a história de uma comunidade, cidade, povo, tornando-os lendas, e geralmente tendem a duplicar tudo o que acontece no mundo real e no mundo imaginário para ligá-los e projetá-los no mundo mitológico. Conforme Morin (2009, pp. 81), “as grandes mitologias contêm, de maneira misturada, as diferentes virtualidades e os diferentes níveis do imaginário”. Porém, cada grande mitologia possui suas próprias estruturas, e cada cultura orienta relações próprias entre os seus membros e o imaginário.

Infere-se, a partir dessas explicações, que Barrie usou elementos do mito na escolha do nome de “Peter Pan”, dado por ele ao personagem da peça teatral narrada na obra audiovisual *Em Busca da Terra do Nunca* (Forster, 2004), que, segundo alguns críticos de cinema e literatura, provém de duas fontes: Peter Llewelyn Davies, um dos filhos da viúva, Sylvia Davies, e de “Pan”, o deus grego das florestas, campos, pastores e rebanhos.

Na mitologia grega, Pan, filho do deus Hermes, tinha um torso/tronco humano, mas com características de bode, como pernas, chifres, orelhas e cauda. Suas representações iniciais eram mais animais, como um bode completo, mas com o tempo, ele adquiriu um torso e cabeça humanos, mantendo os atributos caprinos.

Seu culto originou-se na Arcádia, espalhou-se pela Grécia e chegou a Roma, onde Pan passou a ser identificado ora como Fauno, ora como Silvano, deus das matas. De sexualidade brutal, sua aparição poderia provocar um medo, “pânico”. Representado também com uma flauta, ele protegia os rebanhos e se divertia com as ninfas.

Como reforço dessa argumentação, encontrou-se no diálogo “Crátilo”, de Platão (séc. IV a.C., 2001), a afirmação de que o deus Pan tinha uma dupla natureza, liso no alto, e rude e semelhante a um bode embaixo. Afirma ainda o filósofo que “Pan”, por ser filho de Hermes, deus da comunicação, pode ser considerado também como o deus do “discurso”, ou o irmão do discurso, e que o “discurso” significa todas as coisas e fá-las rodar e virar, tendo duas formas, o verdadeiro e o falso.

Assim, conforme Platão (séc. IV a.C., 2001), o discurso verdadeiro é liso e divino, e mora no alto entre os deuses, enquanto o falso mora cá embaixo, entre os homens comuns, por ser rude e semelhante ao bode (referência aos membros dos coros das tragédias antigas, que apareciam em cena vestidos com peles de bode). Conclui o filósofo grego que é realmente no domínio da tragédia que se encontram muitas das fábulas e mentiras.

Em sua vertente explicativa, os mitos antigos contribuem para elucidar dramas da Inglaterra do início do século XX, época em que se passa a história narrada pela obra audiovisual. Não crescer, não assumir novos papéis e responsabilidades, tem a ver com os temores de futuros desconhecidos, não raro temíveis, caracterizando uma angústia – o nada, o “nunca”, a transcendência, e que se mostrará como o terror ao enigmático inconsciente, tanto individual como coletivo (Heidegger, 1953; Freud, 1926).

Terror, porque, em Heidegger (1953) – no qual a subjetividade é radicalizada – o nada é o véu do ser e é discutido pelo autor a partir de uma antropologia. Ao se propor dar continuidade aos estudos de Freud, Lacan (1974/1975) explica que o lugar do Ser é o Real, e o Real é aquilo que é impossível de ser capturado pela linguagem ou pela imagem – ele não é a realidade, mas aquilo que é marcado pela impossibilidade de simbolização. Logo, os futuros desconhecidos se colocam frente a frente com certos conteúdos inconscientes.

Com base nesse arcabouço teórico, verificou-se que o dramaturgo Barrie, ao criar a peça teatral “Peter Pan”, narrada na obra audiovisual *Em Busca da Terra do Nunca* (Forster, 2004), apoiou-se em dois pensamentos: o racional e o mitológico, que resultou na criação de um mundo encantado semelhante ao das comédias e tragédias da Grécia antiga. Assim, se, por um lado, a peça teatral conseguiu produzir uma narrativa agradável a crianças, adolescentes e adultos, que entraram em contato com a fantasiosa “Terra do Nunca”, ao se reconhecerem nos dramas do seu herói mítico, por outro lado, a narrativa cinematográfica perpetuou a antiga tradição dos romances, teatros e do cinema, onde se encontrou o apego à ilusão, como diria Freud (1926), ou ao simulacro, como diria Baudrillard (1981).

De fato, menos de uma década depois da peça teatral *Peter Pan and Wendy* (Barrie, 1911), eclodiu a Primeira Guerra Mundial. Melhor teria sido continuar criança para não enfrentar os novos horrores. Ao contextualizar o drama e a posteriormente definida síndrome de Peter Pan em psicologia, estamos atentos às dinâmicas do tempo e do espaço. A vida de então não era a de hoje, o que nos desafia a identificar as mudanças, mesmo que a referida síndrome continue a acometer certo número de jovens. Que ventos novos sopraram desde então?

5. As mudanças na estrutura etária e suas implicações

Enquanto em 2015 a expectativa de vida no Reino Unido era de 83 anos para a mulher e 79 para o homem, àquela época, no decênio de 1900, a média era de 49,1 anos, mais alta para pessoas de melhores condições sociais, capazes de passear no Kensington Park. Ou seja, a infância era mais duradoura, a adolescência ainda se esboçava e a velhice chegava mais cedo. Hoje a vida se alongou e, com a extensão da escolaridade, associada à progressiva proibição do trabalho infantil, surgiu nas sociedades industriais uma nova idade, a adolescência, que tem crescido em detrimento da infância e do adiamento da idade adulta (Gomes, 2012). A vida se assemelha a uma sanfona que se dilata e se contrai em certas áreas para gerar novos sons ou fisionomias de idades.

O domínio gradual do próprio tempo é uma característica da adolescência, quando assume autonomia e deixa para trás a heteronomia da infância. Por isso, prevalece o interesse pelo presente, não a saudade do passado, nem a ânsia de ser adulto, pois ser criança está superado e o futuro, pelo desemprego, vulnerabilidade do trabalho e baixa renda, entre outros aspectos, não autorizam a apressar o ritmo da vida (Lachance, 2013).

Ao contrário, com a inflação educacional, mais anos de escolaridade são necessários para talvez alcançar o mesmo nível socioeconômico dos pais. Surge então a pós-adolescência (Galland, 2011), moratória necessária para ingressar na idade adulta. Entra-se mais tarde e encerra-se cada vez mais tarde a vida economicamente ativa. Quanto à infância, abreviou-se: à época de Barrie a escrita e a falta de meios de comunicação de massa constituíam um

anteparo de proteção das crianças contra a violência e a sexualidade, duas áreas privativas dos adultos. Contudo, logo veio o rádio, em seguida a televisão, o cinema e mais tarde os computadores, com as suas redes e redes de redes (Postman, 1994). Os “mistérios” dos adultos se descerraram ao ponto de ser possível a uma criança saber até do que um adulto não sabe.

Assim, se caracteriza a ânsia de ser “independente” e de fazer o que os adultos tipicamente fazem, como tomar álcool e praticar sexo, testando limites e enfrentando perigosos desafios, muitos destes propostos pelas redes sociais. As sociedades adolescentes se estruturaram mais rápido em países desenvolvidos (Coleman, 1965), estabelecendo as suas próprias normas e modas, impondo-as a quem quer se integrar ao grupo e excluindo aqueles que não “entram nos jogos”. Se os fatos sociais ocorrem entre a maioria, tornam-se coercitivos para os membros dos grupos. Mas não basta a exclusão: os “diferentes” são agredidos de diversos modos pelo bullying e o cyberbullying.

É claro que não se deve generalizar: a maioria passa por esta etapa da vida sem maiores conflitos, sem arriscar-se irracionalmente, sem passar rapidamente aos atos, seguindo a irrupção de sentimentos abruptos, cometendo infrações ou desenvolvendo adições. Existe também felicidade na adolescência, até por não precisar assumir certas responsabilidades então atribuídas aos pais e responsáveis – a despeito das possibilidades de transtornos mentais, pois a percepção da realidade vai ficando cada vez mais distante, no dia a dia da formação da personalidade (Freud, 1915).

Mais difícil é atravessar os umbrais da idade adulta, às vezes tão assustadora que leva à síndrome de Peter Pan nos estudos superiores e depois deles. Cerca de meio século depois de Barrie era comum em países desenvolvidos terminar a escola secundária, conquistar um emprego relativamente estável, casar-se e ter filhas/os a partir dos 18 anos de idade (Arnett, 2023). Atualmente, porém, verdadeiros terremotos nos sacudiram: a precariedade do trabalho aumentou e, é preciso passar por ordálios para alcançar uma remuneração capaz de assegurar o sustento individual, quanto mais constituir uma família.

Nessa perspectiva, nas sociedades urbano-industriais, a adolescência hoje não requer ritos de passagem, que vincam as mudanças da vida, marcando a separação da etapa anterior e seus grupos, como a infância, ao mesmo tempo que agregam a novos grupos e nova cultura, como a adolescência, por serem esses ritos informais e dolorosos ao transitar para a idade adulta, com a busca e a vulnerabilidade do trabalho, exceto, claro, para quem herda o status socioeconômico dos ascendentes, acaba-se prolongando a dependência dos pais e aumenta a pobreza juvenil.

Emergem assim, novas angústias e discriminações, como o preconceito contra os jovens, frequentemente manifestado como etarismo reverso, uma forma de preconceito etário reverso conhecida como "jovemismo", que os atingem, caracterizando-os, muitas vezes, como imaturos ou inexperientes no ambiente de trabalho, mesmo quando demonstram competência (Murray, 2024).

Ressalte-se que o etarismo reverso se intensificou em tempos de crise social e econômica nos séculos XX e XXI, principalmente no mundo do trabalho. Durante esses períodos, os jovens muitas vezes se tornaram vulneráveis à discriminação e à exclusão social. A instabilidade da juventude se tornou mais um tempo de moratória, após a adolescência.

Sob este aspecto, pode-se afirmar que o etarismo reverso, bem como o preconceito etário contra pessoas mais velhas, conhecido como etarismo ou idadismo, e a xenofobia em face dos imigrantes (novos bodes expiatórios das crises, como vítimas de genocídios mais ou menos conhecidos, a exemplo dos judeus, povos originários da América e de outros continentes, armênios, tútsis e tantos outros), persistem como bodes expiatórios, resultando na culpabilização de grupos vulneráveis e minoritários.

Por essa razão, do ponto de vista educacional, é fundamental que se conheçam bem os grupos e indivíduos que se educam ou que potencialmente possam educar-se. Só se educa as pessoas a quem se conhece, cuja cultura e seus traços sejam familiares, para se construir pontes de diálogo e compreensão. Caso contrário, plantam-se sementes erradas em solos onde dificilmente germinarão.

Na esteira desse raciocínio, ressalte-se que a Educação Nova expressa e difundida no Brasil pelo *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*, publicado em 1932 (Machado & Carvalho, 2015), preconizava a relação entre educação e vida, para os processos educacionais fazerem sentido àqueles que deles participavam. Os contextos mudam, o tempo avança, e os grupos se constituem como gerações na estratificação social.

Sob esse aspecto, observa-se que na vida nada se cristaliza a não ser no desejo e na aparência. Valores, atitudes, comportamentos, conhecimentos, capacidades se acham constantemente em mudança, de modo que não há como propor ou, pior ainda, impor subculturas que soam como corpos estranhos, cumpre partir da vida de quem é o centro da educação, criança, adolescente, jovem, adulto, idoso no processo educativo ao longo da vida.

Em tempos de intermediação eletrônica das relações sociais, cumpre valorizar o contato pessoal. Mais ainda, este contato pessoal precisa pautar-se pela razão, mas também pela afetividade, a menos que desejemos construir uma distopia anti-humana. Cabe ainda considerar que as mudanças são incessantes e que as coortes de idade tendem a se diferenciar entre si e dentro de si.

As redes sociais ocupam parte significativa do tempo de crianças e adolescentes (Gomet *al.*, ., 2025). Não há motivo para surpresa: a internet veicula produtos comerciais capazes de assegurar atratividade e uso pelo maior tempo possível, a fim de obter lucros. Desse modo, é possível ser anfíbio: viver nos mundos virtual e real, podendo resvalar para os extremos, um deles a fuga para o mundo virtual. Já existem até confidentes bot, aqueles robôs com imitação da mente e sentimentos humanos, capturando não apenas adultos, mas adolescentes.

Na bolha do quarto, silenciosamente, as redes, com o que têm de bom e mau, inclusive a deep web, constituem agentes educativos suscetíveis de se tornarem mais influentes que a família e a escola, duas instituições da modernidade em declínio. De que modo a escola pode superar os impasses causados pela competição com meios dinâmicos, coloridos, com efeitos sonoros e visuais, enquanto suas suas alunas.os têm um tempo menor de concentração? A.o professor.a precisa se tornar um grande maestro ou um solitário malabarista de circo, executando diversos números capazes de prender a atenção do seu público.

Este torvelinho de emoções, suspenses, angústias e insegurança modela opiniões políticas e gera radicalizações, intensificação de preconceitos, intolerâncias, agressões e horror ao diferente (Dubet, 2022), danificando as liberdades e os regimes democráticos, imperfeitos, claro, mas duramente construídos.

6. Considerações finais

Conforme citado nos tópicos anteriores, a síndrome de Peter Pan, também conhecida como adolescência prolongada, pode se manifestar em estudantes da educação básica e superior. Nessa perspectiva, verificou-se que alguns estudantes das “geração *millennials* e z” têm manifestado comportamentos que se assemelham a essa síndrome, quando apresentam dificuldades em se concentrarem, e de se comprometerem com os estudos, seguirem regras, demonstrarem responsabilidades com as tarefas e se relacionarem de forma madura com professores e colegas, de maneira que tais comportamentos podem vir a prejudicar, posteriormente, o seu desempenho no mundo do trabalho.

Além disso, podem adotar comportamentos incompatíveis com o mundo acadêmico, como a falta de maturidade nos relacionamentos entre professor.a-estudante, orientador.a-orientando.a, transferindo suas responsabilidades pelo processo de ensino-aprendizagem para a “Terra do Nunca.”, afastando-se das exigências e responsabilidades do mundo real.

Uma pesquisa feita pela Deloitte, empresa de auditoria e consultoria empresarial, no final de 2022, aponta que 75% dos jovens da geração z preferem um trabalho flexível a outro com salário alto. Algumas pessoas dessa geração encontram dificuldades no trabalho devido à falta de dedicação, pouco interesse nos desafios, escuta seletiva, imaturidade emocional e falta de responsabilidade (Gasparell *et al.*, 2024).

Outro dado digno de nota se encontra numa reportagem publicada pela revista Fortune, ao revelar que 62% dos entrevistados da geração z não almejam cargos de liderança, preferem permanecer como estão, sem ter que comandar pessoas abaixo do seu cargo, e apenas 4% têm como principal objetivo na carreira um cargo superior (Gasparell *et al.*, 2024).

Por outro lado, *millennials* têm o trabalho como prioridade para conseguir pagar as contas, mas acabam colocando a saúde mental em jogo. E, conforme revela estudo da consultoria Deloitte, feito em 2023, 62% *millennials* brasileiros afirmam viver apenas com o salário do mês, e que se preocupam em não conseguir pagar todas as despesas.

A pesquisa também aponta que mais de 50% deles estão esgotados ou com síndrome de Burnout. Sofrem com carga horária excessiva, pressão, autocobrança e responsabilidades constantes no ambiente de trabalho. Em contraponto, diversos empregadores têm reclamado de alguns trabalhadores das gerações *millennials* e z por entenderem que eles fazem exigências demais, e têm poucos deveres e compromissos. (Gasparelli *et al.*, 2024).

Como forma de defesa às críticas negativas recebidas, as gerações *millennials* e z têm usado com frequência, o termo "Ok, Boomer" como uma resposta irônica e desdenhosa, usada principalmente para criticar atitudes e opiniões consideradas ultrapassadas ou conservadoras da geração “Baby Boomer”, principalmente quando as críticas recebidas fazem alusão a comportamentos que se assemelham à síndrome de Peter Pan.

Para as referidas gerações, a geração “Baby Boomer” não os compreende por terem dificuldades em se adaptarem às mudanças culturais e tecnológicas, como o uso de novas mídias, a exemplo do *TikTok*. No entanto, os “boomers” argumentam que essa intimidade das “ger *millennials* e *z*” com a tecnologia não garante só vantagens, visto que a dependência do smartphone e das redes sociais também os tornaram mais vulneráveis na perspectiva psicológica. Para Haidt (2024), a hiperconectividade das novas gerações está causando uma epidemia de transtornos mentais.

De modo que, compreender as particularidades de cada geração é fundamental para promover um diálogo mais aberto e construtivo entre diferentes grupos etários, além da possibilidade de gestores adaptarem as estratégias de educação para atender à parcela de estudantes identificados com comportamentos da síndrome de Peter Pan, ou adolescência prolongada.

Sob esse aspecto, no Brasil, medidas legislativas foram tomadas com o propósito de proteger a saúde mental, física e psíquica de crianças e adolescentes, com a aprovação da *Lei nº 15.100* (Brasil, 2025), que restringe o uso de celulares nas escolas, cabendo a cada uma das redes e escolas, públicas e privadas, definirem suas próprias estratégias de implementação até o início do ano letivo. A regra, válida para a educação infantil e ensino fundamental e médio, proíbe o uso desses aparelhos mesmo durante o recreio e os intervalos, permitindo exceções apenas para fins pedagógicos, emergências ou acessibilidade de estudantes com deficiência.

Pela citada legislação cabe às.aos docentes orientarem os estudantes sobre o uso adequado dos telemóveis (telefones celulares) nas atividades pedagógicas, definir os momentos apropriados para a utilização dos dispositivos e supervisionar o seu uso durante as aulas. Infere-se que tal legislação pode ajudar as.os docentes e demais profissionais da educação a voltarem-se mais para o desenvolvimento de atividades em sala de aula, fazendo uso tanto das tecnologias da escrita e da oralidade, quanto da inteligência artificial das mídias digitais.

Essa integração das tecnologias da escrita, da oralidade e da inteligência artificial das mídias digitais constituem novos modos de aprendizado em rede, uma convergência que integra os melhores recursos proporcionados aos estudantes para superarem medos e inseguranças e alcançarem um estado de amadurecimento emocional e comportamental, e assim se sentirem à vontade para expressar suas dificuldades e emoções. Em alguns casos, pode ser necessário encaminhar a.o aluno.a para um.a terapeuta ou psicanalista, e assim obter apoio emocional individual, considerando os contextos da escola e da família.

Feitas essas ilações, o presente estudo concluiu que a resistência ao amadurecimento, caracterizada como síndrome de Peter Pan, ou adolescência prolongada, tem sido observada especialmente nas “ge *millennials* e *z*”. Essa resistência pode ser entendida como uma resposta a um contexto social e econômico complexo, marcado por desafios como a instabilidade financeira, a pressão por resultados imediatos e a influência constante das mídias digitais e sociais.

Some-se a isso, o fato de as g *millennials* e *z* estarem acostumadas com informações que circulam rapidamente na internet, que podem prejudicar a concentração e o desenvolvimento de habilidades como falar em público, inteligência emocional, capacidade de adaptação a novas rotinas, trabalhar em equipe e manter relacionamentos.

Para sanar esse problema, sugere-se que a adaptação ao mundo do trabalho deve partir de ambos os lados, tanto da empresa, que precisa tratar o jovem como adulto, quanto às/os jovens, que devem entender que o mundo do trabalho não é tão flexível, fluido, descartável e instável, como são as mídias digitais e sociais.

Sob esse ângulo, a presente pesquisa não pretendeu reforçar estereótipos, pois os conceitos abordados sobre as gerações nem sempre se aplicam às pessoas nascidas em uma determinada geração. Embora a geração millenials e a geração z estejam mais em evidência por causa das mídias digitais e sociais, as dinâmicas dos confrontos geracionais passaram a ser estudadas principalmente a partir dos anos 1960, com o surgimento dos "boomers" e seus questionamentos sobre as gerações anteriores e posteriores.

Acrescente-se a isso, a importância do estudo da mitologia clássica, com suas histórias e arquétipos, por ser uma ferramenta valiosa para a compreensão e superação de síndromes, ao oferecer perspectivas que auxiliam na reflexão sobre a experiência humana e suas dificuldades. Ao analisar essas histórias é possível identificar padrões, compreender a origem e a evolução dessas experiências e vislumbrar caminhos de sobrelevação de possíveis síndromes de origem psicológica.

Todavia, lamentavelmente, na contemporaneidade, identifica-se certa resistência em lidar com as adversidades e, assim, áreas como a pedagogia e a psicologia, cuja proposta, entre outras, é prestar atenção às pessoas no que concerne aos problemas cotidianos e sofrimento psíquico, tornaram-se reféns das áreas biomédicas. Fato que se pode comprovar pelo alto consumo de medicamentos psiquiátricos pela população (Martinhago, & Caponi, 2019).

Conclui-se, assim, que o estudo sobre o mítico herói Peter Pan, bem como o estudo em geral das mitologias clássicas, pode ajudar a reduzir o estigma associado a síndromes, mostrando que certas experiências são comuns e fazem parte da condição humana, fornecendo um terreno fértil para o autoconhecimento e a elaboração de questões emocionais. Ao conhecer as estratégias utilizadas por personagens míticos para lidar com suas provações, o indivíduo pode ampliar seu próprio repertório de enfrentamento e encontrar novas formas de lidar com seus desafios.

Portanto, no âmbito da educação escolar sugere-se a adaptação da metodologia de ensino para atender às necessidades das/os estudantes, utilizando-se estratégias mais lúdicas, mais interativas e que incentivem a participação e o engajamento delas/es, com atividades literárias prazerosas, que podem ajudá-las/os a ressignificarem suas próprias histórias, encontrando um novo significado para suas experiências e sentimentos e estimulando, assim, a criatividade e a imaginação, que facilitam a escrita de histórias, a elaboração de obras de arte ou outras formas de expressão criativa, auxiliando na elaboração de significados e na construção de um sentido para a própria vida da/o estudante.

Com base nessas premissas, pode-se afirmar que os mitos dialogam nas narrativas teatrais, literárias e cinematográficas, porque os seres humanos precisam de mitos, das histórias, seja para expressar seu inconsciente, seja para explicar o inexplicável. Os mitos alimentam nossa alma, são os elementos que nos dão força para continuar, além de uma esperança, uma forma de lidar com nossos medos, uma maneira de entendermos a nós mesmos e a nossa realidade. Os mitos surgem da nossa necessidade de buscar outra realidade para, por meio desta, entendermos a nossa própria realidade.

Em suma, conclui-se que as dificuldades de ingresso na vida adulta conferem maior complexidade às identidades atuais, entretanto, infere-se que o trabalho conjunto de gestoras.es, professoras.es, estudantes, pais e ou responsáveis pode contribuir para o desenvolvimento saudável e o sucesso escolar dos estudantes que futuramente ingressarão no mundo do trabalho com melhor desempenho, seja em relação às hard skills, que englobam habilidades técnicas, seja em relação às soft skills, que são habilidades comportamentais relacionadas à forma como tratamos os outros e lidamos com as nossas emoções. Consideremos, no entanto, que desempenho e habilidades são elementos de uma das linhas de psicologia da educação, o behaviorismo. Obviamente outras linhas têm diferentes perspectivas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arnett, J. J. (2023). *Emerging adulthood: The winding road from the late teens through the twenties*. Oxford University Press.
- Barrie, J. M. (1911). *Peter Pan and Wendy*. Charles Scribner's Sons.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacros e simulações*. Relógio d'Água.
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Zahar.
- Brasil. (2025, 14 de janeiro). Lei nº 15.100/2025. Dispõe sobre a utilização, por estudantes, de aparelhos eletrônicos portáteis pessoais nos estabelecimentos públicos e privados de ensino da educação básica. *Diário Oficial da União*. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2025/lei/l15100.htm
- Colauto, R. D. (2021). Editorial: A docência em tempos de síndrome de Peter Pan. *Revista V&R, UFMG*.
- Coleman, J. S. (1965). *The adolescent society: The social life of the teenager and its impact on education*. The Free Press of Glencoe.
- Dubet, F. (2022). *Tous inégaux, tous singuliers: Repenser la solidarité*. Éditions du Seuil.
- Eliade, M. (1972). *Mito e realidade*. Perspectiva.
- Forster, M. (Diretor), Bllflowe, N., & Gladstein, R. (Produtores), & Magee, D. (Roteirista). (2004). *Em busca da Terra do Nunca* [Filme]. Miramax Films; Film Colony; Netter Productions.
- Freud, S. (1915/1987). *O inconsciente*. Imago.
- Freud, S. (1926/2014). *Inibições, sintomas e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos*.. Companhia das Letras.
- Galland, O. (2011). *Sociologie de la jeunesse*. Armand Collin.
- Gasparelli, A. L., Dorini, F., Faria, J., Freitas, L., & Ricardo, V. (2024, 11 de julho). *Quem disse que a geração Z é difícil?* R7. <https://estudio.r7.com/quem-disse-que-a-geracao-z-e-dificil-11072024>

- Gomes, C. A. (2012). Adolescência: Um conceito em busca de realidade? In C. A. Gomes, G. A. F. Nascimento, & S. M. F. Koehler (Eds.). *Culturas de violência, culturas de paz* (pp. 17-46). CRV.
- Gomes, C. A., et al. (2025). *Adolescents and technologies: Walking the tightrope*. Manuscrito inédito.
- Haidt, J. (2024). *A geração ansiosa: Como a infância hiperconectada está causando uma epidemia de transtornos mentais*. Companhia das Letras.
- Heidegger, M. (1953/1979). *Que é metafísica?*. Abril Cultural. (Coleção "Os Pensadores").
- Heráclito. (2003). *Fragmentos contextualizados*. DIFEL.
- Jung, C. G. (1998). O homem e seus símbolos. In E. Roudinesco & M. Plon (Orgs.), *Dicionário de psicanálise* (V. Ribeiro & L. Magalhães, Trans.). Zahar.
- Jung, C. G., Von Franz, M. L., Henderson, J. L., Jacob, J., & Jaffé, A. (1977). O homem e seus símbolos. *Nova Fronteira*. (Edição especial brasileira).
- Kiley, D. (1983). *The Peter Pan syndrome: Men who have never grown up*. Avon Books.
- Lacan, J. (1974-1975). *O seminário, livro 22: RSI*. Zahar.
- Lachance, J. (2013). *L'adolescence hypermoderne: Le nouveau rapport au temps des jeunes*. Presses de l'Université Laval.
- Life expectancy. (n.d.). *Macrotrends*. <https://www.macrotrends.net/global-metrics/countries/gbr/united-kingdom/life-expectancy>
- Machado, M. G., & Carvalho, C. H. (2015). O legado do manifesto de 32 à educação brasileira: Os desafios persistem. *Revista Educação em Questão*, 51(37), 175-194.
- Marques, J. R. (2023). *O que é a síndrome do Peter Pan?* IBC Coaching. <https://www.ibccoaching.com.br/portal/comportamento/o-que-e-sindrome-do-peter-pan/>
- Martinhago, F., & Caponi, S. (2019). Controvérsias sobre o uso do DSM para diagnósticos de transtornos mentais. *Physis*, 29(2). <https://doi.org/10.1590/S0103-73312019290213>
- Morin, E. (2008). *O método 3: O conhecimento do conhecimento*. Sulina.
- Morin, E. (2009). Cultura de massa no século XX: Neurose. *Forense Universitária*. (Edição brasileira de L'esprit du temps).
- Murray, S. (2024). Reverse ageism is real and overlooked. *Knowledge at Wharton: A Business Journal from the Wharton School of the University of Pennsylvania*. <https://knowledge.wharton.upenn.edu/article/reverse-ageism-is-real-and-overlooked/>

Olivieri, F. (2024). Geração Z, Millennials e Boomers: Em que ano começou cada geração? *Revista Exame*.
<https://exame.com/pop/geracao-z-millennials-e-boomers-em-que-ano-comecou-cada-geracao/>

Platão. (séc. IV a.C./2001). *Crátilo*. Instituto Piaget.

Postman, N. (1994). *The disappearance of childhood*. Vintage.

Strauss, W., & Howe, N. (1991). *Generations: The history of America's future, 1584 to 2069* (1st ed.). New York: Quill.

Silvia Regina dos Santos Coelho.

É doutora em educação pela Universidade Católica de Brasília. Membro do Grupo de Pesquisa de Políticas Federais de Educação (UCB). Analista Legislativo – Câmara dos Deputados – Brasil.. Email: silvia.coelho@camara.leg.br. ORCID: 0000-0002-5102-442X.

Candido Alberto Gomes.

É doutor em educação pela UCLA, EUA e membro externo do Centro de Investigação em Didática e Tecnologia na Formação de Formadores, Universidade de Aveiro. Foi professor catedrático no Brasil e em Portugal, fundador da Catedra UNESCO de Juventude, Educação e Sociedade e Assessor Legislativo do Senado Federal e da Assembleia Constituinte. Email: candidoacg@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8498-3785.

Ivar César Oliveira de Vasconcelos.

É doutor em educação pela Universidade Católica de Brasília. Universidade de Lisboa – Portugal. Consultor Independente em Educação – Brasília – Brasil. Email: ivcov@hotmail.com. ORCID: 0000-0001-5186-8000.

Receção: 14-07-2025

Aprovação: 30-12-2025

Citação:

Coelho, S. R. S., Gomes, C. A., & Vasconcelos, I. C. O. (2025). Temor da idade adulta: drama de ontem e de hoje. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(1), pp.104-119. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n1a8>

RESENHAS



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

RESENHA DO LIVRO. ESTÉTICA E EMPODERAMENTO: ARTE CONTEMPORÂNEA DA EUROPA CENTRAL PÓS- SOCIALISTA

BOOK REVIEW. EMPOWERING AESTHETICS: CONTEMPORARY ART FROM POST-SOCIALIST CENTRAL EUROPE

CRITIQUE DE LIVRE. EMPOWERING AESTHETICS: L'ART CONTEMPORAIN DE L'EUROPE CENTRALE POST-SOCIALISTE

RESEÑA DEL LIBRO. EMPODERANDO LA ESTÉTICA: ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA EUROPA CENTRAL POS-SOCIALISTA

Lais Rabello de Andrade

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, Porto, Portugal

RESUMO: Esta recensão propõe uma leitura de *“Empowering Aesthetics: Contemporary Art from Post-Socialist Central Europe”*, de Denisa Tomková, como um gesto crítico inscrito na interseção entre arte e política. Contra a tendência de ver nessa justaposição um enfraquecimento mútuo — seja da autonomia da arte, seja da potência política — Tomková formula o conceito de *empowering aesthetics* para nomear práticas artivistas que problematizam esse entrelugar, abrindo-o como espaço de resistência e de empoderamento do coletivo através do indivíduo. O livro opera sob a lógica local-global, trazendo estudos de caso referentes à Europa Central pós-socialista — práticas situadas de artistas Romani, da diáspora vietnamita, queer, feministas e com deficiência — para formular fabulações críticas que mostram como as práticas artísticas podem intervir nos modos pelos quais identidades e comunidades são atravessadas pela violência estrutural. Assim, *“Empowering Aesthetics”* reinscreve a estética como espaço de resistência cotidiana, duracional e contínua, que almeja a destituição de estereótipos coloniais e patriarcais através da sua apropriação.

Palavras-chave: Denisa Tomková, *empowering aesthetics*, artivismo, arte e política, pós-socialismo.

Empowering Aesthetics



Contemporary Art from
Post-Socialist Central Europe

Denisa Tomková

BLOOMSBURY

Figure 1: Book Cover Empowering Aesthetics: Contemporary Art from Post-Socialist Central Europe by Denisa Tomková

Fonte: The Author.

ABSTRACT: This review offers a reading of *“Empowering Aesthetics: Contemporary Art from Post-Socialist Central Europe”* by Denisa Tomková as a critical gesture inscribed at the intersection of art and politics. Against the tendency to see in this juxtaposition a mutual weakening — either of art’s autonomy or of political potency — Tomková develops the concept of empowering aesthetics to designate activist practices that problematize this in-between space, opening it as a site of resistance and of empowering the collective through the individual. The book operates within a local-global logic, presenting case studies from post-socialist Central Europe — situated practices by Romani artists, the Vietnamese diaspora, queer, feminist, and disabled practitioners — to formulate critical fabulations that show how artistic practices may intervene in the ways identities and communities are traversed by structural violence. Thus, *“Empowering Aesthetics”* reinscribes aesthetics as a space of everyday, durational, and continuous resistance that seeks the dismantling of colonial and patriarchal stereotypes through their appropriation.

Keywords: Denisa Tomková, empowering aesthetics, activism, art and politics, post-socialism.

RÉSUMÉ: Cette recension propose une lecture de « *Empowering Aesthetics : Contemporary Art from Post-Socialist Central Europe* » de Denisa Tomková comme un geste critique inscrit à l’intersection de l’art et de la politique. Contre la tendance à voir dans cette juxtaposition un affaiblissement mutuel — soit de l’autonomie de l’art, soit de la puissance politique — Tomková développe le concept d’empowering aesthetics pour désigner des pratiques activistes qui problématissent cet entre-deux, l’ouvrant comme un espace de résistance et d’émancipation du collectif à travers l’individu. L’ouvrage opère selon une logique local-global, présentant des études de cas en Europe centrale postsocialiste — pratiques situées d’artistes romani, de la diaspora vietnamienne, queer, féministes et en situation de handicap — pour formuler des fabulations critiques qui montrent comment les pratiques artistiques peuvent intervenir dans les façons dont les identités et les communautés sont traversées par la violence structurelle. Ainsi, « *Empowering Aesthetics* » réinscrit l’esthétique comme un espace de résistance quotidienne, durative et continue, qui vise à destituer les stéréotypes coloniaux et patriarcaux par leur appropriation.

Mots-clés: Denisa Tomková, empowering aesthetics, activisme, art et politique, post-socialisme.

RESUMEN: Esta reseña propone una lectura de *“Empowering Aesthetics: Contemporary Art from Post-Socialist Central Europe”*, de Denisa Tomková, como un gesto crítico inscrito en la intersección entre arte y política. Contra la tendencia a ver en esta yuxtaposición un debilitamiento mutuo —ya sea de la autonomía del arte o de la potencia política— Tomková formula el concepto de empowering aesthetics para nombrar prácticas activistas que problematizan este entre-lugar, abriéndolo como un espacio de resistencia y de empoderamiento del colectivo a través del individuo. El libro opera bajo una lógica local-global, presentando estudios de caso en la Europa Central postsocialista —prácticas situadas de artistas romaníes, de la diáspora vietnamita, queer, feministas y con discapacidad— para formular fabulaciones críticas que muestran cómo las prácticas artísticas pueden intervenir en los modos en que identidades y comunidades son atravesadas por la violencia estructural. Así, *“Empowering Aesthetics”* reinscribe la estética como un espacio de resistencia cotidiana, duracional y continua, que busca la destitución de estereotipos coloniales y patriarcales a través de su apropiación.

Palabras-clave: Denisa Tomková, empowering aesthetics; activismo; arte y política; postsocialismo.

Empowering Aesthetics: Contemporary Art from Post-Socialist Central Europe (Tomková, 2025) arrives at a time when nationalism, homophobia, transphobia, and xenophobia are being propelled by far-right fascisms into public life. This conjuncture of fascist life-forms, promulgated through social media, is deeply entangled with post-truth regimes of un-knowledge and conspiracy, where the very conditions of reality are placed under suspicion. This anti-epistemological condition of the Chthulucene calls for an urgent rearrangement of artistic practices. As Eyal Weizman reminds us, there is a need for investigative aesthetics to

attend to “histories of genocide, structures of white supremacy and patriarchy, and systematizations of state or corporate violence, colonization and dispossession [that] are naturalized and placed beyond question”. (Fuller & Weizman, 2021: 29). Although genocide echoes macro-political infrastructures upon which individuals cannot easily act, there remain possibilities to intervene in the micro-political sphere through everyday practices of resistance. Echoing Foucault’s (1983) call for non-fascist ways of living, Tomková situates her project within this terrain, asking: “*whether contemporary art can ‘mitigate the impact of violence on individuals, or at least change their relationship to the world’*” (Tomková, 2025: 1).

If authoritarian formations thrive by numbing the senses — through what Weizman has described as the ‘anaesthetization’ of perception — then aesthetics becomes indispensable as a capacity to register injustice as a felt condition before it becomes thought (Fuller & Weizman, 2021: 36). The realm of sensibility to injustice has been broadly discussed in postcolonial feminism. Sara Ahmed, for instance, describes feminism as a sensibility, “how we register what is wrong; we register something is wrong because it does not fit, because what happens does not make sense” (Ahmed, 2017: 22). It is in this double register — aesthetics as a means of resisting anaesthetization, and feminism as a sensibility that refuses to normalize what does not make sense — that Tomková’s notion of *empowering aesthetics* takes shape. Rather than conceiving art as a finite object, Tomková insists on practices that unfold durationally, “related to lived experience and everyday strategies... a shift from the artist’s body (performance) to the artist’s life (biopolitical art)” (Tomková, 2025: 3), so that “the *empowering aesthetics* is not just the artwork as a finite object displayed in an art institution but rather the artist’s entire project that surrounds their very life” (Tomková, 2025: 4).

Against the enduring figure of the solitary genius — a Eurocentric device of patriarchy and whiteness — Empowering Aesthetics foregrounds practices that emerge from marginalized subjectivities: Romani artists, the second-generation Vietnamese diaspora, LGBTQIA+ and disabled practitioners, and women artists. As Tomková notes, “they do not focus on the heroic figure of the individual artist but rather highlight the emancipatory struggles of the community in question” (2025: 6), often through collaborative processes. This displacement of artistic heroism resonates with long-standing feminist critiques of canon formation. As Linda Nochlin already argued in her seminal essay, “the white Western male viewpoint, unconsciously accepted as the viewpoint of the art historian, is proving to be inadequate” (1971: 2). For her, the very question ‘Why have there been no great women artists?’ can, if answered adequately, create a chain reaction that destabilizes the very foundations of art history (1971: 2–3). Nochlin further reminds us that great art is never the product of pure inspiration: “The making of art involves a self-consistent language of form... which have to be learned... through study, apprenticeship, or a long period of individual experimentation” (1971: 5). Picking up this thread, Ewa Majewska has argued for a new category of the ‘weak avant-garde,’ one that “combines the feminist rejections of patriarchal visions of genius and creativity with the demand for an expanded epistemology — one including marginalized and colonized territories in art history and practice” (2016: 1). It is precisely this horizon that Empowering Aesthetics engages, translating the critique of patriarchal genius into the durational and collective practices of marginalized communities in post-socialist Central Europe.

The book's first case study turns to Roma artists, who face long-standing cultural hegemony and aesthetic discrimination in Central Europe. As Tomková argues, "'Roma art,' despite being a simplifying label, has the potential to challenge cultural hegemony and aesthetic discrimination. It can be a very productive term, if chosen consciously as a site of resistance' (2025: 23). Rather than celebrating singular achievements, this chapter highlights how Roma symbols and motifs contribute to what Tomková calls an everyday resistance of *empowering aesthetics* (2025: 22). Emília Rigová exemplifies this approach through her alter ego Bári Raktóri, a stereotypical image of a Roma woman that she both embodies and destabilizes. "That's the role of the double agent,' she explains, 'that I actually work for both parties'" (Tomková, 2025: 29). This doubleness recalls Gayatri Spivak's famous reminder that "*the subaltern cannot speak. There is no virtue in global laundry lists with 'woman' as a pious item*" (1988, p. 308) Rigová's work inhabits precisely this paradox: the stereotype must first be reiterated in order to be dismantled. In so doing, she transforms an imposed image into a critical tool, while making visible the structural conditions that shape Roma identity. Similarly, Małgorzata Mirga-Tas reclaims Roma visual motifs and everyday materials in her monumental textile works, often produced collectively with women from her community using upcycled fabrics. These gestures recall Majewska's proposal of 'weak resistance' — ordinary, non-heroic, durational acts that build collective strength in the everyday. Mirga-Tas's collaborative practice also challenges what Tomková identifies as the aesthetic discrimination that labels certain artistic productions as naïve, folkloric, or primitive (2025, p. 10). By weaving Roma presence into the monumental language of European art history, her *Re-enchanting the World* (Venice Biennale, 2022) enacts an expanded epistemology of the weak avant-garde, one where vulnerability and care are mobilized as critical forces. In both Rigová and Mirga-Tas, *empowering aesthetics* operates durationally, dismantling stereotypes through appropriation and transforming the margins into sites of situated resistance.

The second cluster in *Empowering Aesthetics* turns to the second generation of Vietnamese diaspora in Czech Republic. As Tomková notes, the emancipatory potential of the artistic production of this community lies in its capacity to "*challenge dominant narratives, provide alternative stories and empower their local communities*" (2025: 52). Yet this potential is not detached from the burden of stereotyping: the label 'banana kids,' used in Czech media to describe children of migrants, reveals how symbolic violence operates even in cultural recognition. As artist Thu Huong Phamová observes, 'the term always reminds us that people will judge us by our appearance' (Phamová, as cited in Tomková, 2025: 53–54). In her ceramics, Quynh Trang Tran transforms this vulnerability into subtle resistance, archiving the memories of her parents' migration: "I interviewed my parents, and my grandmother living in Vietnam. I found out that my mum and dad never really talked about it with each other either. It wasn't until I did this research that I learned about the history of how my parents met and what their story of arriving in Czechoslovakia was" (Tran, as cited in Tomková, 2025: 55). Similarly, Anna Tran's installation *Checkered Memories* reworks the raffia bag, a symbol of migration, into an abstracted fabric cloud that narrates her mother's journey: "I tell a story not about myself, but about the strength of my mother... embarking on a new chapter in her life that will completely impact my life and my sister's" (Tran, as cited in Tomková, 2025: 56). These gestures echo Stuart Hall's insistence that cultural identity is '*not an essence but a positioning*' produced through difference and displacement¹⁾. By situating personal

¹⁾ See Hall (2019).

testimonies and family archives within contemporary art, Vietnamese diaspora artists enact a hybrid zone where belonging is negotiated rather than given. Their *empowering aesthetics* are durational, intersubjective, and rooted in everyday strategies: resisting racism, dismantling stereotypes, and making visible the complex entanglements of the ‘former East’ and the Global South.

In the next chapter, Tomková demonstrates how queer and crip perspectives expand *empowering aesthetics* by directly confronting normativity, heteronormativity, and ableism (2025: 87). She situates these practices within a genealogy of medical and social exclusion, emphasizing their “shared pathologized pasts” (Tomková, 2025: 89). Robert Gabris exemplifies this approach: “his practice of *empowering aesthetics* uses artistic strategies through which the lives of the participants (or those impacted) are being transformed. His work represents a critical gesture and a powerful tool for the empowerment of marginalized Roma, queer and non-binary communities” (Tomková, 2025: 105). Equally, Nadia Markiewicz challenges ableist imaginaries through installations such as *Drive-thru* (2022), which “focuses on the emancipatory and transformative capacities of non-normative bodies while revealing a situation in which the majority of society benefits from solutions created for people with disabilities” (Tomková, 2025: 114). As she explains, her aim was to “shift the focus from ableist practices and narratives... to a more poetic image of what disability is and could be” (Markiewicz, as cited in Tomková, 2025: 115). For Markiewicz, visibility itself becomes empowerment: “disability can be a great tool for looking at the world and dismantling many constructs that seem hardwired into society... growing up, if I had seen more people with a body like mine it would have felt less lonely” (Markiewicz, as cited in Tomková, 2025: 117). Together, these practices demonstrate how empowerment emerges not outside of precarity, but through it, transforming fragility into a ground for collective strength.

The closing chapter of *Empowering Aesthetics* turns to feminist practices, aligning the concept with what Ewa Majewska (2016) has theorized as ‘weak resistance’ and with Jack Halberstam’s notion that: “failing, losing, forgetting, unmaking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world” (2011: 2), Tomková insists that “the material and social conditions that inform a person’s ability to both resist and produce art are particularly relevant as *empowering aesthetics* is produced by marginalized and racialized artists in the semi-periphery of post-socialist Central Europe” (2025: 120). Here, vulnerability is not conceived as lack but as political potential, echoing Judith Butler’s (2004) claim that exposure to others is the very condition of collective resistance. Against a backdrop of gendered violence, abortion restrictions, and even censorship of queer representation, these practices perform what Tomková describes as “an important function in challenging these narratives while contributing to building an inclusive collective memory” (2025: 125). A striking example is the work of Mihaela Drăgan, co-founder of the feminist theatre company Guivlipen, whose *Roma Futurism Manifesto* envisions a form of ‘techno-witchcraft’ as the future, blending magic and technology to empower queer Roma women. In her hands, the feminist strand of *empowering aesthetics* reframes fragility as resource, situating art as durational struggle and everyday tool for dismantling patriarchal structures.

In its traversal of Roma, Vietnamese, queer, disabled, and feminist practices, *Empowering Aesthetics* positions itself as more than an art historical survey. It is a theoretical and political intervention that unsettles the inherited opposition between aesthetics and politics, showing how art can be both durational and collective, fragile and resistant. By weaving together case studies from post-socialist Central Europe, Tomková reframes empowerment not as heroic rupture but as situated practice: the slow dismantling of stereotypes, the re-appropriation of images, and the affirmation of precarious lives. In doing so, the book offers a vocabulary for rethinking art's emancipatory potential in the present—one where vulnerability is neither erased nor romanticized, but recognized as the very ground from which resistance emerges. As Tomková (2025) herself concludes, *Empowering Aesthetics* “fills a gap in the scholarship on the region by acknowledging the importance of contemporary art from the 2000s in imagining a new positive future, in emancipating communities, in stimulating public dialogue and in healing our collective body” (p.154). It is thus not only a contribution to art history, but also a situated feminist and decolonial gesture, committed to fighting ‘social inequality, sexism and racism in our society’ (p.156). In this sense, the book operates across the local and the global, showing how situated practices in post-socialist Central Europe resonate with broader struggles against systemic violence and patriarchal-colonial imaginaries.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, S. (2017). *Living a feminist life*. Duke University Press.
- Butler, J. (2004). *Precarious life: The Powers of mourning and violence*. Verso.
- Foucault, M. (1983). Preface. In G. Deleuze & F. Guatarri, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (pp. xi–xiv). University of Minnesota Press.
- Fuller, M., & Weizman, E. (2021). *Investigative aesthetics: Conflicts and commons in the politics of truth*. Verso.
- Halberstam, J. (2011). *The queer art of failure*. Duke University Press.
- Majewska, E. (2016). *Feminist Art of Failure, Ewa Partum and the Avant-garde of the Weak*. *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, 16. <https://doi.org/10.36854/widok/2016.16.761>
- Nochlin, L. (1971). Why have there been no Great Women Artist? In T. Hess & E. Baker (Eds.), *Art and Sexual Politics: Women's Liberation, Women Artists and Art History*. Macmillan Publishing.
- Spivak, G. (1988). Can the subaltern speak? In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271–313). Macmillan.
- Tomková, D. (2025). *Empowering aesthetics: Contemporary Art from Post-Socialist Central Europe*. Bloomsbury Academic.

Lais Rabello de Andrade.

Researcher in the fields of Exhibition History, Contemporary Art Theory, and Criticism. She is currently developing a doctoral project in Art Education at the Faculty of Fine Arts of the University of Porto, hosted by i2ADS and funded by the Foundation for Science and Technology, under the grant DOI 10.54499/2023.03235.BD. She is a collaborating researcher on the project Extreme Sites, based at the Arnaldo Araújo Research Centre (CEAA) at the Escola Superior Artística do Porto (ESAP). She holds a Master's degree in Art Studies: Art Theory and Criticism, a postgraduate specialization in Art: Criticism and Curatorship, a Bachelor's degree in Philosophy and a Bachelor's degree in Art Education with a focus on Visual Arts. Email: lais.rabell@gmail.com. ORCID: 0000-0002-2287-0790.

Receção: 04-09-2025

Aprovação: 10-11-2025

Citação:

Rabello de Andrade, L. (2025). Book Review. Empowering aesthetics: Contemporary art from post-socialist Central Europe. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(1), pp.122-129. ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n1r1>

RESENHA DE LIVRO. A NOVA FOTOGRAFIA: RESPONSABILIDADE NA COMUNICAÇÃO VISUAL

BOOK REVIEW. THE NEW PHOTOGRAPHY: RESPONSIBILITY IN VISUAL COMMUNICATION

**CRITIQUE DE LIVRE. LA NOUVELLE PHOTOGRAPHIE: LA
RESPONSABILITÉ DANS LA COMMUNICATION VISUELLE**

**RESEÑA DE LIBRO. LA NUEVA FOTOGRAFÍA: RESPONSABILIDAD EN LA
COMUNICACIÓN VISUAL**

Márcia F. S. Gonçalves

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal

RESUMO: Frank Webster, sociólogo britânico, analisa criticamente a fotografia enquanto meio de comunicação simbólica e instrumento de propaganda. A obra, dividida em oito capítulos, explora a evolução tecnológica da fotografia, a sua relação com o fotojornalismo e os impactos culturais e políticos da imagem. Webster argumenta que a fotografia, embora aparentemente objetiva, é sempre mediada por códigos culturais e subjetividades individuais. Através de uma abordagem interdisciplinar — sociologia, antropologia, linguística e comunicação — o autor desconstrói símbolos visuais, questiona estereótipos e revela o papel político do fotógrafo. Defende que a compreensão dos mecanismos comunicativos e culturais pode formar fotógrafos mais conscientes e críticos. Apesar de datado estilisticamente, o livro permanece relevante ao evidenciar como a fotografia é tomada como verdade, sem questionamento, e carregada de significados culturais.

Palavras-chave: fotografia, comunicação, responsabilidade.

ABSTRACT: British sociologist Frank Webster critically examines photography as a symbolic communication tool and vehicle for propaganda. This eight-chapter work explores the technological evolution of photography, its ties to photojournalism, and the cultural and political implications of visual imagery. Webster contends that photography, though seemingly objective, is shaped by cultural codes and individual subjectivities. Through an interdisciplinary lens — sociology, anthropology, linguistics, and communication — he deconstructs visual symbols, challenges stereotypes, and highlights the photographer's political role. He argues that understanding communicative and cultural mechanisms can foster more socially aware and critical photographers. Though stylistically dated, the book remains relevant by showing how photography is often accepted as truth, laden with cultural meanings and rarely questioned.

Keywords: photography, communication, responsibility.

RÉSUMÉ: Le sociologue britannique Frank Webster propose une analyse critique de la photographie en tant que moyen de communication symbolique et outil de propagande. L'ouvrage, divisé en huit chapitres, explore l'évolution technologique de la photographie, ses liens avec le photojournalisme et les implications culturelles et politiques de l'image. Webster affirme que la photographie, bien qu'apparente comme objective, est toujours médiatisée par des codes culturels et des subjectivités individuelles. À travers une approche interdisciplinaire — sociologie, anthropologie, linguistique et communication — il déconstruit les symboles visuels, remet en question les stéréotypes et souligne le rôle politique du photographe. Il soutient que la compréhension des mécanismes culturels et communicatifs peut former des photographes plus critiques et conscients. Malgré son style daté, le livre reste pertinent en montrant que la photographie est souvent perçue comme vérité, imprégnée de significations culturelles et rarement remise en question.

Mots-clés: photographie, communication, responsabilité.

RESUMEN: El sociólogo británico Frank Webster analiza críticamente la fotografía como medio de comunicación simbólica y herramienta de propaganda. La obra, estructurada en ocho capítulos, aborda la evolución tecnológica de la fotografía, su vínculo con el fotoperiodismo y las implicaciones culturales y políticas de la imagen visual. Webster sostiene que la fotografía, aunque parezca objetiva, está mediada por códigos culturales y subjetividades individuales. Desde una perspectiva interdisciplinaria —sociología, antropología, lingüística y comunicación— el autor desmonta símbolos visuales, cuestiona estereotipos y revela el papel político del fotógrafo. Defiende que comprender los mecanismos comunicativos y culturales puede formar fotógrafos más críticos y conscientes. Aunque estilísticamente pertenece a otra época, el libro sigue siendo pertinente al mostrar cómo la fotografía se acepta como verdad sin cuestionamiento, cargada de significados culturales.

Palabras-clave: fotografía, comunicación, responsabilidad.

1. Entrada

Num tempo em que a imagem se tornou omnipresente e a fotografia é consumida com a mesma rapidez com que é produzida, importa regressar a obras que nos desafiam a pensar criticamente sobre o poder simbólico do visual. *The new photography: responsibility in visual communication* de Frank Webster, é uma dessas obras. Publicado no início da sua carreira, este livro propõe uma leitura sociológica da fotografia, não apenas enquanto técnica ou expressão artística, mas sobretudo como linguagem carregada de significados culturais, políticos e ideológicos. Webster convida-nos a olhar para a fotografia como um ato comunicativo que ultrapassa a mera representação do real. Através de uma abordagem interdisciplinar — que cruza sociologia, antropologia, linguística e estudos da comunicação — o autor desmonta a ilusão de objetividade associada à imagem fotográfica. Ao fazê-lo, revela como cada fotografia é, inevitavelmente, uma construção simbólica, moldada tanto pela intenção do fotógrafo como pela percepção do observador.

Ao longo dos oito capítulos que compõem a obra, somos conduzidos por uma análise crítica que vai da revolução tecnológica na prática fotográfica à influência da cultura na decodificação das imagens. Webster questiona a neutralidade do fotojornalismo, denuncia os estereótipos visuais e alerta para os riscos de uma leitura acrítica da imagem. A sua reflexão sobre o papel político do fotógrafo — enquanto agente que molda visões do mundo — permanece atual e necessária, sobretudo num contexto mediático saturado de imagens que informam, persuadem e, por vezes, manipulam. Embora ancorado num contexto histórico e estilístico específico, este livro continua a oferecer ferramentas conceptuais relevantes para pensar a fotografia contemporânea. A sua leitura é um convite à vigilância

crítica, à consciência cultural e à responsabilidade ética de quem produz e consome imagens. Ao iluminar a dimensão invisível da comunicação fotográfica, Frank Webster oferece-nos uma chave para compreender não só o que vemos, mas também como e por que vemos.

2. Segunda seção

Frank Webster é um sociólogo britânico que centra a sua análise e crítica nas ciências da informação e comunicação. Este livro, o primeiro que o autor publicou na sua carreira, tem como objetivo, e partindo de forma muito assumida do ponto de vista sociológico, a análise do estado da fotografia junto da propaganda, a forma como comunica silenciosamente junto quer da vertente mais artística, mas sobretudo da vertente jornalística. Esta nova fotografia de que nos fala quer investigar a sociologia a si agregada. A obra divide-se em oito capítulos, começando por identificar aquilo que considera ser a viragem tecnológica e a revolução do fotógrafo e a sua educação na área, Frank Webster vai delineando a fotografia ao longo do tempo. Vemos à passagem dos capítulos um adensar da tecnicidade da obra em campos multidisciplinares, desde a sociologia à linguística, à comunicação e à antropologia, e uma forte análise de fotografia e fotojornalismo da época.

Frank Webster começa por denotar que esta época se distingue pela rápida ascensão da facilidade com que alguém consegue ter acesso a fotografar e como isso permite que o fotógrafo deixe de estar preso à tecnicidade e possa desenvolver a sua criatividade, ao mesmo tempo prendendo a arte da fotografia ao talento do fotógrafo. Foca como é impossível ensinar criatividade e talento, e como a ação comunicativa da fotografia é negligenciada e a estética, marketing e propaganda influenciam a integridade do fotógrafo, já que a sua fotografia é uma projeção de significados. Durante uma grande parte deste livro somos expostos à compreensão do que são símbolos e a influência junto do recetor através da fotografia, desta forma fala-nos da perceção e de como esta é socialmente impingida, fazendo uma ligação à cultura.

Webster explica-nos como a visão de cada um está interligada à nossa educação e experiências pessoais, e como estas por sua vez estão carregadas de conotação simbólica o que faz com que cada um tenha uma visão pessoal sobre o objeto em causa. Neste sentido o autor refere em várias partes o facto da fotografia não ser representativa do mundo de forma real, mas sim sujeita quer à visão afunilada do fotógrafo, quer à do observador, englobando aqui o facto de toda a imagem ser de alguma forma propagandista.

No âmbito dos códigos que através de símbolos uma fotografia possui e o observador irá decodificar, Webster introduz a forma como a cultura vai influenciar a compreensão pelo observador. Esta dimensão é, segundo o autor, esquecida, e incentiva à exploração da mesma, pelo fotógrafo, a fim deste conseguir uma maior comunicação ou uma comunicação de maior qualidade junto do observador ou do seu público-alvo. O autor reflete, também, sobre como no dia-a-dia não questionamos as imagens que nos rodeiam, como estas, ao contrário da linguagem escrita, é interpretada de forma quase automática e não sujeita a verificação, o que facilita o trabalho dos agentes de publicidade que as encaixam maioritariamente em duas categorias, medo ou valor. Aborda também os estereótipos de género, estatuto social, entre outros, fazendo também uma ligação ao cinema e ao que é possível ser objetivo e neutro estando tudo sujeito a subjetividade individual e coletiva.

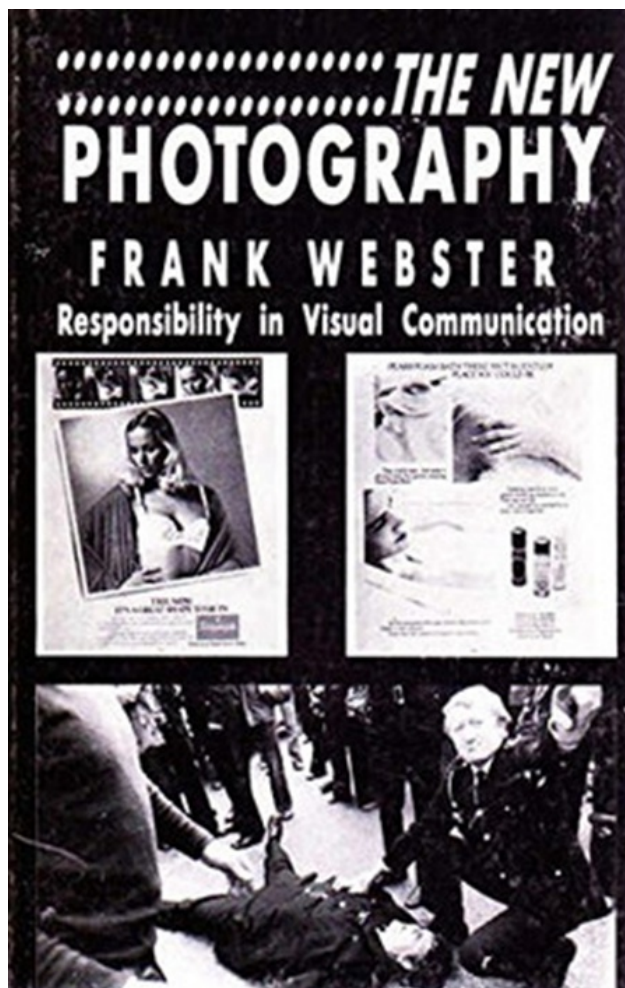


Figura 1: Capa do livro The new photography: responsibility in visual communication

Fonte: Fangtooth Books.

Pondo em causa princípios éticos fala-nos como é possível confundir a realidade apresentada numa imagem como sendo o ideal que é aceite pela audiência sem pensar, distorcendo a realidade da forma que melhor lhe convém. Frank Webster debruça-se sobre a antropologia associada à sociologia para solidificar as suas hipóteses, explicando e aprofundando os conceitos de cultura, símbolo, código e descodificação deste, elucidando a forma como se criam valores e pressuposições, contribuindo para a interpretação do que nos rodeia. Webster demonstra como estes símbolos variam entre culturas e é impossível que todos eles signifiquem o mesmo, estando sempre dependentes do emissor e recetor, ao mesmo tempo que um símbolo pode ter mais do que um significado, já que a cultura não é homogénea.

O autor confronta uma série de estereótipos e imagens simbolicamente perigosas porque assentam em pressupostos, como utilizarmos uma linguagem apropriada ao nosso papel social e aprendermos através da nossa educação e vida em sociedade. Através da análise de várias imagens o autor foca a visão sociológica sobre as mesmas. Seja através da análise de características associadas a um determinado género, profissão ou estatuto social, tenta demonstrar como agimos de forma diferente perante imagens diferentes, e as implicações deste efeito, já que são capazes de fazer alguém aceitar ou rejeitar uma ideia. Encontramos também uma abordagem estética e filosófica ao tema do significado e descodificação

passiva remetendo-se rapidamente de volta à sociologia, que predomina neste livro, falando sobre o poder de crenças e valores sobre uma sociedade e a rejeição da mudança e como cada cultura se acha melhor e mais poderosa do que outra. Superioridade esta que o autor considera natural da essência humana.

Webster assume também que o fotógrafo é um ator na situação política e toda a ação é reduzida ao domínio político. Ao revelar perspectivas particulares do mundo, seja pobreza e injustiças ou não, molda ideias, valores e atitudes. Assume também que nem toda a propaganda é arte, mas toda a arte é propaganda. A imagem apresenta-se como uma realidade como ela aconteceu, como o mundo real é, mas isso é impossível. O autor levanta o paradoxo da fotografia: esta é natural e não precisa de tradução, mas ao mesmo tempo é simbólica e depende da interpretação do observador utilizar o seu conhecimento e convenções culturalmente específicas. A comunicação através desta é separável e ao mesmo tempo inseparável da forma verbal, todos os símbolos estão interligados às duas dimensões. Trata a fotografia como algo não humano, mecânico, que ao contrário da linguagem verbal não necessita de tradução e interpretação dos símbolos e significados. Assim, uma imagem tem o poder de transmitir mais palavras do que uma conversa. Dedicando várias páginas à semiologia, o autor, desconstrói alguns símbolos, explicando que tudo tem significado construído socialmente e de interpretação dependente do contexto social.

Quando chegamos ao capítulo sobre a comunicação visual o autor acaba por se afastar daquilo que esperava. Webster fala de como a linguagem é cultura em movimento, que não nasce conosco, mas sim é inculcada pela sociedade em que vivemos, dependendo da educação e conhecimentos adquiridos ao longo do tempo, o que se traduz em diferentes códigos sociolinguísticos. No entanto, rapidamente se desvia para o jornalismo e a análise da eficiência de jornais chegarem junto do leitor através de novos códigos, design e abordagem à fotografia, deixando de parte a comunicação visual em si. Por fim, aborda, naquilo que poderia ser uma continuação do capítulo anterior, o fotojornalismo, remetendo-nos novamente para a noção de que é impossível não manipular uma imagem, apresentar de forma completamente fiel à realidade um acontecimento.

Webster termina num quase apelo à noção de que a compreensão da comunicação e cultura produzirão fotógrafos melhores e mais sensíveis, questionadores e socialmente conscientes. Ao mesmo tempo que se revela um livro com passagens técnicas e muito assente numa época com a qual já não nos identificamos do ponto de vista estilístico da fotografia, este livro não deixa de ser útil para levantar questões oportunas e uma visão que ainda hoje é uma realidade: uma fotografia não obriga a questionamentos de maior, é tomada como verdadeira, sujeita a símbolos e significados culturais, assim como estereótipos. Cumpre o seu objetivo de estabelecer a ponte entre a fotografia e a sua vertente invisível da comunicação, elucidando todos os conceitos fundamentais.

3. Notas Conclusivas

A leitura de *The new photography: responsibility in visual communication* revela-se uma incursão profunda e provocadora ao universo da imagem fotográfica enquanto fenómeno social, cultural e político. Frank Webster convida-nos a abandonar a ingenuidade com que muitas vezes observamos fotografias, desafiando-nos a reconhecer nelas não apenas registos visuais, mas construções simbólicas carregadas de intenção, contexto e poder. Ao longo da obra, o autor desmonta a ideia de que a fotografia é uma representação fiel da

realidade. Pelo contrário, demonstra como cada imagem é mediada por códigos culturais, subjetividades individuais e estruturas ideológicas que moldam tanto a produção como a recepção da fotografia. Através de uma abordagem interdisciplinar, Webster articula conceitos como símbolo, código, cultura e propaganda, revelando o papel ativo do fotógrafo na construção de narrativas visuais que influenciam percepções e atitudes.

A crítica à neutralidade do fotojornalismo, a análise dos estereótipos visuais e a reflexão sobre o impacto da cultura na descodificação das imagens são pontos altos de uma obra que, embora situada num contexto histórico específico, continua a oferecer ferramentas relevantes para pensar a fotografia contemporânea. A sua atualidade reside na capacidade de questionar o automatismo com que consumimos imagens e na urgência de formar olhares mais críticos e conscientes. Webster termina com um apelo à responsabilidade comunicativa e cultural dos fotógrafos, defendendo que a sensibilidade social e o questionamento ético são essenciais para uma prática fotográfica mais honesta e significativa. Esta obra, ao iluminar a dimensão invisível da comunicação fotográfica, cumpre o seu propósito: instigar reflexão, promover consciência e abrir caminho para uma leitura mais profunda daquilo que vemos — e daquilo que escolhemos mostrar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Webster, Frank (1980). *The new photography: responsibility in visual communication*. John Calder Publishers.

Márcia F. S. Gonçalves.

É uma profissional multifacetada, licenciada em teatro e mestre em Tradução e Serviços Linguísticos e com especialização em Gestão da Comunicação e Indústrias Criativas pela Universidade do Porto. Desde 2017, trabalha como tradutora freelancer (PT-EN), com especialização em tradução técnica, literária e localização. É também formadora de inglês e dinamizadora de oficinas de escrita criativa e tecnologias de informação e comunicação. Email: marcyaleahg@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6568-2311.

Receção: 07-08-2025

Aprovação: 10-12-2025

Citação:

Gonçalves, M. F. S. (2025). Resenha de livro. A nova fotografia: responsabilidade na comunicação visual. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(1), pp.130-135 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n1r2>



